

Hacia una estética de la espera. Apuntes sobre la transposición cinematográfica de *Zama* por Lucrecia Martel

Towards an aesthetic of waiting. Notes on the cinematographic transposition of Zama by Lucrecia Martel

Gonzalo Córdoba Saavedra

Universidad Nacional de Cuyo, Argentina

gcordobasaavedra@gmail.com • orcid.org/0000-0002-9670-5659

Recibido: 28/10/2022. Aceptado: 06/12/2022.

Resumen

La literatura es una de las principales fuentes de las que se nutre el cine desde sus comienzos. Sin embargo, a partir de la segunda mitad del siglo XX la influencia inversa (es decir, del cine sobre la literatura) ha sido cada vez mayor. Antonio Di Benedetto encontró en el séptimo arte algunos elementos narrativos que utilizó en sus obras, y que han dado lugar a lo que en este artículo llamamos *estética de la espera*. Lucrecia Martel estrenó en 2017 su adaptación de la obra cumbre del autor mendocino, *Zama*, e inmediatamente se transformó en una película aclamada por la crítica especializada. En este artículo nos proponemos dilucidar los recursos que Martel utiliza para dotar a Diego de Zama de ciertas características que lo hacen un personaje por el cual es posible sentir empatía (a diferencia del personaje del libro), aunque sin perder la esencia.

Palabras clave: Antonio Di Benedetto, *Zama*, transposición cinematográfica, Lucrecia Martel

Abstract

Literature is one of the main sources from which cinema has been nourished since its inception. However, from the second half of the 20th Century, the inverse influence (that is, of cinema on literature) has been increasing. Antonio Di Benedetto found in the seventh art some narrative elements that he used in his works, and that have given rise to what in this article we call the *aesthetics of waiting*. Lucrecia Martel premiered her adaptation of *Zama* in 2017, and it immediately became a critically acclaimed film. In this article we intend to elucidate the resources that Martel uses to endow Diego de Zama

with certain characteristics that make him a character for whom it is possible to feel empathy (unlike the character in the book), although without losing the essence.

Keywords: Antonio Di Benedetto, *Zama*, film transposition, Lucrecia Martel

Antonio Di Benedetto

Hijo de José Di Benedetto, de ascendencia italiana, nacido en Argentina, y de Rosario Fisígaro, brasileña, con ascendencia italiana, nació el 2 de noviembre de 1922. La infancia de Di Benedetto transcurrió en Bermejo, Guaymallén, un distrito entonces periférico de Mendoza. En 1933 murió su padre, hecho que lo afectó sensiblemente. Es posible que haya sido un suicidio, pero el asunto no quedó del todo claro y esto se entrevé en su novela de 1969, *Los suicidas*. Tras la pérdida de su padre Antonio Di Benedetto comenzó a acercarse a la literatura. Entre sus cuentos iniciales podemos mencionar “Diario de una felicidad trunca” y “Soliloquio de un príncipe niño”, este último publicado en la revista escolar *Senda* en 1934, dirigida por el poeta Américo Calí, uno de los referentes del regionalismo literario mendocino.

Desde la década de 1950 comienza a publicar sus obras maduras en diversas editoriales, primero de Mendoza, como la imprenta editora de Gildo D’Acurzzio, personaje insoslayable en la historia de la edición mendocina, descubridor de Antonio Di Benedetto, Víctor Hugo Cúneo, Alberto Rodríguez, etc., y luego en otras de las metrópolis argentinas, como Doble P de Buenos Aires (casa que editó por primera vez *Zama*). Entre sus novelas y volúmenes de cuentos más destacadas se encuentran *Mundo animal* (cuentos, 1953), *El Pentágono* (novela, 1955), *Zama* (novela, 1956), *Declinación y Ángel* (cuentos, 1958), *El silenciero* (novela, 1964), *Los suicidas* (novela, 1969) y *Cuentos del exilio* (cuentos, 1983), entre otras. Como guionista de cine, adaptó *Álamos talados* de Abelardo Arias; también fue crítico de cine y jurado en diversos certámenes audiovisuales. *Zama* es su novela más relevante.

Poética de la transdiscursividad

La narrativa de Antonio Di Benedetto ha sido definida por una gran cantidad de críticos como *literatura experimental*. Este adjetivo adquiere un matiz peyorativo en muchos casos y es entendido como algo banal, de poco peso, una mera adecuación estilística en la que el fondo o el contenido está supeditado a la forma. En el caso del autor mendocino la experimentación debe ser entendida como el ejercicio de situar la narración en el cruce consciente de un camino heterogéneo, transdisciplinar (Néspolo, 2004; Criach, 2015).

En cuanto a las influencias de Di Benedetto, es posible distinguir tres ejes que denotan un camino interdisciplinario. Por un lado, las influencias propias del mundo de la literatura, provenientes principalmente del objetivismo y el behaviorismo (Criach, 2015)¹. Por otro lado, la filosofía existencial también ha dejado una huella importante, que puede verse con claridad en la llamada “Trilogía de la espera” que conforman *Zama* (1956), *El silenciero* (1964) y *Los suicidas* (1969). Por último, la influencia del cine es evidente en la construcción de los relatos dibenedettianos. En una entrevista realizada por Günter Lorenz (1972), el autor mendocino expresó su *poética de la transdiscursividad*:

Entre las artes hay una especie de corriente constante, interacciones, contraprestaciones.

[...]

1 Existe un cierto sector de la crítica que considera a Antonio Di Benedetto como iniciador del objetivismo, hecho que generó una breve polémica entre el mendocino y Alain Robbe-Grillet, a la que el autor de *Zama* se refiere con ironía: “Años después, una amiga que vivía en Francia le sopló a Robbe-Grillet que había un escritor argentino que era cultor del *nouveau roman*, pero que no era conocido porque no había traducciones. Luego lo conocí en Berlín en una reunión con motivo del cine. Dijo que me conocía de nombre, pero que quería conocer mi obra. Me citó en su habitación y le presenté ‘Declinación y Ángel’, que tenía la virtud de ser un texto bilingüe, en inglés y castellano. No leía muy bien inglés, pero encontró un párrafo del tipo del *nouveau roman*. Agregó, con toda bondad, que no era un mérito, porque esas teorías se habían difundido mucho. Quizás era casualidad, dijo. Le expliqué que algo así había ocurrido, porque de chico viví en un pueblo en cuyo cine se proyectaban películas mudas, y películas como *La quimera de oro* habrían influido en mí. También le dije que otra influencia en mi objetivismo fue una situación en un tren donde traté de interesarle a una mujer y especulé con gestos y miradas para que ella se fijara en mí. Fue un romance con la mirada, para excluir al probable marido que estaba allí. Pero no tuve influencias conscientes del *nouveau roman*” (cit. en Urien Berri, 1986: 6).

Si es escritor, no puede quedarse en el conocimiento y la frecuentación de los literatos y la literatura, alterna con pintores y músicos, asiste a los conciertos, al teatro y las exposiciones. De tal modo, aunque no ande pidiendo nada en préstamo a las otras artes [...] recibe incentivos, inducciones, para su propia obra (126-127).

Esto nos muestra a un autor permeable a los estímulos socioculturales recibidos de otras expresiones artísticas.

Zama, obra cumbre de Antonio Di Benedetto

La inclusión del autor, y de esta novela en particular, dentro del canon literario nacional fue tardía, en parte motivada por los grandes elogios de autores de la talla de Ricardo Piglia y Juan José Saer, entre otros. Precisamente el escritor santafesino publicó un artículo acerca de *Zama*, incluido en su obra *El concepto de ficción* y en él opina lo siguiente:

Como la mayor parte de los acontecimientos literarios, la aparición de *Zama* en 1956 pasó prácticamente desapercibida. Algunas reseñas bibliográficas aisladas señalaron, sin embargo, la calidad del libro. [...] *Zama* es superior a la mayor parte de las novelas que se han escrito en lengua española en los últimos treinta años, pero ninguna buena novela latinoamericana es superior a *Zama* (Saer, 2014: 44).

De esta manera, podemos notar la relevancia que cierto sector de la intelectualidad argentina le atribuyó a la novela principal de Di Benedetto.

Ya en un nivel interno, por momentos el narrador de la obra parece un guionista de cine que pone el foco sobre un objeto o un gesto (a la manera del modo narrativo objetivista), y de esa manera acerca el *lente de la narración* a lo que le interesa mostrar; por momentos refiere solo lo estrictamente necesario, como si de una didascalía teatral se tratase: “Fiesta en casa de don Godofredo Alijo, ministro de la Real Hacienda” (Di Benedetto, 2016: 23); “Vino barco” (66); “Partió el barco” (72); “El sol estaba manso. Yo también” (132). Son acciones simples, a veces estados del ánimo o del cuerpo. Imágenes que quedan grabadas en la mente de quien lee, cuya finalidad es la de describir sin intervención ni valoración, de una manera objetiva.

Determinadas construcciones narrativas breves, compuestas por una pronominalización y una posterior aclaración, generan cierta ambigüedad que es pronto saldada, pero que otorga a ciertos objetos o seres no humanos identidad de tales. Es una manera de engañar con una falsa prosopopeya, son construcciones imposibles de ser transpuestas al lenguaje cinematográfico pero que, como aquella focalización objetivista que mencionamos, logran poner el lente sobre un objeto o hecho. En otras palabras, es un recurso del cine adaptado al lenguaje narrativo. En hechos como este radica la *cinematografiedad* de la poética dibenedettiana. Algunos ejemplos de este procedimiento: “Dijo [Ventura Prieto] que hay un pez, en ese mismo río, que las aguas no quieren y él, *el pez*, debe pasar la vida, toda la vida, como el mono, en vaivén dentro de ellas” (12); “No quise pensar si él, *el gobernador*, tenía o no autoridad para sacar de la cárcel a un reo. [...] Era preciso que yo cuidase mi estabilidad, mi puesto, justamente para poder desembarazarme de él, *del puesto*” (16)². Este estilo quedo, fragmentado, en apariencia simple pero que revela un fuerte trabajo de elisión, se configura como un aspecto importante dentro de lo que podríamos llamar, en Di Benedetto, *estética de la espera*.

Este estilo lacónico no es exclusivo de *Zama* sino que es una marca propia y reconocible dentro de la obra de Di Benedetto, como bien distingue Juan José Saer en el artículo previamente citado: “hay un estilo Di Benedetto, reconocible incluso visualmente, del mismo modo que hay un estilo Macedonio, o Borges, o Juan L. Ortiz. Este mérito puede muy bien ser secundario; pero que yo sepa no lo encontramos, en la Argentina, en ningún otro narrador contemporáneo de Di Benedetto” (2014: 50).

Algunos párrafos antes Saer describe ese estilo aparentemente sencillo del autor mendocino:

La estructura interna de *Zama* es aparentemente simple. Es el protagonista mismo quien narra, en primera persona, diez años de su vida, años cruciales en que su decadencia física y moral va poniéndolo, como un río lento y terrible, en la orilla opuesta de la vida.

2 Las itálicas son nuestras.

Pero esa simplicidad narrativa es engañosa: una y otra vez, la narración lineal es interferida por breves historias, alegorías, metáforas, que anulan la ilusión biográfica e instalan el conjunto de lo narrado en una dimensión mítica. A partir de la cuarta frase del libro, que es también el cuarto párrafo, la descripción de un mono muerto detiene la narración –es decir la simple marcha de los acontecimientos– y la cifra en un sentido que es ambiguo y sin embargo revelador de lo que está por venir, como si instintivamente el narrador supiese que no vivimos nuestra vida más que al margen de los acontecimientos y superponiendo a nuestra experiencia la reflexión confusa sobre sus sentidos posibles (47-48).

No parece casual la elección del período, pues prefigura la axiología del siglo venidero, como si el autor quisiera sugerir que el siglo XIX trajo consigo el fin de los valores cortesanos y la heroicidad basada en la fuerza. El poder ya estaba en manos de los burócratas.

Tras aquella alusión a los diez años que toma la novela (1790-1799) debemos detenernos en la estructura interna de la obra. Como bien señala Juan José Saer, en ese periodo de diez años (1790-1799) asistimos a la decadencia moral de Diego de Zama, que se expresa en múltiples aspectos: su relación con los gobernadores de turno, sus aspiraciones políticas, sus intenciones amorosas, las casas en las que vive, la dificultad cada vez mayor de mantener una imagen imponente frente a los otros, etc. El protagonista es un personaje contradictorio pero signado por el desasosiego y es víctima de sus malas decisiones y de su falta de temeridad, que intenta subsanar al sumarse a la expedición comandada por el capitán Hipólito Parrilla. Sobre Diego de Zama se ha dicho mucho: “El *narcisismo pernicioso* de Zama oscurece todo lo que toca” (Saint André, 2016: 229). “Aquí está uno de los defectos mayores de Zama: *no puede perdonar ni arrepentirse*. Solamente siente indulgencia por sí mismo y posee una morbosa tendencia a la autojustificación, lo que lo convierte en un *insociable*” (230). “Cuando leyó la novela, [Daniel] Giménez Cacho se enojó con el personaje. *Qué tipo gris, qué aburrido*. ¡Cómo vas a hacer una película con un tipo así!” (Almada, 2018: 87). “Él [Zama], un pobre *traidor por cobardía*” (Spregelburd, 2018: 123).

En definitiva, y de acuerdo con las opiniones citadas, Diego de Zama es un personaje por el cual es casi imposible sentir empatía o afecto. Lo hemos visto golpear mujeres, abandonar a un hijo pequeño sumido en una terrible pobreza y delatar a sus compañeros de trabajo, entre otros hechos reprochables. Zama representa todo aquello que no quisiéramos ser; su soledad, el olvido, el desinterés en el que vive o el pasado glorioso que opaca su triste presente no logran conmovernos. Antonio Di Benedetto construyó su obra mayor con el retrato de nuestros mayores temores.

La estética de la espera en la transposición de *Zama*

Sin lugar a dudas, la literatura es una de las fuentes principales de historias propensas a ser adaptadas al lenguaje cinematográfico. Si bien cada expresión artística tiene un lenguaje y un código propios, producto del soporte y los materiales con que se construye, es posible realizar ciertas traslaciones interartísticas. La supuesta primacía del arte literario por sobre el cine, en tanto que el primero cuenta con una historia de decenas de siglos mientras que el cine no llega a la mitad de su segunda centuria, debe ser cuestionada o, al menos, no darse como un hecho. Lo cierto es que en las últimas décadas el cine y la televisión por demanda han ganado notoriamente la puja frente a la literatura en cuanto a nivel de consumo y en tanto industria cultural. El libro, entendido como soporte físico del hecho artístico literario, se ha mantenido prácticamente sin cambios desde la aparición de la imprenta de tipos móviles en el siglo XV (Borsuk, 2020). Por su parte, el arte audiovisual ha experimentado notorios cambios en su breve historia: del cine mudo al cine sonoro, del blanco y negro al color, del 2D al 3D, de la pantalla plana a la pantalla curva, etc.

En lugar de entender las relaciones entre la literatura y el cine en términos de influencia de una sobre otra, lo cual implica una *falsa idea de superioridad artística* (Wolf, 2001), debemos considerar a ambas expresiones culturales como interrelacionadas. Y si bien el cine se nutre de la literatura (y viceversa) no es menos cierto que también lo hace del teatro, la pintura, la música y la danza, entre otros productos culturales. Sin lugar a dudas, la influencia de la literatura (si hablamos de

transposiciones cinematográficas) es menor que la influencia del teatro y, tal vez, la música, presentes en toda película.

Si, como mencionamos, la literatura puede ser una fuente (y de hecho lo es) de historias propensas a ser contadas con lenguaje cinematográfico no es menos cierto que la literatura, sobre todo desde mediados del siglo XX, se ha nutrido también del cine, del que ha tomado estrategias narrativas y descriptivas. Sabemos, además, de la influencia que el cine, principalmente el francés y el italiano, ejerció sobre la obra de Di Benedetto (Martínez, 2008).

En 2017 se estrenó la película homónima bajo la dirección de la salteña Lucrecia Martel, reconocida como una de las directoras más respetadas de su generación. *Zama* es su cuarto largometraje, tras un periodo de nueve años desde su última película, *La mujer sin cabeza*. Si bien *Zama* fue elegida para representar a la Argentina en los Premios Oscar 2018 no fue nominada por la Academia. Sin embargo, tuvo un paso exitoso por el circuito de festivales de cine y recibió numerosos premios por su vestuario, dirección de arte, sonido, fotografía, dirección y guión adaptado, entre otros.

En la introducción a su ya clásico libro *Cine/Literatura. Ritos de pasaje* Sergio Wolf (2001) toma posición en la discusión terminológica y elige la manera más adecuada, a su entender, para definir el pasaje de una obra literaria al cine: ¿adaptación, versión, traducción? Para el autor el término indicado es *transposición* puesto que implica la noción de traslado (de un lenguaje a otro): “Desde mi punto de vista, la denominación más pertinente es la de ‘transposición’, porque designa la idea de traslado pero también la de trasplante, de poner algo en otro sitio, de extirpar ciertos modelos, pero pensando en otro registro o sistema” (16).

Una transposición es, entonces, el resultado del pasaje de un texto literario (principalmente narrativo) al lenguaje audiovisual. Esto implica un cambio de códigos al interior de la obra: el lenguaje literario está construido con palabras, mediante las cuales se crean imágenes sensoriales, descripciones de paisajes, personas u objetos, el relato es generalmente lineal y está mediado por una voz narrativa que suele tener mucha presencia y que ubica la historia (generalmente) en el pasado; el

lenguaje cinematográfico, en cambio, está construido principalmente con imágenes y sonidos, las descripciones pueden ser reemplazadas por la presencia de los objetos o por un *travelling* de la cámara, el relato no es necesariamente lineal, no requiere (aunque a veces exista) una voz en *off* que narre los hechos o una parte de ellos y la historia, todo esto da la sensación de simultaneidad o de que el relato vive en un eterno presente (el de la proyección), para dar idea de pasado debe recurrir a *flashbacks* en los que usualmente se agrega la fecha en pantalla.

Algunos de los aspectos interesantes para estudiar en las transposiciones son la inclusión de variaciones, los cambios (pequeños o grandes, pero siempre significativos) y la inclusión o supresión de escenas. Estas variaciones permiten entender el proceso de adaptación y ponen en evidencia la tensión previsible entre los diferentes códigos artísticos. Algunas de las preguntas que pueden ser planteadas en torno al fenómeno de transposición son las siguientes: ¿qué se toma y qué se deja de la obra original?, ¿cómo se muestra aquello que se elige mostrar?, ¿se mantiene el orden narrativo o se modifica en función de las necesidades del relato audiovisual?

La transposición de un texto literario al cine representa un problema complejo para las personas encargadas de mediar entre los códigos propios de cada sistema artístico, principalmente guionistas, aunque por lo general el peso del juicio recaiga sobre directoras/es. El lenguaje audiovisual se ubica en la intersección de una pluralidad de signos, entre los que es posible distinguir, de acuerdo con Lauro Zavala (2009), cinco sistemas semióticos: la imagen (fotografía, composición de cuadros), el sonido (música, sonido ambiente), la puesta en escena (teatro), la narrativa (literatura, guion, textos) y el montaje (componente propiamente cinematográfico). Por esta razón la transposición de un libro al cine no es un traslado lineal, un libro no es (ni pretende ni puede ser) un guion. Solamente puede ser el punto de partida en una especie de traducción de códigos. Y en esa traducción suele haber licencias, concesiones, pérdidas y ganancias que nos permiten estudiar los elementos propios de la transdiscursividad, entendida como el campo híbrido que se da en la intersección de los sistemas semióticos propios de la literatura y el cine.

El cine de Lucrecia Martel ha sido catalogado como *poético* (Rojas, 2018), por la composición visual de sus cuadros, por las temáticas abordadas y por un refinamiento en la manera de plantear los conflictos. De la misma manera que el mote de literatura experimental aplicado a la obra de Di Benedetto, el adjetivo *poético* suele cargar connotaciones negativas: lentitud, falta de compromiso con la transmisión de un lenguaje claro, cripticismo, expresión elitista, etc. Si bien *Zama* es la primera transposición al cine realizada por Martel se conoce que anteriormente quedó trunco el proyecto de transposición de *El Eternauta*, hecho que nos indica la influencia de la literatura en su concepción del arte cinematográfico. De la misma manera, la literatura de Di Benedetto ha sido considerada cinematográfica por sus críticos, debido a ese lenguaje condensado que remite a emociones internas de los lectores más que a la descripción precisa de los personajes. Esto se asemeja a las didascalias del teatro o del guion cinematográfico y evidencia la influencia del séptimo arte sobre el autor mendocino.

El cine de Lucrecia Martel tiene una densidad y un peso propios, que es producto de los ambientes en los que sucede, lo que los personajes esconden, la ubicación de las cámaras, todo esto como si la mirada de la directora fuese la de un *voyeur*, alguien que mira con el rabillo del ojo. Tal vez sea este el sustrato adecuado para transponer una novela de Antonio Di Benedetto. Julia Kratje (2018) opina que la novela de Di Benedetto es la base ideal para que Martel despliegue un barroquismo que ya es una marca personal: “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” (159). En consonancia con Julia Kratje, Pablo Bardauil también asevera la existencia de una simbiosis entre el cine marteliano y la narrativa dibenedettiana:

Zama es un texto denso, difícil que, lejos de aquellas obras baratas que Hitchcock recomendaba adaptar para mejor moldearlas a las conveniencias del cine, impone al cine de Martel sus propias condiciones. Se puede adelantar: si el cine de Martel proyecta sobre la adaptación de *Zama* una

serie de principios ya ensayados en sus películas precedentes, la novela de Di Benedetto le impone a su vez un conjunto de desvíos significativos que permiten incluso repensar aspectos de ese cine hasta ahora no tan evidentes (Bardauil, 2018: 28).

En el caso de la transposición de *Zama* hay que destacar dos elementos esenciales para justipreciar los méritos de la obra de Lucrecia Martel basada en la novela de Di Benedetto. El primero de ellos es la *elisión*. La escena inicial, que refiere a un mono a la deriva de la marea del río, enredado en los maderos del puerto, fue elidida. De acuerdo con las declaraciones de Martel, intentó filmarla, pero no quedó conforme con el resultado. Esta escena da título a una de las crónicas de la filmación de la película, *El mono en el remolino*, de Selva Almada. La escena es altamente simbólica.

En la novela Diego de Zama ve a un mono atorado entre los troncos del muelle y piensa en ese vaivén entre el irse y el quedarse. El episodio tiene un alto poder simbólico y es un ejemplo de prolepsis, es decir, un adelanto de lo que sucederá. Además, prefigura algunos de los núcleos semánticos que se repiten en la novela: la espera, el destino, la muerte, las fuerzas externas, la existencia. También cargan con un alto significado simbólico los animales, como en este caso el mono, pero también hay arañas, caballos, vacas, gallinas y peces (en el muelle se encuentra con Ventura Prieto, que le cuenta sobre un pez que es rechazado por las aguas), entre un gran número de ejemplos. En la segunda parte de la novela el gobernador de turno pide a un escribiente que redacte una carta para pedir el traslado de Zama; lo encuentran escribiendo un libro. Ante la pregunta acerca de por qué escribía en la oficina y no en su casa responde Fernández:

La disposición de escribir no es una semilla que germina en tiempo fijo. Es un animalito que está en su cueva y procrea cuando se le ocurre, porque su época es variable, pues unas veces es perro, otras hurón, unas veces es pantera y otras conejo. Puede hacerlo con hambre, o sin hambre, en ocasiones sólo si está muy reposado, en otras si le duele una herida del cazador o si regresa excitado de una jornada de fechorías (Di Benedetto, 2016: 115).

Pero principalmente Lucrecia Martel suprimió o modificó ciertas escenas de violencia. Uno de los casos emblemáticos, que ejemplifica la voluntad de la directora por suavizar los rasgos de Diego de Zama, es una violación que Martel había introducido en el guion, pero decidió suprimir y no filmar. Este procedimiento le permite ejercer una traslación del juicio sobre Diego de Zama, a quien ya no se ve como ese personaje *insociable, traidor, gris y aburrido* del libro. Mediante esta traslación, que implica un corrimiento de la moral particular del personaje, nos es posible sentir (aunque no necesariamente sin esfuerzo) empatía o cercanía con el protagonista, hecho que permite realizar una especie de movimiento catártico a la manera de la tragedia griega.

Es interesante leer la postura de la directora en torno a lo que la llevó a elidir esa escena de violación (y también a descartar una escena del libro en la que se entrevé algo similar). En una entrevista con Nando Salvá expresa lo siguiente:

LM: [...] Los que están en el poder son quienes escriben la Historia, y por tanto es muy difícil conocer nada de ella que no pase por la mirada del hombre blanco del siglo XVI. Eso significa que la Historia de las colonias no es más que una mentira, un relato que se mandó para justificar una sucesión de crímenes y saqueos. Por eso, para mí era importante ofrecer una versión de la Historia que estuviera al margen del relato oficial, que es pura falacia.

NS: ¿Por qué, en ese caso, hay una ausencia casi total de violencia en la película?

LM: Por motivos morales. En el guion incluí una escena de violación, pero luego decidí no filmarla. No me apetecía hacerlo. Actualmente, una mujer es violada o asesinada cada 20 horas en Argentina, y creo que una cifra así me obliga a plantearme ciertas cosas. He llegado a convencerme de que un artista que incluye racismo o violencia en sus películas podría estar promoviendo los comportamientos que precisamente trata de denunciar.

Se trata, entonces, de una motivación moral, producto de una visión acerca de la responsabilidad social de los artistas. Así, la directora intenta tomar decisiones que la alejen de la decadencia moral del personaje que protagoniza su película.

En la novela hay múltiples abusos por parte de Diego de Zama: golpes, gritos, maltrato, violencia económica, alejamiento. Entre ellos, un episodio en el que puede deducirse una violación.

No esclavo del aguardiente, sino con el aguardiente a mis órdenes, obediente a mi reclamo de impulsos, de coraje, aguardé la noche.

Una vela daba testimonio de que alguien no se avenía a mi ausencia.

Arrojé un puñado de tierra sobre los vidrios. Brutal, petulante.

Acudió al mirador transparente, con sus pelos tiesos y su cara blanda.

No entendía si era reto, agresión o endecha.

La conminé, con un ademán, a que me abriera la puerta.

Desapareció la luz de la ventana.

Se presentó, a guiarme, después del crujido de la puerta desplazada hacia adentro.

Aparté de un manotón la vela, que se apagó en el aire y fue a dar al suelo.

La tomé con vehemencia.

Así, sin verla, podía besarla. Mucho, tanto como ella necesitara.

Después la eché al suelo, creo que con gusto.

Ella estaba ligera de ropas, como preparada.

Me alcé, sacudiéndome el polvo.

En la oscuridad pude distinguir que se corría, arrastrándose, hasta la pared. Sentada en el piso, se respaldó en el muro. Jadeaba (Di Benedetto, 2016: 162).

El estilo de este fragmento se condice con aquel estilo Di Benedetto del que hablara Juan José Saer: frases breves, descriptivas, objetivas, que acompañan el ritmo de una respiración jadeante. Si bien el fragmento es breve y ambiguo, no deja de ser, por lo menos, violento.

Decíamos que la cámara de Martel es como la mirada de un *voyeur*, y precisamente en la novela proliferan los casos de gente que mira a escondidas: en una de ellas Diego de Zama espía a las lavanderas en el río; en otra, a distancia sigue a Emilia y su pequeño hijo; en otra, el propio Zama es espionado por una anciana empobrecida que le ofrece ayuda, etc. Esto revela una conducta de los personajes de Di Benedetto y Martel, que podemos interpretar como un resquicio de subjetivismo dentro de una novela signada por el modo narrativo objetivista. El voyeurismo está

signado por el sigilo y, sobre todo, por el silencio. Así se alimenta una constelación semántica integrada por núcleos como el silencio, la soledad, la espera, la contemplación.

Si bien a simple vista parece una transposición fiel a la obra, un cotejo entre ambas nos permite percibir que el guion ha sido una adaptación bastante libre de la novela. Y sin embargo, capta de manera precisa el ambiente agobiante, la mirada oblicua (con la ayuda de un preciso diseño sonoro, que constantemente remite a acciones fuera del campo visual) y el carácter de la época. Recordemos que el propio Di Benedetto reconoce haber estudiado la zona y la época, pero que luego no quiso ser fiel en la utilización de esos datos para la escritura de su novela (Filer, 1982). De la misma manera, Lucrecia Martel establece una nueva mediación y a pesar de ello la cinta conserva un aire de película de época.

Lo que hemos nombrado como *estética de la espera*, que se vive mediante una reiteración casi absurda de ciertos ritos (esperar el barco, cortejar, escapar, pedir un traslado), fue transpuesta por Martel con un color dominante durante casi toda la película, el color de la tierra y el barro, un caqui omnipresente que denota tristeza, apatía y que Di Benedetto (2016) describe de esta manera: “Me empujó el sol que, desembarazado ya de las nubes de tantos días sin tormenta, se había encendido hasta el blanco y allí conjugaba su sin color y su tersura fija y ardiente con la arena limpia que da visiones” (13). Esta representación apática también es una manera de definir los rasgos esenciales del personaje. Emiliano Fernández (2017) encuentra que

[...] la directora redondea un muy buen trabajo en lo que atañe a retratar una faceta en especial de la idiosincrasia masculina, hablamos del dolor vinculado a la angustia, lo que en términos prácticos deriva en silencios apáticos, relámpagos de violencia gratuita y un «afán reparador» que paradójicamente destruye todo a su paso y traiciona desde un maquiavelismo que coquetea con la cobardía y el desenfreno más egoísta. En este sentido, el convite en ocasiones parece parodiar esa típica frustración de los hombres que termina canalizada hacia martirizar a quienes no merecen dicho castigo (párr. 3).

Por otro lado, también fue modificado en el guion el episodio de la fiesta en casa de Godofredo Alijo, ministro de la Real Hacienda. En ella Diego de Zama enuncia sus pretensiones en materia amorosa (que nada tienen que ver ni con sus posibilidades ni con sus realizaciones):

Alguien propuso, en la rueda masculina, que al cabo de la cena, devueltas las mujeres al hogar, se hiciera una reunión con mulatas libres en cierta casa de las afueras.

[...]

Entonces, uno de ellos, como muchos ya al tanto de mi comportamiento, me preguntó sin malicia:

—¿Sólo blanca ha de ser?

—¡Y española! —respondí con arrogancia (Di Benedetto, 2016: 25).

La modificación de este suceso ejerce una traslación de los rasgos de la personalidad del protagonista, no se muestra al personaje tal como lo vemos en la novela: un criollo pretencioso y racista. El aire que se respira en la película es, por momentos, menos denso que el de la novela. A raíz de esas declaraciones Zama es posteriormente acusado de pretender algo que no le corresponde por su naturaleza e intenta justificarse. Empero, construye una imagen mental del otro desde una mirada colonialista y hegemónica:

¿Nunca sería el visitado del amor? No el amor de Luciana, si es que lo conseguía, sino el de una mujer de otras regiones, un ser de finezas y caricias como podía haberlo en Europa, donde siquiera unos meses hace frío y las mujeres usan abrigos suaves al tacto como los cuerpos que cobijan.

Europa, nieve, mujeres aseadas porque no transpiran con exceso y habitan casas pulidas donde ningún piso es de tierra. Cuerpos sin ropa en habitaciones caldeadas, con lumbre y alfombras. Rusia, las princesas... Y yo ahí, sin unos labios para mis labios, en un país que infinidad de francesas y de rusas, que infinidad de personas en el mundo jamás oyeron mentar (39).

Así, mediante la elisión y la gradación de los episodios de violencia el protagonista se torna un personaje menos odiable e indignante (en un doble sentido: que genera indignación, por sus actos y omisiones, e indignidad, por la distancia y el abandono que impone).

Conclusiones

Para finalizar, y retomando los conceptos vertidos en las páginas precedentes, la obra de Di Benedetto se nutre del cine (entre otros recursos, artes y estilos) y de esta manera logra tomar e incorporar mecanismos narrativos y descriptivos propios del lenguaje audiovisual. Pero, a su vez, una parte no menor de la obra escrita por Di Benedetto ha sido transpuesta al lenguaje cinematográfico (*Los suicidas* en 2007 y *Zama* en 2017). Este hecho indica una cierta retroalimentación entre la obra del mendocino y la industria independiente del cine, es decir, que sus obras narrativas son consideradas *realizables*, o plausibles de realizarse, cinematográficamente.

Lucrecia Martel logra rehacer o modificar sutilmente al personaje de Diego de Zama para hacerlo querible, lo cual permite hacer el movimiento catártico e identificarse con el personaje. Consideramos que la gran virtud de la obra de Martel es lograr esta traslación del peso del juicio del espectador sobre el protagonista sin que el *ambiente* se pierda, hecho por el cual genera la sensación de ser una transposición fiel. Dicha traslación del juicio es posible por la elisión o modificación de ciertas escenas que en la novela mostraban a un protagonista irascible, violento, injusto, egoísta, decadente, características que dificultan el movimiento catártico que permite la identificación del espectador con el personaje que se presenta en la pantalla.

Referencias

Almada, Selva (2018). *El mono en el remolino. Notas del rodaje de Zama de Lucrecia Martel*. Fotografías de Valeria Fiorini. Buenos Aires: Penguin Random House.

Bardauil, Pablo (2018). "Zama, de Lucrecia Martel: reflexiones en torno del tiempo". *Montajes. Revista de Análisis Cinematográfico*, n. 7. 25-40.

Basile, Emiliano (2021). "Crítica de *Zama*, la dulce espera de Lucrecia Martel". *Escribiendocine.com*, 28 sept.

<https://www.escribiendocine.com/noticias/2021/09/28/3850-critica-de-zama-la-dulce-espera-de-lucrecia-martel>

Borsuk, Amaranth (2020). *El libro expandido. Variaciones, materialidad, experimentos*. Buenos Aires: Ampersand.

- Criach, Sofía (2016). "Discusiones en torno a las relaciones entre literatura y cine en la escritura experimental de Antonio Di Benedetto". *Orbis Tertius*, vol. 20, n. 22. 44-54. Disponible en: <https://www.orbistertius.unlp.edu.ar/article/view/OTv20n22a05>
- Criach, Sofía (2021). "De la literatura al cine y otra vez la literatura: el caso *Zama*". Ponencia presentada en las X Jornadas Interdisciplinarias de Literatura Francesa y Francófona. Mendoza: Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Cuyo, inédito.
- Di Benedetto, Antonio (2016). *Zama*. Mendoza: Ediunc.
- Dieleke, Edgardo y Álvaro Fernández Bravo (2018). "Zama: heterocronía, voyeurismo y mundos posibles". *La Fuga*, n. 21. 1-10. Disponible en: <https://lafuga.cl/zama-heterocronia-voyeurismo-y-mundos-posibles/880#:~:text=Zama%20es%20un%20film%20dentro,fant%C3%A1sticas%20o%20con%20recursos%20on%C3%ADricos>
- Fernández, Emiliano (2017). "Un burócrata víctima de la burocracia". *Metacultura.com.ar*, s/f. <http://metacultura.com.ar/un-burocrata-victima-de-la-burocracia>
- Filer, Malva (1982). *La novela y el diálogo de los textos. Zama de Antonio Di Benedetto*. México DF: Oasis.
- Kratje, Julia (2018). "Barrancas barrocas. El arte del contrapunto en Zama (Lucrecia Martel, 2017)". *Zama. Revista Del Instituto De Literatura Hispanoamericana*, vol. 10, n. 10. 159-163. Disponible en: <https://doi.org/10.34096/zama.a10.n10.5405>
- Lafforgue, Jorge (2012). *Cartografía personal: escritos y escritores de América Latina*. Buenos Aires: Taurus.
- Lorenz, Günter (1972). *Diálogo con América Latina. Panorama de una literatura del futuro*. Valparaíso: Ediciones de la Universidad de Valparaíso.
- Martínez, Carlos Dámaso (2008). "Antonio Di Benedetto. La fascinación del cine y la levedad de la escritura". *Zama*, vol. 1, n. 1. 181-185. Disponible en: <https://doi.org/10.34096/zama.a1.n1.6452>
- Néspolo, Jimena (2004). *Ejercicios de pudor. Sujeto y escritura en la narrativa de Antonio Di Benedetto*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Pérez Villarreal, Lourdes (2001). *Cine y literatura. Entre la realidad y la imaginación*. Quito: Abya-Yala.
- Rojas, Juan Pedro (2018). "La estética poética en el cine de Lucrecia Martel". *Actas del Simposio Internacional de Poesía Española e Hispanoamericana*. Brasilia: Instituto Cervantes de Brasilia. 218-231.
- Saer, Juan José (2014). *El concepto de ficción*. Buenos Aires: Seix Barral.
- Saint André, Estela (2016). "Reencuentro con Di Benedetto". Di Benedetto, Antonio. *Zama*. Mendoza: Ediunc. 217-233.

Salvá, Nando (2018). Lucrecia Martel: “Los héroes me parecen lo peor de lo peor”. *Elperiódico.com.ar*, 19 enero. <https://www.elperiodico.com/es/ocio-y-cultura/20180119/entrevista-lucrecia-martel-estreno-zama-6564362>

Spregelburd, Rafael (2018). *Diarios del capitán Hipólito Parrilla*. Buenos Aires: Entropía.

Urien Berri, Jorge (1986). “Antonio Di Benedetto, el autor de la espera”. *La Nación*, 19 de octubre. 6. Disponible en: https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/antonio-di-benedetto-el-autor-de-la-espera-1131170/html/be2f534d-a795-4c21-9023-e440fd93a56b_2.html

Wolf, Sergio (2001). *Cine/Literatura. Ritos de pasaje*. Buenos Aires, Barcelona, México: Paidós.

Zavala, Lauro (2009). “La traducción intersemiótica en el cine de ficción”. *CIENCIA ergo-sum. Revista Científica Multidisciplinaria de Prospectiva*, vol. 16, n. 1. 47-54. Disponible en: <https://www.redalyc.org/pdf/104/10416106.pdf>