

POLÍTICAS DESCENTRALIZADORAS EN *ZAMA* (2017) DE LUCRECIA MARTEL

DECENTRALIZING POLITICS IN *ZAMA* (2017) BY LUCRECIA MARTEL

Natalia D'Alessandro

Universidad de San Andrés / Universidad Nacional de Cuyo

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas

ndalessandro79@gmail.com

Resumen: En este artículo, me focalizaré en el análisis de la película *Zama* de Lucrecia Martel, y la pondré en diálogo con la novela homónima del escritor Antonio Di Benedetto. Como punto de partida, observaré un gesto descentralizador en la película *Zama*, que ya estaba presente en la novela de Di Benedetto, en relación con el campo cultural argentino. Para indagar en esta propuesta, me detendré en dos mecanismos constantes del *film* y en sus relaciones con la novela: en primer lugar, el trabajo con las voces y lo oral; en segundo lugar, el diseño meticoloso de un nuevo espacio cinematográfico.

Palabras clave: Lucrecia Martel, Antonio Di Benedetto, Descentralización, Voces, Campo cultural argentino.

Abstract: In this article, I will focus on the analysis of the film *Zama* by Lucrecia Martel, and I will put it in dialogue with the homonymous novel by the writer Antonio Di Benedetto. As a starting point, I will observe a decentralizing gesture in the film *Zama*, which was already present in Di Benedetto's novel, in relation to the Argentine cultural field. To investigate this proposal, I will focus on three constant mechanisms of the film and its relations with the novel: first, the work with voices and orality; then, the meticulous design of a new cinematographic space.

Keywords: Lucrecia Martel, Antonio Di Benedetto, Decentralization, Orality, Argentine cultural field.

“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. Estos fríos peces, tan apagados al elemento que les repele, emplean todas sus energías en la conquista de la permanencia. Nunca les vas a encontrar en la parte central del río, sino en las orillas.”

Lucrecia Martel, *Zama*.

“pero las orillas/están sonoras”

Juan L. Ortiz

Unas palabras previas

En el año 2017, Lucrecia Martel estrenó su última y aclamada película, *Zama*, basada en la novela homónima del escritor Antonio Di Benedetto.¹ En este artículo, me preguntaré sobre ciertos gestos que dominan el *film* de Martel e indagaré en el acto cinematográfico lúcido de llevar al cine hoy la novela *Zama* (1956). ¿Por qué *Zama*? ¿Por qué Di Benedetto? ¿Qué propone Martel a través de esta intervención? En relación con estos

¹ Martel nació en Salta en 1966. En 2001, estrenó su primer largometraje, *La ciénaga*, en 2004, apareció *La niña santa*; en 2008, *La mujer sin cabeza*; y en 2010, el cortometraje *Nueva Argirópolis*. Actualmente trabaja en el documental *Chocobar*, donde investiga el asesinato de Javier Chocobar, líder de la comunidad diaguita Chuschugasta, asesinado por un “patrón” de estancia en la provincia de Tucumán, en 2009. Por su parte, Di Benedetto nació Mendoza en 1922. Fue periodista y director del *Diario Los Andes*. El 24 de marzo de 1976, fue secuestrado, encarcelado y torturado durante más de un año. Tras ser liberado, se exilió en Francia y España. En 1984 volvió a Argentina. Escribió las novelas *El pentágono* (1955), *Zama* (1956), *El silenciero* (1964), *Los suicidas* (1969), *Sombras nada más* (1985), y numerosos libros de cuentos, reunidos hoy en sus *Cuentos completos* (2006).

interrogantes, observaré ciertos gestos descentralizadores en la película *Zama*, en relación con el campo cultural argentino. Considero que estos gestos se cristalizan especialmente en el diseño de sus propias genealogías, vinculadas a producciones culturales provinciales,² y en la propuesta de nuevas cartografías que desbarajustan un mapa homogéneo de lo nacional. Para indagar en esta propuesta, me detendré especialmente en dos mecanismos constantes del *film*: en primer lugar, el trabajo con las voces y lo oral; en segundo lugar, el diseño meticuloso de un nuevo espacio cinematográfico.

Al hablar de “gestos descentralizadores”, debo hacer algunas contextualizaciones. Recordemos que, ya desde los orígenes de la literatura argentina, se diseña la metáfora de la nación como cuerpo total, y un espacio –el interior– como zona homogénea que habría que integrar a ese devenir cuerpo de lo nacional. Desde entonces, “interior” ha aludido a todo el conjunto de provincias en oposición a la ciudad de Buenos Aires, como centro absoluto desde el cual se comercian todas las cartografías. Me refiero a textos fundacionales que diseñaron este esquema dicotómico de la “nación”, como por ejemplo *La cautiva* (1837) de Esteban Echeverría, *Facundo* (1845) de Sarmiento o *Bases y puntos de partida para la organización política de la República de Argentina* (1852) de Alberdi. Estos procesos de homogeneización operan con respecto a los espacios provinciales desde una óptica cercana a la planteada por Raymond Williams en *El campo y la ciudad* (1973). No solo los describen –condensados bajo el término “interior”– desde una

² De aquí en adelante, con el término “provincial” me refiero a las provincias argentinas (incluida la provincia de Buenos Aires).

mirada siempre externa, sino también desde perspectivas que escriben esos espacios como *otredad*.

En este contexto, observo ciertos recorridos de la literatura y el cine argentino contemporáneo que parecen inscribirse en el marco de políticas descentralizadoras. Son textos y películas que trabajan con ciertos mecanismos escriturales y filmicos que deslegitiman una lógica centralista con la que históricamente ha operado el canon y la industria editorial en Argentina. Estas producciones descentralizadoras se pronuncian desde múltiples espacios provinciales, que funcionan como nuevos lugares políticos de enunciación. Son textos y películas que en general, como en el caso de Martel, activan una diversidad de voces desde la agencia de estos espacios provinciales. Además, estos textos se alejan de toda idea de folklore o identidad nacional o regional.

Esta emergencia ya ha sido señalada por la crítica: por ejemplo, Lucía De Leone, en “Imaginaciones rurales argentinas: el campo como zona de cruce en expresiones artísticas contemporáneas” (2016), enfatiza el creciente interés en temas rurales que se observa en el arte argentino contemporáneo: “El campo es menos un sitio homogéneo que un espacio expandido y expansivo, una renovada cantera de imaginarios, materiales, representaciones, temporalidades y usos múltiples que conviven en la escena cultural contemporánea” (p. 195).

Creo que estas producciones descentralizadoras, entre las que leo a Martel, hacen ingresar al ámbito del cine y la literatura una diversidad de conflictos provinciales, de territorios en distintos puntos del país, que tradicionalmente no encontraban agencia

en los mapas de esos corpus problemáticos denominados “literatura o cine argentino”. Entre los principales conflictos que visibilizan, menciono: los problemas contemporáneos que sufren diversas comunidades indígenas en distintos puntos del país, especialmente por la desposesión de sus tierras, como se visualiza en las películas de Martel en comunidades del noreste y noroeste argentino; la creciente precarización de vidas y entornos, en distintas provincias, como consecuencia de la neoliberalización extrema, que escenifican por ejemplo los textos de Hernán Ronsino en torno a Chivilcoy o de Carlos Busqued sobre El Chaco; las luchas ambientales contra la megaminería o los agronegocios como la soja, que observamos por ejemplo en los textos de Gabriela Massuh sobre ciertas comunidades indígenas de Salta; entre otras cosas.

Pienso que esta búsqueda artística genera nuevas reparticiones del espacio cultural argentino. No solo introduce nuevos movimientos frente al concepto centralista de una “literatura o cine argentino” homogéneo gestado desde Buenos Aires, sino también traza un nuevo reparto de voces y una desconfiguración de aquello que tradicionalmente se ha instaurado como “centro” o “periferia”. De esta forma, generan nuevos mapas de la ficción, que enlazan cine y literatura a través de preocupaciones afines por ciertas voces, zonas y conflictos. Entre estas producciones, menciono las películas de Martel, pero también a cineastas y escritores y escritoras contemporáneos, que se enuncian desde diversas provincias, tales como Hernán Ronsino (*Chivilcoy*, 1975); Selva Almada (*Entre Ríos*, 1973); Gabriela Massuh (*Tucumán*, 1951); Federico Falco (*Córdoba*, 1977); Luciano Lamberti (*Córdoba*, 1978),

María Sonia Cristoff (Trelew, 1975); Carlos Buqued (Chaco, 1970-2021); Carlos Godoy (Córdoba, 1983); Lisandro Alonso (Buenos Aires, 1975), Mariano Donoso (San Juan, 1974); Celina Murga (Entre Ríos, 1973); entre otrxs.

Ahora bien, en *Contra el canon. El arte contemporáneo en un mundo sin centro* (2020), Andrea Giunta plantea ciertas ideas que me interesa repensar en relación con el concepto de “producciones descentralizadoras”. Giunta cuestiona la idea de “periferia”, ya que entiende este término como aquel que utilizan los “centros” para descalificar lo que no realizan ellos, y lo que nunca logrará su sofisticación. En este sentido, critica la idea de la centralidad europea para analizar otras poéticas como la latinoamericana, y postula que cuando el “otro” se analiza desde el saber crítico que elabora la metrópoli, no participa con voz en dicho debate. Propone así que cada poética se analice desde la experiencia fundante de vivir en una cultura distinta, y desde la obra misma, su lenguaje y sus articulaciones culturales y contextuales. Como analizaremos más adelante, creo que la cinematografía de Martel en su conjunto, y la película *Zama* en particular, avanzan en esta dirección descentralizadora propuesta por Giunta.

En un sentido cercano, podría leerse también la intervención de Alberto Moreiras en *Tercer espacio. Duelo y literatura en América Latina* (1999). Allí, propone la idea de “tercer espacio”: una localización intermedia, ni metropolitana ni periférica, que interviene globalmente, y que aúna proyectos que se vinculan por deseos artísticos y críticos cercanos, desde posiciones culturales geolimitadas, desde un lugar de enunciación y una lengua, y desde diversas explicitaciones políticas. Siguiendo estas reflexiones, me acompaña también la propuesta de Juan José

Saer en “Literatura y crisis argentina” (1997b) sobre la necesidad de alejarse de toda lógica binaria de margen y centro:

Es la tradición oficial la que crea a los marginales, como la Iglesia a los herejes. ¿Cómo se llega a ser marginal? Un análisis correcto exige no sólo una descripción de la actitud marginal sino también de aquello que supuestamente no lo es, de aquello respecto a lo cual se es marginal: es decir, la sociedad entera que se autodetermina como centro. (p. 109)

En este trabajo, utilizo el concepto de “espacios provinciales”, siguiendo las propuestas anteriores, especialmente las de De Leone, Giunta y Moreiras. Es decir: como espacios situados, que surgen desde la experiencia de vivir en una cultura específica, en un lenguaje, y en determinadas articulaciones contextuales. Además, entiendo que estas representaciones espaciales se vinculan por deseos artísticos afines, manifestando diversos lugares de enunciación y desde ciertas explicitaciones políticas que analizaremos en este trabajo.

Finalmente, como parte de esta introducción, me gustaría referirme al lugar del cine de Martel en relación con el llamado Nuevo Cine Argentino (NCA).³ En *Otros mundos. Un ensayo sobre el nuevo cine argentino* (2005), Gonzalo Aguilar enuncia desde las primeras líneas: “¿Qué pasa cuando los mundos se esfuman, se enfrián o sencillamente desaparecen? ¿Cómo reconocer los otros mundos que comienzan a anunciararse, no menos intensos pero sin dudas de contornos no tan precisos?” (p. 7). Así, Aguilar anticipa una cuestión clave del NCA, que surgió desde

³ La crítica llamó Nuevo Cine Argentino a producciones cinematográficas que surgen en los noventa y crecen a partir del 2001 bastante divergentes, de cineastas también disímiles, tales como: Martín Rejtman, Esteban Sapir, Adrián Caetano, Pablo Trapero, Lisandro Alonso o Lucrecia Martel, entre otros.

mediados de los noventa y cobró cada vez más fuerza: la búsqueda de registrar “nuevos mundos” y las grandes innovaciones en relación con la puesta en escena y a los artificios de la cámara a través de los cuales se buceaba en esos “nuevos mundos”.

La producción de Martel se inserta en este contexto y participa de estos cambios que generan las heterogéneas producciones del llamado NCA. Desde *La ciénaga*, podríamos decir que Martel comienza un trabajo meticuloso con la propuesta que abre el estudio de Aguilar: la aparición de nuevos mundos. Ahora bien, como afirma Sergio Wolf en “Sistemas de encierros: el lugar en el cine de Lucrecia Martel” (2011), podríamos decir que Martel se destaca por inaugurar dentro del NCA una indagación meticulosa de lo provincial; aunque, es necesario agregar, desde un cine siempre alejado de la idea de identidad nacional, regional o color local:

Lucrecia Martel puso a Salta en el mundo. Desde que hizo su cortometraje *Rey muerto*, hace ya más de quince años, sus películas generaron –incluso en críticos que no tienen la menor idea de cómo es Salta– una persistente relación simbiótica entre su mundo cinematográfico y su provincia como mundo. (Wolf, 2011, en línea)

Veamos, desde el análisis de ciertas políticas descentralizadoras, qué “otros mundos” visualizamos a través de la película *Zama*, y mediante qué mecanismos cinematográficos.

Políticas descentralizadoras I: el uso de las voces y lo oral

Antes de iniciar el análisis, recordemos el argumento de *Zama*. La novela y la película narran la historia de Diego de Zama, un funcionario “americano” de la corona española, que espera una carta del rey que le anuncie su ascenso y su traslado a una gran ciudad como Buenos Aires o Santiago. Pero la carta nunca llega y la situación de Diego de Zama empeora día tras día: no recibe su sueldo, los ahorros son cada vez más escasos y la posibilidad de ascenso cada vez más lejana. La historia transcurre en Asunción del Paraguay entre 1790 y 1799, año en el que Zama se embarca en una partida de soldados que salen a la búsqueda del bandido Vicuña Porto. Sin embargo, la utopía de atrapar al bandido, como última posibilidad de vislumbrar el ascenso anhelado, también le será negada: Vicuña Porto, escondido tras otro nombre, es uno de los soldados de la partida y elige a Zama para revelarle su secreto y amenazarlo. Este destino absurdo es una de las últimas acciones de Diego de Zama.

Me detendré en el trabajo con las voces en la película *Zama*, clave en todo el proyecto cinematográfico de Martel, y que llega a un extremo en este *film*. Su cine presenta una preeminencia de lo oral, que Martel ha situado como “una gramática del norte” (Oubiña, 2007, p. 55), justificando claramente la colocación del “habla salteña frente a la devaluación de la palabra” (Patocco, 2011, p. 90). El trabajo con lo oral es un tema recurrente en sus entrevistas: muchas veces asociado a la rememoración de cuentos orales de su abuela; otras veces, en relación con la cadencia oral de ciertas voces, a la deriva de las conversaciones, o al trabajo con la estructura de narraciones orales de Salta. Así,

en *Diálogos 2010. Ciclo de entrevistas culturales* (2011), Martel afirma: “creo que la poesía y el cine tienen el sonido del habla como una referencia fundamental. En lo que yo escribo, la lengua del salteño es fundamental” (p. 90). En este sentido, Deborah Martin afirma en “Lucrecia Martel’s *Nueva Argirópolis*: Rivers, Rumours and Resistance” (2016), que el predominio total de conversaciones en lenguas indígenas y en español se erigen por sobre la imagen visual, y muchas veces desafían la preeminencia cinematográfica de lo visual:

Martel’s cinema has been described both as ‘aurally conceived’ and as an oral cinema, or a cinema of words. In it sound is always potentially more revolutionary, more open to interpretation than the more heavily coded and ontologically defined visual field (...) sound is used to continually suggest further layers to reality beyond the limits of the visual image, and thus to challenge the hegemony of the visual. (p. 460)

Así lo ha subrayado también la crítica inmediata sobre *Zama*, que destaca el uso del sonido como una operación central. Diego Brodersen ha propuesto que *Zama* presenta “la mezcla de audio más compleja de toda su filmografía: hay voces lejanas haciendo de narradoras, diálogos centrales que se pierden hasta desaparecer y temas musicales de los 50” (2017, en línea). En *Otra Parte Semanal*, Federico Romani ha hablado de “una especie de huella sonora, de traza o reverberación acústica que, por un extraño milagro de puesta en escena, llega a volverse efímeramente lumínica” (2017, en línea).

Desde el comienzo, la película escenifica su interés por un trabajo minucioso con la idea de lo oral, como forma de activar una diversidad sorprendente de voces que circulan en el *film*. De

hecho, desde la primera escena –en la que Zama observa el río desde las orillas–, la película nos hace oír por detrás de esta imagen susurros de mujeres y niños, mezclados con sonidos del agua que corre y risas. Desde este momento, Martel sienta sus bases: las de un predominio de conversaciones y susurros en diversas lenguas, que buscan erigirse sobre una potente imagen visual. Tras este primer momento, escuchamos junto a Diego de Zama que las espía, a un grupo de mujeres que se bañan a orillas del río. Ellas conversan en lengua indígena, lengua de la que nunca recibimos ningún tipo de traducción. Cuando las mujeres lo descubren espiándolas, aparece el español a través de gritos de denuncia: “mirón, mirón”.

A los susurros, voces en lenguas indígenas, y al español inicial, en la segunda escena se suma un español de tonada rioplatense, a través de la voz de algunos oficiales de la corona que hacen declarar a un preso. Cuando el preso declara, lo hace a través de un español de una entonación que no coincide con la rioplatense, quizás cercana a las del noreste argentino. A esta proliferación de voces, se acopla la voz de Zama, un “americano”, de un español neutralizado; las voces de esclavos que hablan el español como lengua extranjera; múltiples entonaciones cercanas a las provinciales; un español de España, encarnado en la figura de Luciana Piñares de Luenga, la esposa del ministro de hacienda; y, hacia el final, el español fusionado al portugués del bandido Vicuña Porto y sus hombres.

A través de la circulación de esta diversidad de voces, *Zama* propone una reivindicación total de la palabra hablada. Se postula a sí misma, al igual que películas anteriores de Martel, como una película oral. Sobre este trabajo, Martel ha afirmado:

Irse al pasado o alejarse de los centros narrativos se parece. La decisión fue desplazarse a las provincias y cosechar. Las tonadas, por ejemplo, están sacadas de los santiagueños, de los formoseños, hay algo de Cuyo. También usé el neutro que los venezolanos inventaron para las telenovelas. Una vez tuve que hacer un trabajo sobre las cartas de Encarnación Ezcurra. Qué hacer con el idioma en el caso de que me tocara hacer una película de época, porque no había visto películas argentinas en las que me haya gustado cómo lo resolvieron. Esas cartas tienen un lenguaje un poco chabacano, rioplatense, sin diplomacias mañeras, sobre todo en las cartas íntimas que escribe a Rosas. (Diz y Lerer, 2017, en línea)

Hay un trabajo conceptual marcado sobre el uso de diversas tonadas provinciales, que se superponen a un español “neutro” y a un español rioplatense, y que se suman a todas las otras voces antes señaladas. En su película, Martel nos sitúa en un contexto colonial de fines del siglo XVIII, y en un espacio pre-nacional. Desde ese lugar complejo, presenta una pluralidad de voces sin precedentes en el cine argentino: lo oral funciona como forma de activar una diversidad de voces que generan nuevas reparticiones del espacio cinematográfico y literario argentino.

Martel asocia este mecanismo cinematográfico a la posibilidad de “alejarse de los centros narrativos” y “desplazarse hacia las provincias”. Yo llevaría más lejos su propuesta: diría que su trabajo sorprendente con esta multiplicidad de voces en la película *Zama*, más que “alejarse de los centros narrativos” y “desplazarse hacia las provincias”, es un mecanismo que desestabiliza y pone en riesgo el concepto mismo de “centro narrativo”. En este sentido, creo que el *film* instaura su propio espacio, su instancia aquí y ahora. Su movimiento no parece ser el desplazamiento de un “centro narrativo”, sino el movimiento

de crear sus propios mapas, como parte de un cine conceptual que propone nuevos recorridos cinematográficos.

En “Todavía no: Zama, un criollo, un indio” (2022), Byron Vélez Escallón habla de ciertos espacios que ya estaban presentes en la novela *Zama* de Di Benedetto. Por ejemplo, analiza el recorrido de Diego de Zama desde lo que entiende como un “borde paraguayo” hacia su desplazamiento final en el mundo indígena. Lee a Zama como un personaje escindido, en un entre-medio entre el mundo criollo y el indígena, y cerca de ambos espacios. Lo ubica en

un mundo heterogéneo y conflictivo cuyo protagonista, escindido y cada vez más descentrado, está constituido por la diferencia colonial. Por ese motivo, Zama no puede pensarse apenas como el simple representante de una riqueza multiculturalista o pintoresca. Lejos de la fusión, la diferencia colonial en *Zama* es una herida abierta. (2022, p. 146)

Desde ciertos mecanismos cinematográficos, como el uso de las voces, creo que Martel retoma este planteo de Di Benedetto. *Zama* nos coloca en ese mundo heterogéneo y descentrado que postula Byron, como una especie de herida abierta y frente a conflictos aún no resueltos, incluso en el presente, con respecto a las relaciones entre los blancos y las comunidades indígenas, como por ejemplo el de la desposesión histórica de sus tierras. En este sentido, considero que observamos en la película algunas de las propuestas de Giunta y Moreiras que expusimos al abrir este trabajo. A través de este coral de voces diversas, su cine en general y la película *Zama* en particular, opera de forma descentralizadora y parece reclamar desde sus propios mecanismos una lectura que, como proponía Giunta, se analice

desde la experiencia fundante de vivir en una cultura distinta, y desde la obra misma, su lenguaje y sus articulaciones culturales y contextuales.

Ahora bien, ¿cómo se generan estos nuevos mapas mediante el uso de la oralidad en *Zama*? Juan José Saer propone a la novela *Zama* de Di Benedetto, que ha sido leída como novela histórica, justamente como la refutación de ese género. Destaca que uno de los aspectos centrales de esa refutación es el uso de la lengua: “Ya no recuerdo quién ni dónde, afirmaba que el único valor de *Zama* era el de reconstruir la lengua colonial de la época en que se supone transcurre la novela. En *Zama* no hay ninguna clase de reconstrucción lingüística tampoco, y es evidente que tal proyecto no ha sido nunca tenido en cuenta por su autor” (Saer, 1997a, p. 48). En su película, Martel hace suyo este procedimiento: retoma la idea de refutar el género “novela histórica” –película histórica, en este caso– a partir del uso de las voces. De esta forma, desafía incluso la fe en la idea de una “Historia” con mayúsculas, como posibilidad de reconstrucción fiel del pasado. Martel ha afirmado en numerosas entrevistas que la mayor parte de sus decisiones fueron hipótesis audaces respecto de la historia, adoptando una actitud que va deliberadamente en contra de cierta historia documentada en América Latina, y buscando en cierta forma ser falaz con respecto a la historia documentada por el hombre blanco.

Álvaro Fernández Bravo y Edgardo Dieleke ya han afirmado en “*Zama*: heterocronía, voyeurismo y mundos posibles” (2018) que Martel genera “la lectura de una novela que no se propone una reconstrucción histórica, y a la vez, enmarca el relato y el devenir de su protagonista en una circularidad y una exploración

de la temporalidad. A partir de esta apuesta, consideramos que se puede concebir la película como una heterocronía, es decir, una postulación alternativa de la historia americana” (en línea). Afirman que, sin desentenderse del marco histórico, distorsiona los elementos del mundo colonial a través de una “etnografía extrañada” que presta mayor atención a las voces y a los cuerpos de los subalternos.

Ahora bien, hay un momento clave en la película que escenifica este concepto de ser falaz con respecto a la idea de “Historia”. Hacia el final, Zama conoce a Vicuña Porto, el legendario bandido que se oculta entre la partida de hombres que lo busca. Porto desarma al coronel y toma presos a sus “buscadores”; entre ellos, a Zama. En un momento, Porto afirma a Zama: “Tengo mis pecados, pero no todos los 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? Meu nome es Gaspar Toledo”. Martel no solo reescribe casi sin cambios un fragmento clave de la novela *Zama*. Además, Martel se acopla a su cuestionamiento al género histórico. La afirmación de Porto nos habla de su historia como relato fallido y cuestionado. “Vicuña Porto no existe”, afirma irónicamente a quien identificamos como Vicuña Porto, personaje que se ha construido a lo largo de todo el *film* mediante lo que otros personajes dicen de él. El verbo “dicen” es fundamental: nos muestra que “Vicuña Porto” es un “nombre”. Es decir, una palabra, una construcción. Pero además, el verbo “dicen” hace foco en esta idea: Vicuña Porto es, y no es al mismo tiempo, lo que una diversidad sorprendente

de voces, como una especie de coro múltiple, ha dicho sobre él a lo largo de todo el *film*.

Así, por un lado la película propone un cuestionamiento profundo a la idea de una “Historia” con mayúsculas. Este mecanismo presente en *Zama* –cuestionar el funcionamiento de cualquier “Historia” oficial que se autodetermine como centro–, hace posible colocar bajo la mirada ciertos procesos históricos que han sido homogeneizados, desarmando la posibilidad de una historia integral y generando nuevos espacios desde donde narrar. Por otro lado, la película escenifica, a través de la afirmación de este personaje, la idea de “historia” como narraciones múltiples que se van configurando de forma fallida, cuestionada, a través de las voces de los personajes, de lo que ellos *dicen*.

El *film* también presenta una oscilación omnipresente entre las voces de españoles, criollos y las voces de las comunidades indígenas. Hay una escena en la novela que se reescribe en la película. Diego de Zama y su asistente, Ventura Prieto, discuten sobre la práctica de la encomienda. Ambos son visitados por una familia, cuyo padre reclama que son descendientes de españoles y necesitan encomienda de indios mansos. Tras este reclamo, Zama afirma: “Encomienda de indios. Indios no van a faltar. Pueden volver en paz”. Cuando se retiran, Ventura Prieto cuestiona: “No hay documentos. Para esclavizar naturales no basta con el nombre de Irala”. Además, Ventura Prieto agrega: “Está hablando con un hombre lleno de asombro ante tantos americanos que quieren parecer y no ser ellos mismos los que son”. Tras esto, Zama lo golpea y, por este enfrentamiento, Ventura Prieto será trasladado a Lerma.

Esta escena plantea una serie de conflictos del momento virreinal. Las voces de los supuestos descendientes de Irala nos introducen rápidamente en el problema de la encomienda como herramienta institucionalizada de explotación de los indígenas; en la histórica usurpación de las tierras de las comunidades; y en la aplicación de una violencia sistemática sobre ellos. La voz de Ventura Prieto también plantea un conflicto sobre la condición de criollo de Zama, que es presentado como un traidor que reniega de ser americano, se pronuncia contra las comunidades indígenas y a favor de la corona española. Sin embargo, mucho más que una meditación sobre el funcionamiento colonial se activa en este fragmento. Como propuso Saer sobre la novela *Zama*, aquí también Martel nos habla de un tiempo presente:

Toda narración transcurre en el presente, aunque hable, a su modo, del pasado (...) El esfuerzo de Di Benedetto tiende, por tanto, no a evadirse del presente -esfuerzo condenado por otra parte a una imposibilidad trágica- sino a exaltar la validez del presente. (1997a, p. 49)

Como afirma Deborah Martin en “A kind of bliss, a closing eyelid, a tiny fainting spell: *Zama* and the lapse into colour” (2022), en su película Martel deslegitima la autoridad del personaje Zama como representante del poder colonial:

As these moments of mocking and contestation of Zama’s authority suggest, the project of shoring up his elite status and colonial power is ultimately unsuccessful; indeed, the film as a whole as well as Zama’s personal trajectory are best read as means to demonstrate the extent to which (colonial) domination and submission are never complete. (en línea)

Considero que los alcances de esta crítica al colonialismo alcanzan en el *film* incluso ciertos conflictos presentes. Sin

perder nunca de vista su especificidad cinematográfica, la película *Zama*, al igual que su anterior cortometraje *Nueva Argirópolis*, dialoga estrechamente con un debate localizado y actual: el despojo sistemático de las tierras de las comunidades indígenas de diversas provincias, que ha tenido lugar en los últimos años. Además, Martel sitúa la discusión en el marco de un problema totalmente contemporáneo: la violencia institucional, ejercida de múltiples formas como política del gobierno nacional, contra diversas comunidades indígenas de las provincias del noreste argentino, donde su película fue filmada. Sin embargo, Martel no se detiene a observar pasivamente esta violencia institucionalizada sobre diversas comunidades indígenas. La película oscila entre la escenificación de esta situación histórica de dominación sobre las comunidades, y la búsqueda de generar espacios cinematográficos de reivindicación para las comunidades: y para ello, el uso de las voces y lo oral es clave.

Políticas descentralizadoras II: hacia la construcción de una espacialidad lateral

Así como las voces de los personajes generan historias múltiples que deslegitiman las ideas de “centro” y “periferia”; también las voces producen espacios complejos, que trazan nuevas reparticiones literarias y cinematográficas en el campo cultural argentino. En una entrevista sobre su película, Martel afirma: “I always understand space as a cause/effect line, so words generate characters and characters generate space. The characters always come from words” (James, 2018, p. 36). De

esta forma parecen funcionar los múltiples espacios: las voces de los personajes generan diversos espacios cinematográficos que delinean nuevos mapas de la ficción en el contexto argentino. Creo que la película *Zama*, subraya el surgimiento en los últimos años de un corpus descentralizador que ha logrado una notable visibilidad en el campo cultural argentino. Como ya mencioné, estos nuevos mapas enlazan cine y literatura a través de preocupaciones afines por ciertas voces, zonas y conflictos generalmente invisibilizados.

En este aspecto, Martel también hace suyo un gesto ya presente en *Zama* de Di Benedetto. La novela propone, desde los cincuenta, la urgencia de pensar en nuevos mapas descentralizadores, que desdibujen la idea de la ciudad de Buenos Aires como centro absoluto desde el cual se escriben todas las historias. La crítica señaló ampliamente este aspecto de los textos de Di Benedetto. Jimena Néspolo en *Ejercicios de pudor. Sujeto y escritura en la narrativa de Antonio Di Benedetto* (2004), acercó las escrituras de Saer y Di Benedetto por su alejamiento de un “regionalismo tradicionalista” y, al mismo tiempo, por postular “una autonomía, en el sistema literario argentino, de Buenos Aires como centro geográfico” (p. 297). J. M. Coetzee en sus *Late Essays* (2017) propone que la novela *Zama* escenifica una fricción histórica entre Buenos Aires y las provincias:

Friction between Buenos Aires and the provinces has been a constant of Argentine history, dating back to colonial times, with Buenos Aires, gateway to the wider world (...) *Zama* takes up directly the matter of Argentine tradition and the Argentine character: what they are, what they should be.

It thematizes the cleavage between coast and interior. (pp. 138-39)

Por su parte, Julio Premat, en *Héroes sin atributos. Figuras de autor en la literatura argentina* (2009), postula que *Zama* de Di Benedetto elige una posición “excentrada” con respecto a lo espacial:

en la medida en la que se desarrolla en un lugar lateral dentro del mapa virreinal (Asunción, como una proyección de Mendoza, en vez de Buenos Aires) pero también del mapa cultural (la novela termina en el corazón de la selva en lugar de hacerlo en la inmensidad de la pampa). (p. 102)

Siguiendo la propuesta de Premat, me interesa retomar la idea de “espacio lateral” dentro del mapa virreinal o del mapa literario. Como proponen Coetzee y Néspolo, la novela *Zama*, hace visible una fricción entre Buenos Aires y las provincias. Además, el texto se pregunta sobre este conflicto histórico que ha atravesado la tradición argentina, alejado de cualquier “regionalismo tradicionalista”; y desde este alejamiento postula una autonomía, en el sistema literario argentino, respecto de Buenos Aires como centro geográfico. Por eso, propongo junto a Premat, que la novela diseña formas de espacialidad lateral: desarrolla sus propias instancias aquí y ahora, desde donde narrar. Veamos cómo funciona este aspecto en la novela; de qué elementos se apropiá Martel y qué nuevas propuestas introduce.

En la novela, a partir de la voz en primera persona del narrador protagonista Diego de Zama, se producen a nivel textual espacios conflictivos. Desde las primeras páginas, encontramos un diseño espacial complejo, en el que Zama, criollo y foráneo en Asunción, visualiza el recorrido de una carta

que le envía a su mujer: “Desenvolvía despacio en mi mente el viaje de la carta, por agua hasta Buenos Aires, por tierra después centenares de leguas con su rumbo oeste” (1972, p. 16). El espacio se va trazando a partir de su voz: desde su perspectiva, visualizamos mapas de Asunción y de las difíciles conexiones que establece con una lejanísima Buenos Aires. Esta ciudad, invisible en la novela, se abre al mundo, allá distante, a través de su puerto.

Así, por un lado la novela postula una autonomía de Asunción como espacio narrativo total, desde donde se pronuncia la voz de Zama, un desplazado, que observa desde su condición de extranjería. Por otro lado, el texto escenifica una fricción entre la ciudad de Buenos Aires y Asunción, como territorio “interior” y ciudad menor, en un contexto colonial pre-nacional. Asunción es una ciudad aislada, alejada del puerto que conecta con Europa, con difíciles comunicaciones hacia las grandes ciudades.

Esta perspectiva de Asunción se abre luego hacia la idea de “España”. Zama ve partir a Luciana, mujer con la que tuvo un romance: “Hacia el Plata, después a la mar y hacia España, donde nunca fui más que un nombre anotado en papeles, se extendería un pensamiento, una sensibilidad humana accionada por mí.” (1972, p. 104). Aquí, el posicionamiento de Zama se afirma más aún, al mismo tiempo que se ensancha su mirada. Zama, a partir de una voz localizada en Asunción, genera ahora nuevos mapas: las orillas del Río de la Plata, el puerto que se abre a Europa, el Atlántico Sur y, más allá, “España”, cuna de la corona, donde él no es más que un “nombre anotado en papeles”. Esta existencia especular de Zama –la de ser del otro

lado del océano un nombre escrito en papeles— refuerza por un lado su localización en Asunción, al mismo tiempo que suma complejidad al mapa que su voz va trazando.

Luego, la voz de Zama se abre hacia la idea de “América”, generando una nueva perspectiva desde donde narrar: “Yo, en medio de toda la tierra de un continente, que me resultaba invisible, aunque lo sentía en torno” (1972, p. 37). El personaje se pronuncia ahora desde Asunción, como espacio sumido en la inmensidad del continente “América”. A través de estos mapas, Asunción se va diseñando como espacio total desde donde se busca narrar la propia historia. Pero también, Asunción se va visualizando como mapa múltiple, conflictivo, interconectado dificultosamente a través de caminos fluviales, terrestres y océanos hacia otros lugares que, si bien se proyectan como “exterioridades” lejanas nunca vistas por Zama -Buenos Aires, España, Europa, América- se superponen a Asunción en este contexto colonial. La novela parece ir diseñando a Asunción como un espacio surcado por múltiples violencias superpuestas que, si bien parecen ejercerse desde Buenos Aires, España, Europa, como exterioridades invisibles, lo atraviesan de un extremo a otro: la situación colonial, un poder fuertemente centralizado, la esclavitud, la estratificación social, el aislamiento, la marginalidad total de las comunidades indígenas, la violencia institucionalizada sobre los cuerpos.

Diego de Zama no llega nunca a Buenos Aires, ni a ninguna otra gran ciudad. Por el contrario, primero es trasladado a un rancho en las afueras de Asunción y, finalmente, se interna en la selva hacia el norte. Entra en ese espacio que Premat propone como “lateral” con respecto a un mapa literario dominante en

el contexto argentino. Es decir: ingresa en el corazón de la selva, en lugar del *locus* omnipresente de un “interior” narrado como la inmensidad de la pampa. Es allí donde logra describir con mayor lucidez sus mapas: mapas complejos, superpuestos, que describen la situación colonial histórica como una herida abierta, llena de conflictos lingüísticos, políticos, raciales, no resueltos. Es allí también donde, como proponía Vélez Escallón, el personaje, cada vez más escindido y descentrado, se acerca como nunca al mundo indígena, a sus lenguas, a sus espacios. Di Benedetto postula un movimiento radical en el sistema literario argentino. Busca narrar desde el *locus* textual Asunción y desde la selva, como *espacios laterales*, que se diferencian radicalmente de un mapa literario hegemónico, en general dominado por la dicotomía de Buenos Aires como centro absoluto frente a un interior visualizado como la “inmensidad de la pampa”.

Quizás, propone Di Benedetto, sólo a partir de este espacio lateral, se puede narrar la complejidad de un sistema colonial histórico y sus huellas en el presente en el contexto latinoamericano. Quizás, sólo desde aquí se puede narrar la persistencia de distribuciones económicas, culturales y territoriales desiguales, de larguísima data, previas incluso a la idea de una “nación argentina”. Quizás, solo desde aquí se puede visualizar la violencia que trajo consigo la sistematización histórica de los relatos fundacionales y de su corolario último, es decir, la conformación de un espacio llamado “Argentina”.

En su *film*, Martel hace suyos estos planteos presentes en la novela de Di Benedetto. Son conflictos que ya estaban latentes en sus películas anteriores, pero que logran una mayor potencia

en *Zama*: ¿Cómo visualizar esos relatos fundacionales para interrogar los mapas que fueron trazando? Y, más aún, ¿cómo operaron esos relatos, cómo operan hoy, y qué es todo lo que quedó por fuera en la conformación de un espacio llamado “Argentina” o “Paraguay”? Pero también, ¿cómo narrar ese conflicto histórico, el de las desiguales reparticiones en el contexto argentino y el de una distribución centralizada que abarca desde el período colonial hasta el presente?

Martel también se apropiá de algunas propuestas presentes en la novela de Di Benedetto para responder a estos interrogantes. Di Benedetto propone narrar estos conflictos desde Asunción, lugar históricamente invisibilizado, espacio sobre el cual se aplicó la violencia de la consolidación de los espacios nacionales. Pero también, busca narrar desde la selva, espacio no hegemónico en el contexto argentino, lateral con respecto a la idea de pampa infinita. Y más aún: narra todo esto desde una condición de extranjería; es decir, a partir de una voz que no reclama ningún tipo de pertenencia identitaria con respecto a ese espacio. Di Benedetto, como nos recuerda Saer, lleva más lejos su propuesta: diseña un relato desde un lugar que no divide el espacio en naciones, sino que cuestiona los relatos previos de fijación “nacional” desde una zona complejísima, en la que se superponen Asunción, Europa, España, Buenos Aires, América y más. Y por último, Di Benedetto sitúa con lucidez la voz de Diego de Zama en Asunción, como espacio menor, inmerso en el espacio “América”, como afirma Saer: “La agonía oscura de Zama es solidaria de la del continente en el que esa agonía tiene lugar” (1997a, p. 54).

La novedad en la película de Martel con respecto a este diseño espacial complejo, es trabajarla mediante el mecanismo cinematográfico de la radicalidad de las voces. Hay un cambio fundamental en la película de Martel: elimina la primera persona, prescinde de Diego de Zama como narrador protagonista. El personaje Zama, la ambivalente e interesantísima figura del criollo en la novela, es modificado –y casi podríamos decir silenciado en parte– en la película. El fuerte “yo” de la novela deviene en el *film* en un colectivo de voces amplísimo. A través de esta eliminación de la primera persona, Martel retoma un mecanismo clave de todo su proyecto cinematográfico, que se radicaliza en su último corto *Nueva Argirópolis* y ahora en *Zama*: el uso de las voces como política cinematográfica. Así, Martel reescribe la novela *Zama*, sin dejar de dialogar con ciertas especificidades cinematográficas de su propio proyecto. El diálogo entre su *film* *Zama* y *Nueva Argirópolis* es muy marcado por el uso extremo de las voces. A partir de este procedimiento, Martel actualiza hoy una propuesta que ha estado presente desde el 2001 en su primera película, *La ciénaga*: la urgencia de generar una desconfiguración de aquello que históricamente se ha instaurado como “visible” o “invisible” dentro de la idea de un cine argentino. Y, en el reclamo de esta urgencia, Martel, desde sus propios mecanismos, nuevamente se encuentra con Di Benedetto, y lo elige como antecesor y precursor, proponiendo así sus propias genealogías.

No es casual que Martel elija instalar el rodaje de *Zama* en Formosa y Corrientes, espacios casi invisibles en el contexto del cine argentino. Tampoco es casual la participación de actores de las comunidades indígenas del noreste argentino en su *film*.

Martel busca diseñar un concepto contundente respecto del rodaje de *Zama*. Recordemos que ella misma encargó a la escritora entrerriana Selva Almada el texto *El mono en el remolino. Notas sobre el rodaje de Zama* (2017), y que el documental *Años luz* (2017) de Manuel Abramovich registra su actividad como directora durante el momento de la filmación. Por ejemplo, Selva Almada, desde una mirada etnográfica que se abre hacia el afuera del rodaje, se concentra en las voces contemporáneas de las comunidades QOM de las provincias Formosa y Corrientes, donde tiene lugar el set de filmación; y más específicamente en la pobreza estructural en la que viven estas comunidades en el presente. Martel tiene un interés profundo por acercar las decisiones conceptuales del rodaje a la ficción cinematográfica *Zama*: busca hacer foco en sus propias conceptualizaciones con respecto al “hacer cine” y quiere visibilizar su posicionamiento en relación con cierta historia de un cine “internacional”, pero también “nacional” con el que sus *films* debaten y disienten.

En este sentido, hay una decisión clave en la película de Martel, como marco de operación conceptual. Ella diseña un cine que trabaja con el concepto amplio de filmar desde las provincias del noreste argentino. Así, no sólo postula nuevos recorridos para el cine argentino y trabaja desde espacios excepcionalmente indagados en la tradición cinematográfica nacional. Además, investiga conflictos que no habían sido observados desde una óptica cinematográfica. Esto la lleva a correr el foco de observación histórica de aquello que se ha llamado “cine argentino”, casi siempre centrado en la ciudad de Buenos Aires o en representaciones homogeneizadoras de un “interior” construido como otredad. Desarrollar un cine que

busca como concepto filmar desde aquí, la impulsa a generar nuevas distribuciones de una “cartografía cinematográfica nacional”, que no coinciden con la ciudad de Buenos Aires como centro y que incluso debilitan la idea misma de “cine nacional”. En relación con este aspecto de su *film*, Martel habla sobre una “homogeneidad estética” presente en el cine argentino y, de forma más amplia, también en el latinoamericano:

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. A cualquier escritor o cineasta que viva en su provincia le cuesta acceder a otros circuitos (...) En Latinoamérica es enorme el descalabro de representación de grandes sectores sociales. En la televisión no están presentes los indígenas. El mundo audiovisual es tan de clase media y blanco. Esa es una pobreza que arrastra nuestro cine. (Rodríguez Marcos, 2018, en línea)

En “Antonio Di Benedetto: heterotopías y desplazamientos” (2017), Liliana Reales analiza el trabajo periodístico de Di Benedetto, y recupera cuando él cubrió el devastador terremoto de la provincia de San Juan de 1944. Propone que allí, en esos confines, entre las ruinas de una pequeña ciudad de provincia devastada, Di Benedetto encuentra un germen de su escritura: “Es allí, en los confines –que aquí no funciona tan sólo como una metáfora–, entre el desierto y la incansable amenaza de devastación y derrumbe, donde, lentamente, irá madurando su texto literario”. Siguiendo esta línea, Reales habla de la presencia del desierto en su escritura, casi como una gramática que atraviesa la palabra:

Aquí se habla del efecto del desierto como territorio heterotópico, ese otro lugar de una literatura surgida fuera del gran centro productor de cultura del país. Daniel Link escribió: “La fatalidad de ser cordobés acompañó a Jorge Barón Biza toda su vida”. Y más adelante recuerda las palabras de Barón Biza sobre Di Benedetto: “El destino de Di Benedetto me aterroriza. *Zama* es una novela mucho mejor que *Cien años de soledad*, ¿pero quién lo sabe?”. Habría que pensar que aquella misma fatalidad es la que, tal vez, hizo de *Zama* la impresionante singularidad que es y que obliga a la literatura argentina a mirarse allí, en ese espejo donde no está pero que le devuelve su visibilidad, aunque también evidencia, de cierto modo, un rechazo. (2017, p. 80)

Considero que Martel busca, reescribiendo cinematográficamente *Zama* de Di Benedetto, diseñar su propia genealogía, insertándose en esta tradición descentralizadora, en este *otro* espacio, territorio heterotópico, que surge fuera – lateral – de Buenos Aires como gran centro productor del país. A través de este gesto, su película interpela nuevamente a la literatura y al cine argentino, como propone Reales, “a mirarse allí, en ese espejo donde no está pero que le devuelve su visibilidad”.

Palabras finales

Hay una escena inicial que es clave en la novela y en el *film*. Este momento puede leerse como un manifiesto en la búsqueda de trazar nuevos espacios literarios y cinematográficos, pero también en el diseño de una nueva genealogía. En *Zama*, Martel reescribe un fragmento fundamental de la novela. Diego de

Zama y otros oficiales de la corona interrogan a un preso, pero él no responde. Cuando finalmente lo hace, declara:

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

Como ya ha señalado la crítica, en la novela hay un claro paralelismo entre la historia del pez y la historia que se avecina de Diego de Zama. De hecho, el personaje Zama afirma al escucharla historia: “Al considerarla, recelaba de pensar en el pez y en mí a un mismo tiempo” (1972, p. 10). Sin embargo, creo que estos fragmentos exceden lo argumental y podrían leerse también como una propuesta teórica, que coloca a estas producciones definitivamente en el marco de una política descentralizadora. Esta propuesta escenifica un conflicto y diseña un posicionamiento en el contexto del campo cultural argentino.

Así, podemos leer este fragmento como un manifiesto en la búsqueda de trazar un nuevo espacio literario y cinematográfico. *Zama*, tanto la novela como la película, escenifica a un nivel amplio ese vaivén del que nos habla el movimiento oscilatorio del pez, entre el agua y el afuera. El vaivén del pez es también en el fragmento una lucha por la permanencia. Creo que *Zama* pone en escena un *vaivén* fundamental, que funciona como movimiento oscilatorio histórico y como lucha. Por un lado, *Zama* nos recuerda este conflicto histórico irremediable: el proceso de fijación y fundación de un espacio llamado

“Argentina” como parte de la violencia de un sistema que se constituirá definitivamente. Por otro lado, *Zama* parece generar una especie de fuerza descentralizadora que trabaja al texto desde su interior, desde sus propias especificidades literarias y cinematográficas, y alcanza una amplia proyección en su búsqueda incansable de trazar nuevos espacios escriturales y cinematográficos desde donde enunciarse.

En relación con esta fuerza descentralizadora, el fragmento agrega un nuevo posicionamiento a ese vaivén del pez: “Nunca les vas a encontrar en la parte central del río, sino en las orillas”, reescribe Martel. Nuevamente, podríamos leer aquí un conflicto histórico en el contexto argentino, en esa fricción entre la parte central y las orillas, entre Buenos Aires como gran centro y las provincias. El texto se sitúa entre la aceptación de una centralidad ineludible, que, como hemos afirmado siguiendo a Saer, es diseñada históricamente por parte de ciertas tradiciones discursivas que se “autodenominan como centro”; y la búsqueda de generar nuevas genealogías provinciales. Quizás, podríamos visualizar estas nuevas genealogías en esa reivindicación de la imagen literaria de las orillas del río, tan presente en una tradición poética del noreste argentino desde Juan L. Ortiz en adelante. Es decir: las *orillas* nunca entendidas como margen, sino más bien como espacio móvil, en permanente vaivén, como entre-medio conflictivo, inaprensible, no fijado de una vez y para siempre, y dominado por el sonido del agua que opera como susurro o voz colectiva. Como escribe Juan L. Ortiz: “pero las orillas/están sonoras” (1996, p. 264).

En este sentido, el diseño de estos nuevos espacios en *Zama*, podría pensarse como esa espacialidad lateral, que

propusimos junto a Premat, que desarrolla sus instancias aquí y ahora desde donde narrar, dando luz a nuevos espacios de enunciación provinciales y junto a ellos, a numerosos conflictos que los atraviesan. Esas espacialidades laterales, nos muestran, como postulaba Byron, mundos heterogéneos, conflictivos, con un protagonista descentrado, escindido, que visibiliza, incluso en el presente, ciertas distribuciones desiguales como heridas abiertas, aún no resueltas. Esas heridas nos obligan, siguiendo a Reales, a mirarnos allí, a observar la literatura y el cine argentino en ese espejo problemático, irresuelto, que devuelve visibilidad. Al fin, como proponía Giunta, *Zama* busca deslegitimar las ideas de “centro y periferia” y parece reclamar, desde sus propios mecanismos, lecturas que surjan desde la experiencia fundante de vivir en una cultura distinta, y desde la obra misma, su lenguaje y sus articulaciones culturales y contextuales.

Ahora bien, ¿por qué reescribir la novela *Zama* hoy? ¿Por qué Di Benedetto? ¿Qué dice Martel a través de este gesto? Al reescribir *Zama* hoy, Martel busca en Di Benedetto –y encuentra– esa fuerza descentralizadora, que al mismo tiempo ya estaba presente en su poética cinematográfica desde su primera película: *La ciénaga*. Se reencuentra a través de Di Benedetto con ese vaivén conflictivo, con esa lucha, con ese posicionamiento que le permite reduplicar y reforzar su propio gesto en el trazado de nuevos espacios literarios y cinematográficos, pero también en el diseño de nuevas genealogías. De esta forma, *Zama* de Martel, crea sus propios precursores y este gesto como ya sugería Borges: “modifica nuestra concepción del pasado, como ha de modificar el futuro” (2016, p. 135).

Referencias bibliográficas

- Aguilar, G. (2010). *Otros mundos. Un ensayo sobre el nuevo cine argentino*. Santiago Arcos editor.
- Almada, S. (2017). *El mono en el remolino: notas del rodaje de Zama de Lucrecia Martel*. Literatura Random House.
- Alberdi, J. B. (1964). *Bases y puntos de partida para la organización política de la República de Argentina. Grandes y pequeños hombres del Plata y comentarios de la Constitución de la Confederación Argentina*. Ediciones Depalma.
- Brodersen, D. (2017, 28 de septiembre). “Zama: Lucrecia Martel golpea con un trip colonial y filosófico”. *Rolling Stone Cine*, 28 de septiembre. <http://www.rollingstone.com.ar/2067302-zama-lucrecia-martel-golpea-con-un-trip-colonial-y-filosofico>
- Borges, J. L. (2016). *Otras inquisiciones*. Sudamericana.
- Coetzee, J.M. (2017). *Late Essays, 2006-2017*. Viking.
- De Leone, L. (2016). “Imaginaciones rurales argentinas: el campo como zona de cruce en expresiones artísticas contemporáneas”. *Cuadernos de Literatura*, 20 (40), 181-203.
- Di Benedetto, A. (1972). *Zama*. Biblioteca Universal Planeta.
- Diz, J. y Lerer, D. (2017, 31 de agosto) “Quiero hacer algo que sea en idioma original en todos los países”. *Inrockuptibles*, <https://losinrocks.com/lucrecia-martel-zama-d095abf57edf>.
- Echeverría, E. (2007). *El matadero. La cautiva*. Ombú.
- Fernández Bravo, Á. (2017). “La provincia y el mundo: consideraciones sobre distancia, cosmopolitismos

provincianos y literatura mundial.” *XII Congreso de Literatura*. Santa Fe, 32-48.

Fernández Bravo, Á. y Dieleke, E. (2021). *La Fuga* (21).
[http://2016.lafuga.cl/zama-heterocronia-voyeurismo-y-mundos-positables/880](http://2016.lafuga.cl/zama-heterocronia-voyeurismo-y-mundos-posibles/880)

Giunta, A. (2020). *Contra el canon. El arte contemporáneo en un mundo sin centro*. Siglo XXI Editores.

James, N. (2018). “Mistery is a Constant Fact of Existence”. *Sight&Sound*, 28 (6), 35-36.

Martel, L. (dir.). (2017). *Zama* [cinta cinematográfica]. Cameo.

Martin, D. (2022). “A kind of bliss, a closing eyelid, a tiny fainting spell’: *Zama* and the lapse into colour”. Natalia Christofeletti Barrenha, Julia Kratje y Paul Merchant, (Eds.). *ReFocus: The Films of Lucrecia Martel*. Edinburgh University Press, 165-178.

---. (2016). “Lucrecia Martel’s *Nueva Argirópolis*: Rivers, Rumours and Resistance”. *Journal of Latin American Cultural Studies*, 25 (3), 449-465.

Mazzinni, M. (2017, 27 de septiembre). “No puedo avalar con mi película las fantasías violatorias”. *La Nación*.
<https://www.lanacion.com.ar/2066908-lucrecia-martel-no-puedo-avalar-con-mi-pelicula-las-fantasias-violatorias>

Moreiras, A. (1999). *Tercer espacio. Duelo y literatura en América Latina*. Universidad Arcis de Santiago de Chile.

Néspolo, J. (2004). *Ejercicios de pudor. Sujeto y escritura en la narrativa de Antonio Di Benedetto*. Adriana Hidalgo.

Ortiz, J. L. (1996). *Obras Completas*. Centro de Publicaciones de la Universidad Nacional del Litoral.

- Oubiña, D. (2007). *Estudio crítico sobre La ciénaga. Entrevista a Lucrecia Martel*. Picnic Editorial.
- Patocco, P. (2011). “*El cine es una forma de participación política*”. Patocco, P. (Comp). *Diálogos 2010. Ciclo de entrevistas culturales*. Artenautas, 87-98.
- Pemat, J. (2004). *Héroes sin atributos. Figuras de autor en la literatura argentina*. Fondo de Cultura Económica.
- Reales, L. (2017). “Antonio di Benedetto: heterotopías y desplazamientos”. *Homenaje a Antonio di Benedetto*. Editorial Filosofía y Letras Universidad de Mendoza, 75-86.
- Rodríguez Marcos, J. (2018, 17 de enero). “Lucrecia Martel: ‘La gente no se da cuenta de que las series son un retroceso’”. *El País*, https://elpais.com/cultura/2018/01/16/actualidad/1516125674_495994.html
- Romani, F. (2017). “Zama. Lucrecia Martel.” *Otra parte semana*, 19 de octubre. <http://revistaotraparte.com/semanal/cine-y-tv/zama/>
- Saer, J. J. (1997a). “Zama”, “Antonio Di Benedetto”. *El concepto de ficción*. Buenos Aires: Ariel, 44-50; 55-58.
- . (1997b). “Literatura y crisis argentina”. *El concepto de ficción*. Seix Barral, 94-120.
- Sarmiento, D. F. (1977). *Facundo*. Biblioteca Ayacucho.
- Vélez Escallón, B. (2022). “Todavía no: Zama, un criollo, un indio”. *Revista Zama*, 14, 133-56.
- Williams, R. (2002). *El campo y la ciudad*. Paidós.
- Wolf, S. (2011, 18 de julio). “Sistemas de encierros: el lugar en el cine de Lucrecia Martel”. *Revista N.*



[http://www.clarin.com/rn/ideas/Sistema_de_encierros-
El lugar en el cine de Lucrecia Martel o rJjCik6v
Xx.html.](http://www.clarin.com/rn/ideas/Sistema_de_encierros-El_lugar_en_el_cine_de_Lucrecia_Martel_o_rJjCik6vXx.html)

Fecha de recepción: 17/07/2023

Fecha de aceptación: 13/09/2024