



II CONGRESO
INTERNACIONAL DE
ARTES2018
"LÍMITES Y FRONTERAS"

LIBRO DE ACTAS



II CONGRESO INTERNACIONAL DE ARTES

La Facultad de Artes, Diseño y Ciencias de la Cultura de la Universidad Nacional del Nordeste, celebra la realización del II Congreso Internacional de Artes, Límites y Fronteras, que se realiza en el marco de la Bienal 2018, reuniendo a investigadores, docentes, artistas y alumnos para la discusión del estado del arte contemporáneo en la intersección de los lenguajes artísticos y la tecnología.

La incorporación al sistema universitario de las carreras y programas de formación en Artes en los últimos años ha revalorizado a las disciplinas artísticas; definiendo un desafío central que tiene que ver con la producción de conocimiento científico; en el sentido de entender que el arte trasciende la expresión personal o grupal estética, para transformarse en un crucial elemento de cambio en la dinámica de la transformación cultural y social.

El segundo Congreso Internacional de Artes donde se presentan más de 180 ponencias de unos 120 expositores de Argentina, México, Brasil y Paraguay junto a las actividades paralelas de workshops, simposios, mesas redondas y presentaciones artísticas, será una ocasión para el crecimiento personal de los que conjugan sus saberes, presencias y expresiones artísticas, estos días en la Capital Nacional de las Esculturas. A todos, a quienes se suman con su asistencia y a quienes nos visitan, les damos una fraternal bienvenida.

Prof. Federico Alfredo Veiravé

Decano

Facultad de Artes, Diseño y Ciencias de la Cultura
Universidad Nacional del Nordeste



Resistencia, Chaco, República Argentina
18,19 y 20 de julio de 2018

ACTAS

II Congreso Internacional de Artes: *Límites y fronteras en la escena artística contemporánea*

Edición, compilación y revisión: Dra. Alejandra Reyro, Mgter. Maia Bradford y Lic. Alejandro Silva Fernández

Las opiniones y derechos de autor de las imágenes incluidas en las ponencias son responsabilidad de sus autores.

Universidad Nacional del Nordeste

Congreso Internacional de Artes 2018 : libro de actas / compilado por Alejandra Reyro ; Maia Bradford ; Alejandro Silva Fernández. - 1a ed compendiada. - Resistencia : Universidad Nacional del Nordeste. Facultad de Artes, Diseño y Ciencias de la Cultura, 2019.

Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga y online

ISBN 978-987-3619-55-7

1. Arte Contemporáneo. I. Reyro, Alejandra, comp. II. Bradford, Maia, comp. III. Silva Fernández, Alejandro, comp. IV. Título.

CDD 700.71

ISBN 978-987-3619-55-7



9 789873 619557



El texto como trampolín: *Zama* de Antonio Di Benedetto por Lucrecia Martel

Maia Bradford

Universidad Nacional del Nordeste (UNNE)
maia_bfd@hotmail.com

Mariana Cayré

Universidad Nacional del Nordeste (UNNE)
marianacayre@gmail.com

De la literatura al cine

En 1956 el Centro Editor de América Latina publicó la novela *Zama* del mendocino Antonio Di Benedetto, texto literario fundamental de la literatura argentina, tardíamente reconocido y al que Juan José Saer (1999), en un prólogo, definió como “culminante de la narrativa en lengua castellana de nuestro siglo.” El año pasado, en 2017, la reconocida cineasta Lucrecia Martel estrenó su último film bajo el mismo título y basado en dicha obra. Se trata de su primera adaptación de una obra literaria a la que, además, gran parte de la crítica consideraba imposible de ser llevada a la pantalla.

Nos interesó pensar la literatura y el cine a partir de esa operación; no obstante este trabajo no pretende analizar las relaciones entre las dos obras en términos de filiación ni deuda, tampoco aspira a trazar similitudes y diferencias en términos comparativos ni caer en el forzado y nunca noble ejercicio de la sobreinterpretación.

Junto con Sergio Wolf, entendemos la operación de trasposición no como un simple movimiento de traslado de motivos o formas sino bajo la idea de *trasplante* (Wolf, 2001:16), en el sentido de que aquello que se toma de una obra original, ajena, aparece renovado en una nueva creación que nace pensada desde los códigos propios de ese otro registro o sistema, en este caso, el cinematográfico. Se trata de una apropiación, una relectura a partir de la cual la obra original funciona como un *trampolín* que permitirá al filme “saltar a otro espacio propio” (Wolf, 2001:134). Como sostiene el autor, “el concepto de la transposición consiste (...) en diferenciar un medio





del otro, pero no funda esas diferencias sólo en ajustes de trama o personajes sino en el estilo, en los modos elegidos para poner en escena ese relato.” (Wolf, 134)

En este sentido, nos interesa interrogar los procedimientos mediante los cuales la directora transforma lo que el texto literario le ofrece para crear, desde allí, algo nuevo, inspirado de diversos modos en ese original; y, a su vez, indagar en los efectos que esta experiencia cinematográfica genera.

Zama, la novela “de la espera”, el trampolín de Martel

Ambientada en la América colonial de finales del siglo XVIII, *Zama* narra la historia de don Diego de Zama, funcionario de la corona española, corregidor letrado del gobernador, anclado en una especie de puesto de frontera de algún lugar impreciso del Gran Chaco Paraguayo, mientras espera ansioso y tras 14 meses de estancia la confirmación de su traslado a Buenos Aires. Aplastado por la burocracia, la desidia y el olvido, aguarda el barco que le traerá, por carta, la noticia del regreso a la ciudad donde residen su esposa e hijos. El tiempo pasa, implacable, y su deseo no se cumple. Pero en 1790, cuando comienza la historia, y por largos años más, Zama aún lo ignora. Sin renunciar al honor del puesto que reviste, hará lo posible por alcanzar el retorno. Pero el destino se impone irreductible y no se corresponde con sus deseos y posibilidades.

La novela evidencia lo absurdo de su condición y también de sus esperanzas. Una lucha, sin embargo, que se revela tan absurda como vital. Zama está atrapado en un tormento del que su rigidez y soberbia le impiden salir.

No es una novela histórica, esa expectativa se rompe enseguida en el lector. Creemos que Di Benedetto no va al pasado para reinventar ni reivindicar la tragedia de la historia Latinoamericana de la conquista (aunque estén los aborígenes –qom, pilagá, guaraníes-, los zambos, los criollos europeizados, la esclavitud, la división por castas, la miseria y el maltrato); aunque confirme que esa historia fue escrita por los poderosos. Di Benedetto no quiere reescribir esa historia, aunque la lectura pueda disfrazarse momentáneamente de hipótesis o conclusiones *previsibles* y *simples* sobre los estragos





de la conquista de América, la soledad, la espera, ese oxímoron de la muerte en vida, el abandono. Como toda gran novela, la lectura de *Zama* nos recuerda la condición universal de lo humano; quedamos ante la evidencia de que algo grande se reveló frente a nosotros, aunque no sepamos muy bien qué.

Tal revelación, que provoca la reacción del lector, es resultado de su experiencia con la dimensión material del lenguaje que el escritor traza, es decir, con la escritura. Hay un modo de decir, de construir la narración que opera solapadamente mientras hilvanamos acontecimientos y delineamos el perfil del protagonista. Es esa materialidad palpable de la escritura –pero difícilmente descriptible– la que consigue el efecto.

Dos cuestiones nos asaltan tras la lectura de las primeras páginas de la novela y se sostienen a lo largo de toda la obra: la particularísima utilización del lenguaje que hace Di Benedetto, que nos sitúa ante algo diferente y nuevo (antes y también ahora, como lectores contemporáneos) y la fuerza de la composición de las imágenes, como la del inicio de la novela:

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 estábamos.

Ahí estábamos, por irnos y no. (Di Benedetto, p. 11)

“Por irnos y no”, dice Zama, bajo la sobriedad y potencia de su estilo. Y esa imagen inicial, esa convicción, es un movimiento potencial que nunca abandona esa condición y se vuelve matriz de la novela y de la vida del personaje que se entrega a un modo de estar continuamente yéndose y no.

A pesar de esa tragicidad, rasgo que podría volver denso el transcurrir de la novela, la escritura vitaliza el relato, entre otros recursos, a partir de un humor sutil y sostenido a lo largo de todo el texto que, creemos, se funda en la figura del desfasaje y pone en evidencia lo ridículo y absurdo de la situación. Hay un desfasaje, decimos, entre el lenguaje de Zama y el de los demás; entre la importancia que le otorga a su





trabajo y profesión y su nulo impacto en la realidad de ese lugar difuso y olvidado; entre su consideración del mundo –lo que cree que sucede a su alrededor- y lo que en efecto está pasando; entre lo que supone de su familia y lo que la ausencia de comunicación evidencia; entre su constante discurrir reflexivo y los actos impulsivos en los que cae, como el de tener un hijo que enseguida abandonará. Vemos, así, a Zama arreglándose con maniobras desesperadas que intentan, no obstante, guardar el recato que su figura debe ostentar para achicar esas distancias: para que lo que no es se vuelva real.

La obra se construye bajo la forma del soliloquio narrativo. El protagonista es el único narrador, la voz de Zama va inundando el relato como un zumbido leve y persistente, que se agita y se aquieta. Se trata de una voz que sintetiza una dicción y un vocabulario anacrónico, mezcla del español del Siglo de Oro, e inclusive el de épocas más antiguas, con cierto criollismo autóctono, lo que también lo distancia de quienes lo rodean, y genera en los lectores la ampliación de la brecha entre el personaje y su realidad. ¿Hay algo que genere más distancia que la ineptitud del lenguaje para representar lo real?

Esta densidad de la oralidad despliega la historia: ¿qué pasa cuando un hombre es despojado de todo su poder? La novela nos sitúa frente a la distancia irrevocable entre lo que un hombre cree ser y lo que la realidad indica que es, esa falta de correspondencia, ese desfasaje en la autopercepción es el origen de la permanente frustración de Zama y lo que lo hace entrañable. Desencajado de su tiempo, de su espacio, su arrogancia choca contra una sucesión de humillaciones que lo va sustrayendo de todo. Una colisión silenciosa y sin escándalo que produce una risa nerviosa en el lector: el doble efecto de la compasión y el humor.

Zama, anclado en su persistencia y tenacidad, se rige por convenciones de un lugar y un tiempo que no responden a las coordenadas del espacio que habita. Hay una escena del comienzo que metaforiza esa insistencia:

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 un 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. Sólo sucumben, dijo también, cuando su empeño les exige demasiado y no pueden procurarse alimento. (Di Benedetto, p. 12-13)

La lucha penosa por la resistencia en el vaivén, la vida en los bordes de la que habla Ventura Prieto a propósito de los peces le recuerda a Zama la suya. El lector comprobará, al final de la lectura, lo pertinente de esa metáfora para nuestro protagonista.

Hay, al principio, la sensación de un tiempo detenido que con el devenir del relato se transforma en una especie de anulación del tiempo. Se nos indica el espacio temporal que transcurre, la novela se divide en tres partes (1790, 1794 y 1799), pero podrían ser esos años, otros o más. A lo largo de ese discurrir, el presente y los hechos narrados se van tornando extraños, una especie de viaje alucinado que captura al protagonista y le impide discernir los eventos que efectivamente ocurren de los imaginarios: ensoñaciones, delirios. Zama se va deshilachando en una especie de tiempo fuera del tiempo. La realidad se empaña, se vuelve tenue. La inadecuación entre el mundo del personaje y el real se torna irreconciliable. Su incapacidad de entregarse a una vida que pueda sostener lo lleva a consumirse entre la detención de la espera y la acción por el impulso y la inercia.

Finalmente y tras más de diez años de esperar sin ver cumplido su deseo, Zama se entrega a una última acción: la búsqueda de Vicuña Porto, un peligroso bandido prófugo, empresa que comparte con un capitán y un grupo de hombres. Tampoco ese objetivo consigue, entre otros motivos porque el hombre buscado va de incógnito con ellos. ¿Hasta dónde puede un hombre tolerar la espera de lo que nunca llega?

Me pregunté, no porqué vivía, sino porqué había vivido. Supuse que por la espera y quise saber si aún esperaba algo. Me pareció que sí.
Siempre se espera más.
Sin embargo, esto lo discernía mi entendimiento, pero, con prescindencia de él, estaba entregado a una bruta inercia, como si mi cuota estuviese por agotarse, como si el mundo fuera a quedar despoblado porque yo no iba a estar más en él. (Di Benedetto, p. 286)





Zama permanecerá en el mundo, no sabremos de su muerte en el final de la novela sino que, mutilado por Vicuña Porto y sus hombres, es rescatado por los indios.

Zama, la película, “otro espacio propio”

Escrita y dirigida por Lucrecia Martel, se estrenó en septiembre de 2017. Fue muy bien recibida por la crítica y nominada a importantes premios internacionales. *Zama* es la primera película de Martel filmada digitalmente y ambientada fuera de Salta. Es, además y como hemos mencionado, la primera adaptación que realiza la directora de una obra literaria.

Si bien el film recupera el argumento de la novela, podemos pensarlo como una “reacción” de Martel a la lectura de Di Benedetto, de acuerdo con el modo en que entendemos la trasposición. La directora afirma, en una entrevista (2016), que un libro es como un veneno efervescente y que a la lectura de *Zama* le sobrevino, en su caso, la euforia. Entonces, la única forma de calmarla fue hacer el film; hacer algo con la experiencia sin nombre ni lenguaje. Ante la dificultad de poner en palabras lo producido por la lectura, Martel decidió hacer una película. Es decir, ante la pregunta sobre qué de la novela permanece en el film, la respuesta nos devuelve al problema sobre los alcances del lenguaje frente a la complejidad de la experiencia. Si el efecto de lo artístico, cuando nos conmueve, es una puesta en abismo de la subjetividad (que se tensiona, se mueve de su eje) aparece aquí la apuesta por *decir* algo desde ese no-lugar, a través de códigos diferentes: el de la imagen y el sonido.

La película no responde a una estructuración mecánica del relato, ya que la trama no se presenta del todo ordenada. Martel parece indicarnos que lo importante no es el orden lineal de los acontecimientos o bien, que pueden existir órdenes diversos. Se suceden escenas en las que el movimiento supone un salto tanto espacial como temporal que suscita en el espectador cierta imposibilidad de precisar el tiempo transcurrido. Así, los acontecimientos de la historia que efectivamente se muestran en el filme son el resultado de toda la novela, también de lo que se decidió no mostrar.





Martel aporta nuevos recursos al lenguaje cinematográfico, encuentra nuevos modos de decir y se aleja de las formas narrativas hegemónicas. En el film apela a trabajar el discurso y las formas de la oralidad desde la apropiación del lenguaje y de una manera particular de organizar la información en el habla. Fiel a su estilo, compone el grupo de actores con profesionales y no actores que permiten recuperar la naturalidad de las formas de expresión de los hablantes, rasgos que facilitaron la composición de la identidad sonora del film configurado a partir de una polifonía de voces que predominan en las escenas y que varían, no solo en lenguas sino también en tonos y volumen.

En *Zama*, como en todas las obras de Martel, la presencia de lo sonoro es predominante en algunos pasajes y tiene implicancia poética decisiva. Ante la presencia absoluta de la voz del personaje en la novela, como único narrador en primera persona, lo que hubiera sido un recurso tan fácil como anacrónico (el uso de la voz en off) es sustituido en el film por el sonido como estructurante de la narración. No hay una voz sino, por el contrario, una polifonía de voces, de lenguas, de registros y de sonidos que hacen a la extrañeza del personaje y acentúan su condición.

Ante la presencia absoluta de la voz de Zama en la novela, como único narrador en primera persona, lo que hubiera sido un recurso tan fácil como anacrónico (el uso de la voz en off) es sustituido en el film por el sonido como estructurante de la narración. No hay una línea temporal que siga acontecimientos desde una linealidad visual: el tiempo del film se trabaja, como explica Martel, desde una concepción sonora que apunta a la idea de volumen, no de línea.

Muchos textos de otros personajes están dichos en *off*¹ sobre el primer plano de Zama, mientras este solo calla. Sobre su rostro de sutiles gestos, casi incompletos capaces de transmitir su interioridad de un modo elocuente- se escuchan, como si vinieran de lejos, los diálogos ajenos. Este recurso se repite en diversas escenas provocando una suerte de efecto en el que el relato pareciera surgir desde el interior del protagonista, con la voz del personaje que habla.

¹ Según Casetti-di Chio (1990), se considera sonido *off* al procedente de una fuente sonora diegética no encuadrada de manera temporal.





En la escena que muestra la llegada del oriental, el hijo de este se dirige a Zama pero la voz no sale del niño sino hasta el final del relato; mientras se lo oye, aparece en la secuencia el cuadro del rostro contrariado de Zama para pasar luego a la utilización de la técnica de cámara subjetiva en la que nos identificamos con lo que observa el personaje.

Aquí la voz deriva de una fuente que, aun estando presente en campo, no es visible por el momento. El material sonoro establece las situaciones narrativas, desde la composición, el sonido preforma la imagen. Según Martel (2018) “el sonido le da al cine la posibilidad del 3d”, permite sumergir al espectador en toda la imagen que falta –imagen off–, lo que falta del mundo del cual la pantalla es un recorte. La directora pone de manifiesto el hecho de que no podemos sustraernos de la audición.

Hay muchos momentos en los que no aparece en cuadro la referencia del sonido que se oye. Este recurso genera la duda de si eso que el personaje está escuchando proviene efectivamente del afuera –un sonido del mundo en el que está atrapado – o de su propio interior. Esto pone de manifiesto que, en reiteradas escenas del film, no prevalece una subordinación de lo sonoro a lo visual, sino que el espesor del sonido adquiere significación por sí mismo. El sonido desplazado de la imagen, acompaña el desplazamiento propio del personaje.

El montaje de lo sonoro contempla lo inarticulado de determinados *ruidos*, combinados con otros sonidos que forman parte de la diégesis y se presentan en relación directa con lo que la imagen ofrece. En las escenas que podríamos identificar como las de mayor tensión se evidencia la sustitución del fluir de la consciencia por diferentes sonidos inarticulados, en ellas Martel se vale del recurso *Shepardtone*, que genera una ilusión auditiva de permanente caída que se torna agobiante y sostenida, muy usado sobre todo en los films de ciencia ficción. A partir de la magnífica interpretación de Daniel Giménez Cacho, el Corregidor Zama gradualmente decae. Se extraña en un aletargado entorno que nunca llega a ser lo que debería. Los sonidos que acompañan esas escenas se funden para el espectador entre sonidos conocidos pero raros, diseñados para abrumar como un ensueño que anticipan la caída y el abismo en el que se hunde el personaje.





Esta confusión se acrecienta con la inclusión de diálogos que parecieran cruzarse y superponerse en distintos planos o capas de sonido, como en la escena en la que el segundo gobernador presume de sus apócrifas hazañas en un monólogo que de pronto se va apagando hasta ser sustituido por la reflexión interior del lacayo que lo acompaña. Sin embargo, pareciera ser que quien reflexiona es el mismo Zama, y la digresión sucede en su interior. Esta y otras escenas ponen de manifiesto que la directora trabaja el montaje del sonido en orden a la estructuración de la narración y este se vuelve tan importante como el montaje de la imagen.

Respecto de la construcción visual de la película podemos decir que, en este caso, Martel utiliza técnicas de filmación clásicas: hay un uso marcado del plano y el contraplano, de la cámara frontal, se perciben pocos movimientos de cámara en situaciones muy precisas, por ejemplo, en la llegada del niño, hijo del oriental. Esta decisión aporta un cierto equilibrio a la narración en relación con la complejidad de la trama narrativa. Hay también mucha profundidad de campo y una composición pictórica de la imagen que no cae en una artificialidad que pueda percibirse calculada.

Si bien en gran parte del film los planos son fijos con encuadres marcadamente cerrados, (en reiteradas escenas los personajes se ven mutilados por la cámara) prevalece cierto movimiento dentro del cuadro. Personajes que pasan por delante o por detrás de quien habla, animales insólitos – como en la escena de la llama -que deambulan por las oficinas de la gobernación.

A modo de cierre

Como dijimos al principio, nos interesó tomar el caso de Zama para pensar la literatura, el cine, sus relaciones, sin caer en marcos analíticos restringidos ni basados en el comparatismo que busca señalar deudas y censurar lecturas “infieles”.

A pesar del enclave espacio-temporal elegido, las dos obras se alejan del realismo o el documentalismo histórico para contar sobre la imposibilidad de decir verdades sobre lo que nos rodea, para recordarnos las fisuras de lo real.





Martel y Di Benedetto comparten la búsqueda de la novedad formal; inventar recursos para ver renovadamente el mundo.

Sin embargo, y más allá de lo que hemos intentado decir, y como todos sabemos, la obra de arte solo alcanza su sentido con la experiencia del espectador o lector. No se trata de una creación que aspire a ser explicada pues escapa y trasciende todo análisis. Tampoco se trata del intento de recuperar aquello que fue huella de la experiencia de lectura de otro sino qué nos queda a nosotros a partir de la experiencia efectiva con una obra. Qué nos hace esa pieza artística, en qué otro lugar, personalísimo e intransferible, nos deja el salto del trampolín.

Referencias bibliográficas

Casetti, F. y F. Di Chio (1990) *¿Cómo analizar un filme?*, Paidós, Buenos Aires.

Di Benedetto, Antonio (2017) *Zama*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora.

Martel, Lucrecia (2018) Masterclass en el International Film Festival Rotterdam.

Disponible en https://www.youtube.com/watch?v=Z_zdESWSTxw [Consultado el 2 de julio de 2018]

Martel, Lucrecia (2016) Entrevista en www.losandes.com.ar. Disponible en

<https://losandes.com.ar/article/lucrecia-martel-un-libro-es-como-un-veneno-efervescente> [Consultado el 21 de junio de 2018]

Saer, Juan José (1999) "Prólogo" en Di Benedetto, *El silenciero*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora.

Wolf, Sergio (2001) *Cine/Literatura. Ritos de pasaje*, Buenos Aires, Paidós.

