

La transposición fílmica de la novela de Di Benedetto *Zama* por Lucrecia Martel y el debate de la crítica

Carlos DÁMASO MARTÍNEZ
Universidad Nacional de las Artes (Buenos Aires)

Resumen

La obra de Antonio Di Benedetto tiene una relación muy notoria con el cine. Por una parte, el escritor fue un apasionado cinéfilo; también se desempeñó como crítico cinematográfico en el diario *Los Andes* y, ocasionalmente, escribió algunos guiones. Me ocuparé centralmente de la transposición de la novela *Zama*, llevada al cine por Lucrecia Martel en 2017. El concepto de transposición es fundamental para este análisis. Sergio Wolf en su libro *Ritos de pasaje* (2001) considera que es más apropiado que utilizar “traducción”, “traslación” o “adaptación”, dado que transposición “designa la idea de traslado y trasplante, de extirpar ciertos modelos, pero pensando en otro sistema”. Un análisis que examinará la transposición de géneros de la literatura al cine, verá las relaciones “hiper, hypo intertextuales o transtextuales”, y considerará las transformaciones semióticas, las resignificaciones, las estrategias narrativas y las diferencias que se dan en cada lenguaje. En segunda instancia analizaré cierta polémica que se dio en la crítica de cine impresa y online, en reseñas y notas críticas más especializadas sobre la película *Zama* de Lucrecia Martel.

Palabras clave: Di Benedetto, Martel, transposición, resignificación, crítica.

Abstract

The work of Antonio Di Benedetto has a very notorious relationship with cinema. On the one hand, the writer was a passionate cinephile; he also worked as a film critic in the newspaper *Los Andes* and, occasionally, wrote some scripts. In this paper I will study the film adaptation of the novel *Zama* by Lucrecia Martel (2017). The concept of transposition is fundamental for this analysis. Sergio Wolf in his book *Ritos de pasaje* (2001) considers that it is more appropriate to use words such as “translation”, or “adaptation”, since “transposition” “designates the idea of transferring and transplanting, of extirpating certain patterns, but thinking about a new system” (*translation is mine*). An analysis that will examine the transposition of genres from literature to cinema has to consider the “hyper, hypo intertextual or transtextual” relationships, and also the semiotic transformations, the resignifications, the narrative strategies and the differences that are specific of each language. In the second part of this article I will reflect on the critical controversy that surrounded Lucrecia Martel’s *Zama* both on press and on line, focusing on some reviews and some more academic critical notes.

Keywords: Di Benedetto, Martel, adaptation, re-signification, criticism.

El estreno de la película *Zama* (2017) de Lucrecia Martel evidencia el interés de ciertos directores cinematográficos por la narrativa de Antonio Di Benedetto. Ya hacia 1985, en coproducción con España, Nicolás Sarquís comenzó a filmar *Zama* en Paraguay, con guión de Ricardo Piglia, pero la película quedó inconclusa por dificultades económicas. Tal vez por esto y por la tardanza de otras versiones fílmicas, como *Aballay* de Fernando Spiner, existe cierto mito de lo difícil que ha sido llevar al cine los relatos de Di Benedetto. Veamos entonces la transposición de la novela *Zama* de Di Benedetto llevada a cabo a lo largo de diez años por esta directora argentina y estrenada después de superar varios problemas el año pasado.

El concepto de transposición será fundamental para este análisis. Sergio Wolf en su libro *Ritos de pasaje* considera que es más apropiado que utilizar “traducción”, “traslación” o “adaptación”, dado que transposición “designa la idea de traslado y trasplante, de extirpar ciertos modelos, pero pensando en otro sistema” (2001: 16). Por su parte, Nicolás Bermúdez señala que “se podría definir a la *transposición* semiótica como la operación por el cual una obra o un género cambian de soporte y/o de sistema de signos. Y agrega que “la transposición hacia otras instancias representativas, como de la literatura al cine se ha vuelto –sin duda– la operación socio-semiótica que define zonas claves de la cultura contemporánea” (Bermúdez, 2008: 1). En este mismo artículo destaca la importancia que tiene la transposición en cuanto a los géneros y el concepto de dispositivo que se da en la instancia de recepción de toda transposición, digamos de las condiciones que pueden existir en distintos contextos.

En cuanto a *Zama* (1956) de Di Benedetto, mucho se ha dicho de esta novela, pero sin temor de reiterar algunas de las observaciones ya realizadas por la crítica, podría señalarse que en su lectura se advierte la simpleza inquietante de su escritura y el leve pero seductor entramado de lo que se va narrando. Digamos que se sienten, se perciben, casi sin alteraciones, los pasajes de lo onírico a lo real, el dejarse ir en la desesperanza y angustia del personaje narrador, en la dimensión perturbadora de la espera, hacia una autodestrucción consciente. De la misma manera se descubre esa forma de pensar, de reflexionar, pausada, solitaria y un tanto melancólica, que el protagonista va expresando. Se observa también una interesante modificación de las convenciones de la novela histórica tradicional preponderante en el mercado editorial. A la clásica reconstrucción del pasado, Di Benedetto le opone la imaginación creativa de un momento histórico, la elección del lenguaje contemporáneo y no la usual búsqueda de un supuesto lenguaje de época. Este proceso con el género, según Saer, tiene la particularidad de que el pasado no es “más que el rodeo lógico, e incluso ontológico, que la narración debe dar para asir, a través de lo que ya ha perimido, la incertidumbre frágil de la experiencia narrativa, que tiene lugar del mismo modo que su lectura, en el presente” (Saer, 1986). La búsqueda de renovación narrativa de Di Benedetto, además de la preponderancia de imágenes en su escritura y su afinidad con el lenguaje cinematográfico, se encuentra también en la mezcla y conjunción que hace de los géneros –por ejemplo, con el cuento y la novela en *El Pentágono* (1955)–, que se vincula con la tradición de la vanguardia literaria. No olvidemos que esta novela precede a la renovación narrativa del boom de los años 60 y es contemporánea a la obra de otros escritores latinoamericanos de la

década de 1950, como *La vida breve* (1950) de Juan Carlos Onetti, de *El sueño de los héroes* (1954) de Adolfo Bioy Casares y de *Pedro Páramo* (1956) de Juan Rulfo¹.

La influencia del pensamiento existencialista (Sartre y Camus) en la obra de Di Benedetto es coherente con el contexto cultural de esos momentos del siglo XX en los que algunos escritores argentinos han sido más permeables. Por ejemplo, en la apropiación y reelaboración de estos modelos literarios europeos, Julio Cortázar, en su ensayo sobre la novela “Teoría del túnel” (1947), propone una poética narrativa que fusione el surrealismo y el existencialismo y la lírica y la prosa.

Sin duda, la película *Zama* es otra expresión estética, otro lenguaje, una transposición de un texto literario al cine, pero, como diría Benveniste (citado en Bermúdez, 2008) existe alguna relación con el texto literario elegido. Salvando las distancias entre el lenguaje fílmico y el de la literatura, veremos que esa relación muestra una afinidad estética del género “novela de un momento del pasado” de Di Benedetto con la denominación “película de época”, como la llama la directora Lucrecia Martel. Ella ha manifestado que la califica así a *Zama* para diferenciarla del género “película histórica” tan difundido en las series actuales de gran éxito. Su opinión concuerda en este sentido con la concepción de “novela histórica” de Di Benedetto. Para Martel, muchas de las series televisiva y de la producción actual de Netflix y Amazon “nos han devuelto a la novela del siglo XIX. Es fruto del momento conservador que estamos viviendo. Se arriesga menos”, dice, y agrega: “Nunca me propuse hacer un cine masivo, si es que uno puede proponerse esto. Siempre quise filmar lo que se me daba la gana, con toda libertad, y hasta ahora lo logré. Esa elección es muy costosa para un director de cine y su relación con el mercado fílmico” (*El país*, 16/01/2018).

Por otro lado, la poética cinematográfica presente en su transposición es coherente con sus películas anteriores: *La ciénaga* (2001), *La niña santa* (2004) y *La mujer sin cabeza* (2008). Para dar un ejemplo, digamos que aparece en *Zama* también esa modalidad constructiva de realizar sus encuadres desde la altura de una cámara colocada en un trípode, que deja afuera de cuadro por lo general la parte superior de las cabezas de sus personajes en las escenas que transcurren en los interiores de una casa. Utiliza también planos más amplios en los exteriores y más cercanos dentro de lo familiar, en ámbitos frecuentes como los dormitorios, las habitaciones pequeñas, baños y pasillos, que connotan un espacio cerrado, a veces oprimente y de soledad, de encierro y de espera como se observa particularmente en *Zama*.

Como en la novela, en la película la historia que se narra transcurre a fines del mil setecientos supuestamente en Asunción del Paraguay, sin nombrarse esa locación, tal como lo hace Di Benedetto y tal como ella concibe el “cine de época”, un modo de diferenciar su narrativa del realismo decimonónico. Martel, en la entrevista ya citada, aclara también que el hecho del que el libro fuera escrito en la década de 1950, que su

¹ Con relación al trabajo que Di Benedetto realiza con los géneros, es importante señalar su interés por lo fantástico que está presente en muchos de sus relatos y cuentos, como así también la utilización de algunas formas del relato policial. Ver en mi libro *Lecturas escritas* el texto que se titula “Antonio Di Benedetto y ciertas formas del policial”, sección V. *La ficción del crimen*. Córdoba, Argentina, Alción Editora, 2018.

historia transcurra en el siglo XVIII, y su película *Zama* en el siglo XXI la lleva a preguntarse de qué tiempo se trata. Es algo así, conjetura, como un no tiempo o una mezcla y superposición de tiempos. Por eso no le parece que haberle puesto a su film música de los años cincuenta sea una decisión tan atrevida. Jacques Rancière, señala, en este aspecto, que “para contar el tiempo al que pertenece, el cine utiliza su recurso más esencial, es decir su capacidad de situar distintos tiempos en uno solo” (2017: 97).

El comienzo de la película muestra en un plano general a Zama, el personaje central del film, interpretado con destreza por el actor mexicano Daniel Giménez Cacho, junto a la orilla del río. Pero pocos segundos antes solo la banda sonora ha irrumpido en la pantalla con ruidos del agua de ese río y resonancias al parecer de voces infantiles, insectos y pájaros. El personaje está unos instantes mirando hacia el río, luego en el mismo plano secuencia camina por la orilla, se lo ve de espalda, da varios pasos, después regresa y se lo enfoca de frente. La escena es luminosa, el paisaje es un escenario deslumbrante y el personaje parece contemplarlo con una especial atención. Las secuencias siguientes muestran ese río, Zama se desplaza por su costa sinuosa, por momentos laberíntica, baja hacia la orilla, se escuchan voces de mujeres que hablan en una lengua mezcla de indígena y español. En otro plano, medio, cercano, se ven en un enfoque desde arriba a un grupo de mujeres desnudas, bañándose y untándose con barro en una pequeña hondonada de la playa. Zama, acostado en las cercanías, las espía semi-escondido, luego las mujeres los descubren y le gritan mirón, varias veces. Una de ellas lo corre y Zama reacciona violentamente y le pega en su cara y en el cuerpo desnudo y, de inmediato, huye presuroso dejándola tirada en el suelo.

En la secuencia siguiente, Zama conversa con el gobernador en una galería sombría y de piso de tierra. Luego viene una secuencia violenta en el interior de una habitación donde están Zama, un funcionario subordinado de él llamado Ventura Prieto y un preso torturado, que es dejado en libertad y antes de salir se da un golpe con su cabeza contra la pared, fuera del cuadro. Consecuente con el estilo de sus películas anteriores, Martel realiza en esta escena un encuadre cercano a los personajes, el espacio parece muy estrecho, la cámara los toma recortando por arriba un poco sus cabezas. El área de la habitación es reducida, los cuerpos parecen llenar el plano, su iluminación escasa es casi una variedad de tonos penumbrosos.

Hemos descrito estas secuencias iniciales de la película porque expresan el principio constructivo de su composición fílmica. Por un lado, el exterior luminoso, el río y su orilla, la vegetación frondosa próxima de la selva, el agua que corre. El río como una vía de salida, la belleza de esa naturaleza del territorio americano. Un río que parece ser la única esperanza para el viaje, la posibilidad de conectarse con el mundo que anhela Zama. Por el otro, el ámbito apretado, semi-oscuro de los interiores por donde deambula Zama, el ex corregidor y ahora funcionario jurídico menor de las potestades del gobierno colonial en esa región periférica de América del Sur, hacia fines del siglo XVIII.

Con estos contrastes escenográficos y fílmicos, la directora consigue un clima de despojamiento de todo lujo, de notable precariedad en los ambientes de las viviendas, despachos y lugares de esparcimientos que se corresponden con la tensión dramática

que aqueja al personaje central en su nueva vida en ese territorio colonial. A esto se suma la articulación con el sonido a veces en off, la mezcla de lenguas y dialectos de pueblos originarios, la presencia por la voz de alguien fuera del cuadro, como en la escena donde un amigo de Zama le informa de la llegada de un comerciante de brandy. O cuando Zama dicta una carta dirigida a su mujer a su secretario y su voz pareciera intensificar más directamente su subjetividad sensible. Recordemos que la novela está escrita en primera persona, que el protagonista es quien narra e informa. Se da entonces la transposición de un procedimiento de la escritura literaria a la del lenguaje fílmico.

El motivo central de la novela y de la película por cierto es la espera, cada vez más desesperanzada, de Zama, quien desea conseguir que el reino español autorice su traslado a España, y poder hacerlo con su mujer e hijos que han quedado en la ciudad donde vivía antes desde su traslado. Zama es un empleado de la corona española que ha nacido en el nuevo continente. Es un americano incorporado a los estamentos del gobierno virreinal en el ámbito jurídico. Su traslado ha sido para él una situación problemática, quizás transitoria, pero cada vez más adversa ya que se vuelve una imposibilidad que lo angustia y cuestiona su propia identidad.

Como señala Sofía Criach, Zama “padece la crisis identitaria propia del hombre americano durante la época colonial” (2015: 6). Tanto en el libro como en el film de Martel se pone de manifiesto esta situación que vive Zama. Hay una falta de identidad de lo americano. El ex corregidor siente la incomodidad de no ser español. En la película esto se manifiesta con más relevancia cuando Zama expresa en la novela y en la película su rechazo a tener relaciones con las mujeres mestizas o mulatas nativas y su preferencia por las españolas. Para acentuar esta contradicción del personaje, Martel elige mostrar que ha tenido una relación con una mujer originaria de América y un hijo con ella. En la novela se refiere una situación semejante pero la mujer tomada como amante es una española viuda. Otra mirada crítica de Martel hacia el comportamiento machista de Zama acentuada en el film es cuando castiga a la mujer que lo ha descubierto espiándola a ella y a sus compañeras en el río. Por otra parte, en el trato con su secretario Ventura Prieto, que es español, se muestra una rivalidad debida a su condición de americano. Ventura Prieto, después de una pelea a golpes con Zama que le costará el puesto y el traslado a España, le dice a su superior que está cansado de lidiar con americanos “que todo el tiempo quieren ser españoles”. Sufre por una doble otredad. La otredad, además de los españoles, es también la de los americanos que resisten el poder desde los márgenes de ese orden, robando, matando. Vicuña Porto es su representante más paradigmático en ese momento, vive en otro orden, en la marginalidad de lo colonial, no acepta sus reglas ni sus poderes. Vicuña Porto por eso considera a Zama como un traidor, un sudamericano asimilado al sistema colonial. Estos dos personajes, el de la otredad española, Ventura Prieto, y Vicuña Porto, tienen nombres simbólicos. El de este último el de un animal de las familias de las llamas, tan del paisaje sudamericano del noreste presente en el film de Martel. Él y sus hombres son los que tienen una identidad latinoamericana asumida, por eso al final lo castigan a Zama. Esa es la última desgracia de este personaje central. Su espera tiene ese fin. Tanto Di Benedetto como Martel narran la épica de esa derrota. Ese es el drama de Zama en un período pre-

revolucionario de la independencia, ya que recién en los primeros años del siglo XIX habrá una valoración de lo americano. Los protagonistas de las revoluciones independistas (San Martín, Belgrano y otros) reafirmarán su identidad y el rescate de la condición americana de los linajes de los pueblos originarios.

La auto-subestimación de Zama sobre su situación de americano se hace más visible en el libro y en la visión de la película cuando él conversa con Luciana, la española esposa de uno de los ministros del gobierno, y en sus palabras se escenifica el imaginario sobre una Europa en invierno, con escenas de jardines nevados, con mujeres vestidas con elegantes abrigos de pieles y viviendas confortables y caldeadas. Un imaginario mítico que ha perdurado después de las luchas por la independencia en distintos momentos en las clases altas de la vida cultural de América Latina.

Luego de una espera de nueve años, hacia 1799 como se informa en la novela y se sugiere en la película, Zama decide emprender una persecución para detener o terminar con el mítico bandido y asesino Vicuña Porto, como una posibilidad de alcanzar un prestigio para conseguir su traslado a España. A diferencia de la novela, donde el transcurso del tiempo se marca por fechas concretas que informan esa larga década de 1790, en la película se elige sutilmente mostrar el cambio de gobernadores por orden de la Corona española y poner en escena en este momento del relato a un Zama con barba blanca, desmejorado, que lleva puesto el clásico sombrero de *cangaicero* del *sertao* brasileño. Un rasgo tal vez más latinoamericano en consonancia con la mezcla del español con tonada brasileña de Vicuña Porto. Con esa imagen decadente Zama emprende su misión desesperada. Esta parte de la trama del film es realmente destacable por la sucesión de secuencias fílmicas, como el encuentro con una tribu de nativos, con el peregrinaje durante la noche de otra tribu de indígenas ciegos guiados por niños, por los contrastes entre el brillo del día con su vegetación enmarañada, colorida, y las oscuras noches, por la acertada elección de locaciones selváticas en Formosa y por las escenas de la fiesta orgiástica de una tribu a la que son obligados a asistir. Una misión desesperada, que solo lo conduce a otra derrota y a un final trágico.

En la novela de Di Benedetto, como en algunos de sus cuentos y otros libros, está presente la dimensión de lo fantástico, de diversos modos, con su ambigüedad de lo real, lo sobrenatural y a veces próximo a las creencias míticas y populares. En su film, Lucrecia Martel representa estos aspectos de lo fantástico en diversas secuencias que evocan lo sucedido en la novela, como la creencia de un niño rubio y pálido que Zama cree haber visto escapar desde su habitación en la pensión donde habita al comienzo de su estadía y los pobladores le informan que es el fantasma de un niño muerto. También el movimiento de un baúl que se mueve solo en los pasillos de su última vivienda, más sórdida y espectral y, además, la presencia de dos mujeres que deambulan como apariciones por esa casa. Vemos también en estas imágenes secuenciales una transposición de lo fantástico en la versión cinematográfica de *Zama* de Lucrecia Martel. En sus películas anteriores, la realizadora argentina también ha explorado las creencias populares de milagros de la virgen que son tomados como algo normal por sus personajes.

Como advierte Sofía Criach, la novela de Di Benedetto, publicada en 1956, se enmarca en el contexto de los años cincuenta. Y si bien su historia transcurre en la última década del siglo XVIII, su perspectiva de lectura se da en el presente de su escritura, “una época de conflictos políticos-sociales fuertemente marcados por el peronismo, el antiperonismo y los golpes militares” (Criach, 2015: 12).

En este aspecto conceptual y estético también la directora de *Zama* tiene una afinidad con Di Benedetto. De hecho, en la entrevista ya citada ha expresado: “Esta película pone el tiempo presente, el único tiempo del cuerpo humano, por encima de todas las otras apreciaciones del tiempo”. Sin duda, su film transcurre en el pasado, como en la novela, pero no es un tiempo de la historia porque, por el tiempo de su construcción estética, su visión del mundo y la recepción que propone son las del presente. Tanto la novela como la película, con su autonomía artística y originalidad, ponen en relieve la marginalidad de esa zona alejada del centro del virreinato colonial español. Lugar en el que a Zama le toca vivir, un espacio en el que la corrupción de los funcionarios de la corona es moneda corriente y en donde se agravan la confusión de la identidad de Zama como sus imposibilidades. Estas significaciones permiten, ensayar distintas lecturas en un contexto actual, en un dispositivo de recepción cinematográfica distinto a la literatura en cuanto al emplazamiento de condiciones, donde los géneros más codificados de la industria cinematográfica vuelven más complejas las relaciones de la producción fílmica con la hegemonía canónica del mercado. En este aspecto podría pensarse que la narrativa de Di Benedetto nunca fue una obra de éxito de ventas, pero sí el escritor de *Zama* fue un escritor de culto y, de algún modo, sucede algo parecido con la figura de Lucrecia Martel y su perfil estético que la convierte en una cineasta valorada y también de culto en el espacio del cine latinoamericano contemporáneo. Su película se enmarca en el momento cultural y sociopolítico actual de la Argentina y de otros países latinoamericanos, un momento también conflictivo, como lo era el de los años 50 cuando se publica la novela de Di Benedetto. Un tiempo presente de gobiernos neoliberales y de una resistencia popular ante sus injusticias, exclusiones, discriminaciones y desmanes autoritarios y antidemocráticos.

VALORACIÓN Y DEBATE ESTÉTICO EN LA RECEPCIÓN CRÍTICA DEL FILM ZAMA

La transposición cinematográfica de *Zama* de Lucrecia Martel fue uno de los filmes más interesantes de la producción del cine argentino más reciente y tuvo una recepción crítica inusitada. No sólo provocó una serie importante de reseñas en los medios impresos y en las revistas de cine online, que elogiaron la magistral calidad de su realización, sino que hubo también algunas miradas que objetaron ciertos aspectos constructivos de su estética fílmica, aunque en su mayoría sin dejar de reconocer los rasgos originales propios de la poética del cine de Martel.

Esta diversidad de puntos de vista en el aspecto valorativo de la crítica resulta interesante en el campo de la crítica de arte, especialmente como veremos en la crítica cinematográfica mediática, ya que se percibe que en este nivel no sucede lo mismo en las reseñas de la crítica literaria, en la de artes visuales y de otras artes y, tampoco, en el

espacio académico donde prevalece en términos generales mucho más el interés por las hipótesis temáticas, la fundamentación y aplicación de aspectos teóricos interdisciplinarios (filosóficos, sociológicos, lingüísticos, biológicos, antropológicos) permeados por las teorías de los llamados estudios culturales y la deconstrucción y, en un segundo plano, se vislumbra una tenue, en algunos casos, valoración estética de los objetos artísticos abordados. Tal vez tenga que ver con un escenario epigonal de ciertas teorías en boga en la posmodernidad: como afirma Nicolás Bourriaud, “desde los últimos treinta años, el paisaje cultural mundial se va moldeando por un lado por la presión de una sobreproducción de objetos y de información” y, por el otro, por “la uniformización vertiginosa de las culturas y de los lenguajes” (2009: 19).

Es probable que esta aparición de cierta polémica en la crítica de cine en las publicaciones mediáticas (excepcionalmente en el periodismo gráfico y con mayor presencia en las publicaciones online argentinas) sea un síntoma de una apuesta y aproximación a lo que Bourriaud llama la *altermodernidad*. Es decir, “una modernidad que lejos de ser un absurdo calco de la del siglo pasado, sea específica de nuestra época y haga eco de sus propias problemáticas” (Bourriaud, 2009: 19). Esta caracterización de la posmodernidad aún presente en el ámbito cultural actual quizá pueda explicar la existencia predominante en los medios culturales de lo que podríamos llamar una crítica de arte ‘domesticada’ por la uniformización señalada.

Observemos ahora el escenario de diversidad valorativa que se ha producido en el espacio de la crítica de cine mediática. Para tener una idea de este fenómeno es interesante observar un sitio web de la crítica de cine online llamado *Todas las críticas*, en el que no sólo se pueden leer muchas de las críticas de las películas recién estrenadas sino también una información sobre la cantidad de críticas favorables y desfavorables según los editores de la publicación. A *Zama* se le adjudican 47 comentarios favorables y 13 desfavorables. La diferencia es notable. Cabe aclarar que en realidad no han incluido todas las críticas, pero sí gran parte de ellas.

Por cierto, debemos hacer una selección de estas reseñas en distintos medios gráficos (versiones online) y publicaciones digitalizadas, realizada con el criterio de elegir las más elogiosas y las que expresan lo contrario. Empezaremos por considerar las reseñas que evalúan muy ponderadamente a la película de Lucrecia Martel. Entre ellas, la de Luciano Monteagudo titulada “Exiliado en su subjetividad” (*Página 12*, 28-09-17). El conocido y prestigioso crítico de cine destaca desde un principio que en *Zama* predomina una “complejidad visual y sonora fuera de norma en el cine contemporáneo”, que rompe con la linealidad narrativa para ir en búsqueda de un pasado colonial “que solamente puede imaginarse de un modo fragmentario”. Con estas palabras Monteagudo, sin decirlo expresamente, caracteriza el concepto de “película de época” que, como hemos señalado, prefiere utilizar Lucrecia Martel al referirse a su realización (y no “película histórica” para diferenciarse de un género cinematográfico muy codificado, con predominio de un relato lineal en el mercado del cine actual). En este aspecto es importante recordar que la novela de Di Benedetto, como ha expresado también Juan José Saer, no es una novela histórica habitual, de estructura narrativa tradicional, es también fragmentaria, no apunta a reconstruir un pasado ni el lenguaje de

ese tiempo, sino que aspira a una lectura presente y su trabajo con el lenguaje tiene un claro anclaje en un habla algo neutra y contemporánea. Una coincidencia sin duda con la concepción de “película de época” de Martel. Podría decirse que ambas elecciones estéticas –la del escritor y la de la directora de *Zama*– expresan un modo de diferenciarse de la tradición realista.

Más adelante, Monteagudo informa sobre el conflicto que en la ficción fílmica – como en la novela también– vive el personaje central, Don Diego de Zama, a fines del siglo XVIII en un “confín colonial que ni siquiera todavía se nombra como Paraguay”. Vive, digamos, en una situación de constante soledad y esperando que desde el reino español le envíen el permiso que ha solicitado para ser trasladado al territorio europeo o a una localidad más importante del virreinato. Un pedido que nunca llega y acentúa su desasosiego y su problema de identidad: es nacido en Sudamérica, pero su deseo es ser español. Además, ha perdido su cargo judicial más prestigioso de Corregidor en su destino anterior, donde han quedado su mujer e hijos. Paradójicamente, como bien se señala en esta crítica, sus deseos de vivir en el espacio de la metrópoli colonial se tornan hacia el final del relato en un viaje desesperado hacia el corazón de las tinieblas, la selva sudamericana frondosa y amenazadora, próxima al lugar de su actual residencia.

El crítico advierte y valora también un aspecto de la transposición fílmica de *Zama* cuando elogia el paso del monólogo interior de la novela de Di Benedetto a la manera de narrar de Martel, ya que en la película no se utiliza el clásico procedimiento de una voz en off del personaje, sino “una infinita sinfonía de voces, de lenguas, de sonidos que hacen a la extrañeza” y confusión del protagonista Zama “incluso en su subjetividad”. Monteagudo destaca también la puesta en escena de Martel, porque ella crea un clima fantasmal, un aire carnavalesco que emana de las vestimentas, pelucas, vestidos apelmazados y algo ruinosos que los personajes portan en ese ámbito periférico y austero de la colonia española. Reconoce además procedimientos constantes del estilo fílmico construido en sus películas anteriores, como la utilización de planos fijos, cerrados, los enfoques próximos, el recorte de las partes altas de las cabezas, cierta penumbra de los interiores y el contraste con los planos luminosos de los exteriores del paisaje de la costa y las playas cercanas al río. Así también el efecto que logra con un movimiento continuo de los personajes y también con el de algunos animales de la región andina dentro del plano, como la llama que se ve en una escena ir y venir por detrás del gobernador. Todo esto, según Monteagudo, construido con un barroquismo que convierte a sus personajes en espectros y sombras que se mueven en varias secuencias. Observa también algunas coincidencias entre las significaciones de la novela de Benedetto y la película de Martel, en cuanto a la angustia, el malestar, la permanente identidad americana insustentable de Zama, su padecimiento y desesperanza final en la expedición que realiza para capturar al bandido Vicuña Porto. Como hemos dicho anteriormente, una doble otredad tironea a este ex corregidor, por un lado, la de los españoles y, por otro, la de los americanos, que desde su marginalidad lo ven como un traidor de su condición americana. Tanto la novela como la película narran admirablemente esta épica narrativa de una derrota.

En su reseña breve (*Revista Ñ*, setiembre 2017), en la que comenta las tres películas filmadas sobre relatos de Di Benedetto: *Los suicidas* (de Juan Villegas), *Aballay* (de Fernando Spiner) y *Zama* (de Lucrecia Martel), Roger Koza pareciera expresar cierta admiración sobre esta última. De todos modos, se concentra más en un nivel semántico y resalta el triste y solitario final de don Diego de Zama y su imposibilidad de comprender su identidad americana: “Los originarios de América están ahí y constituyen una ontología. Es la diferencia de identidad lo que resiste y no se iguala. Es el abismo de la identidad abierto por los otros”, afirma.

José Tripodero, en “La poética del caos”, prefiere elogiar la originalidad del sonido, como uno de los componentes del lenguaje cinematográfico que tiene una elaboración central en la construcción fílmica de *Zama*, y lo considera como una narración poética que “invita a adentrarse a un mundo de percepciones musicales en la cadencia de los diálogos y en los ruidos penetrantes. El sonido —a diferencia de una puesta lumínica— se propaga, se amplifica, se difumina y se dispersa porque no está anquilosado o plantado en un espacio y es así que en la puesta sonora hay tramas y cruces que se bifurcan, en la búsqueda de una construcción poética que parta de la planificación de un aspecto (re)negado por el propio lenguaje”. Y aclara que, “de la misma forma en que la luz es ilusión, la directora sabe perfectamente que la percepción sonora puede ser engañada y es ahí donde juega, en las fronteras de sonidos naturalistas, reales y tecnológicos, creados en posproducción”.

Una reseña crítica que tiene una visión muy diferente a las anteriores es la de Mex Falliero titulada “El hombre quieto” (*Fancinema*, 3-10-2017). Ya desde su comienzo afirma enfáticamente que “*Zama* no es una obra maestra” y que, incluso, es “la peor película de la directora, un errático relato que sobrevive gracias a las habituales virtudes de Martel para la puesta en escena”. Luego de esta rotunda opinión, agrega que el film “nunca vibra, nunca tensiona, nunca seduce ni fascina, más allá de apreciarse el diseño y su técnica”. Objeta principalmente que, a diferencia de sus películas anteriores, calificadas de “irreprochables”, en *Zama* la directora “antepone su ingenio a los personajes y a lo que tiene que contar”. Los argumentos que utiliza para sostener este cuestionamiento al film son obviamente sustentados por una concepción del crítico de un modo de narrar cinematográfico muy cercano a los presupuestos tradicionales y a la concepción de un cine más convencional, sobre todo cuando cuestiona la forma de narrar de Martel más reconocible: el fragmentarismo con que construye sus narraciones fílmicas. Dice el crítico: “lo cierto es que la fragmentación le quita interés y fluidez al relato”. A su vez, afirma que Martel ya no se siente cómoda en su esquema de cine de autor, también que el personaje *Zama* resulta nada relevante porque es “poco interesante lo que le ocurre”. Pero el crítico pareciera olvidar que el problema principal del comportamiento de *Zama* —tanto en la novela como en la película— tiene que ver con el conflicto que vive con su propia identidad. Ese es su drama principal y lo que hace y le sucede en su vida está marcado por ese padecimiento que provoca su desasosiego y su angustiada espera. No repara que *Zama* vive una doble otredad, no solamente la de españoles, como decíamos, sino también la de los americanos que resisten el poder colonial desde los márgenes de ese orden, robando, matando. Vicuña

Porto es su representante más paradigmático en ese momento, vive en otro orden, en la marginalidad, no acepta las reglas ni los poderes del estado colonial. Vicuña Porto por eso considera a Zama un sudamericano asimilado al sistema del régimen de la colonia. Los argumentos que utiliza Falliero en general son poco convincentes por su endeblez y se apoyan en una evidente subjetividad crítica que pareciera revelar con cierta transparencia su gusto o preferencias más próximas al cine convencional, ya que prefiere una linealidad narrativa clásica, le cuesta comprender la sugerente ambigüedad como componente del estilo narrativo de Martel y lo que considera sus “encuadres sofisticados” y califica de “estilización” sin dar ningún fundamento.

En su reseña de *Zama* para la publicación online *Hacerse la crítica*, Ignacio de Izaguirre elige un punto de observación crítico signado por el desencanto que le produjo la película de Martel. Con la subjetividad de la primera persona en un comentario suele suceder a veces que cuando es demasiado impresionista la visión crítica del enunciante no da vida o brillo, sino que vuelve banal todo lo que dice. En este caso el autor del comentario desde un comienzo confiesa que “Leí el libro para ver la película, la vi y me costó, me costó mucho. Buscaba el argumento y no lo encontraba”. Más adelante, dice que se aburrió bastante y rescata “las actuaciones de Giménez Cacho, a Matheus Nachtergaele y, más que nada, la materialidad de las cosas y las personas”. Después, su vaporoso narcisismo lo lleva a contar que la vio “con la colaboración de un porro”. Al parecer, el efecto de la marihuana le permite advertir que pudo verla “como falsamente realista o como un mundo de ensueño, una realidad distorsionada. Esto no quiere decir que no haya una progresividad dramática, aunque es más tenue que en sus películas anteriores”. También darse cuenta de que “el ambiente era actual y reconocible. Ya no está Salta y sin la aridez de esa provincia argentina, no hay piletas ocupadas por la elite social y económica”. Luego parafrasea la historia del film, siempre desde las sensaciones que le producen sus imágenes y, por suerte, éstas lo ayudan a elaborar una idea: no hay ni civilización ni barbarie. Por eso declara que “no hay ahí ni barbarie ni verdad, hay otra historia con sus crueldades y su propio encuentro con la naturaleza”. Finalmente, desde este punto de partida, advierte la condición desesperada de Zama, su doble otredad, la diferencia con los americanos. A su vez, explora la significación del drama de Zama en la metáfora del pez y la orilla representada también en el film con una imagen acompañada por un texto en off que se proyecta en la subjetividad del mismo Zama y en la percepción del espectador. Podría decirse que hasta las críticas que intentan disimular el impacto de su admiración por el cine de Martel, frente a *Zama*, no pueden dejar de dar una pincelada de reconocimiento de los aspectos admirables del film.

Esta publicación online, *Hacerse la crítica*, hizo una edición muy interesante de cuatro artículos críticos con motivo del estreno de la *Zama* de Martel. A la comentada anteriormente, se agregan “Zama, el hombre que está solo y espera”, por Eduardo Rojas, “Atrapado sin salida: Algunas notas sobre *Zama*”, por Juan Pablo Susel y “Cuatro apuntes sobre *Zama*”, por José Miccio. Empecemos con un comentario breve sobre el escrito de Miccio. Obviemos los intentos que hace este crítico (que mientras lo hace exhibe su biblioteca literaria) por comparar frases de la novela de Di Benedetto con la película, ya que se aparta de la idea de que una transposición de un texto literario al cine

básicamente no debería analizarse en términos de fidelidad entre la película y el original literario. Un camino equivocado de los comienzos de la crítica del cine sobre la relación cine y literatura. Observemos uno de sus cuestionamientos a la obra cinematográfica de Martel. Dice Miccio:

Zama es una película eminente. Está llena de planos enfáticos, laboriosamente sugestivos, con ecos, subtextos y esas cosas que tanto nos gustan. Inteligencia le sobra. Lo que no tiene es la grandeza que queda bien reconocerle y a la que (mucho lo señalan) aspira. Las anclas que tira Martel —el pez, la sociedad colonial, los cocos, los indios, los encuadres con puertas y ventanas— sostienen una legibilidad no clásica, no genérica, pero igual de firme, o incluso más. *Zama* es cine medio. Tal vez el mejor cine que el cine medio puede ofrecer. Pero los nombres con los que hoy por hoy parece obligatorio compararla (que Herzog, que Glauber, que Apichatpong) juegan en otra categoría. Y capaz que juegan a otra cosa.

Esta reseña crítica, como varias otras, objetan a esta película con argumentos basados en comparaciones descalificatorias, asociaciones con otros directores que luego no explican las diferencias en contra de la realización de Martel, también la acusan de una racionalidad y perfección sobredimensionada y, a la vez, de una manera más escondida, filtra en otros comentarios el reconocimiento por la calidad y su logro estético. Por ejemplo, señala Izaguirre: “Pero la llama es especial. La duración del plano, la penumbra, los movimientos inverosímilmente coreográficos del animal, todo es tan notable que por única vez Martel nos permite liberarnos de la evidente maestría e importancia de su película, recorrer el plano, abrir la boca, desatender el sentido. El plano de la llama es una imposición del cine. Una gloria que nunca dejaremos de admirar pero que será siempre una gloria melancólica, porque junto a su maravilla nos hace notar también que está sola”.

El artículo de Eduardo Rojas (“*Zama*, el hombre que está solo y espera”), por otra parte, es más directo y no escatima elogios a la película de Martel. Este crítico, muy reconocido por sus publicaciones en la época de mayor esplendor de la revista *El amante*, en pocos párrafos al inicio de su crítica, establece tres líneas argumentales. En primer lugar, expresa que el film de Martel es parte de una genealogía, reitera el ya consolidado imaginario cinematográfico de la directora, que busca en su lectura de la novela de Di Benedetto construir “un tiempo remoto” de una ficción literaria mediante sus imágenes y el sonido que son sus rasgos distintivos en el cine mundial. Manifiesta, en segunda instancia, que “*Zama* es también una genealogía de un territorio que, innominado en la película, muestra en germen los excesos, los deslumbramientos y las taras del espacio argentino y latinoamericano” y que es una apropiación del texto de Di Benedetto que en su film la directora “transforma en una materia distinta en la que se asienta su interés artístico”. A partir de estas premisas, con una escritura precisa y clara, desarrolla el análisis del estilo del lenguaje y la poética cinematográfica de Lucrecia Martel, un análisis que muestra el principio constructivo filmico y los filamentos de la historia que al ex corregidor don Diego de Zama le toca vivir en ese territorio marginal de la colonia española, un poblado aislado de sus asentamientos urbanos centrales, próximo a la frondosidad selvática y a un río que va y viene hacia lo más profundo y primitivo de una naturaleza esplendente, pero desbordada de asechanzas misteriosas y, a la vez, en

sentido inverso, hacia el mundo lejano y deseado como un ideal de otra vida, sin desesperanzas, como una utopía atenazada por el personaje Zama del paraíso más ansiado en la dimensión angustiosa y constante de la espera en que vive. Eduardo Rojas señala la visión fragmentada de esa localidad en la que Zama espera, que nunca muestra su totalidad. No hay planos generales, solo planos que, como dice el crítico, parecen no lugares, donde los interiores están filmados casi siempre en un plano medio, en interiores penumbrosos donde la estrechez espacial es constante, donde el sonido acentúa muchas veces y acompaña lo fantasmal, donde también los perfiles y los cuerpos de los protagonistas parecen incómodos, se mueven entre el misterio que entran con las sombras y a veces con una luz mortecina. Toda esta primera parte de la película muestra un afuera más luminoso, un adentro de las casas sombrío, carente de claridad, espectral a veces y, como señala el crítico, el sexo y el erotismo se insinúan, pero la carencia frustrante sella su ausencia. En cambio, una segunda parte del film se abre en planos generales, amplios, luminosos y la brillantez y la inquietud de la aventura invade y construye un aura fulgurante cuando Zama emprende su viaje guerrero para capturar o terminar con Ventura Porto y el mito de sus robos y asesinatos. El crítico, borgeanamente influido, llega a sostener que Don Diego de Zama avanza en la búsqueda de su “destino sudamericano”. Lejos del destino sudamericano del Narciso Laprida del “Poema conjetural” de Borges, que es derrotado por la barbarie, reconoce también que coincide con la opinión de Miccio que en *Zama* no hay civilización y barbarie, hay quizás, para el que escribe esta metacrítica, una sugerencia de la nada sartreana, un salto hacia el polvo de la derrota. Muy sutilmente, Rojas también apunta al pasar la significación interpretativa de la lectura crítica que la película da del contexto actual, cuando dice que “el dilema del personaje principal está lejos de ser sólo el de Zama, por el contrario, es una marca que recorre nuestra historia y nuestro presente, llena las urnas y se colma de odio por su prójimo, roba y luego grita por el latrocinio de otro, mata y después denuncia el supuesto crimen ajeno”.

Hemos visto hasta aquí, en esta muestra mínima pero significativa, algunos hilos conceptuales de este conjunto de reseñas críticas, sus diversas lecturas, sus diferencias, un debate sin idas y vueltas de opiniones y respuestas propias de lo que sería un debate en el clásico sentido de su palabra, ni menos aún el proceso interactivo y dialéctico de una verdadera polémica. Por cierto, estos textos críticos forman parte, como señala Barthes, en la cultura contemporánea, de la instancia de la escucha o consumo, una dimensión común y general de la recepción de la experiencia artística. De todos modos, en esa recepción, los gustos y los lenguajes están divididos (Barthes, 1987:120), como de algún modo puede verse en el análisis de las reseñas críticas seleccionadas. Igualmente, podrían distinguirse las funciones estéticas y distintas normas o cánones que atraviesan las formas discursivas de estos textos (Mukarovsky, 1977: 44-59). En este aspecto, podríamos señalar que algunos de ellos, como la crítica de Miccio —que rechaza el procedimiento fragmentario y cuestiona la falta de linealidad y fluidez del relato en *Zama* de Martel— y la de Izaguirre —que no la entiende y, tras fumarse un porro, puede verla como “falsamente realista”— son parte de una doxa tradicional, más apegada a cánones hegemónicos dentro del conjunto discursivo de la crítica cinematográfica

actual, en la que intervienen códigos establecidos o líneas estructuradoras de su visión e ideas sobre el arte de la imagen en movimiento y el sonido.

Sin embargo, podemos afirmar que el conjunto de estos textos críticos analizados abre y emplaza una presencia de puntos de vistas distintos, escrituras diferentes, nociones sobre el cine en el objeto de interpretación y valoración crítica realizadas con argumentos bien delineados y, a veces, con algunas impresiones y opiniones no bien fundadas sobre concepciones del cine contemporáneo que, de todos modos, producen un fenómeno distintivo en la crítica mediática del arte cinematográfico.

BIBLIOGRAFÍA

- BARTHES, Roland, (1987): “Lenguaje y estilo”, en *El susurro del lenguaje*, Buenos Aires: Paidós.
- BARTHES, Roland (1990): “La red”, en *La aventura semiológica*, Barcelona: Paidós.
- BERMÚDEZ, Nicolás (2008): “Aproximaciones al fenómeno de la transposición semiótica: lenguajes, dispositivos y géneros”, *Estudios semióticos*, 4.
- BOURRIAUD, Nicolás (2009): *Radicante*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- DI BENEDETTO, Antonio (1955): *El pentágono*, Buenos Aires: Ediciones Doble P.
- DI BENEDETTO, Antonio (1958): “Declinación y Ángel”, en *Declinación y Ángel*, Mendoza: Biblioteca Pública San Martín.
- DI BENEDETTO, Antonio (1967): *Zama*, CEAL.
- DI BENEDETTO, Antonio (1969): *Los suicidas*, Buenos Aires, Sudamericana.
- DI BENEDETTO, Antonio (1984): *El juicio de Dios*, selección y prólogo de Alberto Cousté, Buenos Aires: Ediciones Orión.
- DI BENEDETTO, Antonio (1975): “Declinación y Ángel”, edición de *El juicio de Dios*, Buenos Aires: Orión.
- CRACH, Sofía (2015): “El hombre americano en Zama de Antonio Di Benedetto: una lectura desde la filosofía de Arturo Roig”, *Revista Intersticio de la política y de la cultura*, 8, pp. 25-44.
- FALLIERO, Mex (2017): “El hombre quieto”, *Funcinema, Revista de Crítica* (3-10-2017), www.funcinema.com.ar/
- KOZA, Roger (2017): “Sin título”, *Revista Ñ* (setiembre 2017), <http://www.conlosojosabiertos.com/di-benedetto-tres-villegas-spiner-martel/>
- IZAGUIRRE, Iganacio de (2017): “Zama”, <http://www.hacerselacritica.com/zama>
- MICCIO, José (2017): “Cuatro apuntes sobre Zama”, <http://www.hacerselacritica.com/cuatro-apuntes-sobre-zama-por-jose-miccio/>
- MONTEAGUDO, Luciano (2017): “Sin título”, *Página 12* (28/09/2017), <http://www.pagina12.com.ar/65611-exiliado-en-su-subjetividad>

- MUKAROVSKY, Ian (1977): *Escritos de estética y semiótica del arte*, Barcelona: Gustavo Gili.
- NÉSPOLO, Jimena (2004): *Ejercicios de pudor, Sujeto y escritura en la narrativa de Antonio Di Benedetto*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- RANCIÈRE, Jacques (2017): “Los tiempos del cine”, en *Tiempos modernos. Ensayos sobre la temporalidad en el arte y la política*, Santander: Contracampo.
- ROJAS, Eduardo (2017): “Zama un hombre que está solo y espera”, <http://www.hacerselacritica.com/zama-un-hombre-que-está-solo-y-espera>
- RODRÍGUEZ MARCOS, Javier (2018): “Lucrecia Martel: la gente no se da cuenta que las series son un retroceso”, *El país Cultura* (17/01/2018), https://elpais.com/cultura/2018/01/16/actualidad/1516125674_495994.html
- SAER, Juan José (1986): “Zama, la obra de Di Benedetto, entre el olvido y la incompreensión”, *Clarín* (20/11/1986), pp. 1-2.
- STEIMBERG, Oscar (1998). *Semióticas de los medios masivos. El pasaje de los medios a los géneros*, Buenos Aires: Atuel.
- TRAVERSA, Oscar (2001): “Aproximaciones a la noción de dispositivo”, *Signo y Seña*, 12.
- TRIPODERO, José (2017): “La poética del caos ordenado”, *A sala llena*, www.todaslas criticas.com.ar/pelicula/zama/critica/jose-tripodero
- WOLF, Sergio (2001): *Cine/Literatura. Ritos de pasaje*, Buenos Aires: Paidós.
- VERÓN, Eliseo (1987): “Discursos sociales” y “El sentido como producción discursiva”, en *La semiosis social*, Buenos Aires: Gedisa.

Zama, dirección Lucrecia Martel (2017). Guión: Lucrecia Martel, basado en la novela homónima de Antonio Di Benedetto. Interprètes: Daniel Giménez Cacho, Lola Dueñas, Rafael Spregelbund, Daniel Veronese, Argentina 2017 (114 minutos).