



## Colonialidad y género: Relaciones entre *Zama* (1956) de Antonio Di Benedetto y *Zama* (2017) de Lucrecia Martel

*Coloniality and gender: Relations between Zama (1956) by Antonio Di Benedetto and Zama (2017) by Lucrecia Martel*

**Natalia D'Alessandro**

 <https://orcid.org/0000-0001-9319-047X>

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas  
Universidad de San Andrés  
Universidad Nacional de Cuyo  
[ndalessandro79@gmail.com](mailto:ndalessandro79@gmail.com)  
Argentina

### Resumen

En este artículo pondré en diálogo la novela *Zama* de Antonio Di Benedetto con su reescritura cinematográfica: *Zama* de Lucrecia Martel. Como punto de partida, tomo un interrogante de Rita Segato que se relaciona íntimamente con ciertas políticas cinematográficas de la adaptación de Martel y que debate cuáles son las formas en las que el arte contemporáneo –y sus trabajos e intervenciones en torno al género– pueden desarticular la colonialidad del poder. Creo que *Zama* busca respuestas a estos interrogantes. Para indagar en ello, observaré un cambio fundamental en el pasaje de novela a film: Martel elimina la primera persona, prescinde de Diego de Zama –varón heterosexual– como narrador protagonista. El fuerte “yo” de la novela deviene en el film en un colectivo de voces diverso y amplísimo: voces de mujeres, niños y niñas, indígenas, esclavos y esclavas. ¿Hacia qué conclusiones nos llevan estas políticas cinematográficas?

**Palabras clave:** *Zama*, Lucrecia Martel, Antonio Di Benedetto, género, colonialidad

## Abstract

In this article, I will relate the novel *Zama* by Antonio Di Benedetto with its cinematographic rewriting: *Zama* by Lucrecia Martel. As a starting point, I take a question from Rita Segato, which is closely related to certain cinematographic policies in Martel's film, and that debates the ways in which contemporary art -and its works and interventions around gender - can dismantle the coloniality of power. I propose that *Zama* seeks answers to these questions. To investigate this, I will observe a fundamental change in the film adaptation: Martel eliminates the first person, dispenses with Diego de Zama -a heterosexual male- as the main narrator. The strong "I" of the novel becomes in the film a diverse and very broad collective of voices: voices of women, boys and girls, indigenous people, slaves. To what conclusions do these cinematographic policies lead us?

**Keywords:** *Zama*, Antonio Di Benedetto, Lucrecia Martel, Coloniality, Gender

## Breves consideraciones de las relaciones entre cine y literatura en el marco de la literatura comparada: la trasposición cinematográfica de *Zama*

En este trabajo, pondré en diálogo la novela *Zama* (1956) de Antonio Di Benedetto con su reescritura cinematográfica: *Zama* (2017). de Lucrecia Martel. Como punto de partida, me gustaría realizar algunas breves consideraciones sobre las relaciones entre literatura y cine, en el marco de ciertas propuestas de la Literatura Comparada. En primer lugar, es importante destacar –como afirma Frédéric Sabouraud en *La adaptación. El cine necesita historias* (2010)– que el paso de la literatura al cine supone un cambio de especie narrativa, dada por los mecanismos propios del cine, como el montaje, el sonido, la luz, entre otros. En este sentido, entendemos junto a Sabouraud que “a través de esta apropiación, que pasa por transformaciones e incluso por inversiones o sustituciones, el cineasta intenta, de manera aparentemente paradójica, reencontrarse con el estilo literario de la novela” (p.13). Pero

también, muchas veces, busca desviarse de la novela, apropiarse de ella, reescribirla desde sus propias perspectivas.

Sergio Wolf, en *Cine/literatura. Ritos de pasaje* (2001), entiende la adaptación como una reescritura que genera una nueva producción. En este sentido, Wolf propone pensar la literatura y el cine despojándolos de toda atribución positiva o negativa, extirpar la discusión de toda jerarquización entre origen y decadencia, ya que esta distinción “es la que termina conduciendo a pensar la transposición a partir de la idea de que es igual a una traducción, o de que es igual a una traición” (p.99).

Como afirma Adriana Cid en “Pasajes de la literatura al cine; algunas reflexiones sobre la problemática de la transposición fílmica” (2011), los estudios de literatura y cine ya se inscriben con naturalidad en el ámbito de la Literatura Comparada, desde que en la década del 50 esta disciplina se abrió hacia la gran diversificación de las interdiscursividades, camino que se profundizó en la década del 80, cuando los estudios de literatura y cine llegaron a su auge. Por su parte, en el estudio *Literatura y cine. Una aproximación comparativa* (1992), Carmen Peña Ardid también analiza las relaciones entre literatura y cine en el marco de la Literatura Comparada. Propone que para estudiar estas relaciones habría que superar los análisis del campo lingüístico y abrirse hacia el campo de la imagen con el que el cine trabaja. Para ello, propone atender al diálogo intertextual entre estos dos ámbitos –observando las relaciones conflictivas entre cine y literatura– y dejando de lado la idea de jerarquía de un espacio sobre el otro. En este sentido, agrega: “Al contemplar el texto como un mosaico de citas relacionado con otros enunciados homogéneos o

pertenecientes a sistemas semióticos de diversa naturaleza, abre nuevas posibilidades a la relación cine-literatura” (p.15).

Ahora bien, atendiendo a los aspectos antes mencionados, en este artículo observaré ciertas relaciones entre la novela y la película *Zama*. Me interesa analizar algunas intersecciones entre el texto de Di Benedetto y el *film* de Martel, estudiando especialmente determinados mecanismos propios del cine, que operan como políticas cinematográficas. Considero que la película de Martel escenifica justamente –como afirmaba Sabouraud– ciertas decisiones fílmicas: transformaciones, sustituciones y hasta elipsis en relación al texto de Di Benedetto, para visibilizar conflictos; no obstante ello, a un mismo tiempo, busca reencontrarse con planteos nucleares que ya estaban presentes en la novela y que Martel actualiza en la contemporaneidad. Como propone Wolf, me alejo por ello de la idea de “traducción” o “traición” para pensar en esta adaptación, a la que más bien entiendo como reescritura compleja. Observaré estas producciones culturales desde la propuesta de Peña Ardid, atendiendo al diálogo intertextual entre novela y *film*, en relación permanente con otros enunciados sociales que atraviesan ambas producciones.

Como ya lo anticipa el título de este artículo, me focalizaré en dos aspectos que se relacionan íntimamente y que son centrales, tanto en la novela como en la película: los conflictos en torno a colonialidad y género. Para indagar en ello, me detendré específicamente en un cambio fundamental en la trasposición cinematográfica: Martel elimina la primera persona, prescinde de Diego de Zama –varón heterosexual– como voz protagonista. El fuerte “yo” de la novela deviene en el *film* en un colectivo de voces diverso y amplísimo: voces de mujeres, niños y niñas, indígenas, esclavos y esclavas.

Propongo que mediante este mecanismo, el *film* genera una deslegitimación de cierta historia escrita por los vencedores, y parece buscar mediante sus procedimientos cinematográficos formas de desarticulación de la colonialidad del poder. Así, la película hace foco en la violencia de un mundo colonial y sus proyecciones en el mundo contemporáneo, en las relaciones patriarcales y raciales pasadas y presentes. Pero *Zama*, además, propone la posibilidad de una descolonización del poder que alcance incluso desde sus propuestas las miradas coloniales que han dominado la construcción de la imagen cinematográfica.

### ***Zama & Zama***

En el año 2017, Lucrecia Martel estrenó su última y aclamada película, *Zama*, basada en la novela homónima del escritor Antonio Di Benedetto de 1956. Recordemos brevemente que Martel nació en Salta en 1966. En 2001, estrenó su primer largometraje, *La ciénaga*, que recibió numerosos premios y que en cierta forma inauguró el llamado “nuevo cine argentino”. Luego apareció *La niña santa* (2004), *La mujer sin cabeza* (2008), y el cortometraje *Nueva Argirópolis* (2010). Actualmente trabaja en un documental, donde investiga el asesinato de Javier Chocobar, líder de la comunidad diaguita Chuschugasta, asesinado por un “patrón” de estancia en Tucumán.

Martel ha presentado un claro proyecto cinematográfico. En primer lugar, hay una decisión política clave que atraviesa sus films: filmar desde Salta o desde el norte argentino. Además, sus películas se han caracterizado por ser un cine con una preeminencia total de la oralidad. Entre otros rasgos centrales, habría que destacar un interés por conflictos de género y un

manejo de la cámara a través de la cual construye una mirada obsesiva que funciona como micropolítica cinematográfica. En *Estudio crítico sobre La ciénaga* (2007), David Oubiña llama al cine de Martel “cine quirúrgico”, que “posa su mirada sobre los cuerpos para observar sus nervaduras sociales” (p. 51).

Con respecto a Di Benedetto, nació en la provincia de Mendoza en 1922. Fue periodista y director del *Diario Los Andes*. Durante la última dictadura militar en Argentina, fue secuestrado, encarcelado y torturado durante más de un año. Tras ser liberado, se exilió en Francia y luego en España. En 1984 volvió a Argentina. Di Benedetto 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).

Ahora bien, Martel se acerca a Di Benedetto por cierta morosidad narrativa, por una mirada minuciosa sobre los personajes y los espacios y, quizás principalmente, por la búsqueda de una cadencia propia y de una entonación que se aleja de Buenos Aires como centro y se acerca a voces provinciales. En este sentido, hay una operación conceptual que domina la película de Martel: la búsqueda de inscribirse cinematográficamente en una genealogía que diseña como precursor a Di Benedetto. Martel, que desde su primera película ha ido diseñando meticulosamente su entonación, sus miradas y sus nuevos mapas, en la reescritura de *Zama* se adueña de estos gestos de Di Benedetto –encuentra allí su propia propuesta– y lo lleva a un extremo.

Además, *Zama* de Di Benedetto está atravesada por ciertos conflictos que también han sido preocupaciones omnipresentes en el proyecto de Martel. La cuestión de la

espera, las tensiones políticas y económicas que repercuten en los ambientes que se van creando narrativamente y en la psicología de los personajes, la indagación en torno a nuevos territorios provinciales en el contexto argentino, muchas veces periféricos y, especialmente, los aspectos que nos ocupan en este trabajo: los problemas en torno a la colonialidad y las tensiones de género.

Por último, 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 revelarles su secreto y amenazarlo. Este destino absurdo es una de las últimas empresas de Diego de Zama.

### **Desde *Zama* (1956) hacia *Zama* (2017): el género como herida colonial**

En *La crítica de la colonialidad en ocho ensayos*, Rita Segato postula el carácter siempre colonial del Estado y analiza sus formas de dominación pasadas y presentes en relación con conflictos de género en el contexto latinoamericano. En

*Contrapedagogías de la crueldad* (2018), afirma de forma contundente: “La historia del estado es la historia del patriarcado y el ADN del estado es patriarcal” (p.21). En este sentido, Segato interroga:

La pregunta que hoy nos convoca a discurrir sobre las prácticas descoloniales, que fluyen a contracorriente de un mundo totalizado por el orden de la colonialidad, es tan amplia que otorga una gran libertad para responderla. ¿Por dónde se abren las brechas que avanzan hoy, desarticulando, la colonialidad del poder y cómo hablar de ellas? ¿Qué papel tienen las relaciones de género en este proceso? (*La crítica de la colonialidad en ocho ensayos*, p.69)

Al hablar de colonialidad, Segato propone que uno de los ejes centrales en América Latina es el de raza, porque esta idea remite “al horizonte que habitamos, marcado por el evento fundacional de la Conquista, y permite reconstruir el hilo de las memorias intervenidas por las múltiples censuras de la colonialidad” (p.18). En este sentido, propone observar la especificidad de la posición de las mujeres y la transformación impuesta a esa posición por la intervención colonial:

Con el avance del frente “blanco” y la captura de los géneros, así como de otras jerarquías, por la estructura binaria de la modernidad criolla, la posición masculina se inflaciona y absolutiza y su espacio, el espacio público, se transforma en una esfera que desarraiga, secuestra y monopoliza la política, restando para el espacio doméstico nuclearizado la posición de residuo despojado de politicidad, privatizado y predicado como íntimo. (*La crítica de la colonialidad en ocho ensayos*, p.21)

Creo que *Zama*, la novela de Di Benedetto y la película de Martel, cada una desde sus especificidades literarias y

cinematográficas y desde sus propios planteos, también habilitan esta pregunta propuesta por Segato en torno a cuáles son las brechas que hoy, desde el arte y desde diversas perspectivas de género, buscan desarticular la colonialidad del poder. Como intervenciones artísticas, funcionan a modo de prácticas descoloniales que buscan ir a contracorriente de un escenario totalizado por el orden de la colonialidad, visibilizando los mecanismos de violencia de un mundo colonial. En relación con esto, Julie Amiot Guillouet y Marianne Bloch Robin afirman sobre *Zama* de Martel:

Cuestiona las relaciones de poder, lo que permite inscribirla en la continuidad de las obras anteriores de Martel (...) Al poner en tela de juicio el relato histórico nacional, la película abre una brecha en la representación oficial del pasado y da pie a un imaginario alternativo. (p.8)

Tanto la novela como la película, como ya afirmaba Juan José Saer en “Zama” (1997), presentan el conflicto de la colonialidad en América Latina: “La agonía oscura de Zama es solidaria de la del continente en el que esa agonía tiene lugar” (54). Por su parte, en “Todavía no: Zama, un criollo, un indio” (2022), Byron Vélez Escallón analiza el recorrido de Zama de Di Benedetto, desde lo que entiende como un “borde paraguayo” hacia su desplazamiento final al mundo indígena. Lee a Zama como un personaje en un entre-medio entre el mundo criollo y el indígena. Lo ubica en “un mundo heterogéneo y conflictivo cuyo protagonista, escindido y cada vez más descentrado, está constituido por la diferencia colonial (...) la diferencia colonial en *Zama* es una herida abierta.” (p.146)

También Álvaro Fernández Bravo y Edgardo Dieleke van en esta dirección, proponiendo que Martel diseña un mundo que va a contracorriente de cierta historia colonial. En “Zama:

heterocronía, voyeurismo y mundos posibles” (2021) afirman que la película se puede concebir como una heterocronía, como una postulación alternativa de la historia americana. 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.

Así, la película de Martel retoma y reelabora desde sus propias perspectivas, un conflicto ya presente en Di Benedetto: el de la violencia de la colonialidad, que en ambas producciones acecha en cada rincón. Ahora bien, ¿cómo se reflejan estos conflictos en la novela y la película? ¿Mediante qué herramientas? ¿De qué formas estos textos buscan desarticular la colonialidad del poder mediante sus modos y mecanismos de representación? Y por último: ¿Qué papel tienen las relaciones de género en este proceso?

Como ya ha sido señalado por la crítica, *Zama* de Di Benedetto funciona, entre otras cosas, como una crítica al concepto de masculinidad y muestra el absurdo de la idea de virilidad en ese mundo colonial. Diego de Zama es un personaje en crisis, un antihéroe que se va quebrando gradualmente, cada vez con mayor fuerza, frente al lector. Guillermo Nuñez en “Zama de nuevo” (2017, en línea) propone que Martel era la cineasta indicada para subrayar algunos aspectos ridículos de la masculinidad de Zama, que ya estaban presentes en la novela. La propia Martel afirma en una entrevista:

Lo hice para contraponerme a ese invento espantoso del machote, del gaucho. La idea estereotipada de la masculinidad es absurda. Quería mostrar un mundo de hombres con otros gestos para contradecir la imagen de un

pasado heroico en el peor significado de esa palabra.  
(Stiletano, en línea)

Ahora bien, desde su primera película, *La ciénaga*, el proyecto de Martel ha mostrado un marcado interés por las relaciones entre historia, género y región. Ya en los primeros textos críticos emblemáticos, como “El verano de nuestro descontento. Violencia y género en *La ciénaga*” (2001), Silvia Shwarzock y Hugo Salas, afirmaban sobre su film:

Ese monstruo tiene la forma de la familia tradicional, una institución mítica, que contiene y castra solapadamente a los varones –y que el cine argentino, aun el nuevo, por ser predominantemente masculino, suele añorar– mientras asfixia y castra abiertamente a las mujeres. (en línea)

*Zama* no escapa a este interés: hay un marcado trabajo de género en la película. En una entrevista, Martel hace referencia a una escena que decidió sacar de la novela de Di Benedetto, en la que Zama viola a una mulata. Esa elipsis opera como manifiesto y punto de partida con relación a su trabajo con el género. Al respecto, Martel afirma:

Si vivís en un país en el que cada día matan a una mujer y filmás una escena de violencia contra una mujer, aunque puedas dar muchos matices sobre las circunstancias, es intolerable. Me parecía imposible que no remitiese a una idea errada: que la violencia sobre una mujer tiene razones poéticas para ser cometida. No podemos avalar con discursos públicos escenas que abonan la fantasía violatoria de los hombres. (Cosin, en línea)

Retomando la pregunta de Segato: ¿qué prácticas cinematográficas descoloniales ofrece *Zama* con relación al género, aquellas que fluyen a contracorriente de un mundo

totalizado por la violencia de la colonialidad? ¿Cómo se articula en este sentido el pasaje desde la novela hacia la película? Propongo que la crisis de la masculinidad planteada por Di Benedetto en su novela a través de la voz en primera persona de Zama, deviene en la película de Martel —a través de ese cambio de especie narrativa que postulaba Saubouraud, dada por los mecanismos propios del cine— en una apertura total hacia nuevos cuerpos y voces que el *film* visibiliza. Como proponía Wolf, observemos algunos ritos del pasaje desde Di Benedetto hacia Martel y veamos cómo desde la representación de ese mundo colonial nos trasladamos hacia ciertas propuestas con relación al género.

En “A kind of bliss, a closing eyelid, a tiny fainting spell: *Zama* and the lapse into color” (2022), Deborah Martin analiza cómo en el pasaje desde la novela al film, el uso del color en la película desafía los límites subjetivos y corporales de Diego de Zama, varón blanco representante del poder colonial.



Figura 1. Martel, Lucrecia (Directora). (2017). *Zama* [película]. Reicine/Bananeira/ El Deseo Producciones.

Desde una relativa estabilidad en la primera parte en la que se usan colores más neutros, hacia la creciente depresión que le genera a Zama su exclusión gradual del poder, marcada por colores oscuros; el *film* deriva en una paleta de colores intensos y brillantes que evocan el nuevo estado de delirio de Zama, desposeído de su cargo de corregidor, con su masculinidad debilitada y perdido en la selva junto a la expedición de Parrilla (figuras 1 y 2).



Figura 2. Martel, Lucrecia (Directora). (2017). *Zama* [película]. Reicine/Bananeira/ El Deseo Producciones

Analiza el final de *Zama*: derrotado, descuartizado, boyando horizontal a la deriva en un bote sin rumbo, perdida ya por completo una verticalidad con respecto a la tierra que le otorgaba centralidad y poder por sobre ella (Figura 3). Martel revisa así, desde el cine y desde ciertos procedimientos, lo que significa representar un mundo colonial sin mirar como un colonizador, observando y cuestionando al mismo tiempo las estructuras de poder que han facilitado esas visiones en el cine.



Figura 3. Martel, Lucrecia (Directora). (2017). *Zama* [película]. Reicine/Bananeira/ El Deseo Producciones

Ahora bien, agrego a estos aportes que observan tensiones de género en relación con políticas cinematográficas específicas, un cambio fundamental en la adaptación: Martel elimina la primera persona de la novela, prescinde de Zama –varón heterosexual de la colonia española– como voz protagonista. El fuerte “yo” de la novela deviene en el *film* en un colectivo de voces diverso y amplísimo: voces de mujeres, indígenas, niños. A través de este mecanismo, el *film* genera una deslegitimación de una historia escrita por los vencedores, y busca mediante sus procedimientos cinematográficos formas de desarticulación de la colonialidad del poder. *Zama* parece proponer, incluso, la posibilidad de una descolonización que alcance desde sus propuestas las miradas patriarcales y coloniales que han dominado la construcción de la imagen cinematográfica.

Con respecto a este pasaje entre texto literario y *film*, en el libro ya citado, Sabouraud se pregunta quién narra la historia en el cine en el caso de una adaptación, y si existe un narrador. Propone que el cine más que narrador muestra una “instancia

fluctuante, que se aproxima y se aleja de los personajes, que juega con una relación de interioridad y exterioridad, que circula, se aleja, describe” (p.6). En este sentido, plantea que si bien una primera respuesta sería pensar que se puede traducir la voz del narrador literario en una voz *en off* cinematográfica, para él no es suficiente, ya que en el cine intervienen numerosos puntos de vista y “una narración polifónica más amplia, que engloba al mismo tiempo personajes que se mueven ante nosotros, sonidos, música y una voz en off” (p.8).

En ese sentido, Martel radicaliza la apuesta en su adaptación cinematográfica. La voz de Diego de Zama en primera persona aparece desde la primera línea en *Di Benedetto*: “Salí de la ciudad, ribera abajo, al encuentro solitario del barco que aguardaba” (p.9). Martel, en cambio, toma dos decisiones clave en el pasaje hacia el *film*: por un lado, prescinde totalmente de una voz *en off* para Diego de Zama; por otro lado, lleva agudiza el carácter ya polifónico del cine, porque a la multiplicidad de puntos de vista, al sonido, a la cantidad de personajes que se mueven frente a nosotros, agrega una gran diversidad de voces que circulan en su *film*.

El trabajo con la oralidad en *Zama*, que es clave en todo el proyecto cinematográfico de Martel, llega a un extremo en este *film*. Su cine presenta una preeminencia de lo oral. El trabajo con las voces es tema recurrente en sus entrevistas: muchas veces asociado a la rememoración de cuentos orales familiares; otras, en relación con la cadencia de ciertas voces, a la deriva de las conversaciones o al trabajo con la estructura de narraciones orales de Salta. Así lo ha subrayado también la crítica sobre *Zama*, que destaca el uso del sonido y la heterogeneidad de las voces 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" (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" (en línea).

Desde el comienzo, la película escenifica su interés por un trabajo minucioso con lo oral, como forma de activar una diversidad sorprendente de voces que circulan en el *film*, entre las que destacan las voces de mujeres. Desde la primera escena, en la que presenciamos la imagen vertical y fálica de Zama que observa el río desde las orillas, con su espada y en actitud de espera (figura 1), la película nos hace oír por detrás de esta imagen susurros de mujeres y niños, mezclados con sonidos del agua que corre y risas. Diego de Zama no tiene voz en esta escena: es sólo imagen, superpuesta al sonido de voces que corren por detrás. Desde este momento, Martel sienta sus bases: las de un predominio de conversaciones y susurros en diversas lenguas, que desafían la preeminencia de la fuerte imagen visual que atestiguamos.

En la novela de Di Benedetto, esta escena inaugural está fuertemente marcada por la voz en primera persona de Diego de Zama, que se encuentra frente al río a la espera del barco que puede traer una carta con noticias sobre su traslado:

Llegué hasta el muelle viejo, esa construcción inexplicable, puesto que la ciudad y su puerto siempre estuvieron donde están, un cuarto de legua arriba. Entreverada entre sus palos, se manea la porción de agua del río que entre ellos recae (p.9).

En este momento, es cuando aparece la emblemática imagen del mono atrapado en un remolino, que Zama visualiza como la propia situación de estancamiento: “El agua quería llevárselo y lo llevaba, pero se le enredó entre los palos del muelle decrepito y ahí estaba él, por irse y no, y ahí estábamos. Ahí estábamos, por irnos y no” (p.9).

En la película de Martel, todo el conflicto existencial que da apertura a la novela está silenciado y la imagen del mono en el remolino, elidida. Zama no tiene voz, sólo contemplamos su imagen estática frente al río. En lugar de la voz de Zama, Martel elige trabajar con voces de mujeres y niños que nos llegan desde un fuera de campo, recurso usual en su cine. De esta forma, ya desde la escena inicial, da preeminencia y corporalidad auditiva a lo oral, y especialmente a un tema central, que atraviesa su película de un extremo a otro: la búsqueda de representación de la unión y la fuerza de colectivos de mujeres que estarán presentes a lo largo de todo el *film*.

Esta apertura nos coloca inmediatamente en aquella pregunta de Segato en torno a cuáles son en la actualidad las brechas que buscan desarmar la colonialidad del poder. Desde el cine, y a través de ciertos mecanismos específicos, Martel desafía la imagen de Diego de Zama, varón heterosexual blanco, mirada y voz de la colonia en la novela. Lo silencia, pero además, suple su voz con las voces de niños y mujeres que se superponen a su imagen muda, convertida en paisaje estático.

De esta forma, Martel propone caminos de narración cinematográfica que deslegitiman una “Historia” oficial en relación con la colonialidad, narrada por varones blancos: pone en duda la “Historia” con mayúsculas. En este sentido, el

trabajo cinematográfico con lo oral y con las voces de mujeres que atraviesan el *film*, va a contracorriente de esa distribución de la que hablaba Segato sobre el avance del “frente blanco” y la captura de los géneros: “la posición masculina se inflaciona y absolutiza y su espacio, el espacio público, se transforma en una esfera que desarraiga, secuestra y monopoliza la política” (p.21). En el *film* de Martel, y en el mundo colonial que ella decide crear, la posición masculina se debilita y deja de ocupar todos los espacios, en tanto que la posición femenina cobra dimensiones visuales y sonoras en los ámbitos domésticos, pero también en los públicos, operando como una fuerza dotada de política a nivel de la imagen.

A la figura de Zama en soledad, Martel contrasta en la segunda escena la imagen de un colectivo de mujeres, que será un uso constante a lo largo del film. Zama las ha descubierto al lado del río y las espía. La cámara nos coloca junto al colectivo de mujeres, nos instala adentro de la escena, nos lleva como espectadores a sentirnos con ellas (figura 4).



Figura 4. Martel, Lucrecia (Directora). (2017). *Zama* [película]. Reicine/ Bananeira/ El Deseo Producciones

En *La imagen movimiento. Estudios sobre cine 1* (1984), Deleuze propone la noción de imagen semisubjetiva

(...) para designar ese «estar con» de la cámara: ésta no se confunde con el personaje, y tampoco está fuera de él: está con él. Es una suerte de *Mitsein* propiamente cinematográfico. O bien lo que Dos Passos llamaba justamente «ojo de la cámara», el punto de vista anónimo de alguien no identificado entre los personajes. (p.111)

En este sentido, creo que en *Zama*, en la representación de los colectivos femeninos, se construye gradualmente este “estar con” o *Mitsein* cinematográfico de una cámara que busca instalarse adentro de la escena, como una especie de anónimo entre las mujeres. Escuchamos también sus voces: es 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 descubren a Zama espíandolas, aparece el español a través de gritos de denuncia: “Mirón, mirón”. Tras esto, Zama huye, pero una de las mujeres lo persigue, él se vuelve, y la golpea fuertemente en el rostro.

En la novela de Di Benedetto, la escena es similar. Sin embargo hay en el texto un planteo adicional: Zama, exaltado por poseer a la mujer que lo persigue, se cuestiona sobre la identidad de ella, preguntándose si es mujer blanca, mulata o indígena: “No quise seguir mirando, porque me arrebatava y podía ser mulata, y yo ni verlas debía, para no soñar con ellas, y predisponerme y venir en derrota” (p.11). Este planteo se extiende hacia varias zonas de la novela: el de rechazar la posibilidad de tener relaciones con mujeres mulatas o indígenas porque, como varón blanco oficial de la colonia, lo entiende como una derrota. Cuando Zama se vuelve al encuentro de la mujer, lo hace porque desea “descargar en la

espía el ímpetu que alimentaba mi ánimo defraudado” (p.12). Es decir, ya desde el comienzo Zama descarga su impotencia dada por sus autorestricciones de “varón blanco”, su crisis de masculinidad, de sentimiento de derrota, de angustia existencial, de bronca y estado permanente de espera, en la violencia que aplica sobre esta mujer como forma de “reforzar” y dar vigencia a su virilidad resquebrajada:

Así como estaba, en cueros, la tomé del cuello ahogándole el grito y la abofeteé hasta secar el sudor de mis manos. De un empujón di con su cuerpo en el suelo. Se acurrucó volviéndome la espalda. Le apliqué un puntapié en la espalda y partí.

Conmigo iba la furia atenuada, dando paso a un pensamiento severo contra mí mismo: ¡Carácter! ¡Mi carácter!... ¡Ja! (p.12)

Así, la novela abre con una escenificación brutal de la violencia de género, en estrecha relación con la idea de “raza”, en un contexto colonial: la violencia de Zama que recae sobre la mulata nos coloca directamente en ese conflicto. El género asoma desde el primer momento en la novela de Di Benedetto como herida colonial. En el pasaje de la novela al *film*, Martel diseña, siguiendo una línea ya iniciada por Di Benedetto, sus propias políticas cinematográficas.

En primer lugar, Martel delinea aún más la masculinidad debilitada, solitaria y cuestionada de Diego de Zama, personaje al que no le otorga la primera persona protagonista de la novela. Y en contraste con su figura aislada y en parte silenciada, genera un espacio colectivo en el que –a lo largo de varias escenas que atraviesan el *film*– veremos y

escucharemos a mujeres en distintas actividades, dialogando, trabajando, maternando.

En segundo lugar, la película postula una oscilación marcada entre una fuerte violencia del mundo colonial que recae sobre las mujeres y una cierta posibilidad de reivindicación de los colectivos femeninos que van apareciendo a lo largo del *film*. Como en esta primera escena, la película en general oscila entre la dura violencia de Zama que golpea a la mujer, por una parte; y por otra, entre la posibilidad de voz, agrupamiento y agencia para las mujeres: incluso, de denuncia a través del grito –y enfatizamos, es la primera frase del *film*– “mirón, mirón”.

Esta dinámica oscilatoria entre la violencia colonial y la posibilidad de agrupamiento y reivindicación que escenifica el *film*, se repetirá a lo largo de *Zama*. A la escena del colectivo de mujeres inicial, se unen otras que atraviesan la película. Por ejemplo: el grupo de Rita, la hija del pensionario donde vive Zama, y las hermanas y mujeres que trabajan en su casa, asediadas permanentemente por el fantasma de la violación, ya sea del bandido Vicuña Porto o de otros hombres que merodean la casa; pero también, como en el caso del primer colectivo, siempre agrupadas, en diálogo permanente, susurrándose cosas al oído que Zama no logra escuchar. O Emilia, la mujer con la que Zama tiene un hijo del que nunca se hace cargo, agrupada a sus compañeras indígenas en diversos trabajos, como la pesca, hablando en su lengua, rodeadas de sus hijos. Emilia será quien, finalmente, cuando Zama termine en la miseria total, lo provea de pescado para comer, acto que culmina con la frase burlesca que el gobernador le arroja a Zama al verlo llegar con pescado: “La mujer del marinero cuando hay pesca tiene dinero”. Así, nuevamente mediante

esta escena, Martel busca delinear los colectivos femeninos como fuerzas actuantes en los espacios públicos, en tanto la posición masculina resulta debilitada: es Emilia y sus compañeras quienes pescan, y fruto de su fuerza de trabajo, dan de comer a Zama.

Ahora bien: a través de esta oscilación entre la violencia de un mundo colonial y una agencia para los colectivos femeninos en los espacios públicos y domésticos que va diseñando el *film*, Martel busca respuestas para aquel interrogante de Segato que abrió este trabajo: “¿Por dónde se abren las brechas que avanzan hoy, desarticulando, la colonialidad del poder y cómo hablar de ellas? ¿Qué papel tienen las relaciones de género en este proceso?” (p.69). En *Zama*, Martel propone que, desde el cine, y desde ciertas políticas cinematográficas específicas, como el uso del color, la distribución del paisaje, la circulación de voces, y las formas de representar visualmente ciertos colectivos y corporalidades, se pueden desarticular representaciones homogeneizadoras, y aún colonizadoras, en torno a conflictos de género.

Pero además, las formas colectivas de representación cinematográfica de las mujeres, el otorgarles voces que muchas veces desafían la preeminencia de la imagen visual de Diego de Zama, y, especialmente, la apertura del *film* con un acto de denuncia pública, (recordemos el grito: “mirón, mirón”), nos lleva también al contexto de producción presente de la película, fuertemente marcado por las diversas luchas contemporáneas colectivas de mujeres y sexualidades disidentes en el contexto argentino y mundial. En este sentido, la declaración inicial de Martel sobre su decisión de no incluir cinematográficamente –no darle corporalidad visual y entidad artística a una violación– es una intervención en el campo del

cine contemporáneo: “Me parecía imposible que no remitiese a una idea errada: que la violencia sobre una mujer tiene razones poéticas para ser cometida. No podemos avalar con discursos públicos escenas que abonan la fantasía violatoria de los hombres.” (27 de septiembre de 2017, Mazzini, La Nación, en línea)

Martel, y esto asombrosamente está presente en su cine desde la primera película, interviene en el campo cultural argentino y parece invitarnos a pensar no sólo en torno a la representación de conflictos de género, sino también ya metacinematográficamente, en sus decisiones conceptuales en un campo específico: es decir, en cómo se han observado y se observan ciertos conflictos desde el cine contemporáneo. Las mujeres como espectáculo para ser observado y la reduplicación visual de la violencia que recae sobre ellas, ha sido omnipresente en el campo cultural cinematográfico, por años predominantemente masculino. Martel, desde sus decisiones cinematográficas, parece proponer la posibilidad de una descolonización que alcance desde sus propuestas las miradas patriarcales y coloniales que han dominado la construcción de la imagen cinematográfica, la crítica y hasta la historia del cine. Martel busca así, representar cinematográficamente un mundo colonial sin mirar como “colonizador”, observando y cuestionando al mismo tiempo las estructuras de poder que han facilitado esas visiones en el cine.

En *Alicia ya no. Feminismo, semiótica, cine* (1984), Teresa de Lauretis afirmaba: “La representación de la mujer como espectáculo –cuerpo para ser mirado, lugar de la sexualidad y objeto del deseo– omnipresente en nuestra cultura, encuentra en el cine narrativo su expresión más compleja y su circulación

más amplia” (p.13). En el pasaje de la novela hacia el *film*, en la reescritura compleja que *Zama* de Martel representa, creo que hay una búsqueda también de desafiar esa colonialidad extendida en el presente, donde el género sigue siendo hoy una herida abierta, que alcanza incluso las representaciones cinematográficas y hasta la historia del cine. Desde el diseño de las voces y la agencia de ciertos colectivos femeninos en el *film*, sumado a una búsqueda de representación cinematográfica de *Zama* desde un lugar silenciado y debilitado, Martel propone la posibilidad de una descolonización del poder que alcance incluso desde sus propuestas las miradas patriarcales y coloniales que han dominado la construcción de la imagen cinematográfica.

En *Zama* de Martel, desde el minuto cero, con el grito inaugural que abre la película (“Mirón, mirón”), las mujeres se resisten a ser “mujer como espectáculo, cuerpo para ser mirado, lugar de la sexualidad y objeto del deseo” (p.13) y alzan su voz de denuncia. La primera frase escenifica ya una toma de posición en torno al género y a la colonialidad aún presente en ciertas políticas de representación cinematográficas contemporáneas. No es azaroso, en un cine conceptual como el de Martel, que su primera frase funcione como denuncia y manifiesto de lo que ya no se busca en este cine desde una mirada política: “Si vivís en un país en el que cada día matan a una mujer y filmás una escena de violencia contra una mujer, aunque puedas dar muchos matices sobre las circunstancias, es intolerable.” (27 de septiembre de 2017, Mazzini, La Nación, en línea)

El cine de Lucrecia Martel, y *Zama* en particular, busca incansablemente esas brechas que hoy avanzan desarticulando la colonialidad del poder, desde nuevas formas

de representación cinematográfica que irrumpen y desestabilizan las ya antiguas, pero aún presentes, formas de representar tensiones de género en el cine. Encuentra en la novela de Di Benedetto un germen, una propuesta y, trabajando en el pasaje hacia su *film*, lleva esa propuesta hacia un debate contemporáneo, haciendo más énfasis aún en una perspectiva de género que tenga en cuenta y visibilice las voces de las minorías.

## Bibliografía

Amiot-Guillouet, Julie y Bloch-Robin, Marianne (2022). Introducción. Deconstruir la historia oficial. Zama de Lucrecia Martel. Pandora: *Revue d'études hispaniques*, (17), 7-12.

Brodersen, Diego (28 de septiembre de 2017). Zama: Lucrecia Martel golpea con un trip colonial y filosófico. *La Nación*. Recuperado el 10 de noviembre de 2023 de <https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/cine/zama-lucrecia-martel-golpea-con-un-trip-colonial-y-filosofico-nid2067302/>

Cid, Adriana (2011). Pasajes de la literatura al cine: algunas reflexiones sobre la problemática de la transposición fílmica. *Letras*, (63-64). Recuperado el 10 de noviembre de 2023 de <https://repositorio.uca.edu.ar/bitstream/123456789/3806/1/pasajes-literatura-cine-algunas-reflexiones.pdf>

Cosin, Flor (27 de septiembre de 2017). Lucrecia Martel. No puedo avalar con mi película las fantasías violatorias. *La Nación*. Recuperado el 10 de octubre de 2023 de <https://www.lanacion.com.ar/lifestyle/lucrecia-martel-no-puedo-avalar-con-mi-pelicula-las-fantasias-violatorias-nid2066908/>

Deleuze, Gilles (1984). *La imagen movimiento. Estudios sobre cine 1*. Barcelona, Buenos Aires, México: Paidós.

De Lauretis, Teresa (1984). *Alicia ya no. Feminismo, semiótica, cine*. Valencia: Cátedra.

Di Benedetto, Antonio (1972). Zama. Barcelona: Biblioteca Universal Planeta.

Fernández Bravo, Álvaro y Dieleke, Edgardo (2021). Zama: heterocronía, voyeurismo y mundos posibles. *La Fuga*, (21). Recuperado el 10 de noviembre de 2023 de <https://www.lafuga.cl/zama-heterocronia-voyeurismo-y-mundos-posibles/880>

Galt, Rosalind (2019). Learning from a Llama, And Other Fishy Tales: Anticolonial Aesthetics in Lucrecia Martel's *Zama*. *The Cine-Files*, (14). Recuperado el 10 de noviembre de 2023 de <https://www.thecine-files.com/galt/>

Martin, Deborah (2022). A kind of bliss, a closing eyelid, a tiny fainting spell': *Zama* and the lapse into colour. En Natalia Christofolletti Barrenha, Julia Kratje y Paul Merchant, (eds.) *ReFocus: The Films of Lucrecia Martel* (p. 165-178). Edinburgh: University Press.

Nuñez, Guillermo (13 de noviembre de 2017). Zama de nuevo. La tempestad. Recuperado el 10 de octubre de 2023 de <https://www.latempestad.mx/zama-di-benedetto/>

Ubiña, David. (2007). Estudio crítico sobre La ciénaga. Entrevista a Lucrecia Martel. Buenos Aires: Picnic Editorial.

Peña Ardid, Carmen (1992). Literatura y cine. Una aproximación comparativa. Madrid: Cátedra.

Romani, Federico (2017). "Zama. Lucrecia Martel." *Otra parte semanal*. En línea. <http://revistaotraparte.com/semanal/cine-y-tv/zama/>

Sabouraud, Frédéric (2010). *La adaptación. El cine necesita historias*. Madrid: Paidós.

Saer, Juan José (1997). "Antonio Di Benedetto". En: *El concepto de ficción* (p. 55-58). Buenos Aires: Ariel.

Salas, Hugo y Schwarzbock, Silvia. "El verano de nuestro descontento. Género y violencia en La ciénaga". *El amante* (108). Marzo de 2001. Recuperado el 30 de mayo de 2024 de <https://larabiicine.com/2023/05/19/el-verano-de-nuestro-descontento/>

Segato, Rita (2021). *Contrapedagogías de la crueldad*. Buenos Aires: Prometeo.

Segato, Rita (2013). *La crítica de la colonialidad en ocho ensayos y una antropología por demanda*. Buenos Aires: Prometeo.

Stiletano, Santiago (5 de julio de 2020). Lucrecia Martel. ¿Leyeron la novela?, dijimos. Es imposible filmarla en el desierto. *La Nación*. Recuperado el 1 de diciembre de 2023 de <https://www.lanacion.com.ar/cultura/lucrecia-martel-leyeron-la-novela-dijimos-es-imposible-filmarla-en-el-desierto-nid2388997/>

Vélez Escallón, Byron. (2022). Todavía no: Zama, un criollo, un indio. *Revista Zama*, (14, 133-56).

Wolf, Sergio (2001). *Cine/literatura. Ritos y pasajes*. Buenos Aires: Paidós.

*Zama*. Dir. Lucrecia Martel. Cameo. 2017.

---

**Natalia D'Alessandro** es Doctora por la Tulane University (New Orleans). Actualmente, desarrolla una Beca Posdoctoral de Reinserción de Conicet para investigadores formados en el extranjero, con lugar de trabajo en la Universidad de San Andrés (Buenos Aires). Ha publicado capítulos de libros y artículos en diversas revistas nacionales y extranjeras, como *Hispanamérica, Iberoamericana, Variaciones Borges, A Contracorriente, Hispanic Review, Latin American Research Review, Question, Badebec, Imagofagia, Perifrasis*, entre otras. Además, ha publicado capítulos en volúmenes como *The Film Archipelago: Islands in Latin American Cinema* (2021, Bloomsbury, Londres) y *(Re)leer literatura argentina y latinoamericana: perspectivas de cultura, sociedad y género* (2018, Ediunc, Mendoza). Forma parte de grupos de investigación en la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales y en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Cuyo.