

XXXIII Jornadas de Investigación del Instituto de Literatura Hispanoamericana

Facultad de Filosofía y Letras - Universidad de Buenos Aires - marzo de 2021

Antonio Di Benedetto: una relación dialógica entre literatura y cine (transposición cinematográfica de *Zama*)¹

Carlos Dámaso Martínez (ILH-UBA)

Sabemos que el cine ha sido un factor importante en la configuración de la poética narrativa de Antonio Di Benedetto, que su interés y pasión por el séptimo arte lo llevó también a ser un valioso crítico de este lenguaje artístico en el diario *Los Andes*. La película *Zama* (2017) de Lucrecia Martel vendría a ser entonces un acontecimiento que abre otro capítulo en la relación dialógica de su obra con la actividad cinematográfica. Varios años antes, en 1985, Nicolás Sarquis comenzó a filmar *Zama* con guión de Ricardo Piglia, pero quedó inconclusa. La versión fílmica de *Aballay* (2010) de Fernando Spiner tardó 20 años en ser finalizada, lo que acrecentó el mito de lo difícil que ha sido transponer a una película los relatos de este escritor. *Zama*, de Martel, por su parte, demoró diez años en terminarse.

En este análisis sobre la relación de la relación de Di Benedetto y el cine, el concepto de transposición me ha resultado más pertinente que el de “adaptación”. Oscar Steimberg (1998), Nicolás Bermudez (2008) y Sergio Wolf (2001) han fundamentado esta denominación. Como señala Wolf, el uso de transposición “designa la idea de traslado y trasplante, de extirpar ciertos modelos, pero pensando en otro sistema.” En este sentido, Noé Jitrik, en una conversación en el último congreso de literatura del CELEHIS (2017), propuso el de *traducción*, de un lenguaje artístico a otro, como una denominación alternativa.

En cuanto a *Zama* (1956), sin temor de reiterar las indagaciones realizadas por la crítica, puede decirse que en su lectura se advierte la levedad de su escritura, en el sentido que lo entiende Italo Calvino (1996) como una tendencia estilística que atraviesa la historia de la literatura. Digamos, que se percibe en la narración, casi sin alteraciones,

¹ **Aclaración:** por cierto, esta ponencia es parte de un trabajo más amplio sobre Di Benedetto y el cine.¹

los pasajes por momentos 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 reflexionar, pausada, solitaria, que el protagonista va expresando. Se observa también una clara 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 de un lenguaje sin forzadas huellas epocales y, de algún modo, cercano al de su contemporaneidad. En este proceso con el género, según Saer, 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.” (1986). La búsqueda de renovación narrativa de Di Benedetto, 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 *Zama* precede al boom de los 60 y es contemporánea en los años 1950 de novelas como *La vida breve* (1950) de Onetti, de *El sueño de los héroes* (1954) de Bioy y de *Pedro Páramo* (1956) de Rulfo.

La influencia del pensamiento existencialista (Sartre y Camus) en su obra es un aspecto presente en el contexto cultural de esos momentos del siglo XX. En Argentina muy difundido hacia 1947, entre otras publicaciones, *Sur* publica a Sartre y Simone de Beauvoir, como detalla Jimena Néspolo (2004: 177-179). En ese mismo año, reelaborando modelos literarios europeos, Cortázar en su ensayo sobre la novela “Teoría del túnel” (1947) propone un programa para la renovación del género, que fusione el surrealismo y el existencialismo y la lírica y la prosa. Posiblemente Di Benedetto conoció este ensayo de Cortázar ya que establece cierta afinidad con su poética narrativa.

Por otra parte, con sus primeros libros se aparta del regionalismo vigente en la literatura mendocina, y si bien se relaciona con el fantástico de Borges, se coloca claramente en una posición más apartada, tal vez excéntrica. Su narrativa es innovadora, se diferencia del realismo tradicional, como decíamos, el cine es un modelo que se percibe en la preminencia de la imagen en su escritura y en los cortes y paralelismos de tiempos y espacios. El periodismo que ejerce en el diario *Los Andes*, la pasión por la actividad cinematográfica contemporánea y algunas becas e invitaciones a algunos

festivales a Europa, acrecienta su dialogismo cosmopolita con las tendencias literarias y artística europeas. Luego en su exilio, poco a poco por las heridas traumáticas y crueles sufridas durante la prisión infligida por la dictadura genocida cívico militar de 1976, lo irán convirtiendo en un viajero agotado y, con su voluntad de vivir extenuada, terminará muriendo en Buenos Aires.

Sin duda, la película *Zama* es otra expresión estética, otro lenguaje, una transposición de un texto literario al cine, pero, como diría Benveniste (Bermúdez, 2008: 3) existe alguna relación con el texto literario elegido. Salvando las distancias entre el lenguaje fílmico con el de la literatura, veremos que esa relación muestra una correspondencia estética del género “novela de un momento del pasado”, según Di Benedetto, con la denominación “película de época”, como califica a su film Martel. Ella ha manifestado que considera así a *Zama* para diferenciarla del género “película histórica”, tan difundido en las series actuales de gran éxito. Para Martel, las de Netflix y Amazon “nos ha devuelto a la novela del siglo XIX. Es fruto del momento conservador que estamos viviendo...” (*El país*, España, 16-01-2018).

Por otro lado, la poética cinematográfica presente en su transposición es coherente con la de sus películas anteriores: *La ciénaga* (2001), *La niña santa* (2004) y *La mujer sin cabeza* (2008). En *Zama* también se presenta 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 interiores de una casa, como en los dormitorios y pasillos, que connotan un espacio oprimente y de espera particularmente en *Zama*. Por lo contrario, en los exteriores, las costas de un río, son espacios luminosos y predominan los planos más amplios.

Como en la novela, en la película la historia que se narra transcurre a fines del 1700 supuestamente en una zona tropical, sin nombrarse esa locación, tal como lo hace Di Benedetto, un modo de diferenciar su narrativa del realismo tradicional. Martel, en la entrevista ya citada, aclara de que el hecho del que el libro fuera escrito hacia 1950, que su 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. Por eso no le parece que en su film la música de los años cincuenta “sea una decisión tan atrevida.”

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, parado de perfil junto a la orilla del río. Por detrás de él se ve a un grupo de niños que sale del agua y camina por la orilla. La banda sonora gradualmente acompaña con ruidos de la corriente suave de ese río y resonancias de voces infantiles. El personaje continúa por unos instantes en esa postura y luego en el mismo plano secuencia camina por la orilla, se lo ve de espalda, da varios pasos, da la vuelta y regresa. La escena es luminosa, el paisaje es un escenario deslumbrante y el personaje parece contemplarlo con una especial atención.

Las secuencias siguientes muestran ese mismo lugar y Zama se desplaza por la costa sinuosa, algo 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, las espías escondido y las mujeres los descubren y le gritan mirón. Una de ellas lo corre y Zama violentamente y le pega en su cara y en el cuerpo desnudo y, de inmediato, huye presuroso dejándola tirada en el suelo.

Después viene una secuencia violenta y breve en el interior de una habitación donde están Zama y otro funcionario torturando a un prisionero. Hay enseguida un corte a una toma en un pasillo exterior donde Zama conversa con el gobernador y, de inmediato, vuelve con un subordinado de él, llamado Ventura Prieto, al interior de la habitación del preso torturado, que es tramposamente dejado en libertad, quien, antes de salir, se provoca, fuera de cuadro, un golpe con su cabeza contra la pared y muere. Consecuente con el estilo de sus películas anteriores, Martel realiza en esta escena un encuadre cercano a los personajes, el espacio parece muy estrecho, los cuerpos parecen llenar el cuadro, su iluminación es escasa.

Estas secuencias iniciales de la película 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 el ex corregidor y,

ahora funcionario jurídico menor, del gobierno colonial en una región periférica y subtropical de Sudamérica.

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 gubernamentales y lugares de esparcimientos que se corresponden con la tensión dramática que aqueja al personaje central. A esto se suma la articulación con el sonido a veces en off, la mezcla de lenguas y dialectos de pueblos originales, la voz de alguien fuera del cuadro, como en la escena donde un amigo 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 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 la enunciación de la escritura literaria a la del lenguaje fílmico.

El motivo central de la novela y de la película 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. Su traslado ha sido para él una situación que lo angustia y cuestiona su propia identidad. Como señala Sofía Criach (2015: 25-26), Zama “padece la crisis identitaria propia del hombre americano durante la época colonial.”

Tanto en el libro como en el film de Martel se pone de manifiesto esta situación que vive el personaje. 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 intensificar esta contradicción del personaje, Martel elige mostrar que ha tenido una relación con una mujer originaria 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 se infiere de la escena que castiga la mujer que lo ha descubierto espiándola en el río. Por otra parte, en el trato con su secretario Ventura Prieto, que es español, tiene una relación tensa dada por su condición de americano. Ventura Prieto, después de una pelea a golpes con Zama, que le causará el traslado a España, le dice a su superior que está

cansado de lidiar con americanos “que todo el tiempo quieren ser españoles.” Zama sufre por una doble otredad. La otredad, además de los españoles, es también la de los americanos que resisten desde los márgenes el poder colonial, robando, matando. Vicuña Porto es su representante más paradigmático, no acepta las reglas del virreinato. Vicuña Porto por eso considera a Zama un traidor, un sudamericano asimilado y obediente del sistema colonial.

Estos dos personajes, el de la otredad española, Ventura Prieto y la de Vicuña Porto, el americano marginal, tienen nombres simbólicos, son dos figuras, dos sujetos en conflicto, lo colonial español y el americanismo rebelde. Él y sus hombres son los que tienen una identidad latinoamericana asumida en sus comportamientos y en los hechos, por eso al final lo castigan a Zama. Esa es la última desgracia de este personaje principal. 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, pues recién en el comienzo del siglo XIX habrá una valoración consciente de lo americano y una rebelión y enfrentamiento contra el poder colonial.

La auto subestimación de Zama sobre su condición 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 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 al mítico bandido Vicuña Porto, con el objetivo de alcanzar prestigio para conseguir su ansiado traslado a España. En la película se muestra en este momento a un Zama con barba blanca, desmejorado, que lleva el clásico sombrero de cangaceiro del Sertao brasileño. Un rasgo tal vez más latinoamericano en consonancia con el español con tonada brasileña de Vicuña Porto. Inicia así el viaje hacia “el corazón de las tinieblas”, como en la novela de Conrad.

Esta parte del film es destacable por la sucesión de secuencias fílmicas, como el encuentro durante la noche con una tribu de indígenas ciegos guiados por niños, por los contrastes entre el brillo del día con su vegetación enmarañada y las oscuras noches, por

la acertada elección de locaciones selváticas y por las escenas de una fiesta orgiástica de una tribu a la que son obligados a asistir. Una misión infortunada, que solo lo conduce a otra derrota y al horror de un final trágico. En la narrativa de Di Benedetto está también presente lo fantástico, con su ambigüedad entre lo real y lo sobrenatural. En su film, Martel representa lo fantástico de la novela, como la presencia de un niño rubio que Zama cree haber visto y es el fantasma de un niño muerto. También el movimiento de un baúl por los pasillos de su casa y a dos mujeres que deambulan allí como apariciones fantasmagóricas.

Como advierte Sofía Criach, la novela de Di Benedetto se publicó en 1956, “una época de conflictos políticos-sociales fuertemente marcados por el peronismo, el antiperonismo y los golpes militares.” (2015: 25-44)). En este aspecto, conceptual y estético, también la directora de *Zama* tiene una afinidad con Di Benedetto, quien 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.”

Tanto la novela hoy, como la película, ponen en relieve la marginalidad de esa zona alejada del centro del virreinato situado en Buenos Aires. Zama ha sido confinado en ese lugar, un espacio en el que se agrava la confusión de su identidad como sus imposibilidades.

Estas significaciones permiten ensayar distintas lecturas en un contexto actual de la producción cinematográfica, como el de la literatura, en relación con cierta tensión estética ante la hegemonía canónica del mercado. Las circunstancias de recepción de la película son también conflictivas, como hacia 1956, cuando se publica la novela de Di Benedetto. *Zama* se estrenó en el 2017, en el momento de un despótico y corrupto gobierno neoliberal y de una reacción popular ante sus injusticias y desmanes autoritarios.

Bibliografía

- Benveniste, Émile (2002) [1974]. *Semiología de la lengua*, en *Problemas de lingüística general II*, México, Siglo XXI.
- Bermudez, Nicolás (2008). “Aproximaciones al fenómeno de la transposición semiótica: lenguajes, dispositivos y géneros”, *Revista Estudios semióticos* No. 4.
- Calvino, Italo (1996), *Seis propuestas para el próximo milenio*, Madrid, Ediciones Siruela.
- Di Benedetto, Antonio (1967). *Zama*, Buenos Aires, CEAL.

- (1969). *Los suicidas*, Buenos Aires, Sudamericana.
- (1958). “Declinación y Ángel” cuento del libro *Declinación y Ángel*, Mendoza, Biblioteca Pública San Martín. Edición bilingüe español-inglés. Edición *Cuentos Completos*, Buenos Aires, 4ª, edición, 2015, pp. 190- 230.
- (1984). *El juicio de Dios*, Selección y prólogo de Alberto Cousté, Buenos Aires, Ediciones Orión.
- (1975). “Declinación y Ángel” edición de *El juicio de Dios*, Buenos Aires, Orión, p.68-81.
- (1955). *El pentágono*, Buenos Aires. Ediciones Doble P.
- Criach, 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*, No. 8, pp. 25-44.
- Néspolo, Jimena (2004). *Ejercicios de pudor, Sujeto y escritura en la narrativa de Antonio Di Benedetto*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora.
- Saer, Juan José (1986). “Zama, la obra de Di Benedetto, entre el olvido y la incompreensión”, Bs. As, Diario *Clarín*, *Cultura y Nación*, 20-11-1986, p. 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”, en *Signo y Señal*, No.12.
- Wolf, Sergio (2001). *Cine/ Literatura. Ritos de pasaje*, Buenos Aires, Editorial Paidós.

Películas:

- Aballay, el hombre sin miedo*. (2010). Dirección de Fernando Spiner.
- Zama* (2017). Dirección de Lucrecia Martel.