



## Antonio Di Benedetto por Lucrecia Martel: la adaptación de *Zama*

Alfredo Dillon<sup>1</sup>

Universidad Católica Argentina  
alfredodillon@yahoo.com

**Resumen:** El artículo propone un análisis comparado de *Zama* (2017), la cuarta película de la directora argentina Lucrecia Martel, basada en la novela homónima de Antonio Di Benedetto (1956). Se aborda el pasaje desde una narración autodiegética hacia una estética que definimos como realismo de la percepción. Se plantea el problema de la focalización narrativa y la representación de la conciencia, así como la configuración del cronotopo histórico (Asunción, siglo XVIII) en ambos textos. También se trabajan los desplazamientos de sentido en torno a algunos problemas filosóficos que atraviesan las obras, como el heroísmo absurdo, la noción de identidad, y las tensiones entre lo europeo y lo americano en el mundo colonial. Se analizan las figuras de lo infantil y lo animal, así como la reelaboración del fatalismo y de algunas de las alegorías más emblemáticas del hipotexto (el niño rubio, el mono muerto).

**Palabras clave:** Transposición - Antonio Di Benedetto - Lucrecia Martel - Cine argentino - Literatura argentina del siglo XX

**Abstract:** This article offers a comparative analysis of *Zama* (2017), the fourth film by the Argentinian director Lucrecia Martel, based on the homonymous novel by Antonio Di Benedetto (1956). We discuss the transformation of literary autodiegetic narration into an aesthetic that we define as *realism of perception*. We also study the configuration of the historic chronotope (Asunción, 18<sup>th</sup> century) in both texts. We analyze the re-elaboration of philosophical problems across both narratives, such as absurd heroism, the concept of identity, and the tensions between Europe and America in the colonial world. Finally, we consider the fictional figures of children and animals, the resignification of fatalism, and the filmic use of some of the most emblematic allegories from the hypotext.

**Keywords:** Transposition - Antonio Di Benedetto - Lucrecia Martel - Argentine Cinema - Argentine Literature

---

<sup>1</sup> **Alfredo Dillon** es Investigador del Instituto de Investigaciones de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad Católica Argentina. Doctor en Ciencias Sociales por la Universidad de Buenos Aires; su tesis se titula *Figuras de la crisis en el cine argentino de comienzos de siglo* (2001-2010). Es licenciado y profesor en Letras (UBA) y licenciado en Comunicación Periodística (UCA). Desde 2006 es docente en la UCA. Publicó en revistas científicas artículos sobre el cine de Lucrecia Martel, Adrián Caetano, Juan José Campanella y otros directores del cine argentino reciente.

*Zama* (2017), la cuarta película de Lucrecia Martel, basada en la novela de Antonio Di Benedetto publicada en 1956, narra la espera de Diego de Zama, un funcionario americano del imperio español en la Asunción del Paraguay de finales del siglo XVIII.<sup>2</sup> Anclado en esa ciudad, Diego de Zama espera su traslado; a la distancia lo aguarda su mujer, Marta, con sus hijos.

Lucrecia Martel es probablemente la directora más reconocida del Nuevo Cine Argentino. Basta con observar la cantidad de países que participaron de la producción de *Zama*, su último largometraje hasta la fecha: además de la Argentina, hubo fondos de España, Francia, Holanda, Estados Unidos, Brasil, México, Portugal, Líbano y Suiza. Los esquemas de producción de esta directora nunca fueron “independientes”, a diferencia de las óperas primas de otros autores como Martín Rejtman, Pablo Trapero o Adrián Caetano. Ellos comenzaron sus carreras al margen de la industria, mientras que en *La ciénaga* (2001), su ópera prima, Martel ya había trabajado con Lita Stantic (una de las productoras más importantes del cine nacional, que también se involucró en la producción de *Zama* en un principio, pero luego se desvinculó del proyecto).

El estreno de *Zama* se dio poco después de que el libro cumpliera sesenta años. En 2016, mientras Martel terminaba su película, se publicó la primera edición en inglés de la novela, traducida por Esther Allen y publicada por New York Review Books. El escritor sudafricano John M. Coetzee, ganador del Premio Nobel de Literatura en 2003, dedicó a Di Benedetto un extenso artículo titulado “Un gran escritor que deberíamos conocer” (2017). Allí realiza un análisis detallado de *Zama*, observa la gravitación de la novela en la literatura argentina y latinoamericana, y sentencia: “*It is not surprising that frustrated hope is one of the great subterranean themes of Argentine literature*”.

### **El cruce de dos poéticas de la forma**

*Zama* supone varias novedades en la filmografía de Martel: es su primera adaptación –además de dirigir, ella escribió el guion–, es su primera película

---

<sup>2</sup> Todas las citas de la novela que aparecen en este capítulo corresponden a la siguiente edición: Di Benedetto, Antonio (2009). *Zama*, sexta edición. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

protagonizada por un hombre, la primera que transcurre en el pasado “histórico” y la primera ubicada fuera de Salta. Además, fue el primer estreno de la directora en casi diez años, luego de *La mujer sin cabeza* (2008) y de haber trabajado en otro proyecto de adaptación que nunca vio la luz: *El Eternauta*, basado en la historieta de Héctor Germán Oesterheld y Francisco Solano López.<sup>3</sup>

Esta fue la tercera novela de Di Benedetto en llegar al cine, luego de un intento frustrado: en 1984, Nicolás Sarquís comenzó a filmar una versión de *Zama* que quedó trunca a poco de empezar.<sup>4</sup> En 2006 se estrenó *Los suicidas*, dirigida y escrita por Juan Villegas, basada en la novela homónima de 1969. Pocos años después, Fernando Spiner realizó el western *Aballay, el hombre sin miedo* (2011), adaptación de un cuento largo del autor mendocino publicado por primera vez en España en 1978. La película de Spiner tuvo mayor éxito que la de Villegas: fue seleccionada por la Academia de las Artes y Ciencias Cinematográficas de la Argentina para participar como candidata a “Mejor película extranjera” en los premios Oscar, reconocimiento que se repitió en 2017 con *Zama*, aunque ninguna de las dos llegó a la lista de nominados por la Academia de Hollywood.

Aunque estén basados en el mismo autor –cuya escritura se funda en un estilo singular que atraviesa toda su obra literaria–, los films de Martel, Spiner y Villegas no tienen ningún elemento en común, sino que se inscriben en poéticas sumamente diferentes entre sí. Como plantea Koza: “Cualquier párrafo al azar de Di Benedetto lleva la marca de su autor, pero ningún plano de las películas mencionadas remite necesariamente al escritor, al menos en un primer momento”. Sin dudas, el “encuentro” de las figuras de Di Benedetto y Martel en la adaptación

---

<sup>3</sup> Sobre las conexiones entre este proyecto frustrado y la adaptación de *Zama*, Martel ha explicado: “Le debo a *El Eternauta* una profunda meditación sobre el tiempo. Sobre la representación de un tiempo (pasado en un caso, futuro en otro) que no conocemos; sobre la extensión, el espacio” (cit. en Mendonça Filho 12). Como veremos, el trabajo de construcción del pasado en *Zama* está más cerca de los códigos de la ciencia ficción que del cine histórico.

<sup>4</sup> En una entrevista, Sarquís comentaba que para su versión de la adaptación consultó a Juan José Saer, Augusto Roa Bastos y Haroldo Conti, además del propio Di Benedetto (Néspolo 199). Unos años antes del proyecto de Sarquís, el autor se había involucrado en la transposición cinematográfica de su cuento “El juicio de Dios”, incluido en *Cuentos claros* (1957). La filmación de esa película, dirigida por Hugo Fili, comenzó en 1979 pero tampoco se pudo terminar. Sí vio la luz otra película en la que participó Di Benedetto: *Álamos talados* (1960), dirigida por Catrano Catrani, basada en la novela homónima de Abelardo Arias (1943), quien escribió la adaptación junto con el escritor mendocino.

de *Zama* dio lugar al más interesante de los tres films. De la directora salteña podría afirmarse lo mismo que escribía Saer sobre el escritor mendocino: “Entre los autores de ficción de este idioma y de este siglo, Di Benedetto es uno de los pocos que tiene un estilo propio, y que ha inventado cada uno de los elementos estructurantes de su narrativa” (56).

Di Benedetto y Martel ocupan hoy un lugar central en los respectivos cánones (literario y cinematográfico), aunque ambos han producido desde los márgenes –un concepto que, en la perspectiva de la crítica argentina, es prácticamente sinónimo de cualquier lugar que no sea Buenos Aires–. En palabras de la propia Martel: “Argentina centralizó la cultura y la economía y legitimó todo lo que pasa en Buenos Aires. Todas las medidas se toman con un desconocimiento enorme de lo que pasa en el resto del país” (Rodríguez Marcos).

Sus trayectorias difieren, sin embargo, en la velocidad del desplazamiento desde el margen hacia el centro: mientras que la obra de Di Benedetto tuvo un reconocimiento tardío, la filmografía de Martel gozó de una recepción inmediata. Su cortometraje *Rey muerto* (1995) formó parte de la ya mítica primera edición de *Historias breves*, que dio inicio al Nuevo Cine Argentino de los noventa. Su primer largometraje, *La ciénaga*, fue seleccionado como la mejor película argentina de la década 2001-2010 por la Federación Internacional de la Prensa Cinematográfica (Fipresci). La “trilogía salteña” se completa con *La niña santa* (2004) y *La mujer sin cabeza* (2008), todas con guion de Martel, premiadas en varios festivales internacionales.

*Zama* ha sido catalogada como una *novela de la espera*,<sup>5</sup> y está dedicada precisamente a sus “víctimas”. Entre ellas se cuenta el protagonista, que espera la autorización del rey para abandonar Asunción y reunirse con su mujer y sus hijos en Buenos Aires. El naufragio del imperio español solo se atisba a partir de la degradación del protagonista: el texto de Di Benedetto está más cerca de la novela existencialista que de la novela histórica. También ha sido leído en relación con el

---

<sup>5</sup> La editorial Adriana Hidalgo publicó una edición que reúne las tres novelas más importantes de Di Benedetto –*Zama*, *El silenciero* y *Los suicidas*– bajo la etiqueta de *novelas de la espera*, que probablemente se ajusta a la primera obra con mayor precisión que a las otras dos. Dentro de este mismo “género” podría incluirse también *Esperando a los bárbaros* (1980) de J.M. Coetzee, crítico entusiasta de *Zama*.

*nouveau roman*, y con lo que Sarlo llamó el “regionalismo no regionalista” (31) que caracterizaría a la obra de Juan L. Ortiz, Juan José Saer... y, podríamos agregar, Lucrecia Martel.

En efecto, mientras Di Benedetto se plantea “cómo no ser un escritor mendocino” (Premat 102), el cine de Martel también toma distancia del regionalismo. En las películas de esta directora, la figuración de los cuerpos, las referencias al género trágico y la utilización expresiva del sonido y del fuera de campo son procedimientos fundamentales que recorren su poética de manera transversal a los distintos films, configurando una estética del extrañamiento que elude cualquier atisbo de pintoresquismo.

### **Un realismo de la percepción**

El protagonista de la historia es Diego de Zama, un funcionario de la Corona española cuya carrera se encuentra, como el imperio, en decadencia. La narración transcurre entre 1790 y 1799: luego de tres siglos de dominación, la independencia de las naciones americanas es inminente. Unos años antes, las reformas borbónicas impulsadas por Carlos III habían relegado a los criollos de los puestos jerárquicos, ahora ocupados casi exclusivamente por españoles. “El nuevo régimen desplazaba a los criollos que habían ocupado cargos de gobernadores, alcaldes mayores y corregidores, y los sustituía por funcionarios peninsulares. Diego de Zama es uno de esos criollos desplazados por la reforma” (Serra 144).

La mayoría de los críticos han coincidido en ubicar a Martel entre los autores “realistas” del Nuevo Cine Argentino. Bettendorf y Pérez Rial sugieren que en Martel la puesta en escena enfrenta al espectador con las percepciones visuales y sonoras del personaje, en lo que las autoras denominan un “realismo sinestésico”. Esta puesta en escena no pretende restituir lo real como totalidad, sino presentar el entorno de los personajes a la manera de un conjunto de fragmentos. La relación entre los personajes y el mundo está desprovista de certezas: es un lazo inestable, signado por la desorientación.

En esta misma línea, Oubiña afirma: “Si, en algún sentido, Martel participa de un nuevo realismo [...], no es porque pretenda reflejar el mundo, sino, en todo

caso, porque captura con fidelidad el modo en que sus personajes lo experimentan” (78). A partir de dicha lectura, podríamos conceptualizar su poética como un *realismo de la percepción*.

El principio de construcción del relato a partir de la percepción del protagonista ya estaba presente en la novela de Di Benedetto: la literatura facilita esta alternativa por medio de la narración en primera persona. El estilo de *Zama* ha sido vinculado con el objetivismo (Robbe-Grillet) y su rechazo de la omnisciencia propia del realismo decimonónico. En este sentido, Arce propone que en la novela “no hay otra historia más que el itinerario de la conciencia del narrador”; se trata del soliloquio de un personaje atrapado entre la incomunicación y el deseo.

El narrador-protagonista también remite a las novelas existencialistas (Camus, Sartre): acción y reflexión se entremezclan a lo largo del texto; la incomunicación del sujeto lo lleva a sumergirse en una indagación de los límites de la identidad y el libre albedrío. Hacia el final, por ejemplo, compara la absurda persecución del bandido Vicuña Porto, infiltrado entre sus perseguidores, con la búsqueda de la libertad: “Pensando que él se hallaba entre nosotros y nosotros padecíamos necesidades, fatigas, tropiezos y muertes por encontrarlo, se me ocurrió que era como buscar la libertad, que no está *allá*, sino en *cada cual*” (Di Benedetto 239; la cursiva pertenece al original).

El yo que funda y sostiene el relato literario desde la primera línea (“Salí de la ciudad, ribera abajo, al encuentro solitario del barco que aguardaba, sin saber cuándo vendría” [9]) se ve sustituido, en la película, por un estilo indirecto libre construido especialmente por medio de la banda sonora. En *Zama*, como en las demás películas de Martel, el sonido funciona como una materia significativa “que tiene una relativa autonomía respecto de la imagen o que la dota de nuevas dimensiones” (Aguilar 94). En la construcción de la percepción del protagonista, la banda sonora adquiere una preeminencia excepcional.

Aquello que no se muestra sí puede ser escuchado: el fuera de campo configura un espacio imaginario en el que las fronteras entre realidad e ilusión se desvanecen, mientras lo real se desnaturaliza y se vuelve extraño. Tal vez el

ejemplo más claro es el efecto sonoro que puntúa la crisis del protagonista, utilizado cuatro veces a lo largo del film: el *shepard tone*, descrito por la propia Martel como “una ilusión auditiva” que reproduce “una sensación de caída constante” (cit. en Teodoro). Este sonido no tiene un referente “real”, no puede anclarse en un objeto, sino que traduce la experiencia de caída –la decadencia– del protagonista.

La narración apela centralmente al sonido y al fuera de campo para dar cuenta de la percepción perturbada de Zama. Por medio de estos elementos la directora configura su estilo indirecto libre, en el que resulta imposible distinguir los hechos de las alucinaciones, el pensamiento de las palabras efectivamente pronunciadas, los sueños de la realidad diegética.

Esta indeterminación en la que se confunden realidad y alucinación ya estaba presente en la novela de Di Benedetto, particularmente en la segunda parte, donde la paranoia creciente del protagonista habilita la aparición de figuras fantasmagóricas (como la mujer de la peineta) y corroe la “realidad” del relato. La elección de un narrador literario en primera persona facilitaba la utilización de este procedimiento y le brindaba una justificación narrativa, mientras que la versión cinematográfica resulta aún más inquietante porque el espectador no tiene acceso directo a la voz interior del yo cuya conciencia (des)organiza la narración.

La confusión de Zama, presentada por medio del *realismo sinestésico* al que nos referimos antes, tiene su correlato en la desorientación del espectador, agudizada por medio de la utilización de la profundidad de campo. Además de la presencia recurrente de ventanas y puertas, que enmarcan la percepción del protagonista, en varias ocasiones la fotografía –a cargo de Rui Poças– reserva el fondo del plano para una acción relevante o inquietante, que obliga a seguir la película con una disposición más atenta a los estímulos sensoriales que al desarrollo de la trama. De este modo, la profundidad de campo sumerge al espectador en el mundo de Zama, a la vez que descentra la narración y “reintroduce la ambigüedad en la estructura de la imagen” (Bazin 95), exigiendo un espectador activo.

La puesta en escena del film puede pensarse como un ejemplo de aquello que señalaba Bonitzer en relación con la capacidad del cine moderno de producir sensaciones inclasificables, de dar cuenta de experiencias inaprehensibles para otros lenguajes: “El cine moderno rompe los planos de emoción, inventa nuevas relaciones entre los planos, despoja el cine de ‘emociones comunes’ para producir sensaciones nuevas, menos identificables, menos identificativas” (98). En *Zama*, la identificación (con el punto de vista del protagonista) rige la puesta en escena pero a la vez está en crisis: como la propia Martel ha declarado, todo el film es una interrogación acerca de la identidad (Gigena).

### **La identidad escindida**

En *Zama*, Martel trabaja por primera vez con un protagonista masculino (Daniel Giménez Cacho) y un elenco integrado mayoritariamente por varones (Matheus Nachtergaele, Juan Minujín, Rafael Spregelburd, Daniel Veronese, Nahuel Cano), pero eso no impide que el modo de construcción de los personajes presente varios rasgos de continuidad con los trabajos anteriores de la directora.

En el universo Martel, los cuerpos de los personajes exhiben el estado de lo social: aparecen agobiados y distraídos (*La ciénaga*); de espaldas a los otros y a sus propias circunstancias (*La niña santa*); sumidos en el estupor (*La mujer sin cabeza*); escindidos y desorientados, fuera de lugar (*Zama*). Los protagonistas de estas historias son sujetos entumecidos, testigos impotentes del derrumbe de un orden social o familiar; en este caso, se trata del hundimiento del mundo colonial. Las películas no deslizan juicios morales con respecto a los personajes, sino que se limitan a presentar su experiencia del mundo por medio de elementos concretos: la materialidad de los cuerpos, las cadencias de la/s lengua/s, la actuación, el erotismo de las miradas, la incomunicación.

El deseo es uno de los elementos fundamentales del cine de Martel, cuya sensibilidad para representarlo –por medio de un trabajo minucioso con lo sensorial, la figuración corporal, las miradas, los climas– constituye una de las marcas autorales que definen su poética. En *Zama*, Martel trabaja por primera vez con un sujeto de deseo masculino, en contraposición con las adolescentes de sus

films anteriores,<sup>6</sup> aunque también los personajes femeninos –en particular, la Luciana interpretada por Lola Dueñas– aparecen como deseantes. En la película, por ejemplo, Luciana advierte a Diego: "Muchas mujeres me aborrecen por mi independencia, y demasiados hombres se equivocan con mi conducta", una frase tomada literalmente de la novela, pero resignificada al pasar del estilo indirecto en el texto literario ("Me dijo que muchas mujeres la aborrecían por su independencia..." [56]) a la primera persona en el film.

La novela otorga cierto desarrollo a los intentos de Diego de acercarse a varias mujeres: Rita, la mulata, Luciana, la mujer soñada "solitaria y sonriente" (43), la solterona. En la película, en cambio, los personajes femeninos (principalmente Luciana, pero también las indígenas del comienzo, las tres hijas del casero, la joven cuyo padre reclama encomienda) aparecen como objeto elusivo de la mirada del protagonista ("¡Mirón!", le gritan en una de las primeras escenas). Aquí radica otra diferencia sustancial entre ambas versiones; en la película, el deseo de Zama permanece siempre frustrado y los cuerpos femeninos, inaccesibles;<sup>7</sup> mientras que la novela narra dos encuentros sexuales: con la mulata (75-77) y con la solterona de la ventana (196-197).

Daniel Giménez Cacho compone a un sujeto que ha quedado preso de la identidad que los demás le asignan: apenas un objeto de miradas, voces y voluntades ajenas. Martel ha insistido en que, según su lectura, el tema principal de *Zama* no es tanto la espera sino la idea de *la identidad como cárcel*. Parafraseando al film anterior de la directora, en algún sentido Zama es un "hombre sin cabeza": en aquella película, la experiencia de la "pérdida de la cabeza" suponía un proceso de des-identificación. En *Zama*, una vez más, la narración evidencia la demanda ajena por *ser alguien* como una presión insoportable:

En *Zama*, es la identidad como cárcel lo que me interesó. El personaje está obligado a ser alguien. Es una condición a la que

---

<sup>6</sup> En el cine previo de Martel, los únicos personajes capaces de desear libremente son las adolescentes (Momi en *La ciénaga*, Amalia y Jose en *La niña santa*; Candita en *La mujer sin cabeza*). En algunos casos, la narración incluso apela al tópico de la fiebre como símbolo de la intensidad de ese deseo. La fiebre reaparece en *Zama*; la versión fílmica sugiere más claramente una conexión entre las alucinaciones del protagonista y la represión de su deseo sexual.

<sup>7</sup> Al explicar por qué decidió eliminar la escena –cargada de violencia– del encuentro sexual entre Zama y la mulata, Martel afirmó: "No podemos avalar con discursos públicos escenas que abonan la fantasía violatoria de los hombres" (cit. en Mazzini).

todo ser humano se ve obligado en una sociedad. Esa clave me la dieron algunas líneas que están en la novela. Ese aspecto me cautivó y en torno de eso construí la película: el proceso del personaje de tener que ser alguien. (Gigena)

La escisión del protagonista es un elemento central tanto en la novela como en la película. Ambas narraciones exhiben la brecha entre pensamiento y acción, entre deseo y conducta, entre lo que los personajes *dicen* y lo que *hacen*. Hacia el final de la novela, el narrador-protagonista reconoce explícitamente ese divorcio: “Pensaba todas las acciones, pero no conseguía moverme” (237). En *Zama* queda claro aquello que Martel explicaba en una entrevista incluida en el DVD de *La ciénaga*: la verdad de la comunicación debe buscarse en el cuerpo y no en las palabras. Según la directora, “el cuerpo de una persona frente a la cámara es un tejido emotivo, incapaz de mentir, en contradicción permanente con el lenguaje hablado”.

La identidad también se presenta como un desajuste entre la mirada propia y la mirada ajena con respecto a uno mismo. Desplazado de su rol de corregidor a asesor letrado, atrapado en unas circunstancias cada vez más precarias, Zama parece haberse perdido a sí mismo. En la novela, el encuentro con el hijo de su amigo Indalecio le devuelve al protagonista una imagen de sí mismo que no se corresponde con sus condiciones de vida, cada vez más decadentes. Zama reflexiona sobre su propia degradación, en un monólogo que será retomado casi literalmente por Martel: “¡El doctor don Diego de Zama! El enérgico, el ejecutivo, el pacificador de indios, el que hizo justicia sin emplear la espada. [...] Un hombre de Derecho, un juez, [...] un hombre sin miedo” (Di Benedetto 20).

En la novela, la escisión de Zama se expresa en un desdoblamiento (*Zama el corregidor* / *Zama el asesor letrado*; *Zama el menguado* / *Zama el bravío*) que coincide con una fisura insalvable entre pasado y presente. Al hablar de sí mismo, el narrador escribe los tiempos verbales en bastardilla (“Le he dicho quién *era* Zama”; “Zama *había sido* y no podía modificar lo que fue” [21]): la identidad aparece como un relato discontinuo, una construcción erosionada por el paso del tiempo; no hay correspondencia entre lo que Zama *era* o *había sido* y lo que ahora es.

En la película, esa fragmentación del sujeto se presenta por medio de las miradas de los otros. Martel coloca el monólogo interior de Zama en boca de un niño de rasgos mestizos, en cuyas palabras se mezclan admiración y melancolía. El discurso del niño produce extrañamiento porque solo podría haber sido pronunciado por el propio Zama; la voz infantil se suma al coro de voces y sonidos que parecen exteriorizar la conciencia del protagonista.

### **El héroe absurdo**

El influjo del existencialismo dominante en el campo cultural de la posguerra le permite a Di Benedetto plantear la escisión del protagonista en términos de la experiencia de lo absurdo. En particular, Di Benedetto ha mencionado explícitamente la influencia de Camus en distintas entrevistas (cfr. Lorenz). Néspolo, autora del estudio más exhaustivo sobre el autor mendocino,<sup>8</sup> plantea: “El pensamiento de Albert Camus incide tanto en el carácter formal de la narrativa de Antonio Di Benedetto como en sus postulaciones éticas y filosóficas” (157). En *Zama* puede reconocerse especialmente la gravitación de *El mito de Sísifo*: allí Camus analiza la historia de un hombre condenado por los dioses a rodar sin cesar una roca hasta la cima de una montaña, desde donde la piedra volverá a caer por su propio peso. Camus escribe que los dioses habían pensado que “no hay castigo más terrible que el trabajo inútil y sin esperanza” (123).

La cuestión de la espera, el futuro como repetición, el trabajo sin horizonte reaparecen en la novela. Zama parece ajustarse a la figura del héroe absurdo descrito por Camus, cuyo heroísmo consiste en no mentirse a sí mismo con falsas promesas, es decir: sostener una esperanza lúcida. Camus define lo absurdo como un “divorcio”, que surge del choque entre la conciencia y un mundo irracional, denso, extraño (38). El de Zama, como el de Sísifo, es un heroísmo sin hazañas, basado en la conciencia. El misterio de Sísifo radica en su perseverancia, en la persistencia a pesar del fracaso. Sin embargo, Camus escribe que hay que imaginar

---

<sup>8</sup> Citamos aquí su tesis del Doctorado en Letras de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA, que luego fue editada como libro (Néspolo, Jimena [2004]. *Ejercicios de pudor. Sujeto y escritura en la narrativa de Antonio Di Benedetto*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo).

a Sísifo feliz, porque es consciente de los límites de su trabajo: su destino le pertenece.

Luego de la muerte del capitán Parrilla (interpretado en el film por Rafael Spregelburd), Diego continúa su viaje como prisionero de Vicuña Porto y sus secuaces, cada vez más adentro del continente americano. La perspectiva de reunirse con su familia es apenas una vieja quimera. Sin embargo, Zama parece aferrarse a lo mismo que Sísifo: “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” (Di Benedetto 256).

Si la segunda parte de la novela está atravesada por la confusión entre realidad y alucinación, entre conciencia y sueño, hacia el final el texto pone en el centro la cuestión de la lucidez, que Martel retomará en su película. La banda de Vicuña Porto está obsesionada con unos cocos que supuestamente contienen cristales preciosos; Zama sabe que esos cocos no valen nada. En la novela, los cocos aparecen casi final; la película los introduce mucho antes, como un modo de justificar narrativamente la importancia que tendrán en el desenlace. Los cocos de Vicuña Porto simbolizan las falsas ilusiones, las falsas esperanzas: Zama, aferrado a su ética de la lucidez, les explica a sus captores que su empresa no tiene valor, aun cuando esa confesión lo expone a ser asesinado. “Dije, pues, cómo los cocos representaban la ilusión. [...] Supuse que había dicho sí a mis verdugos” (Di Benedetto 258).

La siguiente línea, incorporada casi textualmente por Martel al guion (y sin duda una de las más memorables del film), sintetiza la posición de Zama como héroe absurdo: “[H]ice por ellos lo que nadie quiso hacer por mí: *decir*, a sus esperanzas, no” (258). A lo largo de la novela, el protagonista se había debatido entre la acción libre y la acedia: aquí parece decantarse, finalmente, por una alternativa. La afirmación de la lucidez expone a Zama a perder la vida; luego de una vida de *espera*, él elige la conciencia aun a riesgo de morir. Sin embargo, el último giro de la trama le devolverá la posibilidad de seguir esperando.

## Mundo animal, mirada infantil

La crítica ha señalado reiteradamente la importancia simbólica de los animales en la narrativa de Di Benedetto (cuyo primer libro de cuentos, publicado en 1953, se titula justamente *Mundo animal*). En el primer capítulo de *Zama*, el protagonista se identifica con un mono muerto que flota en el río y se enreda entre los palos del muelle: esa imagen funciona como una puesta en abismo de la historia. En ese mismo capítulo, el protagonista escucha de Ventura Prieto la historia de un pez que “tiene que luchar constantemente con el flujo líquido que quiere arrojarlo a tierra” (10).<sup>9</sup>

Martel desplaza el primer elemento –el mono en el río– al fondo del plano, volviéndolo apenas un guiño sutil al texto original. El segundo tiene un lugar relevante en la película, pero también aparece desplazado: el relato sobre el pez no está a cargo de Ventura Prieto, sino de un prisionero.<sup>10</sup> Ambos elementos simbolizan la situación existencial de Zama, su desajuste con respecto al entorno (reflejado en los peces “tan apegados al elemento que los repele” [10]) y su experiencia de la espera. En la versión de Martel, la metáfora de los peces resulta más pertinente que la del mono porque la narración fílmica se organiza no tanto a partir de la espera, sino de la tensión entre el sujeto y el medio, entre la subjetividad del protagonista y las fuerzas exteriores que lo arrastran, entre el deseo y la hostilidad de las circunstancias.

En la novela, Zama se identifica con el mono al punto de utilizar la primera persona del plural: “Ahí estábamos, por irnos y no” (9). Esta estructura paradójica (“y no”) define la condición temporal de la espera, en la que el presente se dilata mientras futuro y pasado parecen cada vez más lejanos. El tiempo subjetivo de la espera puede pensarse a partir de la figura del “vaivén”, mencionado

---

<sup>9</sup> A estos dos animales se suma, en el capítulo 2, un tercero: el puma (“Pude ver un puma y creerlo estático e inofensivo como una decoración, muy liso, sin detalles...” [12]). En este caso se trata de una visión imaginaria, producida como efecto del sol. La presencia del puma puede leerse como un símbolo de lo americano: como veremos más adelante, en la novela *América* también es presentada como una visión, una construcción imaginaria, una suerte de alucinación aún irrealizada.

<sup>10</sup> En su lectura de la película, Bernini se detiene en esta decisión de transposición y compara el relato del prisionero –un indio o mestizo– con la figura del oráculo: “Un oráculo que parece dirigido a los propios funcionarios de la colonia, que escuchan pasmados como si se tratara de la descripción (alegórica) de su propio destino en la adversidad del medio sudamericano colonial, enunciada justamente por un súbdito”.

explícitamente en la novela para ilustrar la condición compartida por el mono, los peces y Zama: una oscilación que va del “resplandor” al “deslucimiento” (20), del valiente corregidor al rutinario asesor letrado, del recordado al olvidado. Tanto en la novela como en la película, es la mirada de un niño la que pone en evidencia esa grieta entre pasado y presente, entre presente y futuro.

El otro símbolo que constituye el gran enigma de la novela es la figura del niño rubio, que aparece en las tres partes y, a pesar del paso del tiempo, sigue siendo un niño de doce años hasta el final. En la primera parte, Zama lo encuentra en su habitación y piensa que es un ladrón, aunque no ha robado nada (30-31); unos capítulos después, cree reconocerlo en la casa de una vieja curandera, pero el niño huye (52). En la segunda parte, atravesada por la confusión entre realidad y alucinación, el niño rubio resurge, esta vez como una aparición fantasmagórica, justo para ser testigo junto con Zama de la muerte de otra niña (198-199). Finalmente, en la tercera parte, el niño rubio reaparece para rescatar al protagonista, o para conducirlo hacia la muerte. Aquí la narración plantea una identificación entre los dos personajes, sugiriendo que el niño rubio es una proyección del protagonista: ninguno de los dos “ha crecido” (262); al final de la historia, Zama sigue siendo un niño.

Martel decide eliminar al niño rubio, cargado de simbolismo y de una consistencia fantasmal en la novela. El universo de Martel es más concreto y sensorial, mientras que el de Di Benedetto es más abstracto y racional; por lo tanto, más propenso a la alegoría.<sup>11</sup> De las cuatro apariciones del niño rubio en la novela, la película recupera dos: el episodio en la casa de la curandera, y la aparición del final, cuando Zama es rescatado. En estos dos casos se trata de un niño indio, lo que desplaza la identificación del protagonista desde lo europeo hacia lo americano.

---

<sup>11</sup> La cuestión de lo alegórico en el cine de Lucrecia Martel ha sido analizada, entre otros autores, por Page, quien señala que los films de la directora “ponen en escena la descomposición de la alegoría” (157). De todos modos, Page encuentra una tensión que le impide descartar por completo esta noción: por un lado, las películas de Martel “sugieren la posibilidad de lecturas simbólicas”; por el otro, “las lecturas alegóricas están deliberadamente perturbadas” (159). En este cine habría, entonces, “alegorías insuficientes e incompletas” (164).

En el film, la aparición del niño del final no resulta el símbolo de una salvación imaginada pero imposible, sino el último giro de una trama que permanece abierta, mientras la canoa que transporta a Zama se interna en el continente americano. Aunque descarta al niño rubio, la película de Martel conserva un lugar central para la infancia: es medular la escena en la que el hijo de Indalecio pronuncia ante el protagonista el relato de quién había sido Zama; en las palabras de ese niño, el protagonista parece escuchar sus propias reflexiones internas.

La infancia tiene una presencia fundamental en el cine de Martel, según lo ha señalado, por ejemplo, Dufays. En las películas de esta directora, los niños son víctimas de la desidia de los adultos: basta pensar en el accidente de Luciano al final de *La ciénaga*, o en la supuesta muerte del chico pobre en *La mujer sin cabeza*. En *Zama*, la desidia hacia el niño reaparece por medio de la paternidad del protagonista: como en la novela, este tiene un hijo bastardo al que abandona. De todos modos, aquí Martel vuelve a introducir un desplazamiento desde lo europeo hacia lo americano: en la novela, la madre del niño es Emilia, una viuda española; en la película, en cambio, la madre es indígena.

Presentada desde la conciencia de Zama, la figura del niño adquiere ribetes monstruosos: el llanto de este hijo es más bien un sonido animal, un chillido insoportable. La novela remarca el abandono y la suciedad del chico; su padre lo percibe casi como un animal: “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” (147). La película traspone esta caracterización apelando a la animalización del personaje, particularmente por medio del sonido.

El hijo bastardo solo representa para Zama una carga, que ni siquiera le sirve como argumento para poder conseguir una ayuda oficial y apurar su partida. En la novela, el chico es adoptado por Manuel Fernández, el secretario del protagonista, sustituto de este en su rol de padre (“Mi niño, bautizado Diego, por mí, y Luciernes, por la madre, había pasado a ser de nombre Diego, de apellido Fernández” [207]). En la película, en cambio, la madre del niño aparece siempre rodeada de otras mujeres: no necesita de un hombre para criar a su hijo.

Los niños y los animales son presencias recurrentes en las narrativas de Di Benedetto y Martel. El lugar de los niños en *Zama* podría pensarse a partir de la reflexión de Agamben sobre la infancia, entendida como un estadio previo (aunque no en sentido cronológico) al lenguaje, es decir, como el terreno de la *experiencia*: “Como infancia del hombre, la experiencia es la mera diferencia entre lo humano y lo lingüístico. Que el hombre no sea desde siempre hablante, que haya sido y sea todavía in-fante, eso es la experiencia” (70).

Los animales y los niños permiten explorar una posible dimensión de la experiencia previa a toda articulación lingüística. Algo de ese registro de lo inefable parece ponerse en juego también en los planos de la película en que los animales (una llama, un caballo negro) miran a cámara. Si *Zama* es un film sobre la identidad, y la identidad es un tejido que enhebra miradas propias y ajenas, ¿qué sucede con el sujeto frente a la mirada animal? ¿Qué imagen extrañada del yo devuelve esa mirada in-fante, carente de lenguaje?

La cuestión de lo infantil y la mirada de los otros también resulta clave para leer una de las escenas más hipnóticas de la película: la peregrinación de los indios ciegos, conducidos a través de la selva por sus hijos, de no más de doce años (la misma edad que el niño rubio, según informa la novela). Esta procesión condensa varios elementos fundamentales del texto: los indios caminan sin rumbo, es decir, *no esperan* llegar a ningún lado (uno de ellos sonríe cuando Zama les pregunta hacia dónde se dirigen; Zama interpreta que su pregunta ha sido ingenua); han eliminado de sí mismos la mirada ajena, es decir, se han liberado de la prisión de la identidad que los otros les asignan (“Cada cual podía estar solo consigo mismo. No existían la vergüenza, la censura y la inculpación” [252]); sus guías son niños, lo que parece anticipar el desenlace del propio Zama, quien al final de la película es conducido por un niño indio hacia el interior de la selva americana.

### **Espacio y tiempo: el cronotopo colonial**

La ausencia de tomas de orientación es uno de los rasgos que definen el método de Martel. Al “descentrar” la cámara y maximizar la profundidad de campo, la directora logra reproducir en el espectador la sensación de desorientación en

la que están inmersos sus personajes. Este enrarecimiento de lo cotidiano se ve potenciado en *Zama*, su primera película ubicada en el pasado histórico. El espectador no logra hacerse una imagen acabada de la ciudad ni de los lugares por donde circulan los personajes; la narración se ve gobernada por una percepción que fragmenta los espacios y los cuerpos.

Ni Di Benedetto ni Martel procuran representar un espacio-tiempo verosímil: *Zama* no es una novela histórica. Son conocidas las declaraciones de Di Benedetto a Günter Lorenz sobre el proceso de producción de la novela: el autor la escribió en Córdoba, durante unos días de vacaciones de su trabajo periodístico en el diario *Los Andes*. Luego de hacer una investigación bibliográfica en la Universidad Nacional de Córdoba, decidió desestimar esos materiales:

Impregnado, saturado de conocimientos, hice lo que Luis Alberto Sánchez recomienda al novelista: tiré toda la información por la borda y me puse a escribir. Mejor, prescindí del Paraguay histórico, prescindí de la historia, mi novela no es histórica, nunca quiso serlo. Me despreocupé de cualquier tacha de anacronismo, imprecisión o malversación de datos reales. (cit. en Lorenz 585)

Martel tampoco realiza una película histórica, sino que construye un espacio y un tiempo imaginarios. Las coordenadas temporales del film están desprovistas de la aparente precisión que tienen en la novela, cuyas tres partes corresponden a tres marcas temporales concretas –1790, 1794 y 1799– que abarcan un período de nueve años. En la película, ese paso del tiempo resulta señalado por los cambios de gobernador.

Esas marcas temporales definen la estructura de la novela, integrada por cincuenta capítulos de diferente longitud. La extensión de cada una de las partes decrece a medida que nos acercamos al final. Esta progresión hacia la concisión y el laconismo concuerda con el proceso interior del personaje principal, cuya identidad va desgajándose hacia el silencio.

Como bien plantea Del Vecchio, cada una de las tres partes desarrolla núcleos narrativos definidos, enlazados entre sí por el discurso del fracaso y el tópico de la espera. En 1790, el eje es el deseo sexual y los trámites ante el gobernador para lograr el traslado; en 1794, el problema de la subsistencia económica; en 1799, la posibilidad de ganarse el favor de las autoridades por medio

de una hazaña. En el texto de Di Benedetto, el progresivo despojamiento del personaje (pierde su familia, su cargo, su prestigio, su hogar... y, finalmente, sus manos) es correlativo de un despojamiento del estilo, particularmente en la tercera parte de la novela, donde las oraciones se vuelven más breves, la sintaxis se simplifica y parece imponerse el silencio.

La película, en cambio, puede dividirse en dos partes. La primera sintetiza las dos secciones iniciales de la novela, y es la más parecida a los films previos de Martel: durante esta etapa, *Zama* es sobre todo una película de climas, en la que la trama no parece avanzar en una dirección definida, sino en función de las sensaciones del protagonista, la mezcla de sonidos subjetivos y objetivos, la presentación de los espacios, la dilatación del presente.

La segunda parte de la película, correspondiente a la tercera sección de la novela, introduce un cambio radical: *Zama* se vuelve una película de aventuras, la trama se llena de acción, la parálisis deja lugar al movimiento, el protagonista pone a prueba su coraje, la decadencia de la ciudad colonial se ve reemplazada por la exuberancia de la naturaleza americana en su versión más alucinada. Este segundo momento del film –en el que se amplían los planos y se destaca especialmente el trabajo del director de fotografía, Rui Poças– ha motivado algunas comparaciones con la obra de Werner Herzog: la narración avanza hacia la inmersión en el mundo de los otros. *Zama* se interna en el corazón de las tinieblas, es decir, en el centro del continente americano.

En ambas versiones, la etapa final de la historia cambia el tono de la narración. *Zama* abandona el tedio de la vida cotidiana en la ciudad y emprende una aventura, al sumarse a una expedición a la selva en busca de un bandido peligroso, siguiendo “el impulso de revalidar títulos merced a una hazaña” (229). En la película, *Zama* parece arrastrado por las fuerzas de su entorno, mientras que en la novela –donde la narración autodiegética permite al yo *explicar* sus acciones– queda más claro que el protagonista decide salir a la cacería de Vicuña Porto porque cree que así puede ganarse el favor del rey. Lo que en el film parece *deriva*, en la novela constituye, al menos al principio, una decisión racional orientada a un objetivo: “[U]na arriesgada empresa de armas, en bien del sosiego

de la población, me pondría en la mano del monarca, para que él me colocase donde a mí mejor me acomodara” (214).

Como Di Benedetto, Martel tampoco elude los anacronismos ni las imprecisiones; 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.

La construcción del espacio toma cierta distancia del universo diegético de la novela. La mayor parte de la película fue filmada en las provincias argentinas de Formosa y Corrientes; la narración no especifica cuál es la ciudad donde Zama permanece atrapado. La novela tampoco menciona el nombre de la ciudad, pero todos los elementos indican que se trata de Asunción. Según Del Vecchio, ese silencio toponímico “refuerza la posibilidad de leer la novela en clave alegórica o, en todo caso, de entender el espacio de Asunción como sinécdoque de todo el continente, espacio casi abstracto e indiscernible”. En la película, Zama aguarda un traslado no a Buenos Aires, sino a la ciudad de Lerma, en España (aunque – ¿casualmente?– también hay un municipio y un valle homónimos en la provincia de Salta).

### **América bárbara, América diversa**

Di Benedetto ha insistido en que la de *Zama* es una América imaginaria; el narrador hace explícita esa idea cuando afirma: “Para nadie existía América, sino para mí; pero no existía sino en mis necesidades, en mis deseos y en mis temores” (45). Zama se siente europeo y desestima el legado indígena y criollo; como los peces del relato, se siente repelido por su entorno.

La identificación de América con la barbarie es mucho más explícita en la novela que en la película, en la que algunas decisiones de transposición invitan a pensar en un protagonista menos despectivo hacia su continente. Por ejemplo, el Zama de Martel tiene un hijo con una indígena, mientras que el Zama de Di

Benedetto solo estaba dispuesto a tener relaciones con mujeres blancas, ya que “indias, mulatas y negras” le inspiraban “repugnancia” (37).

Durante la expedición de la última parte, la escena de la fiesta mbaya a la que son invitados los personajes es presentada de formas muy diferentes en cada texto. La versión de Di Benedetto enfatiza el aspecto salvaje de la celebración: “No era una fiesta, sino pelea. [...] Procuré discernir esa función bárbara. Los indios se golpeaban unos a otros, en batalla de puñetazos que no eximía al parecer, a ningún mayor ni adolescente” (233). La versión de Martel, en cambio, prescinde de interpretarlo todo a la luz de la antinomia *civilización-barbarie*, y presenta la fiesta desde una mirada más antropológica, abierta a la observación del ritual sin juicios valorativos de por medio.

Como en otros pasajes del film, aquí la narración se sustenta sobre una coreografía corporal que resalta el efecto de extrañamiento producido por la inmersión en un mundo otro. En esta secuencia, resulta fundamental el trabajo de maquillaje (encabezado por Marisa Amenta) y vestuario (Julio Suárez), así como el casting de actores no profesionales (responsabilidad de Verónica Souto), muchos de ellos pertenecientes a pueblos originarios. En la versión de Martel, la fiesta no incluye escenas de violencia sino de una belleza cautivadora.

La tensión entre lo americano y lo europeo atraviesa al personaje principal. De esa duplicidad surge uno de los conflictos entre Zama y Ventura Prieto:<sup>12</sup> este, siendo español, objeta la facilidad con que el asesor letrado entrega indios en encomienda a una familia de presuntos descendientes de adelantados (a quienes ni siquiera les reclama la documentación que probaría su filiación). Frente a su superior, Ventura Prieto (interpretado en la película por Juan Minujín) rechaza la legitimidad del sistema de encomienda y se indigna “ante tantos americanos que quieren parecer españoles y no ser ellos mismos lo que son” (50), en referencia al protagonista.

---

<sup>12</sup> Ventura Prieto y Vicuña Porto, los dos antagonistas de Zama, funcionan en espejo –sus iniciales así lo sugieren–. Sus nombres aluden al destino del protagonista: en latín, *ventura* quiere decir literalmente “lo que está por venir”, es decir, alude a la espera. Mientras que *porto* evoca justamente aquello que Zama espera: la partida desde el puerto, habilitada por una carta que deberá llegar por barco. La narración reúne los dos elementos en el comienzo, cuando encontramos a Zama esperando en el muelle.

En el film, la construcción del cronotopo histórico está atravesada por el extrañamiento: desde la selección de los paisajes y los colores de la fotografía hasta el trabajo de peluquería y vestuario configuran un mundo colonial dislocado. En ese sentido, la construcción del espacio parece más afín al género de ciencia ficción que al cine histórico. En diversas entrevistas, Martel mencionó que había planificado una configuración aún más extraña, incluyendo por ejemplo gallinas con pelucas que simularan una supuesta raza extinguida, o el diseño de cuernos más grandes para distorsionar el aspecto de los bueyes (cit. en Sánchez).

El film enfatiza la diversidad del mundo colonial: hay personajes negros, mestizos y mulatos, además de indios. Si en la novela se infiltraban algunas palabras del tupí guaraní, en la película también se escuchan –sin subtítulos– lenguas como el pilagá y el qom, así como el acento peninsular de Luciana (la española Lola Dueñas), el portuñol de Vicuña Porto (interpretado por el brasileño Matheus Nachtergaele) y la tonada afrancesada de los sirvientes africanos, interpretados por actores haitianos. Mientras en *Di Benedetto* hay una construcción de lo americano atravesada por la lectura de Sarmiento, Martel tiene un punto de partida muy diferente: “Yo quería la belleza de un mundo que es diverso”, dijo en una entrevista (Mendonça Filho 11).

A toda esa diversidad humana se suma la presencia de los animales, desde caballos, peces y gallinas, hasta una llama que protagoniza un plano insólito al mirar a cámara (y que constituye una especie *fuera de lugar*, ya que pertenece al Noroeste argentino aunque la película transcurre en el Noreste). En el bestiario de la versión fílmica, el animal que falta es el mono, a pesar de que una de las imágenes más emblemáticas de la novela era la del mono muerto atrapado en el río –el “mono en el remolino” que dio título a los apuntes de Selva Almada sobre algunos días de la filmación–.<sup>13</sup>

---

<sup>13</sup> Almada, Selva (2017). *El mono en el remolino*. Buenos Aires: Random House. Además de este diario, la película fue acompañada por un documental sobre el rodaje, titulado *Años luz* y dirigido por Manuel Abramovich.

### **El final: del fatalismo a la espera(nza)**

De *La ciénaga* a *Zama* hay, entre otras cuestiones, un viraje desde el pesimismo hacia la (modesta) esperanza, aunque se trate de una esperanza mínima, ajena a todo atisbo de ilusión o falsa promesa: una esperanza lúcida. *La ciénaga* terminaba con una doble negación pronunciada por el personaje de Momi, la chica adolescente que entrañaba la única esperanza de renovación en medio de un ambiente decadente. Luego de intentar presenciar una aparición de la Virgen, Momi regresa desengañada y pronuncia las últimas palabras del film: “No vi nada”.

Este final es muy diferente del de *Zama*, donde la doble negación deja lugar a una afirmación tácita. En rigor, la última línea de la película es una pregunta, “¿Quieres vivir?”, que deja la narración en estado de apertura. *Zama* ha sido despojado de todo, hasta de una parte de su propio cuerpo, pero su deseo de vivir persiste. Allí donde *La ciénaga* clausuraba y detenía (al final Momi se sienta en una reposera, signo de la parálisis que caracteriza a todos los adultos de la película), *Zama* mantiene el movimiento y la apertura hacia el futuro.

En el film, la pregunta queda sin responder pero el protagonista continúa en una canoa su viaje hacia el horizonte: ha sido rescatado de la muerte, aún puede *esperar* algo. Martel modifica el desenlace: en la novela, el niño que rescata a Zama formula la misma pregunta, pero esta resulta impregnada de una dimensión más simbólica, porque el chico no es un indio (como requeriría el verosímil) sino el “niño rubio” que ya había aparecido tres veces en el relato. Por otra parte, en la versión original no se menciona que el niño y Zama estén en movimiento. Más importante aún: ese no es su último diálogo, sino que la novela termina con otro intercambio (“No has crecido” / “Tú tampoco” [262]), quizá más afín a la Martel de *La ciénaga* que a la de *Zama*.

Además de ser una de las novelas centrales de la literatura argentina del siglo XX, o precisamente *por eso* –porque es un texto que capturó algo esencial de la experiencia argentina contemporánea–, *Zama* es una novela fatalista. El fatalismo supone una perspectiva trágica de la temporalidad, según la cual la narración avanza hacia un desenlace anticipado como inevitable, o signado por la repetición. En su epílogo a *Tragedia moderna*, Williams reconoce “la pérdida de la

esperanza; la lenta decantación de la pérdida de cualquier futuro aceptable” (127) como propia de la experiencia trágica moderna. El autor incluso define la caída de la esperanza y el futuro como “la raíz misma de la tragedia” (133).

El fatalismo supone que ya nada puede suceder para transformar el mundo, niega toda apertura y clausura la esperanza, puesto que asume que la historia carece de *sentido* (entendiendo esta noción como un *significado* del cual es posible extraer un conocimiento, pero también como una *dirección* determinada por las acciones de los protagonistas). Esta perspectiva temporal es característica de la novela de Di Benedetto, pero también de la “trilogía salteña” de Lucrecia Martel: allí los procesos de disolución familiar son correlativos de la cancelación del futuro, experimentada como un presente perpetuo.

Las películas previas de Martel comparten con la novela de Di Benedetto una concepción fatalista, es decir, una perspectiva temporal dominada por la repetición y la caída de todo horizonte de futuro. Paradójicamente, esa afinidad – de filiación existencialista– entre Martel y Di Benedetto parece debilitarse en la adaptación de *Zama*, donde Martel rompe con su fatalismo previo e introduce un final que deja abierta la posibilidad de un futuro diferente, ya no condenado a la repetición del presente.

## **Bibliografía**

Agamben, Giorgio. *Infancia e historia. Destrucción de la experiencia y origen de la historia*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2007.

Aguilar, Gonzalo. *Otros mundos. Un ensayo sobre el nuevo cine argentino*. Buenos Aires: Santiago Arcos, 2010.

Almada, Selva. *El mono en el remolino*. Buenos Aires: Random House, 2017.

Arce, Rafael. “El ejercicio de la espera: para una lectura de lo grotesco en *Zama* de Antonio Di Benedetto”. *Artelogie*, N° 8 (2015). Web. 12/02/2018.

Bazin, André. *¿Qué es el cine?* Madrid: Rialp, 1990.

Bernini, Emilio. “El hundimiento. A propósito de *Zama*, de Lucrecia Martel”. *Kilómetro 111*. 13/10/2017. Web. 18/02/2018.

Bettendorf, Paulina; Agustina Pérez Rial. “Imagen y percepción. La apuesta por un realismo sinestésico en el Nuevo Cine Argentino realizado por mujeres”. *Cinémas d’Amérique latine*, N° 22 (2014): 90-103. 13/02/2018.

Bonitzer, Pascal. *El campo ciego. Ensayos sobre el realismo en el cine*. Buenos Aires: Santiago Arcos, 2007.

Camus, Albert. *El mito de Sísifo*. Buenos Aires: Losada, 2004.

Coetzee, John M. “A Great Writer We Should Know”. *The New York Review of Books*. 19/01/2018. Web. 12/02/2018.

Del Vecchio, Alejandro. “‘Dibujados con un pincel finísimo de pelo de camello’: el caso *Zama*, de Antonio Di Benedetto”. *Espéculo. Revista de estudios literarios*. 39 (2008). Web. 17/02/2018.

Di Benedetto, Antonio (2009). *Zama*, sexta edición. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

Dufays, Sophie. *Infancia y melancolía en el cine argentino. De La ciénaga a La rabia*. Buenos Aires: Biblos, 2016.

Gigena, Daniel. “Seis claves sobre *Zama*, en la voz de Lucrecia Martel”. *La Nación*. 16/05/2017. Web. 26/02/2018.

Koza, Roger. “Di Benedetto por tres: Villegas, Spinner y Martel”. *Con los Ojos Abiertos*. 20/09/2017. Web. 19/02/2018.

Lorenz, Günter. “Antonio Di Benedetto”. *Diálogo con América Latina*. Valparaíso: Pomaire, 1972.

Mazzini, Martín. “Lucrecia Martel: «No puedo avalar con mi película las fantasías violatorias»”. *Brando. La Nación*, 27/09/2017. Web. 21/07/2018.

Mendonça Filho, Kleber. “La dama de oro”. *Haciendo Cine*, N° 84 (2017): 9-15.

Néspolo, Jimena. *Sujeto y escritura en la narrativa de Antonio Di Benedetto*. Tesis de doctorado, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 2003.

---. “La película que no fue. Entrevista a Nicolás Sarquís”. *El hilo de la fábula*. 17 (2017): 198-206.

Oubiña, David. “Un realismo negligente. El cine de Lucrecia Martel”. *Tránsitos de la mirada. Mujeres que hacen cine*, pp. 69-82. Eds. Bettendorf, Paulina y Pérez Rial, Agustina. Buenos Aires: Librería, 2014.

Page, Joanna. "Espacio privado y significación política en el cine de Lucrecia Martel". *El cine argentino de hoy: entre el arte y la política*, pp. 157-168. Ed. Rangil, Viviana. Buenos Aires: Biblos, 2007.

Premat, Julio. "Di Benedetto: silenciero". *Héroes sin atributos. Figuras de autor en la literatura argentina*, pp. 99-133. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2008.

Rodríguez Marcos, Javier. "Lucrecia Martel: 'La gente no se da cuenta de que las series son un retroceso'". *El País*. 16/01/2018. Web. 21/02/2018.

Saer, Juan José. "Antonio Di Benedetto". *El concepto de ficción*. Buenos Aires: Ariel, 1997.

Sánchez, Matilde. "Zama, una película como reescritura virtuosa". *Revista Ñ. Clarín*, 15/09/2017. Web. 22/02/2018.

Sarlo, Beatriz. "La duda y el pentimento". *Punto de Vista*, 56 (1996): 31-35.

Serra, Iván E. "Representaciones de lo americano en Zama de Antonio Di Benedetto". *Estudios Románicos* 21 (2012): 143-152.

Teodoro, José. "Interview: Lucrecia Martel". *Film Comment*. 26/09/2017. Web. 24/02/2018.

Williams, Raymond. "Epílogo a *Modern Tragedy*". *La política del Modernismo. Contra los nuevos conformistas*. Buenos Aires: Manantial, 1997.