

RAQUEL TARANILLA

TRASFORMACIONES TEXTUALES EN LA REESCRITURA CINEMATOGRÁFICA DE OBRAS LITERARIAS: EL CASO DE ZAMA

Universidad Complutense de Madrid

Resumen

A partir del análisis de la novela *Zama* (Antonio di Benedetto 1957) y de su adaptación al cine (Lucrecia Martel 2017), esta investigación aborda algunas de las transformaciones textuales más recurrentes en la reescritura filmica de obras literarias. En términos generales, la reescritura puede implicar tres operaciones distintas: la omisión de un elemento en el texto filmico, su incorporación y la invención de un elemento original. Esta investigación se detendrá en particular en las formulaciones textuales que implica la segunda de esas operaciones. Se pretende iniciar así una línea de estudio del discurso cinematográfico que hasta ahora ha merecido escasa atención de la lingüística y, específicamente, de la lingüística del español.

palabras clave: adaptación cinematográfica, reescritura, transformaciones textuales, escritura de guion cinematográfico, narrativa filmica.

Abstract

Textual transformations in filmic rewriting of literary texts: the case of Zama

Based on the analysis of the novel Zama (Antonio di Benedetto 1957) and its adaptation to the cinema (Lucrecia Martel 2017), this paper addresses some of the most recurrent textual transformations in the filmic rewriting of literary texts. In general terms, rewriting can involve three different operations: the omission of an element from the filmic text, the incorporation of it, and the invention of an original element. This paper will focus on the textual formulations involved in the second of these operations. Our purpose is to initiate a line of research on cinematographic discourse, which has received little attention from linguistics until now and, specifically, from Spanish linguistics.

keywords: film adaptation, rewriting, textual transformations, scriptwriting, film narrative.

I. El estudio lingüístico de las adaptaciones cinematográficas de obras literarias

Hace prácticamente dos décadas Thomas Leight (2003) lamentaba el escaso rigor teórico de los estudios sobre las adaptaciones cinematográficas de obras literarias. Con el tiempo, ese vacío analítico ha sido parcialmente completado –véanse, para una panorámica general, los trabajos de Stam (2004), Stam y Raengo (2005), Pérez Bowie (2010), Hutcheon (2013) y Leight (2017) entre otros–, pero todavía hay cuestiones que en buena medida permanecen en la sombra. Una de ellas tiene que ver con la dimensión textual y discursiva de las adaptaciones, esto es, con la repercusión que genera el traslado de un código literario a un código cinematográfico. De forma un tanto intuitiva, Wolf señalaba la necesidad de que las teorías de la adaptación diesen cuenta de los problemas específicos de las transformaciones realizadas en la reescritura de una historia literaria que se pretende filmar: “el tono, la ‘sonoridad’ literaria y cinematográfica de los diálogos, la posible o inviable traslación o modificación de ciertas descripciones, pensamientos y percepciones, el punto de vista que debe focalizarse de otro modo para que el espectador se identifique o distancie, la cuestión de la estilística literaria y sus equivalencias o callejones sin salida” (Wolf 2001: 21-22). Haciéndose eco de esa necesidad, el presente estudio busca adentrarse en una línea de análisis que proporcione herramientas de carácter lingüístico para abordar las adaptaciones al cine de textos literarios, y que sea capaz de complementar los modelos analíticos que se han propuesto desde las teorías narratológicas (Chatman 1978, 1990; McFarlane 1996; Rifkin 1994) y el marco general de la literatura comparada (Paz Gago 2004).

En efecto, son muy escasos los trabajos previos que desde la lingüística proponen aproximaciones a la técnica de la adaptación. Suelen, por lo demás, centrarse en el análisis de casos concretos. Así ocurre en Torres (2015), que compara cuantitativamente el léxico usado en la novela *El almuerzo desnudo*, de William Burroughs, y en su adaptación al cine, realizada por David Cronenberg; y, en términos similares, Paget (1999), que compara los elementos lingüísticos de *Trainspotting*, en su versión novelada por Irvine Welsh, y en la versión en cine dirigida por Danny Boyle. McQueen (2012) se ocupa de las peculiaridades lingüísticas de *La naranja mecánica*, para determinar la manera a través de la cual la película de Stanley Kubrick formula las peculiaridades lingüísticas de la novela de Anthony Burgess. Por su parte, Bianchi y Gesuato (2020) comparan las partes dialogadas de la novela *Orgullo y Prejuicio* de Jane Austen, y dos de sus adaptaciones al cine.

Es excepcional, por lo tanto, el trabajo de Rauma (2004), que, a partir del estudio de la adaptación de *La milla verde* (la novela de Stephen King que fue llevada al cine por Frank Darabont), propone una clasificación de los distintos mo-

dos de transformación textual (en particular, en relación con la adaptación de las secuencias dialogadas) de los textos literarios que se adaptan al formato de guion de cine. De forma sorprendentemente aislada, ese estudio de Rauma supone un intento de sistematizar esos procedimientos de los que habla Mancilla (2013: 34) cuando afirma que la transposición de una obra literaria implica “una multiplicidad de procedimientos de integración o desintegración, de subordinación o insubordinación” entre el texto literario y el texto cinematográfico.

En lo que sigue, y ampliando los hallazgos de Rauma (2004), se desarrollará una propuesta conceptual para describir las transformaciones textuales en la adaptación cinematográfica de obras literarias. Ese objetivo ha de servir, de un lado, para empezar a profundizar en el conocimiento sobre el discurso cinematográfico en español, en contraposición con discursos ficcionales de naturaleza literaria. De otro lado, debería redundar en una técnica más sofisticada y precisa para la enseñanza de recursos para la escritura cinematográfica y, en particular, para la escritura de adaptaciones, lo que pone el foco sobre un campo didáctico infradescrito (Cutchins et al. 2010, Sherry 2014). De acuerdo con Gómez Tarín, los contenidos básicos de una asignatura sobre narrativa audiovisual deberían conducir, entre otros objetivos, a “comprender los discursos audiovisuales y sus mecanismos expresivos y narrativos; utilizar correctamente una terminología adecuada; y conocer y aplicar la crítica mediante herramientas de análisis textual”. En ese sentido, esta investigación quiere aportar algunos conceptos y herramientas de análisis útiles tanto para examinar adaptaciones cinematográficas existentes como para enseñar los recursos propios la reescritura textual de la literatura al cine (2007: 76).

2. *Zama*: de la novela a la película

De forma muy elocuente, Pérez Bowie (2010) ha señalado la conveniencia de preferir el término “reescritura” al de “adaptación”, puesto que de ese modo se pone de relieve el carácter retextualizador de la escritura de un guion a partir de un texto narrativo previo. Con el objetivo de analizar cómo se reescribe un texto literario al cine, en esta investigación vamos a recurrir al caso específico de *Zama*, puesto que, como se verá, la directora que adaptó esa novela al cine parece tener una reflexión profunda sobre la actividad que implica la reescritura.

Zama (1956) es la segunda novela del escritor argentino Antonio Di Benedetto. Catalogada como una “novela de la espera”, tiene como protagonista al funcionario colonial Diego de Zama, que en primera persona narra el tiempo en

que aguarda la autorización del rey de España para abandonar la ciudad recóndita donde sirve (presumiblemente la ciudad de Asunción), y poder reunirse con su familia. Según algunos estudiosos (véase, por ejemplo, Ibazeta 2019: 105), la novela *Zama* es un giro de tuerca respecto a la novela histórica tradicional, puesto que cuenta la historia desde la intimidad de la persona que la sufre. Es más, *Zama* parece oponerse a la posibilidad de reconstruir el pasado y, en lugar de eso, decantarse por convertir la materia histórica en un medio para hablar de otros temas, como el abandono y el choque de la identidad individual con la realidad. Tal vez su elaboración textual profundamente subjetiva y estratégicamente alejada del realismo está en la raíz del interés de la cineasta Lucrecia Martel en esta novela, y en su decisión de adaptarla al cine. Con algunas variantes puntuales en el argumento con respecto al libro, la película *Zama* (2017), cuyo guion fue escrito por la propia directora, también recrea la historia del funcionario Diego de Zama mientras espera un traslado que nunca llega.

En una entrevista, Martel afirmaba: “la gente tiende a pensar que una novela es muy cinematográfica por su argumento y no por su lenguaje. Yo creo que es al contrario: una novela es cinematográfica cuando su lenguaje te permite crear; cuando su gramática, sus palabras se prestan a la creación de un lenguaje audiovisual” (Marchini, Martel 2018: 45 [*la traducción es nuestra*]). Ese traslado de lo literario a lo fílmico ha de permitirnos establecer, por un lado, algunos recursos rentables a la hora de reescribir un relato para convertirlo en guion y, por el otro, establecer ciertas propiedades del discurso específico de la producción cinematográfica.

En las páginas que siguen utilizaremos la 13ª edición de la novela *Zama* publicada por Adriana Hidalgo editora, en Buenos Aires, en 2018. En los ejemplos se mencionará la página correspondiente a esa edición. Dado que el guion de la película no ha sido editado, se ha preferido citar los fragmentos del texto cinematográfico por el minuto de la película a que corresponden. En ese sentido, conviene advertir que esta investigación pone el foco en el texto propio del producto final (tal como lo emiten los actores) y no en el guion, que es un texto intermedio y de trabajo dirigido a la realización posterior de una obra (Macdonald 2013: 11, Bednarek 2015). Se dedicará el apartado 3 a la selección o eliminación de elementos narrativos en la reescritura fílmica, y el apartado 4, a distintos recursos orientados a textualizar los elementos incorporados a la película.

3. La reescritura y la selección de elementos narrativos

Si entendemos el texto literario como una sucesión de elementos narrativos que se relacionan entre sí de modos diversos, su reescritura en forma de guion fílmico (y más tarde en película) ha de conllevar necesariamente una toma de decisión respecto a los elementos originalmente narrados. En términos generales, la reescritura puede implicar tres operaciones, de las que se ocupará este apartado: (i) la omisión de un elemento, (ii) su incorporación al texto fílmico y (iii) la invención de un elemento nuevo, no aparecido en el texto literario original.

En primer lugar, como se ha apuntado, un elemento del texto literario puede omitirse completamente del guion y la película. En ocasiones, una elusión tiene un propósito poderoso, que va mucho más allá del simple desinterés por un aspecto del libro. En el caso de *Zama*, la novela arranca con un elemento de gran significación en la trama (puesto que, además de ser muy llamativo, anticipa el final del protagonista): el cadáver de un mono flotando en el agua. Diego de Zama llega a la ribera del río. El texto dice entonces:

(1) 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. (Di Benedetto 2018: 11)

Por su parte, la película arranca con Diego de Zama en la orilla del río, pero no hay mono. “Tal vez no haya mejor manera de emancipar una película de su referente que pasar por alto su imagen más poderosa” (Rey 2017). Esta omisión está, en realidad, cargada de sentido metatextual: Martel declara, ya desde la escena primera, que su *Zama* es y no es el de Di Benedetto. De hecho, el juego con este elemento va más allá, e implícitamente sirve para una reflexión acerca de la riqueza de las relaciones intertextuales en torno a una misma historia: así, cuando la escritora argentina Selva Almada fue invitada a asistir al rodaje del film y escribir, al tiempo, una especie de diario del set de filmación compuso el texto *El mono en el remolino: notas del rodaje de Zama de Lucrecia Martel* (2017). Ese título describe bien la tarea de Almada durante la filmación, que consistió, en esencia, en relatar aquello que quedaba en el fuera de campo de la película. Novela, película y diario de rodaje son textos que orbitan, cada uno con su propia naturaleza discursiva, en torno a la historia de Zama y la colonización de América, dialogando entre sí.

Además del mono, hay muchas otras omisiones en el texto que escribe Martel.

Quizá una de las más llamativas sea la historia del reo sobre el que el gobernador consulta a Diego de Zama. En la novela, el preso, que al parecer ha asesinado a su mujer, cuenta el crimen que ha cometido en estilo directo:

(2)—Yo era un tenaz fumador. Una noche quedé dormido con un tabaco en la boca. Desperté con miedo de despertar. Parece que lo sabía: me había nacido un ala de murciélago. Con repugnancia, en la oscuridad busqué mi cuchillo mayor. Me lo corté. Caída, a la luz del día, era una mujer morena y yo decía que la amaba. Me llevaron a prisión. (Di Benedetto 2018: 20-21)

La historia criminal de este personaje, que tiene en la novela un fuerte componente existencial al problematizar la responsabilidad sobre los propios actos (Bernini 2017), desaparece en la reescritura. Martel mantiene, sin embargo, al reo, que en el filme se niega a declarar. El espectador ni siquiera llega a saber de qué cargos se le acusa; ni tan solo se muestra su rostro. Transformado en un nativo o un mestizo, la identidad de “tenaz fumador” que le asigna Di Benedetto pasa a la acción de la película: sus manos están atadas, pero uno de los funcionarios le pone un cigarro en la boca para que fume. Orillando su crimen, Martel aumenta el grado de enigma que encierra la película, que desde el inicio puede leerse como la serie de dificultades de Diego de Zama para poder ver realmente y entender su circunstancia. Liberado de su historia, Martel conserva al reo y le asigna un papel crucial en la estructura narrativa, tal como abordaremos específicamente más abajo.

La incorporación de un elemento del texto literario al texto filmico siempre implica una resignificación, pues entra en interacción con nuevos elementos (Kemlo 2008). El capítulo 4 de la novela, que es donde Di Benedetto cuenta la historia del reo, comienza con este párrafo:

(3a)El gobernador me entregó un incomprensible caso. Nada más me solicitaba que consulte y al pedido me atuve. No quise pensar si él, el gobernador, tenía o no autoridad para sacar de la cárcel a un reo, convicto de asesinato, y hacerlo ir a mi despacho con sólo un guardián al costado a “explicarme la situación”, de modo de ver “por dónde y cómo procede la exención de cargos”. Se imponía atenderlo y no darme por enterado de cómo llegó a mí ni con qué alta recomendación y designios del recomendante. Era preciso que yo cuidase mi estabilidad, mi puesto, justamente para poder desembarazarme de él, del puesto. (Di Benedetto 2018: 19)

Di Benedetto sitúa a Zama ante el encargo del gobernador, de quien cita literalmente dos frases (“explicarme la situación”, “por dónde y cómo procede la exen-

ción de cargos”), que entrecomilla. La estrategia seguida a continuación —cuidar de su estabilidad y de su puesto— es una conclusión a la que llega el propio Zama, que sabe que es conveniente no buscarse problemas, según el fragmento que hemos subrayado arriba. En concreto, se dijo a sí mismo que era preciso cuidar de su estabilidad, “justamente para poder desembarazarme de él, del puesto”. En el texto filmico, esta escena se sitúa a la puerta del cuarto donde tienen arrestado al nativo.

(3b)GOBERNADOR Necesitamos que el muchacho confiese. Y que el asesor letrado encuentre la forma de levantar esos cargos.

ZAMA Está cerrado. No va a hablar.

GOBERNADOR Para deshacernos de un puesto, debemos cuidarlo. Lo digo por usted. Y por todos aquí.

(*Llega hasta donde están ellos Ventura Prieto*)

V. PRIETO Es un cerrado. ¿Me permite doctor?

GOBERNADOR Adelante.

[Martel, 5:12]

La reescritura de Martel incorpora la frase subrayada en el fragmento (3a), aunque se la asigna a otro personaje, el gobernador. El discurso, que en la novela conocemos esencialmente por Diego de Zama, en el filme funciona de un modo más polifónico, como una sucesión de advertencias que le llegan al protagonista en voces diversas. Más abajo trataremos con mayor detalle este recurso de redistribuir las informaciones. Valga por ahora señalar que la incorporación de eventos y elementos de la narración literaria puede hacerse de un modo fiel al libro, pero también permite ciertos cambios que llegan a modificar sustancialmente el sentido del texto.

Por último, como se ha dicho, es posible la invención de un elemento nuevo. Así ocurre cuando Martel reescribe el final y descarta la aparición del niño rubio, personaje fantasmal que recorre la novela. El texto de Di Benedetto acaba cuando Vicuña Porto mutila a Zama:

(4) Antes del primer tajo, [Vicuña Porto] me sopló al oído: “Hunde los muñones en la ceniza del fogón. Si no te desangras, si te encuentra un indio, sobrevivirás”.

Alguien me dijo:

—¿Quieres vivir?

Alguien me preguntaba si deseaba vivir.

Era, entonces, que mi sangre no se fue toda. Era, también, que había llegado el indio. Podía, pues, no morir. No morir aún.
 Me desgarró la ropa.
 Después sentí la prisión del torniquete en los brazos y supe que mis manos sin dedos ya no manarían sangre.
 Tal vez dormité, tal vez no.
 Volví de la nada.
 Quise reconstruir el mundo.
 Despegué los párpados tan pausadamente como si elaborara el alba.
 Él me contemplaba.
 No era un indio. Era el niño rubio. Sucio, estragadas las ropas, todavía no mayor de doce años.
 Comprendí que era yo, el de antes, que no había nacido de nuevo, cuando pude hablar con mi propia voz, recuperada, y le dije a través de una sonrisa de padre:
 —No has crecido...
 A su vez, con irreductible tristeza, él me dijo:
 —Tú tampoco.

(Di Benedetto 2019: 293-94)

El texto literario contiene una clave final que acaso pueda verse como un encuentro último de Diego de Zama consigo mismo. De hecho, hay un posible sentido de la novela que implica un ejercicio de autoconocimiento. Así, por ejemplo, en la penúltima escena Zama deja ir un frasco al mar con una nota (“Marta, no he naufragado”), que, sin embargo, genera una idea distinta a la aparente:

(5) Pensé que aquel mensaje no estaba destinado a Marta ni a persona alguna exterior. Lo había escrito para mí. (Di Benedetto: 292)

Si entendemos que Vicuña Porto tiene una voz profética –como ocurre con otros personajes de la novela–, dado que no encuentra al indio del que Porto habla en el fragmento subrayado en (4), Zama ha de morir.

El final que le da Martel es distinto. Su Diego de Zama sí encuentra al indio: para salvarle, le ha atado los muñones con tallos de plantas y, en un eco con el final de la novela, le pregunta “¿Quieres vivir?” [Martel, 1:43:36], antes de susurrarle al oído unas palabras en su lengua nativa. Diego de Zama parece asentir con la cabeza. A diferencia del texto literario, el indio y Zama se desplazan en una barca donde yace el cuerpo moribundo de Zama, que se desliza suavemente por el río hasta perderse. Tal vez haya en el desenlace de Martel una esperanza para

Zama, cuando deja atrás al europeo y el indio custodia su cuerpo. Podría decirse aquí, por tanto, que, incluyendo un nuevo evento narrativo, Martel realiza un proceso de reculturalización del relato, usando el término de Stam (2000: 68): en algún sentido, se le da a la historia una lectura cultural distinta, más política que la del libro.

4. La incorporación de elementos narrativos del texto literario al texto fílmico

Este apartado está dedicado a explicar diferentes modos y recursos con que se puede trasladar e incorporar un elemento narrativo del libro al producto cinematográfico. En concreto, se van a abordar estas tres posibilidades: que una información transmitida en un diálogo del texto literario se mantenga en el diálogo fílmico (apartado 4.1), que una información del texto literario se integre en la película, pero al margen del texto dialogal (apartado 4.2) y que una información contenida en la narración en prosa pase, en la obra final, a formar parte de un diálogo (apartado 4.3).

4.1 *Trasferencia de diálogo literario a diálogo cinematográfico*

La reescritura fílmica puede contener repeticiones exactas, o prácticamente exactas, de partes concretas del texto narrativo. En la propuesta de Rauma (2004), este recurso recibe el nombre de *trasferencia*. El ejemplo (6) sirve para ilustrarlo: Diego de Zama y Luciana se encuentran reunidos en casa de ella. En el libro se han citado previamente; el flirteo es más explícito ya en este momento. En la película, en cambio, Zama ha buscado una excusa para presentarse allí.

(6a) Con habilidad [Luciana] eliminaba de sus respuestas lo que pudiese comprometerla de mis declaraciones amorosas hasta que, al fin, formuló una confesión desconcertante:

—Todos los hombres codician mi cuerpo. Honorio, mi propio esposo, vive fascinado por la carne. Yo lo desprecio y desprecio a todos los hombres por su amor de posesión.

Estaban planteadas las condiciones.

(Di Benedetto 2018: 72)

(6b) LUCIANA Hoy ha venido el negro con sus cartas. Todos los hombres codician mi

cuerpo. Honorio, mi propio esposo, vive fascinado por la carne. Yo lo desprecio y desprecio a todos los hombres por su amor de posesión.

ZAMA Agradezco la fortuna de haber encontrado una mujer de su naturaleza.

[Martel, 41:17]

La misma intervención de Luciana sirve para desconcertar al protagonista, sin importar qué ha pasado previamente entre ellos. Es acaso un guiño de Martel, que nos informa de cómo concibe la reescritura. En esta y en otras escenas, la cineasta parece poner en evidencia la representación que es toda interacción humana, esto es, la oquedad tras las palabras. Así, todo el texto de la película parece estar construido en torno al mantenimiento literal de ciertas frases de la novela, dichas por personajes relevantes en momentos especialmente climáticos. Esas frases sobreviven al paso de la novela al cine, aunque cambien los demás elementos narrativos y las relaciones entre los personajes. Actúan en el guion como una constelación de elementos importados, que *infectan* el texto (Marchini y Martel 2018: 45), por usar la metáfora con que la propia Martel explica cómo entiende el ejercicio de adaptación. Otra de esas frases es una intervención de Vicuña Porto, el personaje de fama siniestra, frente a un Zama ya casi sentenciado:

(7a) —Tengo mis pecados, pero no todos lo que achacan a Vicuña Porto. No existe el Vicuña Porto ni lo soy yo ni lo es nadie. Es un nombre. Y el mío es Gaspar Toledo. Soy Gaspar Toledo, un año largo llevo siéndolo, y no quiero ser otra cosa.
(Di Benedetto 2018: 267-68)

(7b) VICUÑA Tengo mis pecados, pero no todos lo que se dicen de Vicuña Porto. ¿Se comprende? Así es, así es. No existe el Vicuña Porto que dicen. Ni lo soy yo ni lo es nadie. Es un nombre. Un nombre. ¿Se comprende? Mi nombre es Gaspar Toledo.
[Martel, 1:37:29]

Hay entre el fragmento (7a) y el (7b) un cambio textual que se explica por la producción oral del segundo. El filme prefiere “se dice de [Vicuña Porto]” a “achacan a [Vicuña Porto]”, acaso porque sea más coloquial. Por el mismo motivo, las palabras que Vicuña Porto emite en la película incluyen preguntas confirmativas propias de la lengua conversacional (“¿Se comprende?”) y repeticiones (“Un nombre.”). Este tipo de mutaciones textuales son recurrentes en la reescritura fílmica, y abren un espacio de análisis rico para el estudio del discurso del cine.

Al margen de esas frases incorporadas literalmente y muy significativas, hay en la reescritura de *Zama* varios fragmentos dialogados que se trasponen sin cambios

(o con mínimos cambios), configurando el texto para ser representado solo a partir del diálogo de la novela:

(8a) El que hallamos, escribía.

—¿Qué escribes?

El gobernador lo interrumpió con su presencia y con la pregunta, no mal intencionada, sino dirigida a saber si era cosa de importancia dentro de su labor. El mozo, un Manuel Fernández, no lo tomó así y, azorado, tratando de esconder sus papeles, confesó:

—Un libro, señor gobernador.

La sorpresa fue entonces para el gobernador. Pero aceptó la declaración bonachonamente.

—¡Ja, ja! ¡Un libro! Haz hijos, Manuel; no libros. Aprende de nuestro asesor.

Fernández me miró sin importársele mucho de mí y yo sonreí, dando muestras de participar de la chanza o lo que fuese que montaba el gobernador.

Después, el escribiente, con tono respetuoso, persuadido de lo que afirmaba, dijo:

—Yo quiero realizarme en mí mismo. Y no sé cómo serán mis hijos.

(Di Benedetto 2018: 153)

(8b) GOBERNADOR ¿Qué escribes?

ESCRIBIENTE Un libro, señor gobernador.

ZAMA Necesitamos redactar una carta para...

GOBERNADOR ¿Un libro? ¿Un libro? Haz hijos, no libros. Aprende de nuestro asesor letrado, Manuel.

ESCRIBIENTE No puedo saber cómo serán mis hijos, pero sí sé cómo será este libro.

[Martel, 54:00]

4.2 *Trasferencia al espacio no verbal*

En el ejemplo anterior, toda la información que Di Benedetto explica al margen del diálogo pasa, en la película Martel, a un espacio no verbal: nos referimos a los movimientos de los personajes por la escena, sus gestos y su manera de conversar. En efecto, como segundo procedimiento para la incorporación de una información del texto literario al fílmico, la reescritura también cuenta con el recurso de la *desverbalización*, que consiste en que un enunciado deja de proferirse por uno de los personajes y pasa a formar parte de una acotación o, en general, un elemento de realización no textual.

En el ejemplo (3) también hemos visto un caso de desverbalización, cuando el “tenaz fumador” que es el prisionero del libro le da una calada al cigarro del funcionario, en la película. El elemento del tacabo está, pero se quiere formular sin palabras en el producto fílmico. Igualmente ocurre en (9). Diego de Zama coquetea torpemente con Luciana, ante la presencia de un comerciante llamado ‘el oriental’:

(9a)Creo que nos sentimos repentinamente cómplices.

No obstante, [Luciana] dedicó toda su atención al oriental, a escucharlo un poco [...]. Quiso saber del teatro y de la música de Buenos-Ayres y Montevideo.

(Di Benedetto 2018: 48-49)

(9b)LUCIANA (*Dirigiéndose al oriental*) ¿Ha estado en Buenos Aires?

EL ORIENTAL Sí.

LUCIANA He leído que hay muchas compañías de cómicos con sus orquestas. Aquí apenas hay motivos para la elegancia.

[Martel, 23:43]

En su monólogo interior, el Diego de Zama literario dice que Luciana “dedicó toda su atención al oriental”; ese elemento narrativo deja de explicitarse verbalmente en la película y pasa a ser realizado por un medio no lingüístico. Su planteamiento busca materializarlo mediante lo visual, lo estético, etc.

4.3 *Trasferencia del texto en prosa al diálogo cinematográfico: la dramatización*

Zama es una novela narrada en primera persona. La reescritura implica, en buena medida, una reubicación de los enunciados, que se distribuyen entre diversos personajes. En ese sentido, la polifonía del texto fílmico es superior a la de la novela. Según la propuesta de Rauma (2004), el recurso de la dramatización consiste en convertir un fragmento narrativo en diálogo. Su materialización más sencilla es el paso del discurso indirecto al directo:

(10a) [Luciana] Se amansó aunque tomando un aire compungido. Me dijo que muchas mujeres la aborrecían por su independencia y demasiados hombres se equivocaban respecto de su conducta”

(Di Benedetto 2018: 64)

(10b) LUCIANA Muchas mujeres me aborrecen por mi independencia, y demasiados hombres se equivocan con mi conducta.

[Martel, 28:09]

Otra manera de dramatizar exige especificar una frase de contenido general, en un movimiento de transformación que Stam (2000: 68) llama “concretización”. En el ejemplo que hemos visto en (9), el tema que Luciana propone en la novela (el teatro y la música en Buenos Aires y Montevideo) pasa a ser dos intervenciones concretas, particulares, que corporeizan el asunto: “¿Ha estado en Buenos Aires?” y “He leído que hay muchas compañías de cómicos con sus orquestas”.

En ocasiones, la dramatización contiene un cambio de enunciador, una re-signación de frases. Es el caso de (11): un barco atraca en el puerto y Zama sale a recibirlo. Se encuentra entonces con su amigo Indalecio, cuyo hijo se lanza a abrazar al protagonista, en la novela. Ese saludo tan efusivo propicia la autoevaluación de Zama, que íntimamente compara el hombre fuerte que fue y el que es ahora:

(11a) Corrió y se volcó en mis brazos, estremecido por un sollozo que, se me ocurrió, era de gusto y entusiasmo.

Acertaba. Indalecio me lo explicó, impresionado, tal vez orgulloso, por el arrebató de su vástago.

—En el viaje le he dicho quién era el doctor don Diego de Zama.

El doctor Diego de Zama con el homenaje, imprevisible y tocante, de un mozuelo de doce años. Ese reconocimiento hacía de contrapeso a tantos olvidos y disminuciones soportados en días y días hasta aquella tarde.

¡El doctor don Diego de Zama!... El enérgico, el ejecutivo, el pacificador de indios, el que hizo justicia sin emplear la espada. Zama el que dominó la rebelión indígena sin gasto de sangre española, ganó honores del monarca y respeto de los vencidos. No era ése el Zama de las funciones sin sorpresas ni riesgos. [...]

Yo fui ese corregidor: un hombre de Derecho, un juez, y las luces, en realidad, sin ser las de un héroe, no admitían ocultamiento ni desmentidos de su pureza y altura. Un hombre sin miedo, con una vocación y un poder para terminar, al menos, con los crímenes. Sin miedo. (Di Benedetto 2018: 24-25)

Con la reescritura filmica cambia, de entrada, el niño, que ya no es el hijo de Indalecio, sino del oriental. Es un crío mestizo, que en el texto de Martel ya no se

integra en la esfera del amigo de Zama. Se aleja y (gracias a recursos extraverbales, como el sonido y la escenografía) se convierte en una presencia casi fantástica. En el filme, ese personaje vampiriza el discurso que en la novela era el pensamiento de Zama. Las palabras de Di Benedetto se vuelven así fantasmagóricas gracias a la escritura y a la estética de Martel (Dieleke y Fernández Bravo 2018: 4).

(11b)INDALECIO El hijo del oriental (*presentándole con la mano*). En el viaje le he contado quién era don Diego de Zama.

NIÑO El doctor don Diego de Zama. (*Susurrando:*) Un dios, que ha nacido anciano y no puede morir, no puede nada, es atroz.

ZAMA ¿Me hablas a mí?

NIÑO El doctor don Diego de Zama, el enérgico, el ejecutivo, el pacificador de indios, el que hizo justicia sin emplear la espada. No el Zama de las funciones sin sorpresas ni riesgos. Zama el corregidor. Un corregidor de espíritu justiciero. Un hombre de Derecho, un juez, un hombre sin miedo.

[Martel, 11:15]

La dramatización consigue incorporar la mirada ajena a la descomposición de la identidad de Diego de Zama; mientras que en el libro *Zama* se desfigura, sobre todo, a través del monólogo interior, la escritura cinematográfica convierte ese tema en algo colectivo, comunitario. En palabras de Dillon, “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” (2019: 114).

En realidad, ese recurso de dramatizar reasignando enunciados a personajes distintos da la clave de la versión de Martel. Antes se habló del reo que, en la película, no llega a confesar el asesinato de su esposa. Calla, salvo al final de la escena en la que participa. Se ha dado un golpe violento a sí mismo contra la pared y está tirado en el suelo, en fuera de campo. El espectador ve a Zama, a su ayudante Ventura Prieto y a otro funcionario (Bermúdez), que le observan hablar, dolorido, con unas palabras que en la novela pertenecían a Prieto:

(12a)[Ventura Prieto] me refirió una de esas que él llamaba investigaciones y yo ignoro si lo eran pero, por sospechosas de insinuar comparación, me desconcertaban, dejándome repercusiones que podían superar lo sufrible.

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, quizá 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 2018: 12-13)

(12b) NATIVO Hay un pez...

BERMÚDEZ Sigue bajo juramento.

NATIVO Hay un pez que pasa la vida en vaivén, luchando para que el agua no le eche afuera, porque el agua le rechaza, el agua no le quiere luego.

(Secuencia de apertura y título)

NATIVO Estos sufridos peces, tan apegados al elemento que les repele, emplean todas sus energías en la conquista de la permanencia. Nunca les van a encontrar en la parte central del río, sino en las orillas.

[Martel, 6:57]

La reescritura de Martel fusiona dos escenas muy distintas de la novela: el interrogatorio al asesino y el parlamento de Ventura Prieto sobre peces. Es una reestructuración que sintetiza la trama, pero que, además, sirve para incrementar el extrañamiento, en un movimiento paralelo al del ejemplo que vimos en (11). El detenido

“enuncia la vida denodada de esos peces como un oráculo (y no ya como parte de una investigación científica como ocurre en la novela). 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” (Bernini 2017).

A la hora de componer un texto nuevo, Martel lo reescribe simplificando en parte el discurso. En efecto, emplea reducciones (el “debe pasar la vida en vaivén” cambia a “pasa la vida en vaivén”; el “tiene que luchar” pasa a ser “luchando”) y paráfrasis más sencillas (“tiene que luchar constantemente con el flujo líquido que quiere arrojarlo a tierra” es en el film “luchando para que el agua no le eche afuera”), elimina incisos (por ejemplo “quizá apegados a pesar de sí mismos”) y recurre a sinónimos (“río” en lugar de “cauce”, “orillas” en lugar de “bordes”).

Afirma Bernini (2017: nota 2) que “toda la película es una formidable operación de *condensación* de escenas y de tiempos (en la novela el tiempo pasa; en la película, se condensa), así como de exclusiones: las historias de amor o de cacería erótica de Zama, que son muchas en la novela, no interesan al film, sino apenas por ciertos rasgos” (la cursiva es nuestra). Ese espíritu, como se ve, penetra también en lo estrictamente discursivo, y probablemente sea un procedimiento común en el ejercicio de reescribir. De hecho, Rauma (2004) también identifica entre los patrones de reescritura el de la *condensación*, que, a través de diferentes medios, genera omisiones, reducciones y resúmenes de tipos diversos.

El caso siguiente da otra muestra de cómo la estructura fílmica pasa por condensar dos secuencias narrativas que en la novela son independientes, sintetizando el discurso. Se celebra una fiesta a la que asiste Diego de Zama y en la que Luciana es invitada de honor:

(13a)Alguien propuso, en la rueda masculina, que al cabo de la cena, devueltas las mujeres al hogar, se hiciera una reunión con mulatas libres en cierta casa de las afueras. Como la mayoría aprobó con lascivia evidente en la comisura de los labios, un hombre de iniciativa, un organizador consagrado, preguntó de a uno en uno quiénes irían, para echar cálculos y disponer todo en una escapada inmediata.

Yo me hacía fiera violencia en la vacilación, hasta que llegó mi turno y me excusé.

Entonces, uno de ellos, como muchos ya al tanto de mi comportamiento, me preguntó sin malicia:

—¿Sólo blanca ha de ser?

—¡Y española! —respondí con arrogancia.

Lo terminante de mi réplica cortó cualquier posibilidad de comentario.

El organizador prosiguió tomando la lista.

Solamente el hombre de la pregunta no cejó en su curiosidad y, con respeto y discreción, se atrevió a llamarme aparte para decirme que estaba asombrado de mi preferencia excluyente.

[...]

Pero era un caballero y ni el menor gesto insinuó la burla que bien podía permitirse cuando, en la mesa, hablando para los comensales más cercanos, incluso las señoras, el dueño de casa peroró con aprobación sobre los hombres virtuosos e insinuó cuál de los contertulios podía ser tenido por tal.

[...] cuando el perorante dio a entender quién de los que ahí estábamos cargaba, según dijo, el tormento blanco y santificador de la pureza, Luciana soltó el brío de su mirada penetrándome.

(Di Benedetto 2018: 31-32)

En la reescritura fílmica, los hechos narrados se seleccionan. Llega Zama a la fiesta, y enseguida se produce la primera parte de este diálogo. Poco más adelante, en un fluir conversacional que funciona de modo muy orgánico, los personajes se desplazan, junto a otros, hacia un nuevo espacio de la misma fiesta, y la conversación prosigue:

(13b) MINISTRO Han venido unas mulatillas. ¿Don Diego no va a servirse?

ZAMA No.

MINISTRO Las prefiere blancas.

ZAMA Sí.

MINISTRO Me sorprenden sus preferencias tan excluyentes.

[...]

MINISTRO Aprovechando la visita de la señora Luciana Piñares de Luenga, nuestra querida Luciana, será ella quien entregue las cintas al ganador. Vamos a la galería. Pueden sentarse donde sean mejor recibidos. En mi caso (*tocándole el hombro a Zama*), prefiero la compañía de un hombre que carga con el tormento blanco y santificador de la pureza.

[Martel, 18:10]

La reunión futura del grupo de hombres con las “mulatas libres” de la novela pasa a ser, en la película, una información (“Han venido unas mulatillas”) y una invitación concreta para Zama en el presente (“¿Don Diego no va a servirse?”). La vacilación y la excusa del Zama novelesco pasan a ser una respuesta negativa, escueta (“No”). Igualmente, la pregunta “¿Solo blanca ha de ser?”, que hace el ministro en la novela, pasa a ser una afirmación que invita a la confirmación de Zama (“Las prefiere blancas”); y la respuesta de este en el libro (“¡Y española!”) se simplifica en un “Sí”. Por último, el enunciado de discurso citado (“se atrevió a llamarme aparte para decirme que estaba asombrado de mi preferencia excluyente”) se resuelve en la película con la intervención “Me sorprenden sus preferencias tan excluyentes”, que, como se ve, introduce las modificaciones propias del paso de discurso indirecto a directo, pero mantiene fundamentalmente la estructura y el léxico de la oración.

Por lo que respecta a la continuación de la escena, el texto fílmico inventa una situación distinta a la de la novela –la entrega de galardones en lugar de un banquete– para aportar la misma información sobre Zama: “el perorante dio a entender quién de los que ahí estábamos cargaba el tormento blanco y santificador de la pureza”, se lee en la novela, mientras que el texto fílmico pone en palabras del ministro una alusión sutil a Zama: “prefiero la compañía de un hombre que

carga con el tormento blanco y santificador de la pureza”.

Con todo, en relación con la reasignación de enunciados, cabe advertir que en ocasiones no tiene tanto que ver con la condensación como con la voluntad de “mantener el equilibrio de los personajes en escena” (Rauma 2004: 74). En (14), Zama recibe en su despacho la visita de un matrimonio de antiguos pobladores que creen tener derecho a recibir encomiendas. Véase cómo Martel reescribe el fragmento asignándole parte del discurso subrayado a la anciana, que en la novela callaba:

(14a) Qué fuertes eran mis deseos de ser despótico y expeditivo y cuán escasa oportunidad me dieron las humildes palabras del anciano.

Era descendiente de adelantados; podía citar, en rama directa, a Irala.

Cuando me exponía esto, como una relación de hechos, sin postura ni orgullo, llamé a alguien a la puerta y era Ventura Prieto. Lo hice pasar para que el anciano se sintiera disminuido [...].

El anciano, intranquilo como yo lo deseaba, dijo ser de los antiguos pobladores de Concepción, con tierras heredadas, pero ya tan reacias a sus decrepitas manos que había caído en la miseria y se veía en precisión de pedir a Su Majestad para sí, su mujer y su nieta, sin padres ésta a causa de un acto sanginario de los indios, diez años atrás. (Di Benedetto 2018: 55-56)

(14b) ANCIANO Somos antiguos pobladores de Concepción, descendientes de adelantados, con padre en línea directa de sangre de don Domingo Martínez de Irala. Hemos corrido a los indios de esas tierras, pero han vuelto con pretensiones. Los hemos vuelto a correr y así. Se han escapado a la selva, los fuimos a buscar y no tuvimos piedad.

ANCIANA No ha quedado ni uno, y ahora no hay quien trabaje. Solo queda mi nieta, es mezcla, estuvo cautiva, la hemos podido recuperar. Es nuestro derecho reclamar encomiendas.

[Martel, 30:50]

5. Recapitulación y desarrollo de la investigación

El análisis de la escritura literaria y fílmica de las dos versiones de *Zama* ha permitido señalar algunos de los procedimientos discursivos propios de la reescritura de una obra literaria a una obra cinematográfica. En concreto, se han presentado tres modos de resolver en el producto fílmico los elementos narrativos contenidos

en el libro: así, el nuevo texto puede omitir elementos previos, incorporarlos o inventar elementos propios.

Además, en este artículo se han propuesto distintos recursos y procedimientos para la incorporación de eventos narrativos trasferidos, que afectan tanto a la estructura general de la historia, como a la organización sintáctica y al léxico usados en el film. El objetivo ha sido abrir una línea de investigación sobre el discurso fílmico: en efecto, la coloquialización, la concretización, la simplificación son propiedades de la escritura de guiones cinematográficos que todavía no han merecido la atención de los lingüistas, y cuya comprensión podría enriquecerse con el estudio sistemático de otras adaptaciones. En ese sentido, se perfila aquí un campo descriptivo nuevo que no solo puede servir para definir más claramente la escritura del cine, sino que puede proporcionar instrumentos y ejemplos para la enseñanza de recursos lingüísticos en escuelas y facultades de cine.

Bibliografía

- BEDNAREK, MONIKA (2015), “An overview of the linguistics of screenwriting and its interdisciplinary connections, with special focus on dialogue in episodic television”, *Journal of Screenwriting*, 6/2: 221-38.
- BERNINI, EMILIO (2017), “El hundimiento”, *Kilometro 111* [12/09/2021] <<http://kilometro111cine.com.ar/el-hundimiento/>>
- BIANCHI, FRANCESCA; GESUATO, SARA (2020), “Pride and Prejudice on the Page and on the Screen: Literary Narrative, Literary Dialogue and Film Dialogue”, *Nordic Journal of English Studies*, 19(2): 166-98.
- CHATMAN, SEYMOUR (1978), *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*, Ithaca (NY), Cornell University Press.
- CHATMAN, SEYMOUR (1990), *Coming to Terms: The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*, Ithaca (NY), Cornell University Press.
- CUTCHINS, DENNIS; RAW, LAURENCE; WELSH, JAMES (2010), “Introduction”, Dennis Cutchins; Laurence Raw; James Welsh (eds.), *The Pedagogy of Adaptation*. Lanham, The Scarecrow Press.
- DIELEKE, EDGARDO; FERNÁNDEZ BRAVO, ÁLVARO (2018), “Zama: heterocronía, voyeurismo y mundos posibles”, *laFuga*, 21 [12/09/2021] <<https://lafuga.cl/zama-heterocronia-voyeurismo-y-mundos-posibles/880>>

- DILLON, ALFREDO (2019), “Antonio Di Benedetto por Lucrecia Martel: la adaptación de *Zama*”, *Badebec*, 8(16): 104-28.
- GÓMEZ TARÍN, FRANCISCO JAVIER (2007), “Narrativa cinematográfica y enseñanza del cine”, *Comunicar: Revista científica iberoamericana de comunicación y educación*, 29: 75-80.
- HUTCHEON, LINDA (2013), *A Theory of Adaptation*, New York, Routledge.
- IBACETA, MARIA CELINA (2019), “El pasado como máscara: una comparación entre *Zama* de Antonio Di Benedetto y *Zama* de Lucrecia Martel”, *Rizoma*, 7(1): 102-21.
- KEMLO, JUSTINE (2008), “Different Voices? Film and Text or Film as Text: Considering the Process of Film Adaptation from the Perspective of Discourse”, *MHRA Working Papers in the Humanities*, 3: 13-24.
- LEITCH, THOMAS (2003), “Twelve Fallacies in Contemporary Adaptation Theory”, *Criticism*, 45(2): 149-71.
- LEITCH, THOMAS, ed. (2017), *The Oxford Handbook of Adaptation Studies*, Oxford, Oxford University Press.
- MACDONALD, IAN (2013), *Screenwriting Poetics and the Screen Idea*, Basingstoke/New York, Palgrave Macmillan.
- MANCILLA, JUAN (2013), “Acercamiento al problema de la adaptación cinematográfica de textos literarios: La transposición”, *Logos. Revista de Lingüística, Filosofía y Literatura*, 23(1): 32- 44.
- MARCHINI, GIOVANNI; MARTEL, LUCRECIA (2018), “It’s Not Literary Adaptation... It’s Literary Infection”, *Cinéaste*, 43(3): 45-46.
- McFARLANE, BRIAN (1996), *Novel to Film: An Introduction to the Theory of Adaptation*, Oxford, Clarendon Press.
- MCQUEEN, SEAN (2012), “Adapting to language Anthony Burgess’s and Stanley Kubrick’s *A Clockwork Orange*”, *Science Fiction Film and Television*, 5(2): 221-41.
- PAGET, DEREK (1999), “Speaking out: The transformation of *Trainspotting*”, Deborah Cartmell; Imelda Whelehan (eds.). *Adaptations: From Text to Screen, Screen to Text*, London, Routledge: 128-40.
- PAZ GAGO, JOSÉ MARÍA (2004), “Propuestas para un replanteamiento metodológico en el estudio de las relaciones de literatura y cine: el método comparativo semiótico-textual”, *Signa*, 13: 199-232.
- PÉREZ BOWIE, JOSÉ ANTONIO (ed.) (2010), *Reescrituras filmicas: nuevos territorios de la adaptación*, Salamanca, Universidad de Salamanca.
- RAUMA, SARA (2004), *Cinematic Dialogue, Literary Dialogue, and the Art of Adaptation: Dialogue Metamorphosis in the Film Adaptation of The Green Mile*. Tesis doctoral, Jyväskylä Yliopisto.
- RIFKIN, BENJAMIN (1994), *Semiotics of Narration in Film and Prose Fiction*, New York,

Peter Lang.

- SHERRY, JAIMIE (2014), “Teaching Adapting Screenwriters: Adaptation Theory through Creative Practice”, eds. Deborah Cartmell; Imelda Whelehan, *Teaching Adaptations*. Basingstoke, Palgrave Macmillan: 87-105.
- STAM, ROBERT (2000), “Beyond fidelity: the dialogics of adaptation”, ed. James Naremore. *Film Adaptation*, New Brunswick, Rutgers University Press, 54-76.
- STAM, ROBERT (2004), *Literature through Film: Realism, Magic, and the Art of Adaptation*, Malden, Blackwell.
- STAM, ROBERT; RAENGO, ALESSANDRA (eds.) (2005), *Literature and Film: A Guide to the Theory and Practice of Film Adaptation*, Malden, Blackwell.
- TORRES, ALEJANDRO (2015), “Literary Film Adaptation for Screen Production: the Analysis of Style Adaptation in the Film *Naked Lunch* from a Quantitative and Descriptive Perspective”, *Logos: Revista de Lingüística, Filosofía y Literatura*, 25(2): 154-64.
- WOLF, SERGIO (2001), *Cine/Literatura; ritos de pasaje*, Buenos Aires, Paidós.

Raquel Taranilla es doctora en Filología Hispánica por la Universidad de Barcelona. Ha sido profesora en la Universidad de Barcelona, la Hamad bin Khalifa University y actualmente imparte clase en la Facultad de Ciencias de la Información, en la Universidad Complutense de Madrid. Su investigación versa sobre la configuración lingüística de los textos narrativos. Es autora del libro *La justicia narrante*, además de dedicarse a la literatura de ficción.

raqueltaranilla@ucm.es

