

**Zama y la identidad fragmentada:
lectura de una transposición**

**Zama and the fragmented identity:
a transposition interpretation**

LUCÍA GONZÁLEZ MAKOWSKI
Universidad Nacional de Avellaneda
lula.gm@gmail.com
ORCID ID: 0000-0001-8719-7229

Resumen: El siguiente trabajo propone una lectura sobre la transposición cinematográfica que realiza la directora Lucrecia Martel sobre *Zama* (1956), obra literaria del autor Antonio di Benedetto. Para ello, se tendrán en consideración algunas cuestiones teóricas sobre el concepto de transposición que luego serán de utilidad para pensar esta operación en concreto.

Palabras clave: Antonio di Benedetto, Lucrecia Martel, *Zama*, transposición, identidad.

Abstract: The following essay presents an interpretation about the cinematographic transposition made by filmmaker Lucrecia Martel about *Zama* (1956), a literary work by Antonio di Benedetto. To this end, we are going to take into account some theoretical questions about the concept of transposition, in order to think about this specific operation.

Key Words: Antonio di Benedetto, Lucrecia Martel, *Zama*, transposition, identity.

INTRODUCCIÓN

En el prólogo sobre el libro de Foucault *Marx, Freud y Nietzsche*, Eduardo Grüner (2005) plantea la cuestión de la interpretación no como un intento de ser fiel a lo que los autores han querido manifestar, como si hubiera un sentido único que debe ser descubierto, sino que se destaca la idea de la interpretación como un campo de batalla. Las interpretaciones que se realizan en una época y dentro de una cultura se encuentran afectadas sin dudas por el contexto cultural, ético y político en el cual se inscriben, dejando traslucir la mirada que sobre sí misma tiene determinada sociedad. En este sentido, lo que se destaca es la potencia transformadora del acto de interpretación como herramienta crítica. Según comenta el autor, trayendo a colación un texto de Susan Sontag, la interpretación no debe quedar relegada ante la idea de transformación, sino que debe ser el instrumento de la transformación misma. Según apunta, «la interpretación puede ser una herramienta de crítica, de “puesta en crisis” de las estructuras materiales y simbólicas de una sociedad, en polémica con otras interpretaciones que buscan consolidarlas en su inercia» (Grüner, 2005: 2). La interpretación entonces cobra la potencia de una intervención capaz de generar un nuevo reparto de sentido y de las relaciones materiales. Una política de la interpretación serviría entonces para des-totalizar los relatos que construyen las representaciones que tienen las sociedades sobre sí mismas para re-totalizarlos según otras estrategias interpretativas. Es a partir de esta idea que se busca cuestionar de manera crítica la construcción hegemónica del sentido y la producción de subjetividades: «el conflicto de las interpretaciones pone en escena también, entonces, una lógica de la producción de subjetividades que no están ni definidas a priori ni confirmadas a posteriori» (Grüner, 2005: 3).

Para dar contexto a estas ideas sobre la interpretación, debemos tener en cuenta la lectura que hace Foucault sobre tres figuras que han cuestionado los modos de interpretación establecidos y a las cuales considera fundadoras del discurso de la modernidad: Marx, Freud y Nietzsche. En ellos la interpretación no cumple la función de comprensión del sentido original o develación del sentido oculto de las cosas, sino que es un mecanismo político de construcción de discursos hegemónicos y su esfuerzo teórico ha sido el de echar luz sobre esta operación para desarmarla y mostrar así su carácter ideológico, es decir, mostrar el artificio sobre el que se construye el sentido común: «La interpretación, pues, no está destinada a disolver “falsas apariencias” de la cultura, sino a mostrar de qué manera esas “apariencias” pueden expresar una cierta verdad que debe ser construida por la interpretación» (Grüner, 2005: 6).

Por su parte, en *Teoría de la interpretación*, Paul Ricoeur despliega en cuatro ensayos su teoría sobre el discurso como dialéctica del acontecimiento y el sentido: «el acontecimiento es la experiencia

entendida como expresión, pero es también el intercambio subjetivo en sí, y la comunicación con el receptor. Lo que se comunica en el acontecimiento del habla no es la experiencia del hablante como esta fue experimentada, sino su sentido» (Monges Nicolau, 2017: 10). Una de las cuestiones que plantea en el segundo ensayo, «Habla y escritura», es aquella vinculada a la complejidad que presenta la interpretación de los textos escritos. Por un lado, desestima que la consideración de la figura del autor tenga un rol único y determinante para la comprensión del sentido del texto y es aquí donde aparece la noción de *autonomía semántica*, que separa lo que el autor quiso decir de lo que el texto significa, rompiendo así con las lecturas psicologistas sobre el autor y dando cuenta de que el texto trasciende el tiempo finito de quien lo escribe. Sin embargo, Ricoeur advierte sobre otra posibilidad que denomina *la falacia del texto absoluto*: «la falacia de hacer del texto una entidad hipostática sin autor» (Ricoeur, 2017: 43). Por ello es importante tener en cuenta que esta visión no anula el rol del autor, sino que admite la dimensión dialéctica entre el acontecimiento y el sentido. A su vez, entra en juego la figura del lector, que en la teoría es un lector desconocido y universal. Todo aquel que sepa leer podrá acceder a cualquier texto. Aquí se habilita nuevamente la lógica de la dialéctica entre el sentido y el acontecimiento que se exhibe en la escritura: «por una parte, es la autonomía semántica del texto la que permite la variedad de lectores potenciales y, por así decirlo, crea al público del texto. Por otro lado, es la respuesta del público la que hace al texto importante y, por lo tanto, signifiante» (Ricoeur, 2017: 44). Estas reflexiones nos dan una pista clave para comprender la naturaleza de la interpretación como campo de batalla: «es parte del sentido de un texto el estar abierto a un número indefinido de lectores y, por lo tanto, de interpretaciones. Esta oportunidad de múltiples lecturas es la contraparte dialéctica de la autonomía semántica del texto» (Ricoeur, 2017: 44).

Nos valdremos de estas pistas conceptuales para intentar realizar la lectura de una transposición de la literatura al cine.

1. LA BATALLA POR LA HISTORIA

A continuación, nos proponemos realizar un análisis de la transposición de la película *Zama*, dirigida por Lucrecia Martel, basada en la novela del mendocino Antonio di Benedetto. Vamos a adentrarnos entonces en qué es lo que ocurre cuando se intenta llevar una obra literaria al cine. Es importante aclarar que por *transposición* entenderemos, según lo que hemos dicho, la interpretación crítica de un texto sobre otro, lo cual genera un campo de batalla hermenéutico. A diferencia de la adaptación, o cualquier procedimiento que sostenga el mito de la fidelidad, se entiende entonces que cada texto es un lenguaje con procedimientos y formas propias. Según Ricoeur, «la inscripción del discurso es la transcripción del

mundo, y la transcripción no es duplicación, sino metamorfosis» (Ricoeur, 2017: 54).

Ahora bien, centrándonos en un primer momento en la obra de Benedetto, podemos decir que su narrativa ha atraído el interés de varios cineastas en el intento de llevar sus novelas a la pantalla grande. Él mismo ha estado involucrado en el mundo del cine a través de su trabajo periodístico como cronista y crítico cinematográfico, e incluso como guionista. Hasta la actualidad, tres obras del autor han sido llevadas al cine: en 2007 Juan Villegas estrenó su versión de *Los Suicidas*, Fernando Spiner realizó una adaptación de *Aballay* en el año 2010, y finalmente en 2017 Lucrecia Martel estrenó luego de nueve años de trabajo su versión de *Zama*. Nicolás Sarquís ya había intentado previamente convertirla en un film, con guion de Ricardo Piglia, pero la película quedó inconclusa por dificultades económicas.

Repasando la versión literaria, podemos decir que *Zama* no se construye como una «novela histórica», sino como una novela de un momento pasado. Sus descripciones no buscan reconstruir hechos históricos verídicos o corroborables, así como tampoco se dan demasiadas pistas en el relato sobre el contexto geopolítico en el cual la novela transcurre. En cambio, se vale de sugerencias y rodeos para ir creando un contexto propio, ciertas descripciones que no traen datos concretos, ni siquiera sobre la locación en la que transcurre la novela, que nunca se nombra. Lo que predomina en su narrativa es el estado meditabundo del protagonista don Diego de Zama, que cavila sobre su porvenir, fundido entre paranoias, sueños y la vida cotidiana, en un tiempo presente que se ensancha hasta volverse envolvente y estanco:

Algo en mí, en mi interior, anulaba las perspectivas exteriores. Yo veía todo ordenado, posible, realizado o realizable. Sin embargo, era como si yo, yo mismo, pudiera generar el fracaso. Y he aquí que al mismo tiempo me juzgaba inculpable de ese probable fracaso, como si mis culpas fueran heredadas, y no me importaba demasiado: disponía como de una resignación previa, porque percibía que, en el fondo, todo es factible, pero agotable (Benedetto, 2018: 146).

Para la versión en lenguaje cinematográfico, Martel sostiene varias de estas cuestiones, sobre todo rechazando crear una película histórica; tampoco aclara en su relato que los sucesos ocurran en Asunción del Paraguay, como se sugiere en las dos versiones. Simplemente podemos deducir que transcurren en algún lugar del Virreinato del Río de la Plata, descartando Buenos Aires. Martel sin duda juega con las pistas de la temporalidad, mezclando estilos y elementos de diversas épocas que no solo se vislumbran en lo visual, sino también en lo sonoro-musical. Ambos autores le restan importancia a la congruencia histórica de los hechos,

valiéndose de recursos anacrónicos o incongruentes. Uno de los tantos ejemplos visibles en la película se encuentra en los mensajeros negros vestidos con taparrabo, que, al mismo tiempo, usan pelucas blancas y trajes de la nobleza española. A este respecto Martel comenta en una entrevista:

para mí los argentinos somos muy eso: la peluca blanca en un país que te hace transpirar, una peluca blanca absurda en medio de las calles de tierra. Me parecía que esa imagen, que es falsa históricamente –porque en el siglo dieciocho, en la colonia, un mensajero no usaba peluca–, iba a narrar el absurdo de pretender ser cosas que no somos, como no aceptar la mezcla, la heterogeneidad (2017a: s. pág.).

Asimismo, es reconocible en la obra literaria, por ejemplo, un lenguaje actual que desconoce las expresiones y la lengua antigua, mientras que, en el film, diversas lenguas indígenas, pertenecientes a distintos territorios de América Latina, se entremezclan en el relato junto con ciertas tonadas españolas y criollas, que no guardan muchos cuidados de fidelidad histórica. Estos recursos generan un solapamiento de temporalidades, o una no temporalidad, creando una época única, y por eso inexistente.

Es importante mencionar que se ha comentado mucho sobre la dificultad de realizar una transposición al cine de la literatura de Benedetto. Gran parte de la novela transcurre a través de los estados psicológicos y anímicos de su personaje principal, que reflexiona sobre su entorno, sus deseos e imaginación, sus paranoias, pivotando constantemente entre lo real y lo onírico. El que relata es Diego de Zama en primera persona, y todo lo que llega al lector es a través de su filtro:

Con su pequeña ola y sus remolinos sin salida, iba y venía, con precisión, un mono muerto, todavía completo y no descompuesto. El agua, ante el bosque, fue siempre una invitación al viaje, que él no hizo hasta no ser mono, sino cadáver de mono. El agua quería llevárselo y lo llevaba, pero se le enredó entre los palos del muelle decrepito y ahí estaba él, por irse y no, y ahí estábamos.

Ahí estábamos, por irnos y no (Benedetto, 2018: 11).

El relato es simple, y va creando una atmósfera inquietante, como si una bruma cubriera todo lo que ocurre generando un pasaje casi imperceptible, y por ello sumamente perturbador, entre lo onírico y lo real. Don Diego comparte sus pensamientos, sus esperanzas y también su autodestrucción consciente, nos arrastra en sus reflexiones pausadas y melancólicas, siempre solitarias: «Me pregunté, no por qué vivía, sino por qué había vivido. Supuse que por la espera y quise saber si aún esperaba

algo. Me pareció que sí. Siempre se espera más» (Benedetto, 2018: 286). Es notorio cómo en ambos lenguajes la construcción de la narrativa es fragmentaria. Lo que en la novela se configura a partir de un monólogo interior, en el film adquiere lugar a través de voces polifónicas, que se escurren en las imágenes muchas veces sin dejar ver su procedencia. En la película, Martel va dejando un sinnúmero de detalles en un segundo plano. Así, el film no está configurado para poder seguir el argumento de narices, sino que se arma de capas que van presentando una atmósfera sugerida no solo por lo que vemos, sino por lo que escuchamos. En una entrevista Martel cuenta:

cuando vos querés decir o describir una cosa, tenés que elegir cientos de micropartículas para llegar a eso [...] lo no dicho y lo sugerido tiene más ambigüedad, y entonces se va a errar menos que si lo pongo a Ventura o a Zama diciendo todo el texto. En cambio, es mejor dispersar el concepto en un montón de pequeños detalles (2017a: s. pág.).

Lo fragmentario entonces se convierte para ambos autores en una insignia de sus obras, deviniendo no solo en lo que quieren mostrar, sino en el procedimiento mismo de construcción en ambos lenguajes. Este procedimiento es justamente lo que tienen en común la novela y el film.

2. LA IDENTIDAD EN SUSPENSO

Mientras que Benedetto escribe esta novela como parte de una trilogía que trata sobre la espera, Martel asegura que lo que a ella la atrapó de la lectura de *Zama* fue el tema de la identidad: «Lo que más me impactó fue el asunto de la identidad. Cómo uno se va metiendo en un carril que después hay que sostener. Inventaste tu vida, pusiste unos rieles, unos coches-cama, la máquina. Pero después, te das cuenta de que eso no era lo que te constituía» (Martel, 2017b: s. pág.).

A lo largo de la novela es notorio cómo esta cuestión va surgiendo en el relato de don Diego. Hay un conflicto muy grande en la identidad del ex-corregidor, y una tendencia a esperar el reconocimiento de la imagen que desea tener de él mismo en los otros. Algunas citas nos dan esta pista desde el comienzo de la novela, cuando don Diego ya empieza a transmitir en su relato la decadencia de la burocracia española y, junto con ello, el conflicto identitario y la incapacidad de aferrarse a elementos que lo sostengan de un lado u otro. Aparece entonces al comienzo del libro el hijo de Indalecio, quien afirma: «En el viaje le he dicho quién era el doctor don Diego de Zama» (Benedetto, 2018: 24). El hecho trae a la memoria de don Diego la imagen de una identidad en la que desea reconocerse, pero de la que ya no queda nada, salvo un resabio fantasmagórico al que se aferra en ilusiones —«Tal vez ese Zama que pretendía parecerse al Zama

venidero se asentaba en el Zama que fue, copiándolo como si arriesgara, medroso, interrumpir algo», reflexiona don Diego (Benedetto, 2018: 25)–, pero que termina de despojarlo de cualquier posibilidad de afirmación prospectiva, enclavándolo en un tiempo ni pasado ni futuro, como un presente degradado: «¡El doctor don Diego de Zama!... El enérgico, el ejecutivo, el pacificador de indios, el que hizo justicia sin emplear la espada» (Benedetto, 2018: 24).

Zama padece la crisis identitaria propia del hombre americano blanco durante la época de la colonia. Don Diego no se reconoce americano ni español. Para este personaje sin identidad, ambos autores crean un no lugar, de un eterno tiempo presente, en el que no se termina de distinguir lo real de lo ilusorio. Comenta Martel en una entrevista:

Nuestra Argentina se construyó a sí misma de una manera alienada, loca, como si fuésemos un país europeo, un país, te diría, post-europeo. Y vivimos así. No hay un porteño de clase media que vea una persona morocha bajita y no sienta que es un extranjero, cuando todo nuestro norte se parece tantísimo a Perú y a Bolivia. Es tan flagrante la no coincidencia que hay entre lo que la Argentina cree que es y lo que no es (2017a: s. pág.).

En la novela, Zama deja traslucir su aspiración a pertenecer a la identidad europea, por ejemplo, dejando en claro su preferencia sexual por las mujeres blancas y españolas. Otro artilugio que funciona como espejo para las contradicciones de don Diego son las figuras de Ventura Prieto y Vicuña Porto, representando el primero la identidad española y el segundo el imaginario latinoamericano. Este último se ha revelado contra la conquista española, vive fuera del orden, en la marginalidad de lo colonial, no reconociendo sus poderes ni reglas. Zama, entonces, espera su traslado a una ciudad española, o al menos a una ciudad principal de la colonia de América. Su anhelo es trasladarse junto a su mujer, Marta, y sus hijos para tener la vida que, según se figura, merece un hombre que ha sido corregidor y asesor letrado de la Corona. Paradójicamente, todos sus esfuerzos por lograr este objetivo lo llevan al final del relato a las profundidades de la selva sudamericana, como si lo inevitable fuera hundirse en la América profunda que tanto negó. En la película los planos cerrados en los espacios interiores durante la primera parte impiden armar una imagen de la totalidad del espacio, reiteran la composición fragmentaria que afianza la sensación de que es imposible forjar una idea completa y fija. Son compartimentos que podrían reflejar los pensamientos de don Diego, que, difusos, intentan armar la idea de una identidad que es incapaz de articularse, que más bien dejará relucir la sensación de irrealidad y ofuscamiento. Solo en la segunda parte del film, los planos se abren mostrando la América de la que don Diego ha querido escapar.

A su vez, el sujeto aparece fragmentado también por medio de la mirada de los otros. Martel transpone los monólogos de la novela en la figura de niños que a veces se traducen en palabras de admiración y otras en melancolía. En la novela, don Diego siempre anhela la reconstrucción de su identidad a partir de miradas ajenas. Uno de estos momentos está representado por su deseo de tener un hijo: «Quise ser padre. Ser padre nuevamente, con hijo allí mismo, donde yo estaba, que pudiese entregarme una mirada de cariño cuando yo pusiese en él mis ojos y mi desolación» (Benedetto, 2018: 150). En la película es importante ver cómo en la mirada de los otros se incluye la de los animales, que aparecen de una manera inquietante interrogando no solo a los personajes, sino que parecen mirar a cámara, cómplices de los espectadores en un mutismo intraducible.

3. LA POTENCIA DEL FRAGMENTO

Lucrecia Martel ha sido enmarcada entre los autores “realistas” del Nuevo Cine Argentino por una gran mayoría de críticos. Sin embargo, es importante aclarar que lo real no se presenta como totalidad, sino, según hemos venido desarrollando, como un conjunto de fragmentos. El nuevo realismo en el que se ubica a Martel no es por una lectura fiel de la realidad, por una traducción que intenta develar el trasfondo de los relatos, sino que hace referencia al modo en que sus personajes experimentan el mundo, a cómo lo perciben. Se trataría de un realismo, si es necesario mantener el nombre, más sensorial que ideal.

Ahora bien, aquello que nos resulta interesante remarcar es que, primero Benedetto y luego Martel, transponen en una hermenéutica singular la vida de un sujeto: el primero, lleva una época histórica a un relato literario; y la segunda, este relato a una película. Sin embargo, lo propio de ambos es que rompen cualquier lógica de fidelidad a eso que interpretan, mostrando el artificio mismo para des-totalizar el sentido naturalizado. Así, la época histórica en la novela de Benedetto es fragmentada, dislocada, con un lenguaje que la rearma para presentarnos otra realidad que evidencia la construcción de aquella a la cual supuestamente se refiere. Así sucede, a la vez, con la película de Martel. Con otro lenguaje, pone en primer plano los procedimientos de construcción de los relatos, no solo para evidenciarlos, sino también para mostrar cómo todo relato (sea histórico, literario y/o cinematográfico) se funda en un artificio.

Ahora bien, lo central de ambos gestos hermenéuticos, es que ellos no emplean los procedimientos hegemónicos del realismo vacío que intenta naturalizar y presentar las imágenes “tal cual son”, como duplicaciones fieles a los hechos. Antes, se encargan de afilar procedimientos que dislocan cualquier idea de fidelidad y/o realidad, aunque no por ello

renuncian a gestar una atmósfera sensible propia de la condición misma de los sujetos involucrados (y creados) en los relatos. De esta forma, muestran no tanto que la historia es un relato, sino que es un campo sensible en permanente disputa: o sea, un campo de batalla. Por esto, se trata de una novela y una película que recuperan una idea de historia concebida desde sus procedimientos de construcción, esto es, según sus materialidades.

Es posible decir, entonces, que la hermenéutica que practican no tiene que ver tanto con una práctica acotada a lo discursivo, una que busca develar sentidos, sino con una serie de prácticas que apuntan a la *materialidad misma del sentido*. Es decir, a las relaciones con las cuales se construye el mismo. En ambos casos se trata, como dijimos, de una *transposición*: en el primero de una época histórica a la literatura, en la segunda de la literatura al cine, y, a pesar de dichas diferencias, mantienen una hermandad (o sororidad) en cuanto es perceptible la misma operación de fondo; esto es, no una configuración del sentido que lo encuentra como algo previo a sus propias prácticas artísticas, la literatura en uno y el cine en la otra, sino que lo vuelven audible y visible —es decir, *sensible*, como un *sentido experimentado sensorialmente*— a través de los mismos materiales que ponen en obra. Se trata, por lo tanto, de hermenéuticas materialistas que destotalizando presupuestos (de lo que es una época, o lo que significa un libro), se abren a esa pregunta salvaje que recorre todos los materialismos: el *cómo* se construye la realidad y su sentido. En ello, la relevancia de la construcción de la identidad «Zama», no «de» Zama, que ambos ensayan, muestra que lo que prima es el detalle de los fragmentos que no encajan, o sea, una identidad fragmentada.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- BENEDETTO, Antonio di (2018), *Zama*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora.
- GRÜNER, Eduardo (2005 [1969]), «Foucault: una política de la interpretación», *Topos y tropos*, 3, págs. 1-9 [En línea: <http://www.toposytropos.com.ar/N3/pdf/gruner.pdf>. Fecha de consulta: 10/03/2020].
- MARTEL, Lucrecia (2017a), «El cine como arte de la dispersión, o un montón de pequeños detalles» [En línea: <http://www.revistainvisibles.com/entrevista-con-lucrecia-martel.html>. Fecha de consulta: 20/04/2020].
- MARTEL, Lucrecia (2017b), «No puedo avalar con mi película las fantasías violatorias» [En línea: <https://www.lanacion.com.ar/lifestyle/lucrecia-martel-no-puedo-avalar-con-mi-pelicula-las-fantasias-violatorias-nid2066908>. Fecha de consulta 20/04/2020].

Lucía González Makowski

MONGES NICOLAU, Graciela (2017), «Prefacio», en P. Ricoeur, *Teoría de la interpretación. Discurso y excedente de sentido*, México, Siglo XXI.

RICOEUR, Paul (2017), *Teoría de la interpretación. Discurso y excedente de sentido*, México, Siglo XXI.

Fecha de recepción: 29/01/2020.

Fecha de aceptación: 18/05/2020.