

# *Expedición “en campo crudo”: Zama ante Zama*

RODRIGO GARCÍA BONILLAS

Universität Potsdam

## I. ACTORES AMERICANOS

El proyecto de la filmación de *Zama* que la directora salteña Lucrecia Martel concluyó en 2017, tras un largo proceso de adaptación de la novela homónima (1956) del escritor mendocino Antonio di Benedetto, desató un fenómeno de reflexión y exégesis que transformó la recepción de la novela. Esto se debió en buena medida al sitio eminente de Martel en el panorama cinematográfico contemporáneo y al insólito giro que la novela adquirió al ser adaptada al cine. Con este giro se añadieron otras dimensiones culturales que realizan variaciones audiovisuales y diegéticas respecto al proyecto original de Di Benedetto y refunden *Zama*.

En ambos proyectos emergen actores históricamente explotados por el hombre europeo en el continente americano; estos actores son en principio los indígenas de la región del río Paraguay, pero también algunas entidades americanas que devoran la misión criolla: los animales y los paisajes del Gran Chaco, donde la película fue rodada. En cuanto a los personajes, en ambos proyectos aparecen la cuestión étnica y sus representaciones, así como el reparto americano (en el sentido de las *dramatis personae* y también de la extracción de los actores de la película). Por una parte, la novela *Zama* presenta criollos (entre ellos, el propio protagonista, don Diego de Zama), mestizos, mulatos, negros, guaraníes, españoles y algunos personajes de los grupos guaycurú, mbaya, guanae, caaguae y mataguaya (*sic*); de los indígenas, solo uno tiene nombre propio: el cacique Nalepelegrá. Por otra, en la película de Martel, según indican ella misma y Selva Almada, aparecen los pilagá y los qom (toba) (Hughes y Kasman 2017; Almada 2017; Dillón y Téramo 2018), así como brasileños (que hablan portuñol, un fenómeno lingüístico que ya se nombra en la novela, aunque en otra

situación, y también portugués)<sup>1</sup> y personajes de ascendencia africana, por no hablar del acento apenas mexicano (o “novohispano”) del protagonista, interpretado por Daniel Giménez Cacho. En este sentido, la selección de acentos y fenotipos presenta una combinatoria que expande la de la novela hacia otras regiones de las colonias americanas de España y Portugal, en una búsqueda de un “new imagined language” o “imposed linguistic zone”, como asegura Martel (Dallas 2018).

En cuanto a los animales, las apariciones incidentales de algunas especies fungen como símbolos correspondientes de estados humanos o como elementos de la economía de esas sociedades: el pez (y los pescados), el mono, los perros, la araña, el caballo, las gallinas, la serpiente, el jején (carachai), en el caso de Di Benedetto. De estos animales, el mono y el pez se vinculan con Diego de Zama, en una especie de metaforización existencial que se presenta en el primer capítulo de la novela (volveré a estos casos), mientras que los pescados sirven como elemento económico y signo de la pobreza de Zama al tener que recibirlos de su subordinado y considerarlos como “comida inferior” ante la que los “nativos” (que hablan guaraní) así reaccionan: “dicen *pirá*, pescado, y escupen” (Di Benedetto 2017: 202). Varias transformaciones, además, presentan metafóricamente el desplazamiento entre lo humano, lo animal e incluso lo terreno. El narrador (el propio Zama) llama a esta confusión “mimetismo”. En la novela, el pasaje de ese término refiere al excremento de las gallinas que le cae de arriba al hijo de Zama y que mancha el suelo que limpia Emilia, la concubina de Zama y madre del bebé; ahí ese tipo de transformaciones entre lo humano, lo animal y lo terreno se expone en el hijo que parece “bestia” y que se confunde con la tierra a partir de la suciedad y el excremento: “Mi hijo. En cuatro patas, sucio hasta confundirse, en el crepúsculo, con la propia tierra. Un estilo de mimetismo. Por lo menos, poseía esa defensa, característica de las bestias” (*ibid.*: 164).<sup>2</sup> Más adelante, con una metáfora extraña, en la novela se compara incluso la escritura (“la disposición de escribir”) con un “animalito” (*ibid.*: 155), mientras que los procesos de animalización involucran también el paisaje: el sol que lame como perro (*ibid.*: 261), la arena que da una visión de puma (*ibid.*: 14); y algunos lugares que se representan a través de falacias patéticas.<sup>3</sup> Por su parte, Martel prescinde del

<sup>1</sup> Se trata de una esclava que vive en la casa a la que se muda Zama y que condensa las tensiones verbales de la triple frontera: “[...] una esclava de color, al parecer africana, pero de un lenguaje que era mixtura de portugués y español y ocasionalmente, en la búsqueda de un medio de expresión, se apoyaba en el guaraní” (Di Benedetto 2017: 171). Para el tema de las tensiones lingüísticas en esa zona, véase Andrade (2019).

<sup>2</sup> Por otra parte, el personaje del oriental se animaliza en el monólogo del narrador: primero se desea “que sufriera hasta aullar” (*ibid.*: 54); luego se representa como un “gusano” (*ibid.*: 61).

<sup>3</sup> Conlon (2017) desarrolla una crítica de *Zama* a partir, entre otras cuestiones, de las modificaciones que el darwinismo introdujo al postular la continuidad entre

mono y la araña, mantiene los caballos y los perros (aunque en una escena distinta) y agrega los camélidos y una oveja; algunos de ellos, como las llamas o el caballo, sufren “prosopopeyas” más o menos accidentales (ver hacia la cámara), como en una especie de toma de conciencia y observación frente a las peripecias de Zama. Además, en el filme hay apariciones invisibles e incontables: las de los sonidos de ambiente, que implican una copia de aves, anfibios, insectos y otros animales bulliciosos.

En cuanto a los paisajes, en la novela encontramos espacios urbanos o semiurbanos, campestres y selváticos, que tienen significados ominosos por lo general. Con frecuencia esos paisajes no solo son el fondo de la diégesis, o el ambiente y la geografía sobre los que resaltan las acciones y los pensamientos que refiere el monólogo de Zama, o la correspondencia de algún estado existencial,<sup>4</sup> sino también funcionan como agentes en la creación de situaciones vitales, afectaciones mentales y amenazas físicas. Es decir, al paisaje se le otorgan verbos que implican una actividad deliberada: el sol *les da en la cabeza*, el bosque parece *seguirlos* o la vegetación *denuncia* un paisaje próximo.<sup>5</sup> La espacialidad implica también una decadencia progresiva y un daño cada vez mayor y más impredecible para el protagonista. En el filme, aparece tácitamente el paisaje del Gran Chaco y en particular del río Paraguay, el cual representa, en la expedición final de *Zama*, un espacio que devora los personajes criollos y que sirve para derivar la indeterminación geográfica de la novela hacia una experiencia cinematográfica peregrina. En la novela se menciona el Chaco, pero solo como una meta que no pudo alcanzar una mestiza esclavizada que quiere huir allí para “reunirse con los guaycurúes” (*ibid.*: 105). A los espacios caseros y administrativos que priman en las primeras secciones de la película, es decir, a todo lo que se encuentra antes de la malhadada cacería de Vicuña Porto, se contraponen los espacios liminares del poblado (los cerros desgajados junto al agua; y la zona de las barrancas, que aparece tanto en la novela [*ibid.*: 178; 230]<sup>6</sup> como en la película), el río y, más tarde, la verdura de pastizales y pantanos donde la misión se desenvuelve y fracasa,

las especies animales. En este sentido, varias observaciones sobre las relaciones entre animales, indígenas y blancos se articulan para interpretar *Zama* en una dimensión más compleja.

<sup>4</sup> Por ejemplo: “El sol estaba manso. Yo también” (Di Benedetto 2017: 178).

<sup>5</sup> En cuanto a los dos primeros ejemplos: “El sol *nos daba* en la cabeza con sus teas. El bosque parecía liviano, acogedor y fresco, pero quedaba ahí, al costado, al margen de nosotros o nosotros al margen de él. // Después, *parecía seguirnos; no cesaba de fluir* a nuestro lado” (*ibid.*: 239; cursivas mías, R.G.B.). En cuanto al tercero: “La vegetación denunciaba un estero” (*ibid.*: 243).

<sup>6</sup> “El rancho de Emilia se hallaba con otros que, vistos en conjunto, por encima de la altura de los techos, semejaban haber caído, en desparramo, como dados salidos sin ley de un cubilete. Yo lo miraba desde más arriba, desde una barranca próxima [...]” (*ibid.*: 178).

en un internamiento hacia el continente americano y las tierras donde el rey o sus funcionarios ya no pueden gobernar.

## 2. TRANSFERENCIAS

Una de las peculiaridades de *Zama* de Martel con respecto a la novela es la de su lozanía en las escenas del comienzo: los colores frescos, los sonidos recientes, la música amena de un trópico suave que llevan la atmósfera colonial reprimida, opresiva y grave de *Zama* hacia una situación ventilada, en un sentido acaso irónico. Por ejemplo, con la canción “Harbour Lights” o, más tarde, con “A la orilla del lago”, de los Indios Tabajaras, cuyos títulos, no explícitos durante la historia, operan en el nivel de la memoria histórica de la generación de nuestros padres o abuelos (se trata de los años cincuenta y sesenta del siglo xx, más o menos la época en que la novela se escribió y difundió)<sup>7</sup> para dar un doble significado a la espera del personaje junto al agua: lo plácido y la impaciencia. Por medio de esa amenidad, Martel empieza a jugar con el horizonte de expectativas sobre la adaptación de una novela que ocurre ficcionalmente en los últimos años del siglo xviii y en el preámbulo de los movimientos independentistas. En la misma línea de ruptura, aunque con otros medios, en la novela el horizonte de expectativas de la época se rompe a través de figuras conceptuales que se dirigen hacia el futuro, como la cápsula del tiempo (*ibid.*: 156), la noción de “simulacro” (*ibid.*: 206), la idea de una “meta ‘móvil’” (*ibid.*: 265) o la botella con el mensaje (*ibid.*: 291).

De manera similar que en el cortometraje *Nueva Argirópolis* (2010) —y más allá de las obvias exclusiones que implica la introducción de lenguas indígenas para el espectador que no las habla—, los personajes del filme de Martel que se desplazan de los centros de poder colonial (como las aulas del gobernador) hacia centros donde otros poderes no europeos imperan (como el espacio rojo de los indígenas) entran en una zona de amenazas. En la novela, el desplazamiento deseado hacia las capitales del reino no solo no se cumple, sino que Zama (y los criollos o europeos) resulta afectado por la presencia indígena, al punto de ser tocado y sometido por el cacique Nalepelegrá, mientras que otros miembros de la expedición resultan heridos o pierden la vida ante el ataque de los mbaya. En el filme, el tacto opera como un ejercicio de poder sobre el hombre (blanco) y como el medio para señalar el sometimiento de la persona petrificada, de la “víctima”, cuando los indígenas ciegos los tocan; y más adelante, cuando los pintan de rojo (hay una correspondencia en esa cara pintada

<sup>7</sup> Martel refiere una anécdota sobre las visitas de los Indios Tabajaras a Mendoza durante los años sesenta y baraja la posibilidad de que Di Benedetto hubiera escuchado entonces esa música (Cátedra Ingmar Bergman 2018: 00:30:00).

de rojo con otro pasaje de la novela).<sup>8</sup> Las oscilaciones entre actividad y pasividad son un síntoma de los movimientos por el territorio americano y de la inestabilidad del proyecto colonial a tres siglos de la llegada de los europeos. Finalmente, el sometimiento táctil redundando en ambos casos en la cautividad y la mutilación de Zama, y en la muerte de algunos de sus compañeros de misión. El proyecto de Martel puede interpretarse en estos términos: una transferencia desde el terreno estable de la imaginación histórica de la colonia (lo “civilizado”) hacia el choque con todo aquello que parece desestabilizador y que en términos decimonónicos se concebía como “barbarie”, movimiento que redundando en una visión de lo indígena ni denigrante, ni condescendiente, y que, con su emergencia lingüística, podría considerarse, de acuerdo con la teoría bajtiniana, una obra dialógica en sentido radical, en tanto el indígena aparece como “héroe” no sujeto al discurso monológico, sino “el portador autónomo de su propia palabra” (Bajtín 2003: 13), que el blanco no comprende. En la novela, la oposición civilización/barbarie se presenta en la reflexión del narrador, que habla del “núcleo más civilizador, allí donde no dominaban los indígenas ni se comía carne humana” (Di Benedetto 2017: 59), es decir, en la puesta en escena de una ficticia reconstrucción colonizadora del otro.

Asimismo, la película refunde de manera oblicua la perspectiva de la novela: ofrece una lectura fílmica que rompe con varias convenciones sobre la representación de la colonia en el cine, echando mano sobre todo de dispositivos no verbales con el fin de trasladar los giros coloniales de Di Benedetto a su propio ritmo de signos. Al mismo tiempo, pone en escena la tensión lingüística que existe en la zona del Gran Chaco, así como en la de la Triple Frontera entre Argentina, Brasil y Paraguay. La adaptación cinematográfica ensaya una mutación que refunde lo colonial de la novela de Di Benedetto, según una dispersión de lo textual en lo audiovisual, vía una transformación simbólica hacia lo tridimensional, donde a las dos dimensiones de la pantalla se le suma la tercera dimensión del sonido (según señala Martel, su teoría de la pileta de agua: véase Casa de América 2018). Por ejemplo, las pendientes narrativas se vuelven metáforas sonoras (el tono Shepard, del que también hablaré más tarde y que ya ha sido observado por casi cualquier comentador de la película; véase Cátedra Ingmar Bergman 2018). La precisa atención a las castas se vuelve una organización visual por planos (la lucha por el cuadro, según Dillon y Téramo [2018: 272]), donde ocurre una *mise en abyme* de las propias condiciones coloniales dentro de las tensiones que la situación de Zama origina, y que en un pasaje de la novela tiene un precedente: “Pero permaneció en silencio, observándolo, y no dudo que también pintando una composición más

<sup>8</sup> Antes de que se bañe, Zama señala: “Yo venía sudoroso y seguramente más encendido de lo normal por la tierra, esa tierra roja de las calles pegada a mi rostro” (Di Benedetto 2017: 62).

completa con el niño, la madre y las gallinas” (Di Benedetto 2017: 187), un pasaje que parte de la mirada del hombre para desarrollar un encuadre pictórico, en principio, y acaso también cinematográfico. En la misma línea, el encuentro con los indios guanaes (que es el encuentro con lo ajeno y que enrarece) se transforma en aceleraciones visuales, apariciones sorpresivas de los indígenas en distintos planos y sonidos envolventes, con los cuales se representan la emboscada y la captura de la expedición en pos de Vicuña Porto dentro de una experiencia “tridimensional” (en el sentido de Martel) y, al contrario de la novela, diurna. Asimismo, la escena de las trampas (01:28:50), cuyos mecanismos la directora dice haber diseñado (ella habla de la influencia del cine de terror en esta escena [Cátedra Ingmar Bergman 2018]), hace de la tierra y sus pastizales un espacio opaco y angustiante, y transforma a los hombres blancos en presas.

Martel dice buscar en el proceso cinematográfico, sobre todo en el caso de *Zama*, acercarse a los proyectos con ojos de “extraterrestre” y ver todo como si nada estuviera dado por hecho (Yemayel 2018; Casa de América 2018: 00:25:45). Antes de *Zama*, Martel se había dedicado a la adaptación cinematográfica de la historietta argentina de ciencia ficción *El Eternauta* (Dallas 2018); el proyecto no prosperó. La directora, en este sentido, observa algunos elementos de *Zama* bajo la especie de la tecnología (o la ciencia ficción, como ella misma enfatiza; y Dillon y Téramo sugieren)<sup>9</sup> y el enrarecimiento de las cosas. En cuanto a lo primero, surgen sonidos de la selva que parecen producidos electrónicamente o el tono Shepard. En cuanto a lo segundo, hay, por ejemplo, detalles peregrinos en el caso de la producción. En esa línea, la directora salteña expone a menudo la idea de desautomatizar; es una actualización de la teoría del extrañamiento de los formalistas rusos, como “enrarecimiento de la percepción”, y que en su caso se resuelve en la estilización de algunos rasgos o en el disparate de otros (Dillon y Téramo 2018; Casa de América 2018). Si bien *Zama* no es considerada una novela de época, la película de Martel elabora procesos de “extrañamiento” con respecto a la técnica literaria de *Zama*. Con extrañamiento se refieren tanto ella como los estudiosos a la teoría del *ostranenie* de los formalistas rusos; es decir, a la presentación de una mirada fresca y nueva, no automatizada, de la realidad (Shklovski 1978: 55-70).

<sup>9</sup> Dice Martel sobre la relación entre historia y ciencia ficción: “ambos discursos son arbitrarios y tratan de perfomar el pasado y el futuro en función de algunas diversiones o normalizar algunos abusos, naturalizar algunas masacres” (Cátedra Ingmar Bergman 2018). Por otra parte, Dillon y Téramo aseguran que “el trabajo de construcción del pasado en *Zama* está más cerca de los códigos de la ciencia ficción que del cine histórico” (2018: 257).

*Zama* de Di Benedetto es una obra que parte de un marco realista, con notas históricas ya estudiadas, entre otros, por Malva E. Filer y Jimena Néspolo, donde se intercalan ciertas parábolas o alegorías simbólicas —entre las cuales se encuentran el sueño del feminicida; los episodios en el útero y en el teatro (que son una especie de sueños diurnos); o la teogonía de Zama—. Esos episodios se dispersan en la película de Martel y dejan apenas unos rastros, que se anclan en entidades distintas (es decir, en otros personajes y escenas) o de plano desaparecen. El realismo de partida, pues, se va transformando en un relato donde se presentan el terror, la fantasía y los laberintos psicológicos del personaje, y por lo tanto mina la técnica realista al punto de minimizarla y echarla por la borda.

Martel misma señala la atención al detalle estrambótico en su película, como los sirvientes negros con levita y taparrabos; las pelucas mal puestas; cuernos larguísimos en los brutos, que no se realizaron y que en la novela sí se mencionan;<sup>10</sup> y hay otras más, que nosotros consideramos: las mujeres de la fiesta, con cara de hombre travestido; las uñas bien o mal pintadas de rojo en las manos de los funcionarios de la corona; los “disfraces” de los indígenas sudamericanos; o las apócrifas orejas de Vicuña Porto, que son usadas por el gobernador como alhajas, y que son signo de una mutilación física. Algo como las orejas (también los cocos), que pertenece tan solo al ámbito de la utilería, el vestuario o la dirección de arte, coordina narrativamente los arcos de tensión, al adelantar la farsa en la que se ven envueltos los hombres de la misión al internarse en territorio indígena para atrapar a Vicuña Porto.

### 3. CAÍDA Y EXPANSIÓN

En la retrospectiva del Arsenal de Berlín en 2019, Lucrecia Martel habló, entre muchas otras cosas, de los efectos audiovisuales que potencian *Zama*. Se refirió entonces al tono Shepard: una ilusión sonora que combina dos escalas separadas por una octava, que producen la sensación de una caída o un ascenso infinito, aunque en realidad se trata de un bucle. La impresión de infinito es producida por una “paradoja auditiva” que, en el caso de *Zama*, se desplaza en un *glissando* que redondea el paso entre las notas, como un desliz vital. Según Martel,

<sup>10</sup> Dicen Dillon y Téramo: “[Martel] incluso busca señalar el artificio de la supuesta reconstrucción histórica: las pelucas siempre están mal puestas, mostrando el cabello real debajo; el vestuario de los esclavos africanos combina prendas aristocráticas con taparrabos; la gestualidad y los rituales de cortesía resultan deliberadamente afeminados” (2018: 271).

está continuamente cayendo. Hay un montón de insectos que hacen eso [el tono Shepard] en la naturaleza. Y ranas. Así que fue una decisión que hicimos con Guido Berenblum, el diseñador de sonido. Para el soundtrack tomamos todos los sonidos de insectos, aves, ranas, que sonaban casi electrónicos. Y eso es interesante porque son sonidos naturales, sonidos que ocurren en la naturaleza, pero le dan al filme una especie de sonido moderno. Es interesante, porque nos permite reflexionar y pensar que la gente que vivía en el siglo XVIII estaba rodeada de sonidos electrónicos. (Hughes y Kasman 2017)

Lucrecia Martel se cayó de niña (Yemayel 2018). Esa experiencia es la primera imagen de la semblanza de *Plano americano* de Leila Guerriero. El accidente con que Leila Guerriero comenzó la semblanza de Martel es descrito por la directora como “un recuerdo hermoso”: “El auto iba cayendo y pasaban hojas y piedras por el parabrisas. Era... es una imagen bellísima” (Guerriero 2018: 245). Reformula Guerriero:

¿Cómo se cae así? Así se cae: camión de frente, ruido de neumáticos sobre las piedras y auto que rueda. Por el abismo: cae. Mullido entre las hojas, entre los árboles, entre las piedras: el auto cae. Las piedras plácidas, las hojas suaves, las ramas secas, rebota y cae. La niña, en el asiento trasero, despierta a ese mundo novedoso, al gemido blanco del accidente, a los vagidos de los otros seres: su hermana, su tío, el amigo de su tío, las novias de los hombres. Despierta en plena caída: despierta y cae. (*Ibid.*)

La caída como mito biográfico fundacional se configura aquí a través de la repetición y produce, asimismo, una ilusión retórica de descenso constante. Según Guerriero, caída y muerte son un motivo esencial de la obra de Martel: “La niña crecerá, será directora de cine, hará tres películas [...] —y en todas habrá una caída o una muerte o una caída y una muerte—. Pero nunca se verá a esos cuerpos morir, a esos cuerpos caer. Solo se escuchará el estrépito: el ruido inolvidable de algo que abandona la fuerza de gravedad” (Di Benedetto 2017: 246). La semblanza de Guerriero fue escrita en 2008, cuando *Zama* todavía no existía. Aun así, podemos observar el hilo entre diferentes proyectos artísticos que usan el lenguaje para retratar una “caída constante” (Martel) que aparece como sin término. Más tarde, la labor de Martel conduce al proyecto de trabajar la novela de Di Benedetto y volver a representar con los medios del cine la paciencia de Don Diego de Zama y su “caída constante”, que también aparece como sin término.

En tanto suspensión, la “caída constante” —o su impresión— se configura verbalmente en la obra de Di Benedetto por medio de los arcos dramáticos y de la figura del remolino, que Martel ha identificado: *Zama* “[e]stá escrita como si nos obligase a hacer círculos y nos obliga a volver

a leer. Nos obliga a una lectura en remolinos” (citada en Dillon y Téramo 2018: 257; volveré a esta cita más adelante). Además, la novela presenta varias caídas y postraciones hacia el capítulo final, donde el acercamiento del protagonista a la tierra refiere un proceso de desenvolvimiento trágico de la trama y de descomposición física y moral. Martel da muchas líneas para leer su obra y su interpretación también nos hace casi imposible ya separar a un *Zama* del otro *Zama*. La película ha originado a su vez una profusión de inquisiciones sobre lo colonial. El fenómeno también me parece relevante y creo que merece una consideración. El efecto *Zama* abrió un espacio para que se discutiera y se reflexionara sobre las visiones de la colonia y sus repercusiones presentes y futuras. Es posible, entonces, hablar de un *Zama* “expandido”.

Las *dramatis personae* de la película difieren de la novela y dan nuevas claves de interpretación. Lo indígena, sin duda, es lo que más sufre en el proceso: la presencia verbal de lo guaraní y ficcional de los mbaya disminuye ante las lenguas indígenas que la mayoría de los espectadores no comprende: el pilagá, de Formosa, o el qom (toba), lenguas del grupo guaicurú, así como el mbyá, del grupo guaraní (Hughes y Kasman 2017); solo el par de indios guanaes permanece. En el caso del guaraní, desaparecen muchas de las palabras que Di Benedetto puso en boca de los personajes; los mbaya no son mencionados. El resto de la sociedad —el gobernador, Luciana y don Honorio, el oriental, etc.— se mantienen en su clasificación étnica, con las excepciones de Emilia y Vicuña Porto. Lo indígena es modular en un principio; sin embargo, luego devora, junto con Vicuña Porto, la última parte de la película. La instrumentalización de lo indígena como fuente de extrañeza y angustia se acentúa con movimientos de los personajes y del montaje que no habían sido usados en el resto del pseudo-realismo de la primera parte de la película, que equivale a las primeras dos partes del tríptico de Di Benedetto. Esa aparición de lo indígena en la tercera parte provoca la sensación de tridimensionalidad y acecho a la que nos referimos al principio: la disposición de los planos visuales y la mezcla de sonidos envolventes originan esa impresión. Además, el niño rubio, que se puede interpretar como álgter ego de Zama y que aparece en cuatro ocasiones, ya no cierra la historia: en su lugar aparece un niño indígena, que le habla en una lengua que prácticamente casi nadie fuera del río Paraguay puede entender, mientras Zama flota en la canoa con las manos mutiladas.

#### 4. “LECTURA EN REMOLINOS”

El remolino se forma por el choque de corrientes y describe un giro que puede aislarse en la figura de la espiral (o del tropo). Un objeto que flote y sea atrapado por el remolino pasará por el mismo lugar varias veces, cada

vez con más fuerza y con giros más concentrados, antes de llegar al centro y sumergirse. Esta puede ser una descripción en abstracto del remolino. Con respecto a la lectura de la novela, la directora salteña Lucrecia Martel explica el proceso de esta manera: “La forma en que está escrito *Zama* te obliga a un proceso intelectual de remolino —el remolino muy famoso que se menciona al principio de la novela—, es el proceso al que te obliga todo el tiempo. Y llega un momento en que uno está en un estado muy particular con esa novela”. (Casa de América 2018)

El “remolino muy famoso” es una imagen del íncipit de *Zama*: Don Diego de Zama, el asesor letrado en una gobernación de Sudamérica, sale de la población donde reside —hay consenso en que se trata de Asunción, Paraguay, aunque nunca se menciona explícitamente— y baja al muelle antiguo. Ahí contempla el mono muerto, con el que de inmediato se identifica:

Salí de la ciudad, ribera abajo, al encuentro solitario del barco que aguardaba, sin saber cuándo vendría. [...]

Entreverada entre sus palos, se menea la porción de agua del río que entre ellos recae.

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. (Di Benedetto 2017: 11)

La identificación con un cadáver de mono establece un símil voluntario, que se origina en la propia contemplación de Don Diego de Zama y en su estado corriente: detenido en ese lugar, Zama espera su traslado a Santiago de Chile —cerca de donde vive su familia, en Mendoza (Conlon 2017: 2)—, a Perú o a España. El símil es nefasto para el propio Zama, pero él mismo realiza la identificación con el mono. Ese reconocimiento contrasta con otro símil, también desfavorecedor, sugerido inmediatamente por Ventura Prieto, el funcionario español de menor rango (“era inferior a mí”), que se encuentra con Zama en el muelle y que es uno de sus antagonistas:

Dijo que hay un pez, en ese mismo río, que las aguas no quieren y él, el pez, debe pasar la vida, toda la vida, como el mono, en vaivén dentro de ellas; aún de un modo más penoso, porque está vivo y tiene que luchar constantemente con el flujo líquido que quiere arrojarlo a tierra. Dijo Ventura Prieto que estos sufridos peces, tan apegados al elemento que los repele, quizás apegados a

pesar de sí mismos, tienen que emplear casi íntegramente sus energías en la conquista de la permanencia y aunque siempre están en peligro de ser arrojados del seno del río, tanto que nunca se los encuentra en la parte central del cauce sino en los bordes, alcanzan larga vida, mayor que la normal entre los otros peces. (Di Benedetto 2017: 12 s.)

De la asociación narrativa entre Zama y las dos especies —una de ellas quizás fabulada—, en el filme Martel prescinde del mono. Asimismo, con una operación sintética sustituye al autor de la fábula del pez: en vez de Ventura Prieto, pone la historia en boca del preso que mató a su mujer. El feminicidio se esfuma en la adaptación de Martel y en su lugar se relata solo la parábola del pez fabulado, que da pie a la cortinilla con el título de la película. En esa cortinilla aparecen tomas de bagres nadando bruscamente en agua turbia, como la que ha observado Diego de Zama en el muelle, con una canción placentera, y por lo tanto irónica: una versión instrumental de “Harbour Lights”, hecha por los Indios Tabajaras, a la que me referí previamente. La secuencia tiene un precedente en el cortometraje *Pescados* (2010) de Martel, donde un cardumen de carpas japonesas se dirige a la cámara, abriendo la boca, humanizadas; la transformación de los peces en personajes que hablan una lengua casi ininteligible se consume a través de la desconcertante musicalización y vocalización que realiza Juana Molina.

Por su parte, Selva Almada recupera la metáfora del mono y la emplea como título de *El mono en el remolino*, una serie de crónicas, viñetas o apuntes sobre el rodaje de la película de Martel. Almada expone las vicisitudes que una producción como la de *Zama* implica en tanto expedición: el raspo encuentro entre un equipo fílmico internacional y las comunidades autóctonas del río Paraguay en el Gran Chaco, involucradas de diferentes maneras en el proyecto. También observa en una ambigua pose antropológica las escenas reales y ficticias, arrastrando o reiterando algunos gestos del observador ajeno y al mismo tiempo exponiendo conflictos sociales de larga duración. Como íncipit de su obra, elige una escena del paisaje de Formosa, que es el paisaje donde se filmó la última parte del tríptico de *Zama*:

La caranday brota del suelo pantanoso, anegado por las lluvias del otoño. Un otoño de treinta y cinco grados en Formosa. La caranday se eleva. Un tronco largo y flaco que desde el nacimiento de la copa acumula hojas viejas, hojas secas, capa sobre capa: la pollera de la caranday. Un rasgo que la distingue de otras especies. La pollera de las más jóvenes es liviana y deja pasar el viento norte que le saca, de a ratos, música: un sonido seco, crepitante.

El campo formoseño está lleno de carandayes. [...]

El barro se pudre. Tiene olor a bicho. En los tramos donde es completamente chirle, veinte, treinta centímetros de pantano, donde las patas se hundan hasta las canillas, de a rato parece moverse, explotan pequeños globos de aire en la superficie aterciopelada. Es un organismo vivo que respira. (Almada 2017: 9 s.)

Además de testimonio del rodaje, el de Almada es una constatación de los problemas actuales de las sociedades indígenas, dos siglos después de la era de *Zama* y de los movimientos americanos de independencia, en la experiencia del *casting* de las castas coloniales entre los pobladores indígenas del Chaco y de las vicisitudes de la interacción. Junto con las fotografías de Valeria Fiorini, una de las virtudes de las prosas de Almada consiste en haber documentado con alto grado de intensidad lingüística algunos momentos de la producción de la película. Ahí podemos constatar el vasto carácter del proyecto de Martel: la puesta en escena del orbe indiano, en un sentido redondo, desde sus entrañas hasta sus orillas, como aquel oxímoron americano del nombre de *Vicuña Porto*. Dice Almada en un fragmento que expresa una continuidad de los traumas del colonialismo:

Una anciana qom llegó decidida al *casting*. En el barrio casi no hay viejos: la gente muere antes a causa de la mala alimentación, la pobreza y las enfermedades.

Ella es una de las pocas sobrevivientes.

Cuando entró al comedor comunitario donde se realizaban las pruebas de cámara, la mujer se aterró. Se vio rodeada de personas blancas y extrañas. Tuvo miedo de que la raptaran. Un miedo que se remonta a la época en que los suyos eran cazados para exhibirlos, estudiarlos o simplemente exterminarlos. Una época que ella no vivió, pero que habrá oído, de niña, una y otra vez de boca de los ancianos. (*ibid.*: 29)

Martel se enfoca en el íncipit de la novela y configura una forma de leer en remolinos: a través de esta imagen condensa los movimientos narrativos y experimenta para producir situaciones sensoriales no usadas. Por artes combinatorias, Martel aprovecha recursos muy simples que, dislocados o “extrañados”, pueden ocasionar efectos sorprendentes. Con la lectura en remolino hay además una referencia a la estructura de la prosa de Di Benedetto en la novela: se trata de un ritmo cuya eficiencia poética se puede explicar por la sintaxis excéntrica, la organización por cláusulas, el estilo ensayístico a ratos, las asociaciones en cadena, el tono irónicamente pomposo, la cadencia constante, la copia de términos en desuso, la tendencia a la parábola. Una dinámica, además, aparece en varias ocasiones en el filme: la reiteración de una línea que acaba de ser dicha, como si la primera no hubiera sido suficiente. Repetir es aquí un

efecto evidentemente rítmico y en más de una ocasión revela un caminar en círculos de la línea cinematográfica.

A la imagen de la narración (y su lectura) como río que corre siempre desplazándose hacia un nuevo espacio, en línea recta, se le enfrenta la de un remolino que “nos obliga” a leer en círculos. Di Benedetto dedica su obra “a las víctimas de la espera” y con ese gesto adelanta el daño que la espera ocasiona: el lector ya conjetura desde antes de empezar a leer las torturas de la paciencia. Diego de Zama, a lo largo de la narración, se va descomponiendo (respecto del mono: “todavía completo y no descompuesto”), se va “reduciendo”, disminuyendo (“Zama el menguado”), deteriorando físicamente. Al final de la historia los bandidos de Vicuña Porto le mutilan las manos:

[Vicuña Porto] dijo entonces que se muere antes de morir, padeciendo una muerte doble, por la mutilación anuladora.

Deduje que no, que él se equivocaba, porque aun sin brazos, sin ojos, podría rodar como un bulto hacia el río. Si me dejaban la vida, conservaría la facultad de escoger la vida o la muerte. (Di Benedetto 2017: 293)

Zama ha perdido las manos, pero la hemorragia se ha detenido y él puede sobrevivir, arrastrado por el continente americano y sus nativos. Con excepción del futuro río hacia el cual Zama rodaría como “bulto”, el último pasaje de la novela no posee indicaciones espaciales. Martel las construye a partir del paisaje insólito del Chaco, con sus carandayes y su verdura, y con un Zama mutilado pero convaleciente, que flota, como el mono del incipit, sobre la corriente fluvial: dos indígenas lo llevan en su canoa (volveré a esta escena).

##### 5. EXPEDICIÓN “EN CAMPO CRUDO”

En su última aventura, Zama cae al suelo un par de veces, tirado primero por el líder de la expedición, Hipólito Parrilla, y luego por el propio Vicuña Porto. A diferencia de los dos capítulos previos de la novela, que se dedican sobre todo a los espacios de la ciudad y sus alrededores, en el tercer capítulo aparecen diversos paisajes cada vez más hostiles, donde tienen lugar encuentros y enfrentamientos entre los diversos grupos étnicos que viven en esos lugares o, en el caso de los europeos y criollos, los invaden. En varios momentos, como en las caídas de Zama, la relación con esos paisajes se establece a partir de identificaciones entre estados vitales y accidentes del terreno. Más allá de los sucesos de la vida del protagonista, en la tierra quedan inscritas las intervenciones de los distintos habitantes del espacio americano, a veces como muestra de opresiones,

otras como huellas de procesos civilizatorios de temporalidades distintas, muy remotas: mientras que en Ypané los “indios” labran la tierra todavía con “huesos de vaca o de caballo”, cerca de las “ruinas de Pitun” los hombres de la expedición encuentran zanjas que “los curas hicieron, un siglo atrás, para impedir que los indios se fugaran a los bosques” (Di Benedetto 2017: 240 s.).

En esas interacciones entre agentes, la tierra no surge como un ente pasivo que puede ser dominado, sino como un agente que coopera con los indígenas (el terreno como “aliado” suyo [257]) a partir de un conocimiento centenario de sus accidentes. Por otra parte, también aparece la naturaleza no domada como un espacio donde la disciplina militar de la expedición desaparece: “puesto que los soldados, en campo crudo, se volvían ariscos y remolones” (*ibid.*: 238). En la película, los paisajes asombrosos de la región del Chaco, con sus carandayes y su inagotable verdura, presentan una belleza que pronto se combina con sus asperezas: después de un desplazamiento por la zona de los humedales, los expedicionarios llegan a los altos pastos donde la emboscada de indios guanaes los apresan (en la novela el par de guanaes son los cooperadores y los mbaya los agresores; en la película ambos se confunden y solo se nombra a los guanaes). Los indios, escondidos en los pastizales, accionan una serie de trampas que se esconden por todos lados (Martel 2017: 01:28:50). De esta manera, el espacio del pastizal se convierte de inmediato en un espacio claro, horizontal, diurno, y al mismo tiempo laberíntico y amenazador: un dédalo de la altura de medio hombre que esconde un captor eventual, en este caso los indios pintados de rojo. El horizonte, aquí, gracias a la altura de los pastos, crea un efecto de continuidad con los personajes: es decir, la relación entre la visión de un hombre de pie y la altura y extensión del pastizal crea una línea continua entre la posición del hombre y el horizonte del pastizal; a través de esa continuidad, la relación con el horizonte adquiere una cualidad háptica. Debajo de esa línea de pastos está la amenaza: los indios con sus trampas y sus mazos. Sobre el horizonte de pasto solo destacan las palmeras.

Al mismo tiempo, otros indios a caballo cercan el grupo y al propio espectador: el paso de las cabalgaduras se mueve en distintas direcciones y crea la sensación de espacio a la vez abierto y opresivo. La naturaleza del pastizal con los peligros que esconde se convierte así en un espacio terrorífico para los expedicionarios, un espacio que es al mismo tiempo el hogar de los indios guanaes y el sitio de su violencia (muy diferente del uso de los pastizales en la novela, donde los expedicionarios duermen).<sup>11</sup> Posteriormente, los indios llevan a los españoles a unas cámaras que apenas se perciben. Este segundo ambiente opresor, ya artificial, está

<sup>11</sup> “Nuestro cobijo nocturno serían los pastos” (Di Benedetto 2017: 245).

formado por una especie de compuertas que se corren y que el espectador apenas alcanza a distinguir. Su dimensión se crea sonoramente a partir de los ecos y algunas paredes, así como a partir de agua en flujo que aparece en el trasfondo. De esta manera se crea una noción de cámara inmensa, artificial y al mismo tiempo conectada con el flujo del humedal en el que por contigüidad debería de encontrarse. Ante la estrechez de los espacios cerrados y los cortes abruptos de las tomas breves, la espacialidad se basa más en el sonido acuático y en el de las compuertas que se mueven. Después del sometimiento físico y de su coloración con pigmentos rojos, los españoles, menguados, son devueltos al humedal.

En la última parte de la película, hay una cuidada construcción de paisajes sonoros a partir de la combinación de sonidos animales y ambientales sobre los que se sobrepone la intervención de los humanos con sus bestias y herramientas. En particular resalta la suma de diversas especies animales que crean esos “sonidos electrónicos” de los que habló Martel (véase “3. Caída y expansión”), como fondo, sobre el que atraviesan los sonidos acuáticos, casi en todo momento presentes, ya sea de agua que corre o que es pisada. Sobre ambos aparecen además algunas notas que crean atmósferas de pronto expandidas a través de sonidos puntuales o cantos: por ejemplo, en la noche en que aparecen los indios cegados (Martel 2017: 01:21:30), sobre la mezcla confusa de sonidos animales y las imágenes nocturnas apenas visibles, se escuchan unos silbidos periódicos, de procedencia oscura y con eco, que dan sensación de lejanía, amplitud y altura a la escena. En una de las escenas finales (*ibid.*: 01:36:00), también, antes de la ejecución de Parrilla y la mutilación de Zama, se escuchan a lo lejos unos cantos tenues. “¿Quién canta?”, pregunta Parrilla, y de nuevo la escena nocturna se expande al paisaje más allá del íntimo (y último) coloquio entre Parrilla y Zama, a través de las presencias indígenas del ambiente, naturales o artificiales. En este sentido cabe mencionar el contraste en la última expedición entre un paisaje visual del que no se abusa (apenas hay dos tomas impresionantes del humedal con sus carandayes) y un intenso recurso a lo sonoro para expresar la dimensión americana.

En el caso de la novela, el terreno no solo se presenta como naturaleza asombrosa y peligrosa, incierta y extensa: suceden también animaciones de lo terrestre y consideraciones sobre su carácter en términos animales, como en el caso de la visión de un tigre en la arena (Di Benedetto 2017: 14); humanos, como la gula que se le adjudica al río (*ibid.*: 235) o la falacia patética de la correspondencia entre la “naturaleza” de Zama y la zona boscosa (*ibid.*: 270); políticos, como la división de los espacios entre ciudad, afueras, ruinas, barrancas, en cada uno de los cuales hay una segregación social y racial; simbólicos, como las caídas a la tierra del personaje; e incluso alegóricos, como las descripciones paisajísticas en la teogonía

de Zama que abre el segundo capítulo.<sup>12</sup> Arranca el último capítulo con la identificación entre Vicuña y el paisaje: “Vicuña Porto era como el río, pues con las lluvias crecía” (*ibid.*: 235). El paisaje en este caso no solo se identifica con el personaje, sino que se establece una idea en la ciudad sobre los paralelismos entre la fuerza destructiva de la corriente y los crímenes de Vicuña Porto:

Cuando las aguas del cielo tórrido se derramaban sobre la tierra, se hinchaba la lengua de la corriente, mientras Vicuña Porto escapaba de aquellos suelos asiduamente mojados.

Entonces, si una vaca se perdía, culpa se echaba al río, el lamedor de la gula incesante, y si un mercader moría, en la cama, destripado, ya la culpa era de Porto. (*ibid.*: 235)

En este paisaje operan algunos de los niveles arriba enlistados. Hay ciertamente un leve tono genésico (y alegórico) en esas aguas del “cielo tórrido” que se “derraman” con una especie de castigo (Génesis 7: 11). Igualmente, puede hablarse de una falacia patética en la identificación entre personaje y río, que se dirige, por una parte, hacia la animalización y la humanización del río, respectivamente, por su lengua (como metáfora entre órgano animal y la sección del río) y por ser el “lamedor de la gula insaciable” (con las implicaciones de pecado capital en la palabra), y, por otra, hacia la simbolización de las aguas como una fuerza periódica de vida y muerte. Finalmente, la coalición de la ciudad contra Vicuña Porto y la contraposición con el río crecido (“culpa se echaba al río”) forman parte también de un sentido político, en el cual el crecimiento del río y la perpetración de los crímenes corresponden en su incidencia, y, asimismo, afectan a la población por igual, ya sea en la pérdida de una vaca o de un mercader.

Ahí se empieza a prefigurar la vorágine de las maldades del bandido y sus proyecciones sobre una naturaleza también desbordada, que se intercambia con él la culpabilidad de las desgracias, una naturaleza del todo distinta de aquella “infantil” y “mansa” con la que se abre la novela (Di Benedetto 2017: 11). Las correspondencias entre la naturaleza y las peripecias del personaje se llegan a establecer en estos términos: “La zona boscosa se prolongaba de una manera pobre, como correspondiendo a mi naturaleza de ese día” (*ibid.*: 270). Si las vicisitudes del terreno coinciden en este caso con el personaje, en otro momento la representación de la

<sup>12</sup> Se trata de un paisaje genésico, donde aparece un dios ajeno, anciano y solo, que crea a los hombres para que éstos a su vez creen otros dioses: “Creó entonces la vida. Pero antes de crear al hombre, hizo las culebras, los gérmenes de la peste y las moscas, dio fuego a los volcanes y removió el agua de los mares.” (*ibid.*: 149)

naturaleza americana se convierte en algo inabarcable y acaso abrumador: “Yo veía nuestra situación como la de quien quisiera penetrar en el dibujo de un bosque sobre el cual se ha hecho el dibujo de otro bosque, y a mayor altura, pero ligado al primero, el dibujo de un tercer bosque confundido con un cuarto bosque” (*ibid.*: 267).<sup>13</sup>

Esa visión de niveles superpuestos que se representa de manera gráfica, con dibujos, se estructura como las planchas de las *Carceri d'invenzione* de Giovanni Battista Piranesi: una serie de estructuras arquitectónicas, en el caso de *Zama* naturales, que se extienden y sobreponen hasta casi cubrir el cielo. Ya no parece haber correspondencia entre la situación del personaje y este paisaje: la naturaleza se despliega hacia arriba de manera inasible y abruma. Zama será después mutilado. Mientras en la novela recobra la conciencia y se encuentra con el niño rubio, tras haber creído que “[recreaba] el mundo”, en la película flota sobre una verdura que parece en un principio pastos o yerba, y que pronto se descubre como plantas acuáticas, del mismo color de la materia que tiene en sus muñones curados. Como envoltorio de la convalecencia, percibimos el paisaje paradisíaco de los humedales y una última canción de los Indios Tabajaras. El paisaje, aquí, con su belleza y con sus sonidos, a los que se suma la placidez de la música, se convierte en una especie de ambiente que propicia la curación tras la mutilación de Zama.

## BIBLIOGRAFÍA

- ALMADA, Selva (2017): *El mono en el remolino. Notas del rodaje de Zama de Lucrecia Martel*. Buenos Aires: Literatura Random House.
- ANDRADE, Antonio (2019): “Portunhol: prática translíngue no discurso literário contemporâneo”, en Ana María Lisboa de Mello y Antonio Andrade (eds.), *Translinguismo e poéticas do contemporâneo*. Rio de Janeiro: 7Letras.
- BAJTÍN, Mijaíl (2003): *Problemas de la poética de Dostoiévski*. Trad. Tatiana Bubnova. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- BUESA OLIVER, Tomás (1987): “Datos de Félix de Azara sobre contacto de lenguas en el Paraguay”, en Humberto López Morales y María Vaquero (eds.), *Actas del I Congreso Internacional sobre el Español de América*. San Juan: Academia Puertorriqueña de la Lengua Española.
- CASA DE AMÉRICA (2018): “Phonurgia, la perspectiva sonora del cine y la escritura, con Lucrecia Martel”, <<https://www.youtube.com/watch?v=NYqq1WltzpM&t=4540s>> (15-03-2023).

<sup>13</sup> Conlon desarrolla brevemente la teoría kantiana de lo sublime con la experiencia de la naturaleza como trauma (2017: 14).

- CÁTEDRA INGMAR BERGMAN (2018): “Ficunam. Mesa 1: El Sonido y las Letras”, <<https://www.youtube.com/watch?v=Q0CBaiSVg0c&t=2855s>> (15-03-2023).
- CONLON, David (2017): “The Trauma of Nature: Antonio di Benedetto’s *Zama* as Ecological Noir”, *Modern Languages Open* 3/4, 1-21.
- DALLAS, Paul (2018): “The Politics of Waiting: Lucrecia Martel on *Zama*”, *Filmmaker Magazine*, <<https://filmmakermagazine.com/104946-the-politics-of-waiting/#.YVONDmYzZAY>> (15-03-2023).
- DI BENEDETTO, Antonio (2017): *Zama*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- DILLON, Alfredo y Teresa TÉRAMO (2018): *El arte de contar historias. Adaptaciones en el cine argentino reciente*. Buenos Aires: Editorial Biblos.
- GUERRIERO, Leila (2018): *Plano americano*. Barcelona: Anagrama.
- HUGHES, Darren y Daniel KASMAN (2017): “The Man With No Hands: Lucrecia Martel and *Zama*”, <<https://mubi.com/notebook/posts/the-man-with-no-hands-lucrecia-martel-and-zama>> (15-03-2023).
- MARTEL, Lucrecia (dir.) (2010): *Pescados*. Notodo Filmfest.  
— (dir.) (2017): *Zama*. Bananeira Films / Canana / El Deseo.
- NÉSPOLO, Jimena (2004): *Ejercicios de pudor. Sujeto y escritura en la narrativa de Antonio Di Benedetto*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.
- SAER, Juan José (1987): “Zama de Antonio di Benedetto”, en Rita Gnutzman (ed.), *Literatura hispanoamericana: V Cursos de Verano en San Sebastián. Donostiako Udako V. Ikastaroak*. Bilbao: Universidad del País Vasco, 139-146.
- SHKLOVSKI, Viktor (1978): “El arte como artificio”, en Tzvetan Todorov (ed.), *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. Trad. Ana María Nethol. Ciudad de México: Siglo XXI.
- YEMAYEL, Mónica (2018): “El ojo extraterrestre”, en *Gatopardo*, <<https://gatopardo.com/revista/entrevista-lucrecia-martel/>> (15-03-2023).