



Tipo de documento: Tesina de Grado de Ciencias de la Comunicación

Título del documento: Zama : de la pluma de Antonio Di Benedetto a la cámara de Lucrecia Martel : sobre cómo el sujeto que se disuelve en el espacio y el tiempo

Autores (en el caso de tesistas y directores):

Lourdes Cruz

Felisa Santos Collazo, tutora

Miguel Savransky, co-tutor

Datos de edición (fecha, editorial, lugar,

fecha de defensa para el caso de tesis): 2021

Documento disponible para su consulta y descarga en el Repositorio Digital Institucional de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires.
Para más información consulte: <http://repositorio.sociales.uba.ar/>

Esta obra está bajo una licencia Creative Commons Argentina.
Atribución-No comercial-Sin obras derivadas 4.0 (CC BY 4.0 AR)



La imagen se puede sacar de aca: https://creativecommons.org/choose/?lang=es_AR





Tesina de grado

Zama: de la pluma de Antonio Di Benedetto a la cámara de Lucrecia Martel.

Sobre cómo el sujeto que se disuelve en el espacio y el tiempo

Estudiante: Lourdes Cruz*

Tutora: Felisa Santos Collazo

Co-tutor: Miguel Savransky

*DNI: 36160608

E-mail: cruzlourdes.a@gmail.com

Licenciatura en Ciencias de la Comunicación

Buenos Aires, 2021

*El cuerpo de una persona frente a la cámara es un tejido emotivo, incapaz de mentir, en contradicción permanente con el lenguaje hablado.*¹

Lucrecia Martel

*(En mi obra) hay intentos de humor. No puedo llamarlos nada más que tentativas, nunca lo logro. Todo es muy triste, se parece a la vida.*²

Antonio Di Benedetto.

Constatar que el cine ha aparecido 'después' de la novela o el teatro, no significa que vaya tras sus huellas y en el mismo plano. El fenómeno cinematográfico no se ha desarrollado en absoluto en las condiciones sociales en las que subsisten las artes tradicionales. Sería tanto como pretender que la java o el fox-trot son herederos de la coreografía clásica.

André Bazin (1966, p. 169)

1 Extraído de la entrevista que acompaña la película *La Ciénaga* (2001) en formato DVD.

2 Extraído de una entrevista realizada por el periodista Joaquín Soler en el programa de televisión *A fondo*. España, 1978

Agradecimientos

A Luis y a Mercedes, porque *Zama* los une más allá del tiempo y del espacio.

ÍNDICE

1. Introducción	1
2. ¿Pasaje, tránsito, adaptación o transposición?	5
3. La pluma de Di Benedetto	10
3.1. <i>Zama</i> , la novela.....	11
3.1.1. Personajes y figuras clave: animales, mujeres, niños	15
3.1.2. La prosa y la historia.....	18
4. El cine de Lucrecia Martel antes de <i>Zama</i>	22
4.1. Proceso creativo: escucho luego existo.....	25
4.2. <i>Zama</i> , proyecto inconcluso vs. proyecto finalizado.....	28
4.3. <i>Zama</i> desde la cámara de Lucrecia Martel	33
4.3.1. El diseño sonoro en <i>Zama</i>	37
4.3.1.1. Reconstrucción de una época.....	40
4.3.1.2. Falta de subtitulación en la película y ausencia de <i>flashbacks</i>	41
4.4. Filosofía, ¿para qué?	47
4.5. Desvíos y continuidades: elementos de la transposición, decisiones en la elaboración del guion y en la elección de los personajes	52
4.5.2. La fidelidad en tiempos espera: sobre los cambios y continuidades del relato literario en la <i>Zama</i> de Martel	55
5. Palabras finales	74
6. Bibliografía	79
7. Anexos	84

ÍNDICE DE FIGURAS

<i>Figura 1.</i> Escena recuperada de la filmación de <i>Zama</i> (Nicolás Sarquís).....	29
<i>Figura 2.</i> Brian Frtizgerald (Fitzcarraldo)	31
<i>Figura 3.</i> El deseo de Fitzcarraldo.....	31
<i>Figura 4.</i> La llama que desconcentra a Lucrecia Martel	34
<i>Figura 5.</i> Encuentro a solas entre Luciana y Diego de Zama.....	36
<i>Figura 6.</i> Los hombres del capitán Parrilla, entre ellos, Diego de Zama	53
<i>Figura 7.</i> La presencia de la llama.....	55
<i>Figura 8.</i> «¡Mirón!».....	59
<i>Figura 9.</i> Ritual en la casa de la curandera.....	64
<i>Figura 10.</i> Zama y el niño en la canoa.	65
<i>Figura 11.</i> La hermosa Luciana Piñares de Luenga	67
<i>Figura 12.</i> Doña Emilia, madre del hijo de Zama	68
<i>Figura 13.</i> Figura de la mujer de la peineta al fondo.....	69
<i>Figura 14.</i> Zama y las mujeres de las peinetas.	69
<i>Figura 15.</i> Sumala junto a la niña de cabello crespo	70
<i>Figura 16.</i> Tora.....	70
<i>Figura 17.</i> El gobernador y el coco precioso.....	72
<i>Figura 18.</i> Vicuña Porto y sus hombres en la orilla del río.	73

1. Introducción

Este trabajo ensayístico tiene como propósito general indagar sobre algunos aspectos de la transposición del libro de Antonio Di Benedetto (1956) al largometraje de Lucrecia Martel (2017) teniendo en cuenta que la fidelidad —entendida esta como copia, ausencia de cambios— de una obra respecto la otra queda descartada desde el momento mismo del cambio de soporte.

En primer lugar, nos ha llamado fuertemente la atención la manera en la que la cineasta llevó a cabo la caracterización de los personajes, de los espacios, de los diálogos y de la composición de los planos, entre otras formas, siendo que es la primera vez que, *a priori*, pareciera desprenderse de su característico modo de narrar en sus películas anteriores, que corresponden a lo que se conoce como su «trilogía Salta».

A propósito de lo anterior, hemos tenido en cuenta las particularidades del «hacer cine» de Martel puesto que las consideramos relevantes a la hora de analizar algunas decisiones (incluso, decisiones políticas): adiciones, omisiones, rupturas, relaciones, mecanismos, formas de narrar y de componer. Para ello, consideraremos obras como la de Natalia Barrenha, quien en su libro *La experiencia del cine de Lucrecia Martel* (2020) —basado en su tesis de maestría— trabaja de forma minuciosa las características de las producciones de la cineasta salteña. O el libro de Nicolás Prividera, *El país del cine* (2014), puesto que nos ayuda a explorar el campo cinematográfico con su lenguaje particular. A su vez, fueron de gran importancia artículos y ensayos de críticos de cine o académicos como Roger Koza, Oscar Cuervo, Hernán Roselli, Emilio Bernini, entre otros. Por último, algunos registros audiovisuales de disertaciones de Lucrecia Martel o entrevistas a la directora a lo largo de su carrera han arrojado luz sobre aristas importantes en este trabajo.

Es preciso remarcar que Antonio Di Benedetto le había pedido a Nicolás Sarquís, el primero en avanzar en hacer una película basada en la novela del escritor mendocino, que no hiciera algo inferior a las películas de Werner Herzog. Por esto último, nos hemos encontrado también en la tarea de indagar sobre algunas particularidades del cine del realizador alemán, no como un aspecto central en nuestro trabajo, sino como una herramienta que nos permitió respaldar algunos argumentos respecto de *Zama* de Lucrecia Martel. Entre una de las particularidades, por ejemplo, encontramos que las películas de Herzog, a menudo, presentan protagonistas con sueños imposibles, personas con talentos únicos o individuos que se encuentran en conflicto con la naturaleza. Notamos que en largometrajes como *Aguirre, la ira de Dios* (1972) o *Fitzcarraldo* (1982), los actores de Herzog van más allá de sus propios límites. Específicamente en este punto, podemos ver que Daniel Giménez Cacho, quien interpreta a Diego de Zama, realizó una gran labor de interpretación: el libro está escrito en primera persona, un monólogo en el que pareciera que quien lo narra está perdiendo progresivamente la noción de su habitar en el mundo, a la espera eterna de su traslado, al resguardo de «recuperar» su identidad. Sin embargo, en la película no sucede lo mismo, entendemos, por motivos estructurales, es decir, un mecanismo de desplazamiento al cine de la primera persona del libro. Es ahí donde nos damos cuenta de que, al no haber en la película una voz en *off* subjetiva, el desafío que se le presentó al actor hispano-mexicano fue atravesado con éxito, pues los gestos y rostros inefables, silenciosos, opacos son fundamentales para transmitir el ensimismamiento, la fragmentación, la degradación, y hasta la «pérdida» de la identidad del protagonista del libro y, también, de la película.

En esta instancia, destacamos que el interés por las producciones de Lucrecia Martel es genuino por lo cual, del amplio espectro de interrogantes que han surgido al respecto de la

filmografía de la cineasta salteña, hemos decidido centrarnos en aquellos que competen solo a su último largometraje en contraste con la novela homónima de Di Benedetto. Así, surgen las preguntas, ¿cuál fue la motivación artística de Martel para llevar a cabo el largometraje basado en la novela de Di Benedetto? ¿Qué implicó el cambio de «tipos» de personajes y espacios respecto de sus películas anteriores? ¿Qué tareas supone la transposición del libro a la película desde su punto de vista? A propósito, ¿qué se ha tenido en cuenta para comunicar acciones mediante la implementación de elementos propios del soporte-registro audiovisual? ¿Qué decisiones se pueden considerar que son fundamentales a la hora de llevar a cabo esta tarea? ¿Por qué podríamos decir que esta película no se corresponde con lo que se enmarca dentro de las producciones del Nuevo Cine Argentino (NCA)?

Con el fin de intentar resolver estos interrogantes —y para exponerlo de forma concisa y detallada—, entendimos que el objetivo principal era proponer una lectura analítica desde las Ciencias de la Comunicación sobre la transposición de la novela *Zama* a la película homónima puesto que consideramos relevante entender las decisiones que esta tarea implica más allá de las cuestiones técnicas. En otras palabras, comprender de qué forma Lucrecia Martel resuelve cuestiones de índole comunicativa para poder lograr concentrar o descentrar los elementos, ideas y planteos propios de la obra de Di Benedetto en su largometraje.

A propósito de lo anterior, consideramos estrategias metodológicas particulares. En primera instancia, el contraste minucioso de la novela y la película fue troncal para poder llevar a cabo el trabajo que nos propusimos. En una primera etapa heurística, hemos explorado bibliografía relevante acerca de nuestros objetos y aquella que nos permitió problematizarlo dentro del campo de la comunicación. Así, recurrimos a textos teóricos de Gerard Genette, Oscar Steimberg, José Luis Sánchez Noriega, Sergio Wolf, Carmen Peña Aardid, entre otros. Al mismo

tiempo que revisamos la filmografía de la cineasta en la que hacemos foco en este trabajo, hemos recurrido a archivos digitales y en papel como ensayos de críticos de cine, especialistas en el área, que han sido relevantes para comprender tanto el trabajo de transposición de Martel como su estilo, su forma de narrar.

Finalmente, entendemos que el cine es, efectivamente, comunicación audiovisual. Tenemos en cuenta que este último campo soporta actualmente cambios específicos en cuanto a la técnica y a la narrativa debido a «una carrera digital» avasallante y a nuevas propuestas estéticas atravesadas por un contexto o coyuntura particular. En este sentido, en variadas ocasiones las realizaciones audiovisuales se muestran, en mayor o menor medida —con más o menos recursos—, comprometidas con problemáticas sociales y políticas, y en menor o mayor grado con diferentes estrategias comunicacionales. En línea con lo anterior, consideramos que todas las producciones de Lucrecia Martel, desde *Rey muerto* (1995), pasando por la «trilogía Salta» (2001, 2004, 2008), por *Zama* (2017) —el foco de este trabajo— y hasta su actual proyecto documental intitulado *Chocobar*³ (2019), existen desde su postura crítica y política.

3 «Javier Chocobar fue asesinado a tiros luchando en contra de la expulsión de su comunidad indígena de su tierra ancestral en Argentina. Su muerte apareció en un video en YouTube. Nuestro documental devela los 500 años de 'motivos' que llevaron a su fatal disparo, tanto con un arma como con una cámara, contextualizándolo en el sistema de tenencia de la tierra que ha dado forma a América Latina», sostiene la sinopsis del documental que ganó el premio Leopardo 2020 en la competencia internacional de Locarno.

2. ¿Pasaje, tránsito, adaptación o transposición?

Cuando se trata de indagar el fenómeno transpositivo, la literatura suele ser el campo genérico de referencia. Así, llevar a cabo el estudio de la transposición del discurso literario al ámbito cinematográfico implica integrar múltiples perspectivas analíticas. Sin embargo, y como consideramos que en toda transposición se pone de manifiesto el carácter histórico y hasta político, se abren nuevas posibilidades de abordaje.

Para comenzar, respaldamos nuestra empresa en lo que señala el historiador y crítico de cine José Luis Sánchez Noriega (2000):

Nuestro análisis no va encaminado a descubrir equivalencias en las formas artísticas, o a aislar los elementos propios de cada lenguaje, o a indagar en el trabajo creador para emitir un juicio estético; más bien se trata de describir las operaciones que el autor (guionista - director) lleva a cabo con el material literario y señalar los procedimientos empleados para vehicular, por medio del audiovisual, las significaciones del texto escrito, y ello tanto desde el nivel de la historia como desde el discurso. (p. 138).

Por su parte, creemos que es importante tener en cuenta la perspectiva del semiólogo y escritor argentino Oscar Steimberg (1993), quien propone hablar del *pasaje* o del *tránsito* de un lenguaje a otro, movimiento en el que los objetos necesariamente salen modificados porque «es esa circulación la que determina que la relación entre el libro y los medios masivos no consista simplemente en una sustitución histórica, o en el planteo de una opción absoluta entre diferentes

prácticas culturales» (p. 109). Teniendo en cuenta lo anterior, no podemos sostener que haya una cuestión de «fidelidad» o de «adulterio» respecto de la obra original —como luego veremos que expresa el escritor y crítico de cine Sergio Wolf (2001)— o, de una manera más simplista, de una imitación; nunca va a ser el mismo objeto con capacidad de ser percibido y aprehendido de la misma manera pues son diferentes, aunque tengan puntos de coincidencia y de referencia. Es por ello que «el error en el juicio comparativo entre película y obra literaria radica en aplicar un criterio exclusivamente literario al análisis de la película adaptada» (Sánchez Noriega, 2000, p. 53). En otras palabras, tenemos que tener en cuenta que se establece otro registro, otro lenguaje, otros mecanismos para llevar a cabo la narración de las acciones y de la caracterización de los personajes.

En línea con lo anterior, José Luis Sánchez Noriega (2000) habla de *adaptación*, en tanto para el argentino Sergio Wolf (2001) el mejor término para referirse a ese traslado de la literatura al cine es el de *transposición*, puesto que 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. Sin embargo, el primero no reniega del término *transposición*, aunque en la obra de su autoría a la que nos referiremos, *De la literatura al cine* (2000), advierte que prefiere hablar de adaptación más allá de que también implemente, de forma indistinta, *traslado* o *transposición* (p. 47).

Globalmente podemos definir como adaptación el proceso por el que un relato, la narración de una historia, expresado en forma de texto literario, deviene, mediante sucesivas transformaciones en la estructura (enunciación, organización y vertebración temporal), en el contenido narrativo y en la puesta en imágenes (supresiones, compresiones, añadidos, desarrollos, descripciones visuales,

dialoguizaciones, sumarios, unificaciones o sustituciones), en otro relato muy similar expresado en forma de texto fílmico. (p. 47).

En un sentido amplio, el escritor francés y crítico de cine Gerard Genette (1989) sostiene que la transposición de un texto podría consistir en una modificación estilística que lo transportaría, por ejemplo, del registro «noble» a un registro más coloquial, e incluso vulgar (p. 21). Pero de manera más específica, sostiene que una transposición estilística es una reescritura en sentido estricto; y esta afecta a los detalles temáticos (p. 89), por lo que las transformaciones serias merecen un término neutro y extensivo, *transposición*, que tiene que ver con las imitaciones con que se lleva a cabo la nueva obra porque esta siempre va a ser de un estatuto menos complejo que aquella de la que parte (pp. 41-42).

Así, la transformación seria, o transposición, es sin ninguna duda la más importante de todas las prácticas hipertextuales, aunque solo sea por la importancia histórica y la calidad estética de algunas de las obras que se incluyen en ella. También lo es por la amplitud y la variedad de los procedimientos que utiliza (p. 262).

En este sentido, Genette afirma también que no hay transposición inocente (1989, p. 375), es decir, una que no modifique de una manera o de otra la significación de su hipotexto. En línea con lo que sostiene el autor, reafirmamos lo que nos impulsa a indagar sobre la transposición de *Zama*, porque en las transposiciones, incluso en el último largometraje de Martel, todas las decisiones que se han tomado en el cambio de soporte han sido atravesada por un posicionamiento político, desde las omisiones y las inclusiones hasta el traslado de los soliloquios de Zama a la voz de alguno de los personajes como Ventura Prieto (Juan Minujín), Luciana Piñares de Luenga (Lola Dueñas), entre otros, y la síntesis de elementos en algunas de las escenas para componer diferentes imágenes mentales, consecuencias propias del soporte

literario. En otras palabras, no podría expresarse mejor la naturaleza y el efecto de la inevitable transposición debido a que «todo el valor del soporte audiovisual está en su relación ambigua con el hipotexto, ‘imitación’ siempre imperfecta, analogía siempre falaz, pero transposición siempre ingeniosa y pintoresca» (Genette, 1989, p. 193).

Ahora bien, luego de la exposición de las voces autorizadas en la materia, no implementaremos de forma indistinta los conceptos «pasaje», «adaptación», «imitación» y «transposición», sino que daremos privilegio a este último porque entendemos que con él nos podemos referir de forma más precisa al trabajo que hizo Lucrecia Martel con *Zama* de Antonio Di Benedetto. Además, porque acordamos con Wolf (2001) cuando afirma que en lo que refiere a las transposiciones de la literatura al cine, «se explica menos de lo que se juzga» (p. 77); hay todo un proceso detrás que incluye al director o a la directora, a guionistas, al equipo de sonido, a la dirección artística, entre otras piezas fundamentales, además de los traspies que puede presentar la filmación al igual que un equipo médico que hace un trasplante: «el resultado es siempre un cuerpo diferente, pero que siempre lleva las marcas o cicatrices de su renacimiento» (p. 77).

Vale la pena aclarar que no nos proponemos hacer foco en la originalidad de una obra, en entronizar a un artista por las exploraciones que haga con el lenguaje cinematográfico porque «siempre puede plantearse algún antecedente o filiación de una obra sea o no literaria» (Genette, 1989, p. 470), y esta siempre va a ser una versión de tantas otras que (aún, tal vez) no se han hecho. Más bien, acordamos, como hemos propuesto en el inicio, con la perspectiva de Sánchez Noriega (2000, p. 138), porque el foco estará puesto en describir las operaciones que Lucrecia Martel lleva a cabo con el material literario y señalar los procedimientos empleados para reflexionar al respecto. A su vez, entenderemos el concepto de «fidelidad» como lo plantea

Sergio Wolf (2001), porque también la creemos útil si se la entiende como sinónimo de clase de relación, de «modos de apropiación» respecto del sentido de las operaciones y caminos por los que transitó la cineasta para vincularse con el material literario porque, al fin y al cabo, lo privilegió para efectuar su trabajo.

Por último, si bien nos referimos a Lucrecia Martel indistintamente como «la directora», «la realizadora», la «cineasta», queremos dejar en claro que, en este trabajo, adscribimos a lo que sostiene James F. Scott (1979) cuando propone hablar del *cineasta* como autor colectivo, identificándolo con el equipo «coordinando ampliamente el impulso artístico del director» (p. 40). Aun así, vale dejar en claro que no es un movimiento terminológico gratuito puesto que podremos ver, desde el punto de vista de directores y escritores e integrantes del equipo técnico de Lucrecia Martel que ella trabaja a la par con todos los departamentos, desde la conversación con los actores hasta el envío de directrices a sus equipos técnicos; es decir, que la definición de Scott le sienta bien. La consideramos una trabajadora del cine que está en los detalles, que es meticulosa, compañera y bienrecibida por sus pares de trabajo. Tal vez eso sea, para algunos, parte de su destello como artista.

3. La pluma de Di Benedetto

La pluma del periodista y escritor mendocino Antonio Di Benedetto (1922-1986) cuenta su propia historia. Mejor dicho, reflexiona antes de que ella misma sepa qué significa el verbo reflexionar.

Para entender la afirmación anterior, es preciso presentar al autor de la novela protagonista de nuestro escrito. Antonio Di Benedetto debutó como escritor de ficción a los 31 años, en 1953, con el libro de cuentos *Mundo animal*. Sin más publicaciones conocidas, tres años más tarde presentó *Zama*, la historia de un asesor letrado, excorregidor, empleado de la administración colonial española que aguarda que lo releven de su puesto situado en un lugar impreciso sobre las costas de Paraguay. Casi diez años después, en 1964 publicó *El silenciero*, y en 1969 salió a la luz su obra intitulada *Los suicidas*.

El 24 de marzo de 1976, el mismo día que en nuestro país la junta militar encabezada por Jorge Rafael Videla tomó el poder instaurando así el último golpe cívico - militar, Antonio Di Benedetto fue detenido en su oficina del diario *Los Andes*, y allí pasó en la cárcel 17 meses y 10 días⁴, lapso en el que fue torturado en varias ocasiones y sufrió simulacros de fusilamiento. Luego de recuperar su libertad física, el escritor mendocino vivió en España entre 1977 y 1983.

Si bien contaba con una vasta experiencia como periodista y como escritor, tuvo que volver a

4 En su tesis doctoral intitulada *La narrativa de Antonio Di Benedetto* (1992), la filóloga Teresita Lidia Mauro Casellarín dedica su primer capítulo a narrar la historia personal del escritor, incluida la prisión, el exilio y el regreso al país. Consideramos preciso tener en cuenta que fue uno de los primeros detenidos en Mendoza, donde vivía y trabajaba. Figuraba en la lista de «subversivos» que distribuyeron los jefes de la represión en Cuyo. En el libro *Antonio Di Benedetto, periodista*, Natalia Gelós (2011), explica que el escritor había publicado desde 1972 notas sobre la represión policial y los atentados de grupos parapoliciales, fotos de presos e información acerca de procedimientos irregulares, desafiando la censura. Esa línea de conducta fue suficiente para que los represores lo «marquen» como un defensor de la guerrilla: el enemigo ideológico que, a partir de los '70, fue el blanco del Ejército y de la Triple A.

empezar en la senda de su profesión en un país que vivía en democracia. Volvió a Argentina luego de que asumiera el expresidente Raúl Alfonsín, y falleció tres años después en el Hospital Italiano de Buenos Aires como consecuencia de derrame cerebral: «No había querido volver a Mendoza. Murió pobre y arrepentido de haberse ido de España» (Rodríguez Marcos, 2017). Su último libro, la novela *Sombras, nada más...*, había sido publicado en 1984.

3.1. Zama, la novela

Como mencionamos, *Zama* fue publicada en 1956 y presenta una textualidad de nueve años (empieza en 1790 y termina en 1799). Está en línea con sus dos novelas posteriores, *El silenciero* y *Los suicidas*, en razón de la unidad estilística y temática que las rige, y forman una especie de trilogía, la «Trilogía de la espera», como la llamó la editorial *El Aleph*, que editó las tres en un solo volumen con el prólogo del escritor argentino Juan José Saer y un epílogo de Sergio Chejfec. Como lo dice desde el inicio, la novela de Di Benedetto está dedicada a las víctimas de la espera (pero cabe resaltar que la espera no es lo mismo que la esperanza), pero no supone la subjetividad de una víctima.

Es preciso mencionar, aunque parezca repetitivo, que el doctor Don Diego de Zama es el protagonista y narrador de la novela. Tan protagonista es que su nombre intitula la obra de Di Benedetto. Como hemos mencionado, la textualidad se desarrolla en las costas de la Asunción de la época de las colonias del siglo XVIII. Casi la primera información que recibimos en la novela es que Zama es el único criollo en la administración colonial, y eso parece determinar un aspecto fundamental del personaje, ya que toda su configuración psicológica y sus reflexiones personales parecieran despegar desde ahí: un hombre indeciso con un sentimiento de inferioridad, una constante inseguridad sobre sus acciones, incluso, en lo que respecta a su estatuto de

masculinidad —en términos sociopolíticos y sexuales—; un ser paranoico porque tiende a pensar que todos tienen intención de ofenderlo.

Por otro lado, la posición de Diego como asesor letrado de la gobernación, después de haber ocupado con éxito el más importante puesto de corregidor, se debe, aunque no se mencione en la novela, a una cuestión histórica: la Real Ordenanza de Intendentes, dictada en Buenos Aires en 1782, en la que se dictaminó cambiar el sistema de corregimientos por el de las intendencias (Serra, 2012, p. 144), a cuyos cargos jerárquicos no podían acceder criollos, solo españoles. Así, el personaje principal de *Di Benedetto* es uno de los perjudicados por la reforma.

A propósito de lo inmediatamente anterior, según la investigadora argentina Jimena Néspolo (2004), la prosa de *Di Benedetto* está muy ligada a la literatura kafkiana, a la de Albert Camus y al existencialismo, a Samuel Beckett, autores cuyas obras expresan las flaquezas e inseguridades del ser. En este sentido, podemos decir que Diego de Zama es un personaje cargado de matices que atraviesa distintas tramas de la existencia de la conflictividad del sujeto colonial, como la conflictiva erótica o la conflictiva de la transgresión.

El doctor Diego de Zama es leal a la Corona española, y espera la retribución por haber mantenido, según se expresa en la novela, una conducta intachable. Esa retribución que espera el asesor letrado es, nada más y nada menos, que el traslado como funcionario hacia tierras más prósperas como Buenos Aires, Perú o la ideal España de entonces.

En *Zama* podemos ver el anhelo de su protagonista por tener la superioridad de lo europeo en contraste con lo americano, y esto lo podemos ejemplificar con la obsesión del excorregidor por la mujer europea, en la novela representada por Luciana Piñares de Luenga, con quien vive una historia de seducción constante.

La obsesión de Zama por lo europeo lo lleva incluso a expresar públicamente, en una reunión social de la aristocracia —a la que también asistiría el ministro Honorio Piñares de Luenga, esposo de Luciana— que solo tendría relaciones con una mujer blanca «¡y española!» (Di Benedetto, 2018, p. 31). Aún así, se establece un contraste con su propia realidad, porque él es americano, y su esposa Marta también. Pero no solo se muestra esa contradicción, sino que también el personaje queda pensativo y confundido al sospechar que haber mencionado que solo estaría con una mujer blanca y española podría despertar comentarios acerca de que estaría cometiendo adulterio con una española casada, lo cual lo lleva a elaborar una posible justificación «yo solamente quise decir mujer blanca, como opuesta a indias, mulatas y negras, que me inspiraban repugnancia» (p. 43). Es decir, el asesor letrado considera que las mujeres americanas no son dignas, al menos no dignas para él, americano con pretensiones de español que siente anulada su identidad por el mismo suelo en el que nació. A propósito, escapa a la casualidad que la madre de su hijo bastardo sea doña Emilia, una viuda empobrecida, pero española, que le dará finalmente un hijo con sangre ibérica.

Teniendo en cuenta lo que venimos exponiendo, podemos decir que *Zama* deseaba lo que no podía poseer por derecho: la mujer blanca española, el derecho de sangre sobre la tierra, la decisión sobre su destino. Por otro lado, el sueño de poseer a la mujer española también puede interpretarse como el deseo de conquistar el Imperio, la representación de la anticonquista.

De forma más específica y sintética, en la segunda parte de la novela podemos apreciar los vericuetos de un sujeto atravesado por la insatisfacción que le provoca ser americano en contraste con su compañero —a quien odia y lo expresa así desde las primeras páginas (Di Benedetto, 2018, p. 12)—, el funcionario español Ventura Prieto, que muchas veces demuestra

respeto y superioridad moral en contraste con Diego de Zama⁵, quien parece no darse cuenta de dos cosas: en primer lugar, que su personalidad vagabunda e insegura lo vuelven un arlequín de la Corona española y de él mismo: el asesor letrado es instrumento y víctima de sus deseos y de sus ambiciones, a la vez que transforma en medios de subsistencia a quienes lo rodean, por ejemplo, a su asistente Manuel Fernández, proveedor de la comida y de cuidados personales; Emilia, instrumento de satisfacción de sus apetitos sexuales porque, de hecho, el mismo Zama expresa que no había otro tipo de relación; la mujer de la ventana que lo observa en la posada, procuradora de dinero. En segundo lugar, Zama pierde la oportunidad de reconocerse en su valía a través de la palabra liberadora porque, como él mismo menciona, sufre la falta de comunicación, tal vez, por esa inseguridad e indecisión que mencionamos en párrafos anteriores.

La etapa final de la historia cambia el tono de la narración. Zama abandona el tedio de la vida cotidiana en la ciudad y emprende una aventura al sumarse a una expedición a la selva en busca de Ventura Prieto, a quien todos buscaban y solo Zama conocía. Él, que siempre creyó en poder viajar hacia el sur, se decidió por la dirección contraria. Ahora su meta no era un cómodo traslado a la capital del virreinato, sino internarse en el inseguro norte con el fin de capturar a un delincuente y, finalmente, ser reconocido por la aristocracia española. Como una última hazaña heroica y evadiendo la quietud y la indecisión que lo caracterizó toda la novela hasta el desenlace, Zama emprende el viaje que la gobernación celebra como su «vuelta a las armas» (Di Benedetto, 2018, p. 237).

5 Una escena con la que podemos ilustrar esta afirmación, sobre la que, por las limitaciones de este escrito no vale la pena ahondar, es aquella en la que Ventura Prieto afirma que tanto merece cirujano la mulata que Zama encontró herida en la calle como el otro (el oriental Félix Ordoñez): mientras a Zama lo mueve un deber político, puesto que él como funcionario está a cargo de recibir al oriental, a Ventura Prieto lo mueve un deber moral, y con su consejo, establece una igualdad entre el americano de origen indígena y el americano de origen español.

Podemos apreciar a lo largo de toda la historia a un sujeto menguado, disminuido, que no se entrega de manera transparente a sus pulsiones y que tiene notoriamente sus puntos de conflictividad. Así, se va convirtiendo en algo que no soñaba ser porque todo el tiempo siente nostalgia de lo que fue o de los lugares que habitó. Solo para ilustrar la afirmación anterior, podemos contrastarla con las escenas de la llegada del oriental Félix Ordoñez al puerto con su hijo (Di Benedetto, 2018, p. 26), cuando describe a la Europa de las mujeres aseadas que no transpiran en exceso (p. 52), o la escena en la que supone como un desdén que no se le otorgue protección especial en una misión cuerpo a cuerpo, a él, a Diego de Zama (p. 237).

De manera más específica, en 1790, el eje es el deseo sexual y los trámites para lograr el traslado: vemos un sujeto pasional con una carga erótica que no logra encontrar un cauce social digno de él, y con la responsabilidad de agilizar los trámites para su traslado como funcionario de la Corona; en 1794, el protagonista está atravesado por la falta de dinero y su ingenio para subsistir; finalmente, en 1799, el foco está puesto en ganarse el favor de las autoridades por medio de lo que llamamos su última «hazaña heroica». Es decir, a lo largo de toda la historia Zama, paulatinamente, pierde todo: su familia, su cargo, su hogar, su prestigio, su ropa, sus manos. Con base en esta última descripción, podemos decir que la degradación de Zama es «la decadencia de la conquista española» (Serra, 2012).

3.1.1. Personajes y figuras clave: animales, mujeres, niños

En las primeras líneas de la novela, ya podemos apreciar la primera mención a un animal: el mono. Su protagonista cuenta que ve el cadáver de un mono que quedó atrapado en el muelle y que el agua quiere arrastrar, pero no lo logra. La otra figura es la del pez que nada a

contracorriente y que se lo puede encontrar siempre en las orillas, nunca en el centro. Podemos decir que ambas constituyen, quizás, una alegoría del destino del doctor Diego de Zama y que ambas simbolizan figuras de la resistencia, de esa que ya hablaba el poeta argentino Juan Gelman (1930 – 2014) en su «Mi Buenos Aires querido»:

*Sentado al borde de una silla desfondada,
mareado, enfermo, casi vivo,
escribo versos previamente llorados
por la ciudad donde nací.*

*Hay que atraparlos, también aquí
nacieron hijos dulces míos
que entre tanto castigo te endulzan bellamente.
Hay que aprender a resistir.*

*Ni a irse ni a quedarse,
a resistir,
aunque es seguro
que habrá más penas y olvido.*

Ni irse, ni quedarse. Resistir. Pero, a su vez, Zama, como parece «pesar» a los criollos, no resiste, Zama aguanta, y podemos observar en la novela de Di Benedetto que lo hace en el más antropológico de los sentidos, como lo define el antropólogo argentino José Garriga Zucal (2016): *aguantar* es demostrar fidelidad y fervor para con otro (en su estudio, un equipo deportivo), constituir señales de pertenencia, instituir otredades y sólidos y efectivos «nosotros».

Sin embargo, y aunque esos dos animales se constituyen como figuras clave pues resultan estructurantes del destino del protagonista, a lo largo de toda la historia, Di Benedetto menciona a un puma dócil y de mano cariñosa, perros hambrientos y luchadores, a insectos que determinan el rumbo de algún personaje, el caso de la avispa pómpila en el destino de Luciana Piñares de

Luenga, a los caballos como medios de transporte y de ingresos paliativos e, incluso, llama en una ocasión a los nativos «jauría de cimarrones salvajes» (Di Benedetto, 2018, p. 276).

Así, podemos afirmar que no hay posibilidad de desestimar en la trama la presencia de la fauna, incluso, como un gran esfuerzo por simbolizar el destino de los personajes de la historia. También, podemos ver que estas inclusiones resultan algo característico de Di Benedetto, pues su primer trabajo publicado *Mundo animal* (1953) está atravesado por diferentes seres vivos no humanos.

Para continuar, Zama siempre está atravesado por la espera eterna en la que es acompañado por ese contexto animalizado y cargado de cierta pesadumbre, pero en esa espera siempre busca algo. Por ejemplo, mujeres, como si siempre estuviera en celo (como mencionamos, esto puede verse más notoriamente en la primera parte de la novela). Las mujeres sostienen a Zama al tiempo que lo provocan, despiertan su voluptuosidad sin llegar a satisfacerlo, y esto lo podemos ver en las figuras de Luciana y Emilia, principalmente, aunque hay algunas otras que también forman parte de su abanico de posibilidades: Rita (la hija menor de su huésped), la mujer que se traslada en la berlina que no logra alcanzar, la nativa comerciante con quien Zama tiene un encuentro después de una afrenta con una jauría en las ruinas del hospital, la mujer de la posada que le provee de dinero.

A propósito de lo anterior, podemos decir que Zama venera a las mujeres, pero también las castiga: por su independencia (Luciana), por sus tratos (Emilia), por su promiscuidad (Rita), por querer escapar (la nativa comerciante), por parecer joven y no serlo (la espía de la posada).

Otra figura que se constituye como fundamental en la novela de Di Benedetto es la de los niños: desde el niño rubio que aparece como algo cuasi fantasmagórico, su hijo bastardo —al que caracteriza como enteco por el proceso de su gestación con una madre llena de ira, y hasta le

atribuye cualidades animalescas— y cuando hace mención a la tribu nativa en la que todos los adultos eran ciegos, pero los niños no (2018, p. 278). Estas inclusiones que quitan de eje la quietud de la novela en consonancia con la de las características de sus protagonistas pueden llevarnos a pensar en la irrupción de lo nuevo, de aquello que no se puede controlar, de la movilidad, del juego, de los enigmas propios del crecimiento.

De forma más específica, la figura del niño rubio aparece en cuatro escenas y, aunque transcurren nueve años, hasta el final sigue siendo un niño «como de doce años»: en la primera parte, Zama lo encuentra en su habitación y piensa que es un ladrón, aunque no ha robado nada (2018, pp. 36 - 37); unas páginas después, cree reconocerlo en la casa de una curandera, pero el niño huye (pp. 59 - 60). En la segunda parte, atravesada por la confusión entre realidad y alucinación, el niño rubio resurge, esta vez como una aparición de «lo inaudito», justo para ser testigo junto con Zama de la muerte de otra niña (pp. 219 - 220). Finalmente, en la tercera parte, el niño rubio reaparece para rescatar al protagonista, o para conducirlo hacia la muerte. Aquí la narración plantea una identificación entre los dos personajes, sugiriendo que el niño rubio es una proyección del protagonista: ninguno de los dos había crecido (p. 294); sin embargo, no podemos resolver con la información que nos brinda la novela si es que Zama sigue siendo un niño, muere o es rescatado por alguien y Zama se proyecta, en su estado de alucinación, como él cuando era pequeño.

3.1.2. La prosa y la historia

La novela de Di Benedetto en la que hacemos foco es una obra que puede incluirse en la categoría que el romanista y escritor alemán Kurt Spang (1995) denomina como novela histórica

anti-ilusionista en oposición a la novela histórica clásica. Según la clasificación de uno de los autores de *La novela histórica: teoría y comentarios*, la novela histórica ilusionista, surgida dentro del contexto general del positivismo y del romanticismo, crea la ilusión de autenticidad y veracidad de forma tal que el lector pierde la conciencia de estar frente a una representación. La novela historia anti-ilusionista, en contraste, insiste en el carácter ficticio de la obra (pp. 86-87).

En la novela histórica ilusionista es incuestionable que el desarrollo histórico es consecuencia de una acción individual y no social. Las masas, las instituciones y los sistemas no inciden en el acontecer histórico como la acción de individuos ejemplares que, generalmente, pertenecen a la nobleza o a la clase alta. En general, las novelas suelen llevar el nombre de sus protagonistas (como en la nuestra, *Zama*). La historia que se narra es lineal y cronológica, el narrador es omnisciente, las descripciones del espacio (paisaje e interiores) y de la mentalidad social suelen ser exhaustivas, el final es, generalmente, conclusivo, y los conflictos encuentran su solución (Spang, 1995, pp. 86-118).

En contraste, en la novela anti-ilusionista existe un pasaje de una narración pseudoobjetiva a una subjetiva. La historia no concluye sin exabruptos y de forma unívoca, sino es fragmentada y se construye como un rompecabezas de muchas historias. Los colectivos, las instituciones y los sistemas sociopolíticos hacen su aparición al igual que los personajes de los estratos menores. Se enfatiza el conflicto al presentarlo en una trama compleja, no lineal, incongruente y con espacios para la incerteza. Todos estos factores contribuyen al objetivo principal de este tipo de textos que es llamar la atención sobre su calidad de artefacto/constructo literario (Spang, 1995, pp. 86-118).

En vistas de la teoría expuesta, *Zama* incorpora algunos de los recursos típicos de la novela histórica clásica para luego deshacerse de ellos. El estilo de escritura supone una recuperación discreta de lo arcaico en el lenguaje, podemos apreciar a lo largo de toda la novela frases unimembres, una selección léxica muy precisa, frases cortas, uso de anacolutos que, desde el orden de lo gramatical, llaman la atención puesto que no están bien implementados. La misma Lucrecia Martel lo mencionó en una entrevista:

Zama es una invención de lenguaje. Mercurio en el oído. Un veneno fulminante y difícil de detectar, según decían. Asociar este proceso con intoxicación o enfermedad es un buen atajo, porque hay un orden que se altera, una mutación a la que el cuerpo es obligado. Todo comentario sobre esto parece insuficiente. En el orden de las palabras, en el tiempo de los verbos, hay un poder de vastas consecuencias sobre el cuerpo. Eso es posible advertir cuando escribís un diálogo. Los tiempos verbales son una invención endemoniada. (Koza, 2017b).

Por eso mismo, la incorrección en el lenguaje es algo que caracteriza a *Zama*; Antonio Di Benedetto era muy diestro en el uso del lenguaje comunicativo, profesional, referente, correcto, un hombre con experiencia en el manejo de la pluma. Sin embargo, en la novela, el escritor mendocino les permite a sus personajes la incorrección en el lenguaje como un uso estético, no como un mero regodeo a la infracción. Aún más, insiste Néspolo (2004) hay un tiempo de verbo de Di Benedetto que no cuenta lo que pasa, sino lo que no pasa, lo estancado; es el tiempo de lo que pasa y no pasa de forma simultánea. Di Benedetto reconstruye en *Zama*, imaginariamente y desde otro lugar, la conquista española de las costas y, también, puede leerse en línea con *El entenado* (1983) de Juan José Saer y *Río de las congojas* (1981) de Libertad Demitrópulos. Así,

se la puede incluir en el centro del canon de la literatura argentina y de la literatura latinoamericana.

Es uno de los libros fundamentales para explicar las dos literaturas anteriores y lo explica en el comienzo estremecedor con la figura del mono y con la figura del pez, como ya hemos especificado.

Zama es muchas veces un personaje que excede las posibilidades de la comprensión porque, como menciona quien más ha estudiado la prosa de Di Benedetto, la ya mencionada Jimena Néspolo (2004), es una novela en donde llegan a un punto de máxima tensión todas las líneas que estaban insinuadas y trabajadas en obras anteriores. Es un antihéroe, no es un personaje con el que logremos una identificación **total**. Es un personaje denso, es un personaje conflictivo, que tiene muchos enrosques y que genera por momentos aprensión, rechazo, identificación.

Podemos decir que *Zama*, al igual que Di Benedetto, simplemente esperó a que llegara su día de reconocimiento, como mencionaba Juan José Saer en el prólogo a la obra. Es la única espera de la que somos testigos que *Zama* puede decir que se cumplió, que fue más que una espera, una esperanza.

4. El cine de Lucrecia Martel antes de Zama

Lucrecia Martel nació en Salta, una provincia del noroeste argentino, en el seno de una familia tradicional y con costumbres arraigadas como, por ejemplo, tener el deber de dormir la siesta escuchando los relatos de su abuela; relatos que, según la misma Lucrecia Martel (Casa de América, 2009), eran terroríficos y la dejaba a ella y a sus hermanos inmóviles. Esta y otras particularidades de su infancia parecen haber constituido hitos significativos en su ulterior carrera como cineasta.

Actualmente, podemos considerarla como una de las directoras más reconocidas del Nuevo Cine Argentino (NCA), junto a Lisandro Alonso, Martín Rejtam, Adrián Caetano o Pablo Trapero. Sin embargo, los esquemas de producción de la directora en la que hacemos foco nunca fueron «independientes», debido a que ya en *La ciénaga* (2001), su ópera prima, Martel trabajó con Lita Stantic (una de las productoras más importantes del cine nacional).

Las realizaciones de Martel no han tenido que padecer la espera para ser reconocidas. Desde su primer cortometraje, *Rey muerto* (1995), ya tuvo visibilidad en la esfera nacional debido a que formó parte de la primera edición de *Historias breves*⁶, que dio inicio al NCA de los noventa. Luego, *La ciénaga* fue seleccionada como la mejor película argentina de la década 2001-2010 por la Federación Internacional de la Prensa Cinematográfica (Fipresci). La «trilogía Salta» se completa con *La niña santa* (2004) y *La mujer sin cabeza* (2008), todas con guion de Martel y dueñas de varios reconocimientos internacionales.

⁶ *Historias Breves* es un concurso de proyectos de cortometraje de ficción que realiza anualmente el Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA) de Argentina. Su primera edición fue en 1995 y ha contribuido a potenciar en su etapa inicial la carrera de muchos cineastas, entre ellos Lucrecia Martel, Pablo Trapero, Andy Muschietti, Santiago Loza, Israel Caetano, Maxi Dubois, Daniel Burman y Bruno Stagnaro.

Es preciso destacar que los largometrajes de Lucrecia Martel se distancian de lo que podríamos reconocer como «regionalismo»; en otras palabras, no destaca en ninguno de ellos características consideradas típicas del contexto en el que la historia se lleva a cabo. La figuración de los cuerpos, las referencias al género trágico y la utilización expresiva del sonido, del fuera de campo, del desenfoco y del segundo plano (Prividera, 2014, pp. 165-166) son procedimientos fundamentales que recorren su obra de manera transversal y configuran una estética del extrañamiento que evade por completo cualquier aproximación a un relato pintoresco. Tal vez esto tenga que ver con lo que menciona el director de cine y escritor Nicolás Prividera (2014) «Martel pinta su aldea y a la vez, según la visión de Tolstoi, nos entrega una visión de mundo. Y en el mismo movimiento muestra cómo bajo la superficie de ese aparente realismo se mueven otras aguas más oscuras» (p. 166). O bien, haciendo foco en el virtuosismo técnico e inteligencia para la escritura del guion de la que se la acusa sin vana gloria a la directora salteña, y como resalta el cineasta y crítico Hernán Roselli (2018), «ella logra enturbiar las aguas para que el pozo parezca más profundo», en contraste con aquello que decía Nietzsche sobre algunos poetas. En otras palabras, la puesta en escena de Martel (con las percepciones visuales y sonoras de sus personajes) no pretende restituir lo real como totalidad, sino presentar el entorno como un conjunto de fragmentos.

La relación entre los personajes y el mundo está desprovista de certezas: es un lazo inestable y atravesado permanentemente por la desorientación. En la misma línea de razonamiento, el guionista argentino y crítico de cine David Oubiña (2014) afirma:

Si, en algún sentido, Martel participa de un nuevo realismo [...], no es porque pretenda reflejar el mundo, sino, en todo caso, porque

captura con fidelidad el modo en que sus personajes lo experimentan. (p. 78).

A propósito de lo que mencionamos, podríamos interpretar a ese nuevo realismo como el realismo de la percepción (de su percepción y la de sus personajes). Al sostener que «el cuerpo de una persona frente a la cámara es un tejido emotivo, incapaz de mentir, en contradicción permanente con el lenguaje hablado», (Martel, 2001⁷), entendemos que ella misma afirma que la verdad de la comunicación debe buscarse en el cuerpo y no en las palabras.

Es por eso que la presencia de Martel en lo que se considera el NCA es un tanto ambigua. Sin embargo, consideramos ambiguo también aquello que puede incluirse dentro del NCA, porque el NCA existió más por grupo etéreo que como generación y «nunca encarnó un proyecto claro» (Casa de América, 2009; Prividera, 2014); así, más por pertenencia temporal que por afinidad estilística se reunió a los realizadores emergentes de la década de los noventa como generación. Aún así, lo que se le destaca de manera positiva es tener la módica intención de recrear un nuevo modernismo, aunque con cierto gusto por el estilo internacional (*international style*), la asistencia a los festivales, el respaldo de fondos extranjeros; vale decir que sus representantes pertenecían a la clases más pudientes de la formación social. Sin embargo, cuando un formato se vuelve rígido, una escuela llega a su agotamiento, emerge la necesidad de una crítica para una renovación, cuando eso no sucede, el movimiento se eterniza en su etapa decadente y eso fue lo que sucedió con el NCA. Pero, por supuesto, hay salvedades que han

⁷ Entrevista incluida en el DVD de *La ciénaga* (2001).

sabido distanciarse para arrojar luz sobre las falencias y se llega, tal vez, a saldar esa deuda crítica (Prividera, 2014, pp. 49 - 53) como es el caso de Lucrecia Martel⁸.

El cine de la directora salteña se acerca a los patrones más tradicionales, mientras que las ideas de un cine independiente, en el sentido artesanal, señalan con ahínco las primeras películas de esa *generación*: «un espíritu de captura de los acontecimientos de manera cruda que constantemente evoca el documental, sea por la utilización de material documental, o por la adopción de una plástica propia del documental» (Oubiña, 2007).

4.1. Proceso creativo: escucho luego existo

Como hemos mencionado, Lucrecia Martel se destaca entre los nombres de su generación de cineastas, y no tanto por las historias que presenta, sino por la manera en que lo hace. Como menciona el académico Fernando Passos en el prefacio del libro de la estudiosa de cine y escritora brasileña Natalia Barrenha (2020), en el proceso creativo, la cineasta salteña «arrancó la máscara superficial de su entorno y la transformó en un cine de personas vivas, testigo de los procesos del alma» (p. 20).

Más allá de cómo ella decida llevar a cabo sus producciones, hay algo con lo que muchos estudiosos y críticos (Barrenha, 2020; Prividera, 2014, 2017; Koza, 2017a, 2017b; Sonzini, 2017, Cuervo, 2017) están de acuerdo: el diseño sonoro en las producciones de Martel es complejamente exquisito. Como menciona Roger Koza (2017a), Martel pertenece al tipo de cineastas para las que

⁸ En *El país del cine* (2014), Nicolás Prividera menciona que se puede entender el núcleo de la problemática estética del NCA a partir de la tensión fundacional del materialismo social de Martel y el naturalismo metafísico de Lisando Alonso (p. 167).

el sonido no es cuestión de técnicos y máquinas, ni un complemento naturalista de las imágenes. El sonido es una ontología exigente, un signo de la realidad menos susceptible de caer bajo el dominio del lenguaje, o en todo caso la expresión más inestable del mundo y sus apariencias (...) Martel ve con los oídos. (s/p).

La arquitectura del sonido es fundamental para comprender lo que Martel quiere que entendamos, puesto que afirma haberse acercado al cine desde la construcción sonora por experiencias de su infancia: el sonido tiene sentido y significado, formas de organizar el relato (Casa de América, 2009); nos acercamos a lo que ella nos presenta a la manera husserliana porque entendemos que no podemos comprender las complejidades de un objeto de una vez, sino que lo hacemos de modo progresivo. En *La mujer sin cabeza* (2008) un accidente automovilístico en el inicio —que se oye pero no se ve— es lo que determina la trama de la película. O bien, ella misma afirma nuevamente que el sonido es el mayor responsable de la característica sensitiva de sus películas. Para respaldar lo anterior, consideramos la lectura de Barrenha (2020) en donde cita un fragmento de una entrevista a Lucrecia Martel en 2008: «Durante las filmaciones de *La ciénaga* hacía mucho frío; sin embargo, al ver la película, se transmite una fuerte incomodidad debido a la sensación de calor —sensación, esta, causada por la utilización del sonido—» (p. 44).

En *The skin of the film* (2000), la filósofa y estudiosa de cine Laura Marks aborda cómo las películas pueden evocar esas sensaciones e invitan al espectador a responder a la imagen y al sonido de una forma corporal en una combinación de sinestesia y funciones perceptivas que facilita la experiencia de otras impresiones sensoriales. El refuerzo, estilización o la simple

presencia de los indicios sonoros materializadores contribuyen a la creación de un universo y a que los espectadores nos sintamos inmersos en él, por lo que son muy importantes para esa experiencia de envolvimiento del cuerpo.

En vista de nuestra argumentación, consideramos, al igual que Barrenha (2020) que la idea de inmersión es taxativamente fundamental en el proceso creativo de Lucrecia Martel. «Ella ve al espectador sumergido en una masa de aire, como si estuviese en el fondo de una pileta. Para la cineasta, el sonido es lo que posibilita la sensación de estar envuelto en ese fluido que es el aire» (p. 43).

En este sentido, más allá de la materialidad estética y de lo que la cineasta pueda hacer con el sonido —como la capacidad de construir sentidos y significados—, entendemos que logra desactivar la referencia clásica en el cine, que es la imagen, debido a que, mediante ciertos mecanismos empleados de forma muy metódica e inteligente, hace que los espectadores dudemos de un sistema tan fuertemente visual. Así, podemos ver que Lucrecia Martel hace un enorme esfuerzo por comunicar a través de la arquitectura sonora, para que podamos ser interpelados desde el sentido por el que menos se ha preocupado, según ella misma, el cine.

Por último, cabe mencionar que algunos especialistas y estudiosos se preguntaban qué sería del cine de Martel luego de su último largometraje: «Hay algo abrumador en ese exceso de lucidez, como si hubiera llegado a un límite. O tal vez sea el signo de otro inminente salto adelante» (Prividera, 2014, p. 192). El ya citado director y crítico argentino se preguntaba si con esa producción la directora salteña cerraba un ciclo. Lo mismo menciona, como una reflexión traída de años anteriores, el crítico de cine y escritor Roger Koza (2017b): «La trilogía salteña era tan sólida como las rocas de cualquier paisaje de esa provincia. ¿Qué se podía filmar después?». A continuación, intentaremos reflexionar acerca de lo que pasó en ese «después».

4.2. Zama, proyecto inconcluso vs. proyecto finalizado

Cuando Lucrecia Martel anunció que filmaría *Zama*, para algunos fue imposible no recordar la obra no culminada del director argentino Nicolás Sarquís, cuyas escenas se emparentaban con escenas del *Fitzcarraldo*⁹ (1982) y con *Aguirre, la ira de Dios* (1972), obras del director alemán Werner Herzog, por el tiempo de filmación, el uso de los escenarios naturales, las ideas magnánimas llevadas a cabo con todo lo que ellas podrían implicar. Al menos así se puede apreciar en algunas escenas de *La película infinita* (2017), una realización de Leandro Listorti en el que se muestran fragmentos de películas que nunca llegaron a su fin. Allí aparece *Zama* de 1984, el proyecto inconcluso, y podemos ver parte de lo que mencionamos: la paleta de colores, un enfoque taciturno cargado de colores pasteles y crudos, la puesta de escena sin artificios, naturaleza viva.

⁹ La película está basada en una aventura real del comerciante cauchero peruano de origen irlandés Carlos Fermín Fitzcarrald.



Figura 1. Escena recuperada de la filmación de *Zama* (Nicolás Sarquís). En *La película infinita* (Leandro Listorti, 2017).

Este enlace que hacemos entre las películas de Herzog y la *Zama* de Sarquís, tal vez, haya sido uno de los propósitos de este último, puesto que quien le había encomendado la filmación de la novela al director, el mismo Antonio Di Benedetto, le pidió que la película estuviera a la altura de lo que podría hacer Herzog.

Si pensamos en la filmografía del director alemán, podemos decir, de forma general, que sus películas, a menudo, presentan protagonistas con sueños imposibles, personas con talentos únicos en campos oscuros o individuos que se encuentran en conflicto con la naturaleza. También, podemos decir que estas películas tienen, muchas veces, fragmentos que parecen pertenecer a un documental y no a una ficción, se puede observar la tendencia a la exploración de territorios desconocidos; los escenarios naturales son una característica fundamental del «hacer cine» de Werner Herzog. En la mayoría de sus realizaciones, pretende que sus actores principales

actúen más allá de sus límites y pone una inmensa batería de herramientas para que eso pueda suceder (Mahmud, 2009).

Con esto último, pretendo indagar acerca de lo que podría conocerse como el «interés de Di Benedetto» en que su novela fuera llevada al cine por Sarquís, y que el producto final estuviera a la altura de alguna producción del realizador alemán. Tal vez, Martel sabía de este pedido y lo tuvo presente en todo momento. Y aquí cabe la pregunta ¿por qué nos atreveríamos a afirmar lo anterior? La naturaleza cruda en todo su esplendor y el extrañamiento narrativo, la presencia y la importancia de la presencia de los indios, y por lo desmesurado (aquello casi imposible) de la empresa que los personajes principales pretenden llevar a cabo.

En el caso de *Fitzcarraldo*, el personaje principal es Brian Fitzgerald (Klaus Kinski), un irlandés algo desprolijo y desfachatado que ama con obsesión la ópera. A fines del siglo XIX y principios de XX, se encuentra en Perú, una región selvática poblada por nativos y por comerciantes exitosos del caucho. Su propósito es trasladar un barco en el medio del Amazonas, construir un teatro de ópera y hacer escuchar a los indígenas la ópera de Enrico Caruso interpretando obras de Verdi y Donizetti. A pesar de las burlas por querer conquistar lo inútil, rebelarse y emprender su cometido sin mucho respaldo, sin virtuosismos ni modales, su empresa pareciera no poder concretarse jamás, sin embargo, si bien no construye el teatro, logra que una ópera interprete en vivo para que los indígenas pudieran deleitarse a pesar de no saber bien qué tenían en frente.



Figura 2. Brian Frtizgerald (Fitzcarraldo) camina entre los nativos del Perú que lo acompañarán en su empresa. *Fitzcarralfo* (Werner Herzog, 1982).



Figura 3. El deseo de Fitzcarraldo empieza con transportar un enorme barco por tierra, pasando por encima de un monte. Para el protagonista se convierte en una obra titánica subir y bajar el barco en una sola pieza para luego ponerlo a navegar por el Amazonas.

Como sabemos, en *Zama*, la hidalguía y la conducta intachable de Don Diego de Zama (Daniel Cacho Giménez) como servidor de la Corona española parecen tener la fuerza para hacerlo tolerar las supuestas burlas (por ejemplo, del gobernador y de Ventura Prieto), parecen darle los ingredientes necesarios para que tenga, aún más, la capacidad de «aguantarlo» todo; incluso, esto se observa en la última iniciativa que tuvo, que se puede apreciar tanto en la novela como en la película: sumarse a una hazaña heroica fuera de las actividades diplomáticas que venía ejerciendo hasta el momento. Finalmente, no somos testigos de que su cometido, su traslado, haya sido logrado. Tampoco sabemos si vivió, si quedó agonizando o si los últimos rostros que como espectadores supimos que vio se corresponden con lo onírico.

Volviendo sobre el pedido de Di Benedetto a Sarquís, fue una obra que nunca se terminó por razones políticas y técnicas. El proyecto cinematográfico del director argentino llevaba como título *Zama, espera en medio de la tierra* y empezó a rodarse en 1984. El rodaje se realizó en Paraguay y duró apenas dos semanas. Paraguay todavía estaba gobernada por el dictador Alfredo Stroessner (período 1954-1989), y Sarquís contó que los servicios secretos le hicieron la vida imposible hasta que decidió suspender el rodaje y volver a la Argentina (Almada, 2017b). Además, la filmación tuvo problemas por irregularidades en los contratos con los actores Mario Pardo y Charo López, quienes luego de un tiempo se ausentaron de las grabaciones. Por último, en 1986, Antonio Di Benedetto muere y las escenas sin editar continuaban esperando algún cauce, algún destino.

Ocho años después de la grabación en Paraguay, con motivo de los 500 años del descubrimiento de América, en 1992, «Nicolás Sarquís intentó buscar apoyo económico para retomar el proyecto» (Almada, 2017b, p. 191), pero la búsqueda no prosperó. Como una

metáfora de la novela, la película quedó estancada, girando eternamente en el remolino, igual que el mono muerto, y nunca terminó de filmarse.

4.3. *Zama* desde la cámara de Lucrecia Martel

En algún pasaje de nuestro escrito hemos mencionado que Lucrecia Martel se siente parte de cada detalle de sus proyectos, es una cineasta que no deja nada librado al azar, pero lo hace con el compañerismo y el respeto por sus pares como premisa troncal. Para ilustrar lo que mencionamos, el documental del director argentino Manuel Abramovich (2017) es de gran importancia. La idea principal de su trabajo fue que Lucrecia Martel fuera protagonista, por primera vez, de una realización cinematográfica. Sin embargo, ella expresó en el intercambio de correos que se puede observar en el documental, que estaba a «años luz» de poder interpretar un protagónico. Justamente, el documental recibe ese nombre: *Años luz*.

De todos modos, la predisposición de Martel para participar fue notoria, amable. Más allá de expresar incomodidades, permitió que Abramovich estuviera presente en la grabación de *Zama*. Se puede incluso decir que los todos los que formaban parte de la filmación han sido testigos de aquello que expresó la escritora Selva Almada (2017a): «Los qom la respetan. El equipo técnico y los actores la aman» (p. 25).

Así, tanto en lo que pueden expresar Abramovich y Almada respecto de Martel, de qué observaron de ella y de cómo llegaron a describirla podemos apreciar que están hablando en el mismo idioma, las mismas palabras pueden intercambiables entre el director y la escritora: en el documental de Abramovich podemos ver a Martel caminando de un lado a otro, pensativa, atenta, fumando su habano, cordial con el entorno y acompañando a sus actores; meticulosa, detallista, prolija, aguda. Aunque a veces se pierde en la observación del mismo paisaje o en el

comportamiento de los «actores no humanos», como la presencia de una llama, un animal característico del noroeste, pero viviendo en el noreste. La llama la desconcentra, le parece bonita y capta toda su atención. «El yuyito verde le gusta», expresa en un momento y se escucha una voz de fondo, con tono imperativo, «¿Por qué no filmamos en vez de hacer sociales con la llama?». Habían reparado en su distracción, ella sabía que quien lo hizo estaba en lo correcto. Y, seguramente, haya sido Fabiana Tiscornia (en el documental se escucha varias veces que dice «Fabi, Fabi», ya sea para una opinión o un apoyo técnico), a quien Martel le deposita una gran confianza (Koza, 2017b).



Figura 4. La llama que desconcentra a Lucrecia Martel, le parece bonita y capta toda su atención: «El yuyito verde le gusta», expresa. En *Años Luz* (Manuel Abramovich, 2017).

Ahora bien, en *Zama*, Martel trabaja por primera vez con un protagonista masculino (Daniel Giménez Cacho) y un elenco integrado mayoritariamente por varones (Juan Minujín, Matheus Nachtergaele, Rafael Spregelburd, Daniel Veronese, Nahuel Cano). Sin embargo, y en tono comparativo, el modo de construcción de los personajes y de la estructura sonora presentan

rasgos de continuidad con los de sus trabajos anteriores en los que las protagonistas eran mujeres.

En esta línea de razonamiento, podemos ver que en las producciones de la directora salteña, los cuerpos de los personajes exhiben el estado de lo que podemos entender como «lo social»: aparecen agobiados y distraídos (*La ciénaga*), en un notorio desentendimiento de circunstancias propias (*La niña santa*), atravesados por el estupor y la incertidumbre (*La mujer sin cabeza*). Ahora bien, podemos decir que en *Zama*, su protagonista es un sujeto escindido, desorientado, fuera de lugar.

En otras palabras, los protagonistas de la «trilogía Salta» son sujetos entumecidos, menguados, portadores de una impotencia y pesadumbre palpable ante el derrumbe de un orden social o familiar; en el caso de *Zama*, de la caída del sistema colonial. Como hemos mencionado, las películas no deslizan juicios morales sobre a los personajes, sino que se limitan a presentar su experiencia del mundo por medio de elementos concretos (esto último tal vez lo podamos interpretar como algo muy común en el NCA): la materialidad de los cuerpos, los matices de la lengua (característica propia de Martel), la actuación, el erotismo de las miradas, la incomunicación.

El deseo es uno de los elementos fundamentales del cine de Martel, cuya sensibilidad para representarlo —por medio de un trabajo minucioso con lo sensorial, la figuración corporal, las miradas, los climas— constituye una de las marcas autorales que definen su poética. En *Zama*, como hemos mencionado, Martel trabaja por primera vez con un protagonista masculino que es, a su vez, el sujeto de deseo, en contraposición con las adolescentes de sus largometrajes anteriores, aunque también los personajes femeninos, por ejemplo, Luciana, que también aparece

como sujeto deseante. A saber, en la película, Luciana advierte a Diego: «Muchas mujeres me aborrecen por mi independencia, y demasiados hombres se equivocan con mi conducta», una frase tomada literalmente de la novela, pero resignificada al pasar del estilo indirecto en el texto literario a la primera persona en el largometraje: «Me dijo que muchas mujeres la aborrecían por su independencia...» (Di Benedetto, 2018, p. 64).



Figura 5. Encuentro a solas entre Luciana y Diego de Zama: «Muchas mujeres me aborrecen por mi independencia, y demasiados hombres se equivocan con mi conducta». (*Zama*, 2017)

Otro aspecto fundamental en las realizaciones de Martel es el sonido, tanto en lo que respecta a la arquitectura general de la obra como a lo que atañe a la construcción de sus personajes por el uso del lenguaje (matices, acentuaciones). Esta particularidad de la realizadora salteña también lo podemos apreciar en *Zama*. Ya hemos mencionado que Lucrecia Martel se acercó al cine porque lo que más captaba su atención era la forma en la que el sonido atravesaba los cuerpos, y eso se constituyó en la base de sus realizaciones. A continuación, abordaremos este tema en profundidad.

4.3.1. El diseño sonoro en *Zama*

Como hemos mencionado, algunos especialistas en el cine de Lucrecia Martel, como Natalia Barrenha (2020), Nicolás Prividera (2014) o Roger Koza (2017a, 2017b), han hecho foco en la importancia del sonido en las realizaciones de la cineasta salteña. A propósito, resulta interesante adentrarnos en las particularidades técnicas y creativas al respecto en *Zama*.

Las películas de Lucrecia Martel suscitan una experiencia de goce semejante a la de una pieza musical porque están diseñadas, desde el aspecto sonoro, para ser un lugar habitable antes que observable. Así, se produce el encantamiento físico del cuerpo y de la materialidad de los objetos. De esta manera, la directora enfatiza el sonido como el mayor responsable de la característica sensitiva de sus películas (Barrenha, 2020, p. 44).

El ya citado documental de Manuel Abramovich (2017) es «un retrato de Lucrecia haciendo una película» (Savransky, 2018). Este material nos ayuda a visibilizar algunas escenas que han sido decisivas a la hora de entender tanto la elaboración técnica del sonido o la construcción del habla de los personajes. Por ejemplo, cuando Martel acompaña a los actores (y se observa la buena convivencia y comunicación, sobre todo con Lola Dueñas y Daniel Giménez Cacho) y los interviene para que hablen o se expresen desde sus movimientos de una determinada manera, o bien, cuando el equipo de filmación intenta grabar sonido ambiente, ese que contiene el canto de las aves e insectos que habitan el espacio, el ruido del viento colándose por la flora espesa del noreste argentino, y la del sur de Paraguay y Brasil, aunque también del conurbano y el interior de Buenos Aires. Sin embargo, en estos casos, veremos que no todo lo que podemos percibir como «natural» es tal cosa.

Una escena para destacar del largometraje *Años luz* (2017) es aquella en la que Martel menciona «agua, agua» y, como hemos dicho, el sonido del agua para la directora es parte de una arquitectura diseñada para sumergir, casualmente, a los espectadores en una atmósfera en particular. El agua es protagonista porque es el medio que trasladaría a Zama a Lerma, a Lima o a Buenos Aires para, finalmente, volver a reunirse con Marta y sus hijos. El agua es el medio del pez que está por irse y no, el agua es lo que quiere arrastrar al mono y no puede... Al agua mira Zama al inicio de la película, al agua se dirige Zama en el relato de Di Benedetto, el agua del río contempla Zama cuando le dicta la carta a Manuel Fernández, por el agua, finalmente, viajará Zama en canoa en el medio de alguna selva del noreste. La densidad atmosférica proporcionada por los ruidos y por los chillidos de insectos se intensifica con esa presencia constante del agua.

Por otro lado, como lo menciona la misma Lucrecia Martel en el coloquio moderado por Sonia García López, profesora en el Departamento de Periodismo y Comunicación Audiovisual de la Universidad Carlos III de Madrid (Casa de América, 2018), la composición sonora de las escenas dista mucho de haber sido natural —aunque sí se haya grabado e incluido el sonido propio del ambiente en algunos segmentos, como vimos en el largometraje *Años luz* (2017)— incluso el sonido de los insectos que más podemos oír como los grillos o chicharras, propios de las zonas con climas densos y húmedos. En este sentido, también resulta preciso mencionar que en la realización de Martel se usan dos aves específicas: **el pájaro kakuy y el pájaro campana**, no solo porque sean características de las zonas en las que la filmación se llevó a cabo, sino también porque cada una tiene una leyenda en particular y la aparición de su canto en escenas específicas no es inocente (ver leyendas en Anexos). En otras palabras, Martel decidió vincular la leyenda de las aves con la trama de la película, lo que hace que el sonido de los pájaros sea narrativamente parte de la película. El pájaro cacuy aparece en las escenas de Zama y Luciana, o

cuando está cercana la muerte, por ejemplo, la del oriental Feliz Ordoñez o la del propio excorregidor. En ocasiones, incluso podemos pensar que nada salió del cálculo de la directora y de quienes conformaron su equipo de trabajo; como si cada página del libro de Di Benedetto estuviera concentrada con una inteligencia suprema en cada escena de la película, más allá de los giros o fidelidades —en el sentido que lo expresa Sergio Wolf (2001)—.

Ahora bien, si hablamos de otro tipo de elementos que hacen a los sonidos que componen las escenas, Lucrecia Martel pidió específicamente que no se usaran carruajes (pero en el libro sí aparece una berlina llevando adentro a una mujer que Zama no puede distinguir luego), caballos, espadas, metales ni herrería. Si bien aparecen en la película como objetos, no hay sonido ambiente que remita a ellos. La directora quería «visualizar sonoramente» una ciudad tan pobre que no tuviera metales, pues todos los elementos tenían que sonar como si fuesen de madera. No obstante —y esta podría leerse como una victoria parcial de los nativos por sobre los colonos europeos—, en la película, como una suerte de justicia poética tal vez, los únicos que usan y que hacen sonar sus metales son los indios de la tribu mbyá con sus ornamentaciones. Así, tampoco hay sonido de llamas, de hecho, no se observan velas en toda la película, no hay fuego ni fuente de luz en cuadro.

En otras palabras, podemos observar que se construye un universo con mucha densidad desde lo sonoro con elementos no naturales. Los insectos, los pájaros, los sonidos de los elementos que resuenan en el fondo de las escenas se corresponden con una composición electrónica. Podemos apreciar ambientes cargados a nivel espectral y con muchos sonidos estacionarios, además de otros más bien rítmicos.

Para respaldar lo que venimos exponiendo en los párrafos anteriores, la directora salteña afirmó que el sistema con el que hace sus películas es de absoluto artificio, nada fue pensado

para ser natural, porque para ella el cine es un gran artificio; no existe nada casual, todo fue cuidadosamente planeado en el guion y desarrollado con precisión (Casa de América, 2018).

Por otro lado, como mencionó Manuel de Andrés¹⁰, integrante del equipo técnico de sonido de *Zama* (ASA, 2019), no siempre se tiene la suerte de que la dirección de la película tenga al frente —en este caso a Lucrecia Martel— a alguien que envíe un *off line*, es decir, un documento con directrices técnicas, tan específico como lo hace la directora de *Zama*. Porque si la arquitectura del sonido de la película es tan importante desde su perspectiva, la propuesta integral debe estar también a la altura de lo que ella desea como resultado final.

4.3.1.1. Reconstrucción de una época

Como venimos exponiendo desde el inicio, no hay una reconstrucción de época que esté ceñida a un momento determinado de la historia de la región en la que se producen los hechos. Y esto también tiene que ver con el soporte literario, porque ya hemos mencionado que tampoco el escritor mendocino se propuso hacer una novela histórica que representara la colonización española de las costas de forma taxativa, más bien, Di Benedetto se sirvió de ciertas características de aquel contexto para poner todos los sentimientos, quizás existencialistas —como dice Saer en el prólogo— en un personaje para figurar una espera eterna, sin cauce.

En línea con el párrafo previo, como no hay un anclaje real con la época, tampoco lo hubo con los escenarios. *Zama* tuvo que ser filmada en diferentes locaciones, observamos que la directora tomó la decisión de mantener intacta las particularidades naturales del espacio que se

¹⁰ Manuel de Andrés, Gerardo Kalmar y Guido Berenblum, todos integrantes de la Asociación Argentina de Sonidistas Audiovisuales (ASA) formaron parte del equipo técnico de *Zama*. En algunas escenas de *Años Luz* se puede observar la aparición de ellos, sobre todo, la presencia y la voz de Berenblum.

ilustraba en el libro. A saber, Asunción, el sur brasileño, el noreste argentino, alguna zona rural de Buenos Aires. Y lo mismo ocurre con la mixtura de idiomas y dialectos que aparecen a lo largo de toda la historia, tanto en el libro como en la película: un español ibérico, un español rioplatense, el qom, el guaraní, el mbayá y el pilagá.

En un momento de la novela (Di Benedetto, 2018, p. 171), Zama expresa que lo ayudó a trasladar sus cosas una esclava negra (Sumala) que hablaba en una mixtura de idiomas, pero que se apoyaba en el guaraní. Este tipo de pasajes habrán calado en el fondo de la directora para que esta optara por no tener un idioma definido, un tono, un dialecto. Más bien, como se puede ver en el resultado final, una mezcla de ellos. Así, no es difícil apreciar que eso que reconocemos como mixtura conforma un universo de habla, tal vez extinto, en donde el castellano se reinventa al gusto o a la comodidad de los participantes del acto comunicativo.

4.3.1.2. Falta de subtitulación en la película y ausencia de *flashbacks*

En *Zama*, la lengua prevalece por sobre la necesidad de una industria que pretende que una película se entienda de una determinada manera¹¹. No hay traducciones de los personajes que hablan en qom, en guaraní, en mbayá o en pilagá. Nadie que no maneje el idioma sabe lo que dicen los niños que buscan agua detrás del asesor letrado en la primera escena de la película, como tampoco sabemos qué dice la curandera cuando Zama va a buscar al médico Palos o cuando la anciana de la tribu de los ciegos le habla en el medio de la noche.

¹¹ En la charla que Lucrecia Martel dio en el marco del Festival Vivamérica el 8 de octubre de 2009 ya exponía que el idioma era un elemento clave que había que «normalizar» si un cineasta quería tener éxito a nivel mundial. Ella eligió tomar el camino difícil (Casa de América, 2009).

Consideramos que lo anterior se puede interpretar como un manifiesto ideológico de Lucrecia Martel puesto que es una decisión que tomó de manera independiente a lo que está aconteciendo en el libro. Es decir, en el libro de Di Benedetto nadie habla en otro idioma que no fuese español de colonia, no hay otro dialecto, nada que tuviese la necesidad siquiera de escribir un término en bastardilla. Por el contrario, hay una uniformidad en el idioma. Antonio Di Benedetto lo escribió en menos de un mes (Almada, 2017b), cuando estuvo de licencia en el diario *Los Andes* en el que en ese momento estaba trabajando. No hay registro de que le haya resultado importante tener en cuenta los diferentes dialectos que quería plantear. Y aquí es cuando vemos la importancia de la postura política y hasta ideológica de ambos autores. Decía Nicolás Prividera (2017, s/p) en su texto, «Acaso *Zama* exprese la paradójica situación de (la política) de sus autores». En línea con lo que venimos exponiendo, tal vez tengamos que omitir el tono dubitativo de la oración de Prividera y tengamos que convertirla en una afirmación: hay decisiones políticas de Martel en la película que poco tienen que ver con la obediencia y la rigurosidad de la que se la acusa y a las que debe el no ser una «grande», según asevera el crítico José Miccio (Hacerse la crítica, s/f). Ella misma expresó en varias ocasiones que considera que tiene un compromiso político por reivindicar las formas y estructuras del habla de su país y de los que los rodean, teniendo en cuenta la originalidad de la organización de la información, incluyendo el tono, el ritmo y las variaciones regionales que pueden percibirse y que son por demás artificios naturales para crear la atmósfera particular de una película. Las «licencias poéticas» que se pueden tomar en las novelas no son las mismas que se dan en las producciones audiovisuales que encontraron base en las primeras. A su vez, la fidelidad de una obra respecto de la otra —en el término más estricto del término, entendida como copia sin cambios— queda descartada desde el momento mismo del cambio de soporte, excepto que, como dijimos,

entendamos «fidelidad» como lo hace Wolf (2001), es decir, como sinónimo de relación. Lo que dicen o muestran los autores lo hacen desde un posicionamiento político, desde la subjetividad. Y no siempre se corresponde con una corrección política.

Cabe resaltar que hay una manifiesta decisión de no subtítular, de acentuar la distancia e inconmensurabilidad de lenguas y culturas diversas. En otras palabras, en el caso de que en algún momento determinado aquello que está expresado en otras lenguas o dialectos se traduzca para ser subtítulado, podremos conocer aquellas subtramas que nos son ajenas porque, en general, los espectadores no somos parte de ese código lingüístico. Y entendemos que eso mismo, como hemos mencionado, fue decisión de la directora.

Por otro lado, no hay subtítulos introductorios para resaltar los años en los que se divide la historia en el soporte literario o el lugar en el que se ubica la costa que contiene a los personajes, aunque sí haya referencias espaciotemporales en sus diálogos. Podemos entender esto último como una forma de percepción de la directora con la que estableció qué era lo que quería que, a su vez, nosotros percibiéramos en la película: desde la primera escena, se establece un código que va a durar el resto del largometraje, una suerte de arbitrariedad estética muy marcada, y que se refiere a crear la escucha subjetiva del mismo Diego de Zama. Es decir, que la conciencia del espectador sea la conciencia del mismo Diego de Zama, los espectadores escuchamos como Zama, y esta subjetividad compartida entre el protagonista y el espectador se repite a lo largo de toda la película como un código. Somos interpelados a tener un compromiso con la historia, y así somos cómplices de principio a fin. Podemos pensar esto último en términos de Jacques Rancière (2010):

El poder común a los espectadores no reside en su calidad de miembros de un cuerpo colectivo o en alguna forma específica de interactividad. Es el poder que tiene cada uno o cada una de

traducir a su manera aquello que él o ella percibe, de ligarlo a la aventura intelectual singular que los vuelve semejantes a cualquier otro aún cuando esa aventura no se parece a ninguna otra. (...) Ese poder de asociar y disociar reside en la emancipación del espectador, es decir, en la emancipación de cada uno de nosotros como espectador. (p. 23).

A propósito y a partir de lo que menciona el filósofo francés, podemos decir que hay un interés notorio por parte de la directora salteña en que el largometraje sea vivido con todos los sentidos, que los espectadores puedan ser atravesados por su realización e interpelados a problematizar más allá de lo que se puede percibir mediante las imágenes y de los diálogos.

Debido a lo que mencionamos en el párrafo anterior, podemos hablar del virtuosismo narrativo de Lucrecia Martel porque se vale, entre otras técnicas, del diseño sonoro para, incluso, omitir la voz en *off* aunque la novela estuviera estructurada en la primera persona del singular, y de los *flashbacks*, aunque el protagonista esté constantemente angustiado por el recuerdo de lo que fue. Así, podríamos decir que Martel se encontró con lo que Wolf (2001) ilustra como la «bestia negra» de las transposiciones, a saber, los pensamientos, los soliloquios, el fluir de la conciencia y el monólogo interior (p. 65), lo cual se puede solucionar con la implementación de la *voice – over*. Sin embargo, Martel huye de ese mecanismo y, de la mano de la interpretación exigida de Daniel Giménez Cacho (Zama), logra conseguir que los espectadores seamos el pensamiento mismo del asesor letrado. Es un juego entre lo subjetivo y lo objetivo que muchas veces se presenta como algo crucial en las transposiciones. Así, como ya hemos dicho, desde la primera escena se establece un código de complicidad que se repite a lo largo de toda la historia.

Para arrojar luz sobre otro aspecto de lo que venimos diciendo, nos detendremos en la escena en la que aparece el oriental con su hijo: en el soporte literario se presenta como un

diálogo interno del mismo Zama, pero en el audiovisual, es el hijo de Félix Ordoñez quien expresa:

¡El doctor don Diego de Zama!... El enérgico, el ejecutivo, el pacificador de indios, el que hizo justicia sin emplear la espada. Zama, el que dominó la rebelión indígena sin gasto de sangre española, ganó honores del monarca y respeto de los vencidos. No era ése el Zama de las funciones sin sorpresas ni riesgos. Zama el corregidor desconocía con presunción al Zama asesor letrado, mientras éste se esforzaba por mostrar, más que un parentesco, cierta absoluta identidad que aducía... (Di Benedetto, 2018, p. 24).

La voz de Zama pasa a ser la voz del niño. Nuevamente el diálogo deja de ser sincrónico y nos vemos interpelados a ser parte de la subjetividad de Zama, a ser el mismo Diego de Zama. Así, la subjetividad se mantiene permanentemente en la película. Y a su vez, la escena del hijo del oriental forma parte de otro ejemplo, el del uso del efecto sonoro que señala el aturdimiento, la inestabilidad, la crisis del protagonista, implementado en unas pocas (aunque decisivas) ocasiones a lo largo del largometraje de Martel: el *shepard tone*¹², que cumple una función narrativa y que fue descrito por la propia Martel como una ilusión auditiva que reproduce una sensación de caída constante. Este sonido no tiene un referente «real», no puede anclarse en un objeto, sino que traduce la experiencia de caída —la decadencia— del protagonista. La narración apela centralmente al sonido y al fuera de campo para dar cuenta de la percepción perturbada de Zama. Por medio de estos elementos la directora configura su estilo indirecto libre, en el que

¹²Un tono de Shepard, nombrado según su creador, Roger Shepard, se trata de un sonido complejo generado electrónicamente que consiste en la superposición de ondas sinusoides separadas por octavas. Una escala musical formada por estos tonos se conoce como una escala de Shepard en honor a su creador, el científico estadounidense Roger Shepard.

resulta imposible distinguir los hechos de las alucinaciones, el pensamiento de las palabras efectivamente pronunciadas, lo onírico, la polaridad objetivo/subjetivo.

A esta altura, podemos decir que hay un encuadre anclado en el sonido. En otras palabras, existe una concatenación de eventos que, desde el sonido, construyen la historia desde la subjetividad de la directora porque, en cada gesto de Zama, el sonido está premeditado para dar lugar a la reacción. Toda la arquitectura del sonido parece estar edificada para resaltar cada escena, para que cada una sea mirada, escuchada y vivida de forma activa, como un conjunto. Porque muchas veces no es solo el sonido que acompaña a la imagen o la imagen que confirma el sonido, sino la forma en la que está armado el evento. En este sentido, como sostiene el semiólogo y ensayista francés Roland Barthes (1986, pp. 350-355), existe una «situación cine» que precede a la hipnosis, a la oscuridad a la que se sumerge el individuo cuando ingresa a la sala de cine en donde experimentará un *festival de sentidos*. Porque en la sala de cine el espectador está disponible con sus cinco sentidos puestos en la experiencia de ver una película, y estamos casi seguros de que si las realizaciones de Lucrecia Martel no son percibidas y sentidas de esta forma —con toda la atención y tensión puestas en ellas—, un gran porcentaje de la obra final queda sin haber sido degustado. Ella misma compara esta experiencia a estar en una piscina vacía (Casa de América, 2009; Natalia Barrenha, 2020), en donde no estamos inmersos en agua, pero sí el aire se comporta como el agua, un medio elástico para transmitir el sonido que nos toca, nos atraviesa el cuerpo y somos incluso interpelados por él. Si se quiere leer un contraste entre lo que sostiene Barthes y lo que sostiene Martel, el primero habla de una hipnosis, hace foco en lo visual al entablar un vínculo con un largometraje. Sin embargo, la segunda afirma que podemos evitar que las imágenes nos afecten (cortar el estado hiptónico) si cerramos los ojos, pero que no podemos hacer eso mismo con el sonido porque no tenemos párpados en los oídos.

La experiencia de la sala de cine (preferentemente sala de cine) es la de estar predispuestos, «disponibles», prestados para vivir una experiencia sensorial completa, una hipnosis multisensorial.

4.4. Filosofía, ¿para qué?

Entendemos que, desde la apreciación de la película de Lucrecia Martel, también podemos percibir los planteos filosóficos aún cuando el largometraje no está en primera persona como sí lo está en el soporte literario. Y eso podemos comprenderlo desde lo que sostiene Natalia Barrenha (2017) cuando se refiere a la «trilogía Salta» de la directora argentina:

Nunca construye su propia poética cinematográfica de forma conclusiva. No hay valores filosóficos o ideológicos explícitos. Libre de principios externos a su hacer artístico, la sensación estética trasciende el pensamiento racionalista en una postura fenomenológica como la define el filósofo Karl Jaspers. (p. 18).

En la novela es la voz de Zama la que nos guía, estamos tentados a creerle todo, a ser cómplices y a sentir con él. En la película, también somos parte de su subjetividad mediante otros mecanismos, por ejemplo, el diseño sonoro, una de las apuestas más notorias de Martel en su forma de hacer cine, como hemos mencionado anteriormente según Barrenha (2020), Prividera (2014), David Oubiña (2007) y Roger Koza (2017a, 2017b). Si bien podemos concebir una mirada exterior, los espectadores nos volvemos activos desde la primera escena: escuchamos lo que Zama escucha, compartimos lo que percibe a través de sus sentidos. Y ese código

pareciera repetirse a lo largo de todo el largometraje, y hace que el espectador esté forzado a tener un compromiso, a ser parte de la historia.

Por otro lado, y en línea con los planteos filosóficos que mencionamos en el párrafo anterior, nos referimos al existencialismo, al heroísmo absurdo (la libertad de acción en un contexto donde el protocolo pareciera atravesar todos los aspectos de la vida), a la noción de identidad, las tensiones entre lo europeo y lo americano en el mundo colonial, a la posibilidad de permanecer en un estado de espera infinita (en este caso, el traslado, el reencuentro con Marta y sus hijos), a la noción de justicia, a la moral, al deseo —por sobre todo carnal— permanente, al erotismo.

La incomunicación del protagonista lo lleva a sumergirse en una indagación de los límites de la identidad y del libre albedrío. Hacia el final, por ejemplo, compara la absurda persecución del bandido Vicuña Porto, infiltrado entre sus perseguidores, con la búsqueda de la libertad: «Pensando que él se hallaba entre nosotros y nosotros padecíamos necesidades, fatigas, tropiezos y muertes por encontrarlo, se me ocurrió que era como buscar la libertad, que no está allá, sino en cada cual» (Di Benedetto, 2018, p. 239). De todos modos, respecto del existencialismo que planteamos, y como sostiene el escritor argentino Juan José Saer en el prólogo a la novela de Di Benedetto (2000), también *Zama* de Martel se niega al giro sociológico existencialista, mejor dicho al historicismo superficial que pretende que el repertorio temático del existencialismo no ha sido más que el producto, en sentido puramente determinista, de la Segunda Guerra Mundial.

Zama, publicada en 1956, tenía más de una razón para pasar casi inadvertida: en la Argentina, en esos años, el existencialismo y su giro sociológico, marcado por *¿Qué es la literatura?* (1948) de Sartre, constituían la influencia mayor sufrida por nuestros

escritores y nuestros intelectuales. (...) si bien ha sido fecundo para su evolución, introduce un elemento voluntarista que es extraño a la narración. (...) *Zama* es, por ciertos aspectos de su concepción narrativa, comparable a las obras mayores de la narrativa existencialista, como *La náusea* y *El extranjero*. Yo creo, sin embargo, que por las circunstancias en que fue escrita y la situación peculiar de la persona que la escribió, *Zama* es en muchos sentidos superior a esos libros. En primer lugar, lo que distingue los libros citados de *Zama* es que sus autores, de un modo u otro, han tenido, en la época en que los han escrito, un comercio estrecho con la filosofía. (...) *Zama*, en cambio, no es el producto de ninguna filosofía previa: encuentra más bien espontáneamente a la filosofía, como Edipo a su padre desconocido en la encrucijada trágica. (2000, pp. 6-7)

En la misma línea, siguiendo a Deleuze (1985), la filosofía y el cine (podemos incluir aquí también al soporte literario) se unen porque ambas piensan. Esto se refiere a que la filosofía no tiene propiedad exclusiva sobre el pensamiento, «la filosofía piensa con conceptos, el cine, con perceptos, y el arte en general con afectos y perceptos» (p. 219). En este sentido, nos resulta interesante indagar a nuestros objetos con algunos lineamientos con los que Deleuze abordó algunas obras cinematográficas puesto que nos permite argumentar en pos de lo que percibimos son algunas propuestas estéticas de Martel con un trasfondo filosófico como, por ejemplo, percibir al personaje Don Diego de Zama —tanto en la novela como en la película— como un representante de un existencialismo.

En este sentido, el filósofo francés Dominique Chateau (2020) nos permite respaldar esto que sostenemos respecto del trabajo que hace la directora salteña:

El pensamiento, en el cine, pertenece a los «buenos filmes» y a los «grandes autores»: los grandes autores de cine no solo nos parecieron comparables con pintores, arquitectos, músicos, sino también con pensadores. Piensan con imágenes-movimiento o con imágenes-tiempo en lugar de con conceptos. (p. 113).

Sin embargo, como hemos dicho con antelación, ni Di Benedetto ni Martel se plantearon tal cosa, al menos en las superficies de su pluma o de su cámara.

Por otro lado, si bien la película de Martel no plantea que el excorregidor padece demencia, en algunas escenas sí se puede advertir que antes de su última «hazaña heroica», cuando se muda a la posada de las afueras, empieza a tener problemas de salud como consecuencia de la decadencia en la calidad de su alimentación, de tener que pasar los días en una vivienda húmeda y en las ruinas, todo lo que lo inhabilita a tener pensamientos claros: tiene visiones, lagunas mentales, percibe la presencia de mujeres que lo acosan, que lo cuidan, que lo siguen. ¿Son reales? La duda queda planteada tanto en la novela como en la película. O bien, podemos ilustrar lo que venimos sosteniendo con la secuencia final en ambos soportes cuando Zama es trasladado en la canoa, a la deriva, mutilado y acompañado por un niño. Ahí deja abierta la posibilidad de interpretar que está muerto, o que lo que vemos sí responde a un estado de delirio mental. Esta última escena la podemos vincular con los minutos finales de la película *Dead Man*¹³ (1995) de Jim Jarmusch, en donde William Blake (Johnny Deep) es trasladado por Nobody (Gary Farmer) en una canoa para pedir ayuda porque el protagonista estaba herido. Entre el sueño y la conciencia, con energías casi nulas, Blake abre y cierra los ojos, y puede

13 Casualmente, *Dead Man* es un tipo de transposición porque su protagonista se llama como el poeta y escritor británico William Blake y, a lo largo de toda la película, hay referencias a distintos fragmentos de sus obras que hacen a la trama de la película de Jarmusch.

percibirse sumergido en un ambiente totalmente ajeno a él, siendo lo que nunca pensó que iba a ser (un delincuente buscado por el poderoso de un pueblo alejado de su ciudad, Cleveland), sabiendo que nunca más sería lo que había sido. La herida de bala que tiene el personaje interpretado por Johnny Deep y los rituales mortuorios indígenas, simbólicamente, no dejan mucho lugar a dudas de que, efectivamente, Blake se dirige a su muerte; en *Zama*, en cambio, la cuestión es deliberadamente más ambigua, más incierta, más indeterminada.

A propósito de lo anterior, es preciso resaltar que *Zama* es, principalmente, una obra cinematográfica, y siguiendo al pensador de origen argelino Jacques Rancière (2010), «no existe lo real en sí, sino configuraciones de aquello que es dado como nuestro real, como el objeto de nuestras percepciones. Lo real es siempre objeto de una ficción, es decir, de una construcción del espacio, lo decible y lo factible» (p. 77). En este sentido, consideramos que la imagen, lejos de ser autosuficiente, pone en marcha otros registros y obedece a circunstancias históricas determinadas, a un conjunto de relaciones entre lo decible y lo visible, entre una visibilidad y una potencia de significación, entre la palabra y las formas, entre lo que se ve y lo que no se ve, entre las expectativas y lo que se cumple. Rancière (2011) se refiere a este sistema de relaciones como un «régimen estético», en el cual «la imagen ya no es la expresión codificada de un pensamiento o de un sentimiento, ya no es un doble o una traducción, sino una manera en que las cosas mismas hablan y se callan» (p. 34). Hablan, y también se callan, dando lugar a otras formas de narración como el sonido, el que, como hemos visto, en las realizaciones de Lucrecia Martel resulta fundamental para comprender su modo de hacer cine, pero que fue, en principio, su modo de ingresar en la esfera de la cinematografía.

4.5. Desvíos y continuidades: elementos de la transposición, decisiones en la elaboración del guion y en la elección de los personajes

4.5.1. Comparaciones generales

Ya hemos dicho que la novela de Antonio Di Benedetto está dividida en tres partes bien definidas por los años en los que ocurren los hechos y que le dan nombre a los capítulos: 1790, 1794, 1799. En el primero, el eje es el deseo sexual y los trámites ante el gobernador para lograr el traslado; en el segundo, la subsistencia económica, y en el tercero, la posibilidad de ganarse el favor de las autoridades mediante la incursión en una hazaña heroica. En la novela del escritor mendocino, la disminución del personaje se corresponde con la disminución de la duración de los capítulos a medida que la novela llega a su fin. Esta característica de la obra del escritor mendocino puede estar relacionada con la fragmentación y la degradación del personaje principal.

La película, en cambio, puede dividirse en dos partes: la primera sintetiza los dos primeros segmentos de la novela, y hasta podríamos mencionar que es la más parecida a las producciones previas de Martel porque, fiel a su estilo, durante esta etapa, la trama no parece avanzar en una dirección definida, sino en función de las sensaciones del protagonista, la mezcla de sonidos, la presentación de los espacios, la dilatación del presente vivido. La segunda parte se corresponde con el tercer capítulo de la novela y está atravesada por la confusión entre realidad y alucinación, entre conciencia y sueño, y hacia el final el texto pone en el centro la cuestión de la lucidez. *Zama* se vuelve una película de acción, de movimiento, el protagonista pone a prueba su coraje, los planos de la ciudad colonial cambian por los de imponente naturaleza selvática. Este

segundo momento del largometraje, como hemos mencionado en líneas anteriores —en el que se amplían los planos, en el que se observan planos fordianos (a decir de Prividera, 2017)— ha motivado algunas comparaciones con películas de Werner Herzog: la narración avanza hacia la inmersión en el mundo de un otro diferente, desconocido. En ambos soportes, los sucesos finales trastocan el tono de la narración: Zama abandona el tedio de la vida cotidiana en la ciudad diezmada y emprende una aventura cuando se suma a una expedición al centro de la selva en busca del peligroso Vicuña Porto. Si bien en la novela se constituye como la última oportunidad de tener una victoria, como una decisión racional y lógica orientada a un objetivo, en la película parece ilustrar la deriva del asesor letrado.



Figura 6. Los hombres del capitán Parrilla, entre ellos, Diego de Zama. (*Zama*, 2017)

En la novela *Di Benedetto*, el yo que funda y sostiene el relato literario «salí de la ciudad, ribera abajo, al encuentro solitario del barco que aguardaba, sin saber cuándo vendría... » (2018, p. 11) es sintetizado en la película por un estilo indirecto libre, construido especialmente por medio de la arquitectura de sonido.

Por otro lado, ni *Martel* ni *Di Benedetto* se proponen plantear una novela histórica, según hemos caracterizado a esta última con la teoría de Kurt Spang. En la película, las películas siempre

están mal puestas, el vestuario de los esclavos africanos combina prendas aristocráticas con taparrabos, la gestualidad y los rituales de cortesía resultan casi taxativamente afeminados. En la novela tampoco hay precisiones históricas ni geográficas que den cuenta de que el relato está atravesado por un contexto aún más específico que el de la conquista de las costas de América del Sur. En otras palabras, la construcción del espacio toma cierta distancia del universo diegético de la obra de Di Benedetto.

Tanto en la novela como en la película abunda la presencia de animales. En otras palabras, al crisol de razas humanas se suma la presencia de los animales, desde caballos, peces y gallinas (en ambos soportes), hasta una llama (solo en la película) que protagoniza un plano insólito al mirar a la cámara (y que constituye una especie *fuera de lugar*, ya que pertenece al Noroeste argentino aunque la película transcurre en el Noreste). Sin embargo, el animal que aparentemente está ausente, a pesar de que una de las imágenes más emblemáticas de la novela, es el mono muerto atrapado en el río —el «mono en el remolino» que dio título a las notas de la escritora Selva Almada sobre algunos días de la filmación—. Para aclarar la «ausencia» de la figura del mono volvemos sobre líneas anteriores: la historia del mono sí aparece, la mencionan los niños que están detrás de Diego de Zama en la primera escena, solo que no podemos comprender lo que cuentan porque hablan en otro idioma y, para el pesar de los espectadores, no está traducido. Y, como menciona Manuel de Andrés (ASA, 2019) se corresponde con una decisión política e ideológica de la directora.



Figura 7. La presencia de una llama, animal característico del Noroeste argentino, constituye un *fuera de lugar* en la película de Lucrecia Martel, que transcurre en el Noreste. La inclusión de este animal puede entenderse como una decisión de la directora de no querer caracterizar taxativamente la región en la que transcurre la historia.

4.5.2. La fidelidad en tiempos espera: sobre los cambios y continuidades del relato literario en la *Zama* de Martel

Sergio Wolf (2001) sostiene que la práctica de la transposición excede en mucho al valor literario de los textos de origen por lo que ya hemos mencionado al comienzo de este ensayo: por un lado, es un trabajo y obliga a pensarla como un abanico de problemas a resolver, no todos los problemas que presenta el soporte literario tienen una única solución, es más una cuestión de usos y de prácticas, de apropiaciones, en el sentido más antropológico de la palabra. Muchas veces, las transposiciones se analizan mediante descripciones de diferencias o similitudes respecto del texto original. A propósito de lo anterior, entendemos que ahí es donde radica la inteligencia y la abstracción del director o de la directora para resolver cuestiones de índole narrativa, y muchas veces esas resoluciones tienen que ver con las características de su «hacer

cine» e, incluso, con posturas políticas definidas, ya sea en el sesgo narrativo o en aspectos particulares de la producción audiovisual.

De manera más específica, es muy común que los acercamientos y distancias con el texto de origen sean juzgados con la vara de la «fidelidad», término que, aplicado a los dilemas específicos de la transposición, conlleva una contundente carga de materialidad positiva (Wolf, 2001, p. 84); en otras palabras, la película que respete más su texto de origen será más fiel que aquella que incluyó cambios que los lectores no pueden reconocer en la fuente literaria. Entonces, ¿de qué hablamos cuando hablamos de fidelidad? Como hemos mencionado en el primer apartado de nuestro ensayo, entenderemos el concepto de «fidelidad» como lo plantea Wolf (2001), porque también creemos que es útil si lo entendemos como sinónimo de clase de relación, de «modo de apropiación» respecto del sentido de las operaciones y caminos por los que transitó la cineasta para vincularse con el material literario (pp. 85-86) porque, al fin y al cabo, lo privilegió para efectuar su trabajo. A su vez, Wolf distingue seis modelos de transposición (p. 89) que se articulan con base en la relación fidelidad / traición, incluso trasladando figurativamente conceptos inusuales en la crítica, como el de *adulterio*. El investigador argentino establece las siguientes modalidades: a) la fidelidad posible o la lectura adecuada; b) la fidelidad insignificante o la lectura aplicada; c) el posible adulterio o la lectura inadecuada; d) la intersección de universos entre escritor y director; e) la relectura o el texto reinventado; f) la transposición encubierta o las versiones no declaradas.

A propósito de la distinción expuesta en el párrafo anterior, entendemos que la transposición de *Zama* de Antonio Di Benedetto a *Zama* de Lucrecia Martel puede entenderse como una intersección de universos entre escritor y director, pues supone afinidades (o contrastes) entre ambos. Si tenemos en cuenta el estudio que Juan José Saer ha realizado sobre

Di Benedetto y lo que menciona sobre él en su obra *El concepto de ficción* (2014), de la directora salteña podría afirmarse lo mismo que sobre el escritor mendocino: «Entre los autores de ficción de este idioma y de este siglo, Di Benedetto es uno de los pocos que tiene un estilo propio, y que ha inventado cada uno de los elementos estructurantes de su narrativa» (p. 52). Di Benedetto y Martel ocupan hoy un lugar central en la literatura¹⁴ y en el cine, respectivamente, aunque ambos hayan producido desde la periferia porteña. Sin embargo, sus trayectorias se diferencian en cuanto a la velocidad en la que llegaron a ser reconocidos en el centro: mientras que la obra de Di Benedetto tuvo un reconocimiento tardío, la filmografía de Martel gozó de una recepción inmediata. Su cortometraje *Rey muerto* (1995) formó parte de la primera edición de *Historias breves*, que dio inicio al Nuevo Cine Argentino de los noventa. Su primer largometraje, *La ciénaga*, fue seleccionado como la mejor película argentina de la década 2001-2010 por la Federación Internacional de la Prensa Cinematográfica (Fipresci). La «trilogía Salta» se completa con *La niña santa* (2004) y *La mujer sin cabeza* (2008), todas con guion de Martel, premiadas en varios festivales internacionales. *Zama*, la novela, esperó largos años en ser una obra reconocida y valorada. Parece a propósito, está dedicada a las víctimas de la espera. En efecto, y como sostiene el investigador y escritor argentino Julio Premat (2008), mientras Di Benedetto se plantea cómo no ser un escritor mendocino (pp. 99 - 133), el cine de Martel también toma distancia del regionalismo. Si bien hemos profundizado en esta cuestión en el

14 «Si hace apenas unos años la narrativa de Di Benedetto era prácticamente inhallable y funcionaba como ‘santo y seña’ de una cofradía de iniciados (entre los que cabe mencionar, por ejemplo, a Roberto Bolaño, Juan José Saer o Ricardo Piglia), hoy no creo que exista una poética más vital y mancomunada al presente, como la del autor de *Zama*. Explicar el ‘fenómeno Di Benedetto’ solo a partir de aquella política editorial que se ha dedicado a reeditarlos no le haría justicia ni al escritor, ni a su obra, ni mucho menos a la notable cantidad de intelectuales que durante décadas han reclamado para Di Benedetto su merecido lugar en el canon literario. Mucha menos justicia le haría –valga decir– a aquellos jóvenes artistas que encuentran hoy en esta poética una fuente inagotable de recursos, inquietudes, y potentes respuestas estéticas desde donde labrar el conflicto presente de una cultura» (Néspolo, 2008, pp. 133-135).

apartado donde hablamos exclusivamente del estilo de la realizadora salteña, es preciso tener presente que, en las películas de esta directora, la figuración de los cuerpos, las referencias al género trágico y la utilización expresiva del sonido y del fuera de campo son procedimientos fundamentales que recorren su poética de manera transversal a sus diferentes realizaciones, con lo que performa una estética del extrañamiento que evita caracterizaciones estereotípicas.

A continuación, destacaremos y reflexionaremos sobre algunos pasajes de la novela y escenas del de la película que nos resultan pertinentes para ilustrar la fidelidad —entendida esta como relación—, y haremos foco en el contraste que surge luego de las decisiones de Lucrecia Martel en la transposición. Así, identificaremos con «F» lo que se mantiene intacto respecto del soporte literario y con «A» lo que no respeta el texto de Di Benedetto.

Diego de Zama en la orilla

F: La primera escena que aparece fiel al libro es la de Diego de Zama cuando sale de la costa, escucha a las mujeres, se dirige en dirección al origen del murmullo y luego las observa cuando se están dando un baño de barro. A su vez, también se mantiene intacta la situación de violencia: cuando Zama es descubierto y acusado de «mirón», y luego golpea a la mulata que lo siguió, Malemba, la criada de confianza de Luciana Piñares de Luenga (solo en la película), quien también se encontraba reunida con las nativas mujeres en la orilla. **A:** Entendemos que es la primera escena que se transpone sin cambios puesto que el primer párrafo del libro relata a Zama ribera abajo, sin embargo, la película no inicia con un Zama andante, más bien, un Zama quieto, pensativo, observador, interrumpido en su ensimismamiento por un grupo de niños que se

acercan y alejan de la orilla conversando a los gritos (que, como dijimos, en su dialecto, cuentan la historia del mono muerto):

Zama comienza con un gran plano general fijo, equilibradamente dividido por la frontera entre el agua y la tierra. En el centro, Don Diego de Zama (...). A su alrededor, el vasto paisaje: el cielo, la playa, las montañas, el río. En el fondo, indios con taparrabos recolectan agua. Zama permanece quieto y observa hacia el más allá, pareciera que carece de expectativas. (Sonzini, 2017).



Figura 8. «¡Mirón!». Diego de Zama es descubierto por las mujeres que observaba.

La historia del pez

A: La otra escena es la del esclavo que cuenta la historia del pez. Aquí cambia la voz de Ventura Prieto por la del esclavo. En el libro, es Ventura Prieto quien relata la historia del pez que emplea todas sus energías por no ser expulsado del agua, que permanece en las orillas. Pero en la película, el esclavo le da voz a lo que va a guiar el destino de Diego de Zama. Un esclavo nativo de esa tierra, Zama como esclavo de los nativos: «Nunca los vas a encontrar en la parte

central del río sino en las orillas» que, en la película es donde lo mutilan. Podemos pensar que hay un diálogo de imágenes de apertura y de cierre (en el final de la película, también nos encontramos con el protagonista cerca de las orillas).

F: A su vez, se abre la posibilidad de inferir que la directora quiso dejar intacta la metáfora del pez que nunca estaba en la parte central del cauce, sino en los bordes. Y así empezó la película, con Zama en la orilla, y así termina, con el excorregidor en la orilla también (por supuesto, la última escena de la película está situada en una profundidad natural avasallante, con Zama y el niño en la canoa pero, como mencionamos anteriormente, no sabemos si el despertar es un sueño o es real; la duda queda implantada, y es tarea de nuestro deseo resolverla). Por eso mismo, tal vez Lucrecia Martel haya usado de forma más explícita la historia del pez y no la del mono —aunque esta sí está presente también al principio de la película— en el momento en que se observa que Zama está con su pose de caballero hidalgo a la orilla del río como el pez, como Diego de Zama.

Correspondencia con Marta

A: Como síntesis del intercambio de correspondencia entre Marta y Diego de Zama, Martel decide utilizar a Fernández, el asistente del asesor letrado, como el responsable de la redacción de las cartas a Marta (en el libro, era el mismo Zama quien escribía). Además, la realizadora salteña opta por darle la responsabilidad a Indalecio —el comerciante que llega en el barco con el oriental y su hijo— de comunicarle la situación que atraviesa la familia del excorregidor: este le comenta cómo es la situación que están atravesando Marta y sus hijos y los

sacrificios que tienen que hacer en pos de su bienestar. En la novela, la realidad de la familia de Zama se podía conocer mediante las cartas que este enviaba y las que recibía.

Manuel Fernández, el escriba

F: Por otro lado, nos arriesgamos a decir que la realizadora salteña representó casi sin modificaciones la escena en la que intervienen el escriba —asistente de Zama—, Manuel Fernández, el gobernador y Zama: «Haz hijos, no libros», pronunció el gobernador. Y aunque Zama se ríe, no estaba convencido de ello (Di Benedetto, 2018, p. 153). Observamos que luego, este contraste entre los libros y los hijos queda expresado en los eventos que siguieron, aunque tal vez no en las superficies.

A propósito del párrafo anterior, en ocasiones, la intitulación de los libros que aparecen en las películas tiene mucho que ver con la trama. Para ilustrar lo anterior, podemos mencionar a *Teorema* (1968), de Pier Paolo Pasolini (1922-1975), porque en el largometraje del director italiano, el «extraño huésped divino» lee a Rimbaud. Pero en el caso que nos atañe, Fernández no es un autor conocido (a menos que Di Benedetto haya querido hacer una alusión ficticia al novelista español Manuel Fernández y González —1821-1888—), ni siquiera se puede observar un párrafo de lo que escribe, apenas las hojas y alguna carpeta, cuando está escribiendo, o cuando le pide a Diego de Zama (su «primer lector») que lea lo que tenía escrito hasta el momento. Ahora bien, cuando el asesor letrado se encuentra con las palabras de Fernández, no puede comprender lo que este relata: «aún habiendo leído una hoja, no la entendí» (Di Benedetto, 2018, p. 210), y eso mismo le sucede al excorregidor en casi toda la historia, principalmente, en las primeras dos partes de la novela y en la primera hora de la película: el

asesor letrado no puede comprender lo que sucede a su alrededor ni con él mismo porque la espera se hace cada vez más larga, tal vez por su falta de comunicación con el exterior, por su personalidad hermética, por su pesadumbre para actuar, lo cual queda expresado en las primeras líneas del libro:

Con ser tan mansa, cuidábame de la naturaleza de esta tierra, porque es infantil y capaz de arrobarme y en la lasitud semidespierta me ponía repentinos pensamientos traicioneros, de esos que no dan conformidad ni, por tiempos, sosiego. Hacía que me diese conmigo en cosas exteriores, en las que, si a ello me resignaba, podía reconocerme. Esos temas quedaban sólo para mí, excluidos de la conversación con el gobernador y con todos, por mi escasa o nula facilidad para hacer amigos íntimos con quienes explayarme. Debía llevar la espera —y el desabrimiento— en soliloquio, sin comunicarlo. (Di Benedetto, 2018, pp. 11 - 12).

Entonces, según la novela, el libro de Fernández no se muestra intitulado, lo regala, le da un nuevo dueño, un destino. Zama no podía decir lo mismo de sus hijos ibéricos, no sabía cómo estaban, ni dónde, ni si todavía estarían atravesando necesidades. Solo sabía que el hijo que había tenido con Emilia estaba vivo, que tenía algunos problemas de movilidad, que había nacido enteco y que no necesitaba de su presencia para existir.

El niño rubio

F y A: En la novela de Di Benedetto, el niño rubio aparece en tres partes y, a pesar de que transcurren nueve años desde el inicio hasta el fin de la narración, es el mismo niño hasta el final: en la primera parte, Zama lo encuentra en su habitación y piensa que es un ladrón, aunque no ha robado nada (2018, pp. 36 - 37); en páginas posteriores, cree reconocerlo en la casa de la curandera, pero el niño se escapa y no regresa (pp. 59 - 60). En la segunda parte, atravesada por la confusión entre realidad y alucinación, el niño rubio resurge, esta vez como una aparición fantasmagórica, justo para ser testigo junto con Zama de la muerte de la niña de cabello crespo (pp. 219 - 220). Finalmente, en la tercera parte, el niño rubio reaparece para rescatar al protagonista, o para conducirlo hacia la muerte. Aquí la narración plantea una identificación entre los dos personajes, sugiriendo que el niño rubio es una proyección del protagonista: ninguno de los dos había crecido (p. 294); al final de la historia, Zama sigue siendo un niño.

Lo inmediatamente anterior nos da la posibilidad de inferir que Martel decidió eliminar al niño rubio, un personaje cargado de simbolismo en la novela. De las cuatro apariciones que tiene este en el texto de Di Benedetto, la película solo recupera dos: el episodio en la casa de la curandera, y la aparición en el final, cuando Zama es rescatado.



Figura 9. En el medio de un ritual en casa de la curandera, Zama advierte la presencia de un niño que llama su atención.

En estos dos casos se trata de un niño indio, lo cual indica un desplazamiento de identificación del protagonista desde lo europeo hacia lo americano. En línea con lo inmediatamente anterior, podríamos pensar que ese viraje hacia lo americano en la versión de Martel, junto con la deriva del último plano, pueden albergar una visión algo más esperanzadora del devenir-otro de Zama (más allá de la antinomia fantasía / realidad que hemos mencionado anteriormente), como aceptación, una reconciliación con la identificación con lo americano, una suerte de «liberación». Con esa decisión, la directora salteña le sacó un peso enorme al Zama de Di Benedetto en el sentido de que más que pérdida, lo podemos observar como una aceptación de la identidad que venía teniendo en todo el relato, en los nueve años de textualidad. Cabe aquí la insistencia que, más que la pérdida de la identidad, Martel le dio la posibilidad a su Zama de reconciliarse con lo americano, porque, aún menguado, siempre había insistido en mantener características de una vida que ya no tenía ni podría tener, por costumbre o por honor; la aceptación o reconciliación con lo nativo, con lo americano, brinda un halo de «liberación» de la postura y de la investidura.



Figura 10. Una vez que Vicuña Porto le cortó las manos, Zama quedó a la deriva. La escena final se corresponde con él en una canoa acompañado por un niño nativo que le pregunta si quiere vivir. Ni en la novela ni en la película queda claro, a pesar de las diferencias, si se corresponde con lo onírico, si murió o si es real.

La voz de la infancia como jueza

F y A: Indalecio, capitán del barco que trajo al oriental Félix Ordoñez, es amigo de Zama como en la novela, pero en la realización de Martel también es portador de noticias sobre Marta. Sin embargo, en el texto de Di Benedetto Indalecio arriba con su hijo, a quien le contó en el viaje que Zama era «¡El doctor Diego de Zama! El enérgico, el ejecutivo, el pacificador de indios...». En cambio, en la novela, quien llega con su hijo es el oriental, y el niño expresa con su propia voz el pensamiento del excorregidor. Ese traslado de la voz de Zama a la del niño puede pensarse que es una decisión que caracteriza el cine de Martel, en el que la infancia tiene un peso notorio, importante, un contraste con el ensimismamiento de los adultos.

El deseo sexual de Diego de Zama

A: Una diferencia sustancial entre ambas versiones; en la película, el deseo de Zama permanece siempre frustrado y los cuerpos femeninos, inaccesibles; solo sabemos que tuvo una relación íntima con Emilia porque aparece la figura de su hijo enteco. Mientras que la novela narra encuentros sexuales con Luciana Piñares de Luenga, con doña Emilia, con la nativa en las ruinas del hospital (pp. 86 -87) y con la mujer que lo espiaba en la posada (p. 218).

La cuestión religiosa (Católica Apostólica Romana)

A: En la novela de Di Benedetto, la institución católica funciona como rectora, ya sea de la visita de médicos que solo se acercaban a la ciudad en días de festividades religiosas o, incluso, de posibles encuentros entre el excolegido y Luciana (como el Día de San Blas, por ejemplo), entre otros elementos que organizan el relato en pos de la religión católica. Sin embargo, podríamos pensar que la directora salteña le restó importancia a esta cuestión —solo hace alusión a ella en la escena de la muerte del oriental— debido a que en su largometraje el foco estuvo puesto en problemáticas y roces entre los mismos integrantes de la sociedad colonial por fuera de la investidura religiosa que pudiera llegar a atravesarlos (incluso, sostenerlos).

La figura de Luciana Piñares de Luenga

F y A: En el texto de Di Benedetto y en la película de Martel, la figura de Luciana Piñares de Luenga cumple un rol crucial: es siempre el deseo «oculto» de Diego de Zama. Es blanca, española y «la mujer del cuerpo más hermoso que Zama ha imaginado» (2018, p. 33). Este personaje no sufre variaciones en su nivel de importancia, aunque sí lo hace en detalles que implican decisiones narrativas y estéticas de la directora: si bien siempre se advierten constantes ademanes de galantería entre ella y el excorregidor, en la película nunca llegan a concretar un encuentro sexual como sí lo hacen en varias ocasiones en la novela. Sin embargo, en la realización de Martel quien sí puede acceder a las virtudes de Luciana es Ventura Prieto, a quien Zama odiaba.



Figura 11. La hermosa Luciana Piñares de Luenga, «la mujer con el cuerpo más hermoso que Zama haya visto jamás». La escena se corresponde con una reunión social casi al comienzo de la película de Martel.

La figura de Emilia

A: En la producción de la directora salteña, Emilia no es una española. Aquí Martel vuelve a introducir un desplazamiento desde lo europeo hacia lo americano: en la novela, la

madre del niño es Emilia, una viuda española; en la película, en cambio, Emilia es indígena. Como hemos mencionado en el segmento anterior, podríamos interpretar que, en la novela, finalmente Zama cumple su deseo de estar con una mujer con las características que deseaba desde el principio. En la película, su deriva y declinación social también se ven ilustradas con la elección de la madre de un nuevo hijo: ya no aspiró a lo que no podía tener.



Figura 12. Doña Emilia, madre del hijo de Zama, con sus pares mientras limpiaban pescados para comerciar.

Las mujeres de la posada

F y A: En la novela, cuando Zama ya está asentado en la posada de las afueras de la ciudad siente la presencia de mujeres, una de ellas lo espía y lo protege; incluso se siente acechado. En la película, siente esa presencia a los pocos momentos de llegar al lugar húmedo en el que prácticamente fue depositado. Cuando se encuentra escribiendo el (devastador) informe sobre Fernández por pedido del gobernador, aparecen las sombras de dos mujeres blancas con peinetas (en la película no se pueden dilucidar bien sus rostros, apenas sus figuras). Luego,

volverán a la escena cuando Zama se encuentra febril, débil física y anímicamente; no sabemos si son imaginados o reales. Los únicos que conocemos como reales son Fernández y Emilia.



Figura 13. Se puede observar hacia el fondo de la imagen la silueta de una mujer. Se corresponde con las presencias que Zama advierte, pero de las que no está seguro que realmente existan.



Figura 14. Zama persiguiendo a las mujeres de las peinetas.

La presencia de las mulatas

F: Cuando Zama se acerca a la cocina tras perseguir la silueta de las mujeres con peineta, se entera que Sumala murió y se presenta Tora, con quien confunde a la primera mulata, pero solamente se puede ver la silueta, y solo logra expresar que está triste. Tanto Sumala como Tora, quienes guían principalmente a Zama en la posada de la periferia, tienen aparición y relevancia tanto en la novela y en la película; guían a Zama, lo sumergen en un ir y venir confuso y lúgubre.



Figura 15. Sumala junto a la niña de cabello crespo.



Figura 16. Tora. En la película de Lucrecia Martel, y al igual que Zama, solo podemos observar su silueta y oír su voz triste.

Observaciones de las escenas previas al desenlace

F: Se mantiene intacta la secuencia de las escenas contiguas: primero, cuando Diego de Zama se dirige hasta la oficina del gobernador para entregarle el informe del libro, y este último lo felicita por el escrito, pero le advierte que todavía no había hecho el primero de los dos pedidos que deben hacerse ante la Corona para su traslado a la ciudad de Lerma. La segunda se corresponde con Zama (en la película, guiado por un mulato) llegando al encuentro de Parrilla, capitán de su última hazaña heroica. En la misma escena, cuando le informan que la misión es dar y acabar con Vicuña Porto para poder reactivar el comercio de la zona, el mismo Vicuña Porto, pero interpretando a uno de los hombres de Parrilla (con el nombre de Gaspar Toledo), les dice que no van a poder con ellos. Es decir, que Vicuña Porto y sus hombres no iban a poder derrotar al grupo del que Zama ya era parte. Y es irónico, pero muy inteligente, porque él está tan seguro porque es él mismo. Esto último, en simultáneo, contrasta perfectamente con la figura de Diego de Zama, quien, ya diezmado por el devenir de su vida en los últimos años, ya no sabía quién era, apenas recordaba quien había sido.

A: Por otro lado, la diferencia que se establece con la novela de Di Benedetto es que en el soporte literario el excorregidor ya conocía el nombre y el rostro de Vicuña Porto; en la película, se entera en plena misión. Aún así, tanto en el texto como en el audiovisual, el protagonista se siente obligado a guardar el secreto.

Los cocos preciosos

F: La aparición de los «cocos preciosos» se da tanto en la novela como en la película. En esta última, Martel ilustra la aparición de un ejemplar en la oficina del gobernador; en la novela, la primera mención a ellos se hace cuando Zama está con los indios alrededor del fogón. Así como en la obra de Di Benedetto, en la de Martel también el excoordinador es el encargado de decir «no» a la ilusión de riqueza que tenían quienes lo rodeaban respecto de los cocos. Zama dice «no» a la ilusión, hizo lo que nadie había hecho por él: no alimentar esperanzas, no convertirlas en argumento de la espera, aquello que él tanto padeció.



Figura 17. El gobernador apreciando un ejemplar de los cocos que quiere conseguir. En esa escena, Zama dice por primera vez que esos objetos no tienen valor alguno.

Destino final



Figura 18. Vicuña Porto y sus hombres en la orilla del río a punto de cortar los brazos de Diego de Zama.

F y A: En la novela, la resolución del destino final de Zama fue hecha por Vicuña Porto junto con los indios que lo acompañaban; en la película, la mutilación del asesor letrado también es llevada a cabo por Vicuña Porto, pero con los hombres del norte, que eran del Mato Grosso y alrededores. Y ese acto no se comete de noche, sino de día, y están cerca del agua, un elemento característico en el cine de Lucrecia Martel. Recapitulando, en la novela el hecho fatal sucede de noche, y los personajes se encuentran alrededor del fuego. Allí mismo es donde Vicuña Porto le sugiere a Zama que meta los muñones en el fuego para que no se desangre; en la película, le dice que los entierre en la arena, para tener ese mismo efecto. En ambas, en la novela y en la película, Zama recibe la advertencia de que si no obedece, puede morir desangrado. Si vive, algún indio lo podrá rescatar. Como dijimos en líneas anteriores, podemos encontrar un diálogo entre el principio y el fin de la película de la realizadora salteña: Zama empieza y termina cerca de las orillas, como el pez, tan apegado al elemento que lo repele.

5. Palabras finales

Según el desarrollo de nuestro escrito, podemos decir que hemos mirado la novela y hemos leído y escuchado la película. Dos, tres veces, 9 años, 50 capítulos, más de 230 páginas, tantas veces los mismos 115 minutos de tensión y de complicidad, varios meses de reflexión... Todo puede ser poco cuando a los detalles quisimos ir y al los detalles llegamos, y dudamos. Porque aun sin saber si en esas idas y vueltas, en esa exploración, fuimos como el mono en el remolino del que habla Zama, queríamos irnos, pero estábamos enganchados (o queríamos quedarnos). Y ahí estábamos, como el pez en el agua, y el agua no nos quería, y sin embargo... Todo es consecuencia de una decisión, o varias. Y estas están determinadas por infinitos acontecimientos. La constelación de opciones nunca está dada de antemano, o al menos no lo sabemos.

En primer lugar, desde el inicio de este trabajo ensayístico destacamos el interés por las producciones de Lucrecia Martel, pero del amplio espectro de interrogantes que han surgido al respecto de la filmografía de la cineasta salteña, hemos decidido centrarnos en aquellos que competen solo a su último largometraje en contraste con la novela de Di Benedetto, aunque sin dejar de lado sus producciones anteriores. Por otro lado, los interrogantes planteados al inicio de este escrito fueron encontrando desarrollos que no pretenden establecerse como una respuesta única y acabada, sino como algunas de las tantas posibles.

En segundo lugar, consideramos preciso resaltar la importancia de la problematización de los conceptos *pasaje*, *tránsito*, *adaptación* y *transposición*, ya que, si bien trabajamos con el último con base en la interpretación de Sergio Wolf, conocer diferentes voces nos ayudó a entender por qué en la relación Di Benedetto – Martel era preciso hablar de transposición como transplante (una operación realizada por un equipo). Y, a partir de lo inmediatamente anterior,

destacar dos aspectos fundamentales en lo que respecta a las transposiciones: la narración cinematográfica emplea procedimientos técnicos y estéticos para contar de una vez lo que en el texto ocurre muchas veces, una economía de las formas en la que Lucrecia Martel ha demostrado una inteligencia sublime. Por otro lado, el punto de vista en el soporte audiovisual tiene, al menos, un primer sentido no metafórico: es literalmente un punto de vista óptico porque es el lugar donde se sitúa la cámara. El problema de la perspectiva, es decir, qué se muestra, lo que se ve de lo que se muestra, cómo se ve, qué se escucha y qué no... todo tiene que ver con una actitud ideológica, con una postura política, con la valoración de lo que se transpone, una posición arbitraria de cualquier realizador, en este caso, realizadora. En pocas palabras, y retomando lo que sostenemos en el primer párrafo: el proceso de la operación de transposición y su resultado final (un cuerpo diferente, diría Wolf) están fundados en la toma de decisiones desde una postura definida, así también la perspectiva y el punto de vista. De esta forma, consideramos que *Zama* y todas las producciones de Lucrecia Martel existen desde su postura crítica y política.

En tercer lugar, *Zama*, como las producciones previas de Martel no solo cuentan, sino que interpelan, movilizan al espectador a que reflexione acerca de la experiencia con su modo de hacer cine. Es como si la directora se esforzara continuamente por que, dentro de nuestra misma butaca (o sillón), tomáramos carrera con todos nuestros sentidos para catapultarnos a ser espectadores emancipados, activos y problematizadores de todo lo que podemos percibir en pos de sus producciones. Una reeducación del espectador, más específicamente, de los sentidos del espectador. Sobre todo, ese que aún está tan acostumbrado al sistema de imágenes que tanto peso tiene en la esfera cinematográfica. Así, *Zama*, al igual que sus hermanos mayores, es para vivirlo con los cinco sentidos, para vivir aquello que Barthes denomina como «situación cine», pero aquí ya pensada desde la multi-hipnosis (no solo la plena atención en la imagen, sino en todo lo

que toca el cuerpo junto con ella). En otras palabras, si no se está disponible, dispuesto, prestado para vivir el largometraje con todos los sentidos es probable que se pierda un gran porcentaje de la realización de la directora salteña. Somos tocados y atravesados por el sonido (el cual ella piensa desde la escritura hasta la puesta en escena), somos nosotros los que le damos la forma final al planteo que realiza desde la técnica.

En cuarto lugar, las posibilidades combinatorias de los diversos materiales de expresión, de las imágenes y de los diálogos (las palabras), se relacionan constantemente de forma lúdica por lo que podemos afirmar que es posible el intercambio en cierto nivel entre ambos sistemas semióticos. En otras palabras, existen ciertas categorías narrativas homologables entre la novela y la película que pueden apoyarse en el análisis comparatista para especificar diferencias y semejanzas entre el comportamiento narrativo-discursivo de cada uno de estos medios. Ese trabajo comparativo estuvo hecho en nuestro desarrollo en pos de considerar, por un lado, la relación entre ambos soportes, y creemos que fue de utilidad para entender que en *Zama* hay rasgos de continuidad con sus otras producciones (*Rey Muerto*, la «trilogía Salta»). Además, varias de las decisiones que ha materializado la directora tuvieron que ver con compromisos sociopolíticos y posturas definidas al respecto: el desplazamiento del soliloquio —la historia en contada en primera persona— hacia la narración mediante la interpretación de excelencia de los actores que eligió, la arquitectura de sonido, el corrimiento de la figuras protagónicas en escenas claves (por ejemplo, la del niño rubio y la de Doña Emilia), la omisión de la violación de la mujer (la pareja del nativo, a la que este mató, pero que confesó que amaba) o sacar de foco los conflictos que tuvieron que ver con elementos religiosos y, más bien, desplazar la problemática hacia la mirada filosófica que la película sostiene sobre el devenir de sus personajes en contraste con la confrontación entre ellos como integrantes de la formación social protagonista del relato.

A partir de lo anterior, podemos decir que Lucrecia Martel no se ha alejado de su forma de narrar. Esto último puede ser interpretado como un punto de contacto y de contraste en simultáneo con la forma de hacer cine de Wener Herzog: por un lado, al igual que el director alemán, la directora trasandina no abandona su virtuosismo narrativo ni sus elementos característicos, pero sí se alejó —a diferencia de Herzog— de sus temáticas y de su universo previo. Sin embargo, a pesar de haber tirado el tablero en cuanto a esos dos últimos aspectos, no ha cambiado la forma en idear, diagramar, formar equipo y producir sus películas. En este sentido, estamos tentados a afirmar que *Zama* también cuestiona tanto los límites de la imaginación como los de la percepción que encierra «lo real».

En sexto y último lugar, constatamos que el cine es, efectivamente, comunicación audiovisual, pero también, que toda práctica cambia según su contexto. En la actualidad, nos atraviesa una crisis política, económica, sanitaria y psicosocial nunca antes vista y eso nos obliga, a su vez, a repensar los modos de hacer cine, así como los modos de distribución, de recepción, de percepción y de crítica: como no se puede acceder igual que antes (antes, entendido como toda la etapa previa al 19 de marzo de 2020) a las salas de cine ni a proyecciones que emulen desarrollarse en salas, las plataformas de *streaming* ya se están reconvirtiendo en las nuevas formas privilegiadas de producción y de exhibición. Sin embargo, en pos del contexto actual sostenido por la pandemia y por el Aislamiento Social Preventivo y Obligatorio (ASPO) o por el Distanciamiento Social Preventivo y Obligatorio (DISPO), los hábitos de consumo, disfrute e interés no serán los mismos, y hasta el espectador tendrá que volver a esforzarse no solo por encontrar en lo audiovisual una suerte de distensión, sino también por volver a repensarse como sujeto activo, interpelado, emancipado. A propósito de lo anterior, nos preguntamos ¿qué sucede en la actual coyuntura con los planteos de Christian Metz en *El*

significante imaginario (2001) sobre la Máquina exterior (el cine como industria) y la Máquina interior (la psicología del espectador), si no podemos acceder a una sala como lo hacíamos «antes»? El cine y el «ir al cine» constituyen eslabones reales en el mecanismo global de la industria. De hecho, debido al contexto de emergencia sanitaria, hay puestos de trabajos que desaparecen y cines que se cierran. Entonces, queda planteada la duda al respecto de qué podríamos entender hoy como *ganas de ir al cine*, como *motivación*, cómo pensarnos nuevamente como espectadores (en los que tanto piensa Lucrecia Martel desde que elabora sus películas), cómo pensar esa «economía libidinal» de la que habla Metz, cómo podría sostenerse en una situación en la que no se puede ir al cine ni se puede vivir la experiencia en la sala. A pesar de esas dudas planteadas, sabemos que como interrogantes no van a desaparecer, aunque seguramente, nada pueda ser respondido como hasta marzo de 2020.

6. Bibliografía

- Abramovich, M. (2017). *Años luz*. Rei Cine, Bananeira Filmes, El Deseo, Patagonik, MPM Film, Canana, Lemming Film, KNM, O Som e a Fúria, Louverture Films, Schortcut Films, Telecine, Bertha Foundation, Perdomo Productions, Picnic Producciones, Punta Colorada de Cinema.
- Almada, S. (2017a). *El mono en el remolino. Notas sobre el rodaje de Zama de Lucrecia Martel*. Buenos Aires: Penguin Random House.
- Almada, S. (2017b). «El mono en el remolino. Apuntes sobre Zama de Lucrecia Martel». El hilo de la fábula. *Revista anual del Centro de Estudios Comparados* (17), pp.189–192.
- ASA. (29 de junio de 2019). ASA / ENERC. *El diseño sonoro de Zama* [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=erL5dRiHNhc>
- Barrenha, N. (2020). *La experiencia del cine de Lucrecia Martel*. Buenos Aires: Prometeo.
- Bazin, A. (1966). *¿Qué es el cine?* Madrid: Rialp.
- Bernini, E. (2017, 13 de octubre). El hundimiento. A propósito de Zama, de Lucrecia Martel. Recuperado de <http://kilometro111cine.com.ar/el-hundimiento/>
- Bosero, I. (2010). *El camino sosegado. La recepción crítica de la obra de Di Benedetto entre 1973 y 2006*. Tesina de grado. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires. Buenos Aires.
- Casa de América. (8 de octubre de 2009). *Lucrecia Martel: el sonido en la escritura y la puesta en escena* [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=mCKHzMzMIZo>

Casa de América. (18 de enero de 2018). *Zama, con Lucrecia Martel* [Archivo de video].

Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=5_olziNzF1o&list=WL&index=81

Chateau, D. (2020). *Cine y filosofía* (trad. Silvia Labado). Buenos Aires: Colihue.

Cuervo, O. (2017, 5 de octubre). Todos tienen algo que decir sobre Zama y yo también.

Recuperado de <http://tallerlaotra.blogspot.com/2017/10/todos-tienen-algo-que-decir-de-zama-y.html>

Cultura guaraní. (2014, 7 de enero). La leyenda del pájaro campana. Recuperado de

<https://rescatando-mi-cultura-guaran.blogspot.com/2014/01/la-leyenda-del-pajaro-campana.html>

Deleuze, G. (1985). *Cinema 2. La imagen-tiempo*. París: Minuit.

Deleuze, G., Guattari, F. (2002). «Año Cero- Rostridad». En *Mil mesetas*. Valencia: Pre-textos.

Di Benedetto, A. (2018 [1956]). *Zama*. Buenos Aires: AH Editora.

Fasani, C. (2020, 22 de marzo). El kakuy, nuestro pájaro fantasma.

<https://www.elagrario.com/conociendo-lo-nuestro-la-leyenda-del-kakuy-8152.html>

Garriga Zucal, J. (2016). Del «correctivo» al «aguante». Análisis comparativo de las acciones

violentas de policías y «barras bravas». *Runa* (37) 1, pp. 39-52. Recuperado de

<https://www.redalyc.org/pdf/1808/180847332003.pdf>

Gelós, N. (2011). *Antonio Di Benedetto, periodista. Una historia que pone en tela de juicio el rol de la profesión*. Capital Intelectual.

Genette, G. (1989). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado* (trad. Celia Fernández Prieto).

Madrid: Taurus.

Herzog, W. (1982). *Fitzcarraldo*. Werner Herzog, Film Produktion, Wildlife Films Perú.

_____. (2015). *La conquista de lo inútil* (trad. A. Magnus). Buenos Aires: Entropía.

- Jarmusch, J. (1995). *Dead man*. 12 Gauge Production.
- Koza, R. (2017a, 10 de julio). El oído de Lucrecia Martel: una conjetura sonora sobre el cine de Martel. Recuperado de <http://www.conlosojosabiertos.com/oído-lucrecia-una-conjetura-sonora-cine-martel/>
- _____. (2017b, 27 de septiembre). Una película de 1790 llamada Zama. Diálogo con Lucrecia Martel. Recuperado de <http://www.conlosojosabiertos.com/una-pelicula-1790-llamada-zama-dialogo-lucrecia-martel/>
- Mahmud, J. (2009, septiembre). Werner Herzog and his film language. En *The daily star*. Recuperado de <https://www.thedailystar.net/news-detail-107680>
- Marks, L. (2000). *The skin of the film : intercultural cinema, embodiment, and the senses*. Duke University Press
- Martel, L. (2001). *La ciénaga*. [DVD]. Lita Stantic.
- _____. (2004). *La niña santa*. Lita Stantic.
- _____. (2008). *La mujer sin cabeza*. Strand Releasing.
- _____. (2017). *Zama*. Rei Cine / Bananeira Filmes.
- Mauro Casellarín, T. (1992). *La narrativa de Antonio Di Benedetto*. Tesis de Doctorado. Universidad Complutense de Madrid, Madrid, España.
- Metz, C. (2001). *El significante imaginario*. Barcelona: Paidós.
- Miccio, J. (s/f). Cuatro apuntes sobre Zama. Recuperado de <https://www.hacerselacritica.com/cuatro-apuntes-sobre-zama-por-jose-miccio/>
- Listorti, L. (2017). *La película infinita*. Maravilla Cine SRL.
- Néspolo J. (2004). *Ejercicios de pudor. Sujeto y escritura en la narrativa de Antonio Di Benedetto*. Buenos Aires: AH Editora.

- _____. (2008). Dossier Di Benedetto. *Revista Zama*, n.º 1, pp. 133-135.
- Oubiña, D. (2007). *Estudio crítico sobre La ciénaga de Lucrecia Martel*. Buenos Aires: Picnic Editorial.
- _____. (2014). Un realismo negligente. El cine de Lucrecia Martel, pp. 69-82. En Bettendorf, P. y Pérez Rial, A. (eds), *Tránsitos de la mirada. Mujeres que hacen cine*. Buenos Aires: Librería.
- Premat, Julio. (2008). Di Benedetto: silenciero. En *Héroes sin atributos. Figuras de autor en la literatura argentina*, pp. 99-133. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica,
- Prividera, N. (2014). *El país del cine*. Buenos Aires: Los Ríos.
- _____. (2017, 4 de octubre). El presente extraviado (Zama). Recuperado de <http://www.conlosojosabiertos.com/presente-extraviado-zama/>
- Rancière, J. (2005). *La fábula cinematográfica. Reflexiones sobre la ficción en el cine*, trad. Carles Roche. Barcelona: Paidós.
- _____. (2010). *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial.
- _____. (2011). *El destino de las imágenes*. Buenos Aires: Prometeo.
- _____. (2014a). *Bela Tarr. Después del final* (trad. Silvio Mattoni). Cuenco del Plata.
- _____. (2014b). *El reparto de lo sensible*. Prometeo.
- Rodriguez Marcos, J. (2017, 31 de marzo). Claves de una literatura en los márgenes. Recuperado de https://elpais.com/cultura/2017/03/31/babelia/1490973287_314683.html
- Roselli, H. (2018). Pasión de Don Diego de Zama. *Revista de cine*, 5 (5), pp. 91-98.
- Saer, J. (2000). Prólogo. En Di Benedetto, A. *Zama*. AGEA, Barcelona.
- _____. (2014). *El concepto de ficción*. Seix Barral.

- Sánchez Noriega, J.L. (2000). *De la literatura al cine. Teoría y análisis de la adaptación*.
Barcelona: Paidós.
- Savransky, M. (2018). *Detalles punzantes. Sobre el retrato de Lucrecia Martel en Años Luz*.
[Archivo PDF].
- Serra, I. (2012). Representaciones de lo americano en Zama de Antonio Di Benedetto. *Estudios románicos (21)*, pp. 143-152.
- Sonzini, R. (2017, 16 de noviembre). 60 Columnas (02): Siete veces Zama. Recuperado de
<http://www.conlosajosabiertos.com/60-columnas-02-siete-veces-zama/>
- Spang, K. (1995). Apuntes para una definición de la novela histórica, pp. 63- 125. En Spang, K.;
Arellano, I.; Mata, C. (eds.), *La novela histórica: teoría y comentarios*. Pamplona: Eunsa.
- Steimberg, O. (1993). *Semiótica de los medios masivos. El pasaje a los medios de los géneros populares*. Buenos Aires: Atuel.
- Wolf, S. (2001). *Cine/Literatura. Ritos del pasaje*. Buenos Aires: Paidós.

7. Anexos

7.1. Descripción y leyenda de los pájaros cuyo canto está vinculado con la trama sonora de *Zama*

Pájaro Kakuy

Al pájaro Kakuy o Urutaú, su nombre en guaraní y quechua respectivamente, se lo conoce también como «pájaro fantasma», ya que camufla su plumaje con la corteza de los árboles del monte, o «pájaro estaca», porque generalmente se encuentra posando en el extremo de los árboles, inmóvil y erguido durante el día. Pero es en la oscuridad de la noche, cuando este ave despliega la magia de sus ojos amarillos y emprende su vuelo enérgico, de planeos altos, para salir de caza.

En el noroeste se lo considera como pájaro de mal augurio sobre todo si canta cerca de las casas. Hay quienes dicen que su grito melancólico persistente, como un lamento humano, que varía en intensidad y volumen, sorprende y asusta a más de un desprevenido.

Leyenda del Kakuy

Cuenta la leyenda que en tiempos muy remotos habitaba una pareja de hermanos indígenas, varón y mujer, siendo el hombre el mayor de la choza luego de quedar huérfanos tras la muerte de sus padres. El joven era muy noble y trabajador, un muchacho de buenos sentimientos dedicado plenamente al cuidado de su hermana, a quien consentía con hermosos regalos. Ella era muy perversa, le hacía la vida imposible y lo trataba de lo peor.

Un buen día al llegar el joven de una larga jornada de trabajo, le pidió a su hermana que le preparara un poco de agua endulzada con miel, ella muy molesta por el pedido la fue a buscar pero antes de entregársela la dejó caer sobre el cuerpo de él. Al día siguiente, repitió la maldad pero esta vez le arrojó comida, lo que provocó un gran malestar en el hermano, y por eso decidió abandonar la choza e internarse en lo profundo de la montaña.

El joven dolido y triste por el comportamiento de su hermana deambulaba por los tenebrosos bosques, se sentaba en la orilla de un árbol y recordaba los sabores de las mejores frutas, algarrobas, arvejas y frutos secos, alimentos que le llevaba a su hermana para que comiera lo mejor que conseguía en el campo. A pesar de todo su dolor, desde las montañas la abastecía de igual manera, brindándole la mejor miel de abejas y quirquinchos que cazaba para que se alimentara.

Ya cansado de los desprecios y humillaciones que le hacía la muchacha, decidió darle un buen escarmiento invitándola a pasear por la montaña, una invitación que escondía venganza.

Cuando llegaron al lugar el joven hizo subir a la muchacha al árbol más alto para conseguir la mejor miel, mientras la acompañó trepando del otro lado del arbusto. Cuando se aseguró que ella estaba a gran altura, comenzó a descender y con un hacha cortó todas las ramas, dejándola en la cima sin forma de bajar.

El muchacho se fue alejando lentamente, y su hermana quedó en lo más alto del árbol, presa del terror, cuando cayó el ocaso y la oscuridad de la noche su miedo se transformó en horror.

Al pasar el tiempo en la fría noche, su garganta se secó de tanto gritar, su lengua enmudeció y su cuerpo comenzó a temblar. Todo su espíritu quedó consumido por el remordimiento, algo que ni su mente podía controlar.

Sus pies se convirtieron en garras filosas, como si fuera un búho, su nariz y las uñas se arquearon, sus manos se comenzaron a transformar en enormes alas, y todo su cuerpo se cubrió de enormes plumas, observó que se convertía en un ave nocturna.

Pájaro Campana

El pájaro campana o guyra campana es una especie de ave paseriforme de la familia Cotingidae. Se distribuye por Paraguay, Argentina, Brasil, y Perú. Su hábitat natural son selvas subtropicales a tropicales húmedas bajas. Está amenazada por la pérdida de hábitat y por su caza intensiva para el mercado de mascotas. Este pájaro es el ave nacional de Paraguay desde 2004.

Leyenda del Pájaro Campana

Estando el padre Roque González en ka'aro preparando la erección de una campana, se inclinó tratando de atarle el badajo, para poderla tocar y alegrar a la gente. Al verle colocado en aquella posición, a una señal de kaarupe, el enclavo Maranga enviado por el cacique Ñesu, hechicero de Yhu, cumplió con su mandato descargando sobre la cabeza del padre tal golpe con el Itasa, dejándolo instantáneamente muerto. Los indios guaraníes destruyeron los muros de la iglesia, pero la campana aún sin badajo, empezó a sonar misteriosamente y por doquier persiguió a los infieles que habían matado a los misioneros. La campana fue transformada por Tupa en un pajarito blanco, que al elevar su canto parece realmente la voz de una campana.