

# El pasado como máscara:

## una comparación entre *Zama* de Antonio Di Benedetto y *Zama* de Lucrecia Martel



Maria Celina Ibazeta<sup>1</sup>

**Resumen:** Este artículo compara la novela *Zama*, escrita por Antonio Di Benedetto en 1956, y la película homónima de Lucrecia Martel, basada en la obra de Di Benedetto y estrenada en 2017. Pese a que la trama se desarrolla en un pasado distante, fines del siglo XVIII, ambas obras no se construyen como narrativas históricas clásicas, sino todo lo contrario. El objetivo de este trabajo es analizar las estrategias utilizadas por la novela y la película para desestabilizar/deconstruir el discurso de la Historia.

**Palabras clave:** Literatura argentina. Cine argentino. Colonialismo.

<sup>1</sup> Pontificia Universidade Católica  
Brasil. Departamento de Letras PUC  
RIO.

## O passado como máscara: uma comparação entre *Zama* de Antonio Di Benedetto e *Zama* de Lucrecia Martel

**Resumo:** Este artigo compara o romance *Zama*, escrito por Antonio Di Benedetto em 1956, e o filme homônimo de Lucrecia Martel, baseada no livro de Di Benedetto e estreado em 2017. Mesmo que o argumento aconteça em um passado distante, finais do século XVIII, ambas obras não se constroem como narrativas históricas clássicas, muito pelo contrário. Este trabalho visa analisar as estratégias utilizadas pelo romance e pelo filme para desestabilizar/deconstruir o discurso da História.

**Palavras-chave:** Literatura argentina. Cinema argentino. Colonialismo.

## The past as a mask: a comparison between Antonio Di Benedetto's *Zama* and Lucrecia Martel's *Zama*

**Abstract:** This article compares the novel *Zama*, written by Antonio Di Benedetto in 1956, and Lucrecia Martel's *Zama*, based on the former and released in 2017. Although the plot took place in a very distant past, end of XVIII century, the novel and the movie are not classical historic narratives. This paper analyses the strategies, used

by each of them, in order to deconstruct historical discourse.

**Key Words:** Argentinian literature. Argentinian cinema. Colonialism.

## 1. Introducción

El cuarto largometraje de la directora salteña Lucrecia Martel parece, a primera vista, distanciarse de su filmografía anterior, toda ella volcada a la representación de la vida familiar y provinciana del norte argentino contemporáneo. Sin embargo, *Zama*, estrenada en 2017, pese a retratar la vida de un personaje que trabaja para la colonia española, a fines del siglo XVIII, es también, en gran medida, una reflexión sobre cierta forma de pensar y actuar del hombre latinoamericano en los tiempos actuales.

Después de una primera tentativa frustrada de filmar *El eternauta* (1957-1959) de Héctor Germán Oesterheld, primera incursión de la directora en el terreno literario, Martel eligió llevar al cine la novela homónima de Antonio Di Benedetto, escrita en 1956. Con esta obra la directora vuelve a la gran pantalla tras casi 9 años de ausencia. Considerada por gran parte de la crítica argentina como una novela histórica, Martel leyó *Zama* como lo hizo Juan José Saer<sup>2</sup>, quien aseguró que Di Benedetto refutó deliberadamente este género y representó a la sociedad de su tiempo, estableciendo un diálogo fluido con su presente.

La representación del universo provinciano que llevaron a cabo un grupo de escritores, entre los que se encuentra Di Benedetto, a partir de 1955, ofreció una mirada más profunda, compleja y, a veces contradictoria, de la vivencia de hombres y mujeres del interior argentino. Esta propuesta se posiciona como la contracara del discurso mistificador del “cabecita negra”<sup>3</sup> adoptado como bandera por el Peronismo, así como también, de las versiones estereotipadas y racistas de la oposición peronista y la elite bonaerense. *Zama*, la novela, describe las experiencias, expectativas y frustraciones, de un hombre situado lejos de los grandes centros urbanos y a partir de ello dialoga con la sociedad argentina de su tiempo, polarizada desde la Colonia en la división centro-periferia (COHEN IMACH, 1994)

En *Zama*, la película, Martel le da actualidad a esta trama y dialoga con una Argentina del siglo XXI que no ha experimentado grandes cambios en su geografía socio-política. En diversas entrevistas<sup>4</sup>, Martel expresó que la libertad y la audacia de la narrativa de Di Benedetto le sirvieron de inspiración para la realización de su film y confesó que falsear la historia del hombre blanco le parecía una decisión política, por ello, en su obra abundan las falsificaciones.

Como muchos de los escritores de novelas históricas Di

<sup>2</sup> Ver en Saer (2014).

<sup>3</sup> Cabecita negra o los negros se llamaba despectivamente a las masas migrantes pobres, de ascendencia indígena o negra, que salían de las provincias hacia Buenos Aires en busca de trabajo.

<sup>4</sup> Ver la entrevista a Lucrecia Martel realizada por Sonia García López en Casa de América, Madrid, el 17/01/2018 en: [https://www.youtube.com/watch?v=5\\_olziNzF1o](https://www.youtube.com/watch?v=5_olziNzF1o); ver también dos Q&As llevadas a cabo en el Film Society Lincoln Center, Nueva York, después de la proyección del film: <https://www.youtube.com/watch?v=JtdLaF5t1Vs> y <https://www.youtube.com/watch?v=00-w0s7uvwQ>.

Benedetto buscó en el pasado maneras de mejor representar/reflexionar sobre situaciones de su actualidad. *Zama* es una novela que se encuadra en la categoría que Kurt Spang denomina de novela histórica antiilusionista que se opone a la novela histórica clásica. Según la clasificación de Spang, la novela histórica ilusionista, surgida dentro del contexto general del positivismo y el romanticismo, crea la ilusión de autenticidad y veracidad de forma tal que el lector pierde la conciencia de estar frente a una representación. La novela historia antiilusionista, por el contrario, insiste en el carácter ficticio de la obra. La primera tiene como principal exponente a Walter Scott y se escribe hasta finales del siglo XIX, mientras que la segunda comienza a aparecer a partir del siglo XX hasta nuestros días (1995, p.86-87).

En la novela histórica ilusionista se da por sentado que el desarrollo histórico es consecuencia de una acción individual y no social. Las masas, las instituciones y los sistemas no inciden en el acontecer histórico como la acción de individuos ejemplares que, generalmente, pertenecen a la nobleza o a la clase alta. No por nada, las novelas suelen llevar el nombre de sus protagonistas. La historia narrada es lineal y cronológica, el narrador es omnisciente, las descripciones del espacio (paisaje e interiores) y de la mentalidad social son exhaustivas, el final es cerrado, conclusivo, y con un conflicto que encuentra solución (SPANG, 1995, p. 86-118).

En la novela antiilusionista se pasa de una narración pseudo-objetiva a una subjetiva. La historia no fluye de manera unitaria y continua, sino es fragmentada y se construye como un rompecabezas de muchas historias. Los colectivos, las instituciones y los sistemas sociopolíticos hacen su aparición al igual que los personajes de las clases bajas. Se enfatiza el conflicto al presentarlo en una trama compleja, no lineal, incongruente y con espacios para la incerteza. Todos estos factores contribuyen al objetivo principal de este tipo de textos que es llamar la atención sobre su calidad de artefacto/constructo literario (SPANG, 1995, p. 86-118).

*Zama*, la novela, incorpora algunos de los recursos típicos de la novela histórica clásica para luego desacreditarlos. *Zama*, la película, continúa esta práctica de desobediencia y desautoriza ciertos presupuestos del cine histórico. Es esta dinámica de construcción y deconstrucción de ambas obras que este trabajo pretende analizar. A través de un diálogo entre la literatura y el cine compararemos las estrategias literarias y cinematográficas que se ponen en juego, en ambos textos, a fin de construir miradas menos ortodoxas sobre el pasado.

Este distanciamiento brechtiano entre el lector y el protagonista de las obras antiilusionistas busca, sin dudas, propiciar lecturas más críticas y reflexivas sobre la realidad, sobre el presente y sobre el pasado que aún perdura en el presente. En el caso de Di Benedetto y

Martel se logra un poderoso efecto en el lector/espectador: caracterizar determinadas maneras de sentir y actuar del grupo de descendientes españoles, nacidos en tierras americanas, llamados de “criollos”, al que pertenecía el personaje principal, Don Diego de Zama, y conectarlas con las de ciertos sectores de la clase media provinciana de los siglos XX y XXI. De esta manera se describe el presente como anquilosado, aún dominado por estructuras coloniales y habitado por personajes totalmente alienados

## **2. Zama, la novela**

Tal como sucedió con otros escritores contemporáneos suyos como Héctor Tizón, Juan José Hernández y Daniel Moyano, Di Benedetto se vio favorecido por la conciencia social que permeó en el imaginario de los años sesenta y setenta. La intensa y comprometida reflexión de esas décadas entorno a las desigualdades sociales entre centro y periferia promovió cambios en el imaginario social que favorecieron a cierta camada de intelectuales de la provincia y les permitió publicar sus obras en editoriales de Buenos Aires proyectándose a nivel nacional e internacional (COHEN IMACH, 1993, p. 25-32).

La novela de Di Benedetto más que una historia en sí, narra una manera de mal-estar en el mundo. El relato sobre la espera por un traslado desde una ciudad del interior de la Colonia, presumiblemente Asunción, hacia un centro urbano como Buenos Aires o Santiago, lo hace el propio protagonista. Desde su mirada, aprehendemos el mundo que lo rodea y su percepción íntima de ese mundo. De esta manera, el lector acompaña la tortuosa agonía de Zama, desesperado por dejar el lugar recóndito en el que se encuentra y ansioso por esa transferencia que no llegará nunca. Su pasado honorable de corregidor contrasta con su nuevo cargo de asesor letrado, distante de las grandes urbes. Esta narración en primera persona del personaje principal del relato es un revés mortal para la novela histórica clásica dado que la subjetividad ocupa un lugar central desde el cual se gesta la historia.

La falta de interés o deprecio del protagonista por la realidad circundante; la falta de conocimiento y valoración de lo propio; la añoranza por estar en espacios cosmopolitas, sinónimos de progreso y modernidad, conectados más directamente con el mundo occidental blanco, y más distantes del mundo indígena y africano; son sentimientos que conectan a Zama con una forma de ver el mundo característica de ciertos sectores de la clase media provinciana.

Zama es un americano blanco que trabaja para la colonia española y que se identifica con ese entorno, el mundo de los blancos

Europeos, aunque no pertenezca a él. Para reforzar este vínculo, permanentemente buscará distanciarse de las clases más bajas, negros e indígenas, refiriéndose a ellos de forma despectiva, especialmente cuando se trate de mujeres. Pese a sus ínfulas de superioridad, la realidad siempre lo contradirá y echará por tierra cualquier tipo de presunción y expectativa suya. Este juego permanente que va de la vanidad inicial a la frustración final, se repetirá en varios momentos, y lo dejarán siempre en el lugar del ridículo. Esta es la historia de un antihéroe, humillado constantemente, que roza el límite de lo cómico y lo patético.

La identidad es una temática central en *Zama*. En la novela, la problemática identitaria aparece en la constante tensión social, racial y étnica que divide al mundo colonial y dentro del cual nuestro personaje se sentirá identificado, sin excepción, con el mundo de los colonizadores. Es a través de su mirada racista y clasista<sup>5</sup> que tomamos conocimiento del mundo que lo rodea. A *Zama* lo caracteriza también su extrañamiento, que en ciertas oportunidades roza el desprecio, respecto al mundo americano, a pesar de ser él americano: “[...] *Yo, en medio de toda la tierra de un continente, que me resultaba invisible, aunque lo sentía en torno, como un paraíso desolado y excesivamente inmenso para mis piernas [...]*” (DI BENEDETTO, 2018, p. 48)<sup>6</sup>.

Di Benedetto incluye varios vocablos sueltos en guaraní que denotan cierta “familiaridad” del personaje con el entorno nativo. A veces la palabra aparece sin traducción y el lector debe inferir su significado del contexto, otras veces, la traducción está a la par. Pero absolutamente todos los términos en guaraní están escritos en letra cursiva. Esta diferencia tipográfica connota otra de índole socio-cultural: la distancia entre el autor y el mundo indígena. En esta novela Di Benedetto se encuentra dentro de la vertiente realista naturalista fantástica de la que Horacio Quiroga es su figura central. Será justamente esta separación entre la tradición occidental e indígena, que se materializa en el lenguaje, el eje principal de reflexión de los novelistas del “boom latinoamericano” a partir de los años 60<sup>7</sup>.

El discurso narrativo organiza el texto a partir de tres años que dividen la historia en tres partes: 1790, 1794 y 1799. Esta linealidad crea en el lector una sensación de progresión temporal que el propio relato niega. Tres tipos de alteraciones desordenan la gradación temporal esperada, interrumpen el fluir continuo de los acontecimientos y despiertan al lector del posible embelesamiento hipnótico inicial creado por la lectura. Estos tres recursos hacen de esta novela, una novela histórica antiilusionista. Primero, la anticipación de la idea central de los dos primeros capítulos; segundo, las repeticiones de situaciones y personajes que dan la sensación de tiempo circular y de mundo de espejos; y tercero y último, la ambigüedad y quiebre en la

<sup>5</sup> Esta mirada clasista y racista de *Zama* nos recuerda al tono de Esteban Echeverría utilizado en *La cautiva* (1837) y *El matadero* (publicado en 1871 y escrito entre 1838 y 1840). Echeverría describe a los indígenas como “bárbaros, salvajes, turba inhumana, chusma y fieras” en *La cautiva* y a las mujeres afrodescendientes como “chusma, negras brujas y feas” en *El matadero*. Estas mujeres probablemente sean la primera generación, hijas de antiguos esclavos, traídos a América durante la Colonia, que ganaron la libertad con la promulgación de la libertad de vientres en 1913, o esclavas que sólo serán libres tras la Constitución en 1853.

<sup>6</sup> De aquí en más sólo mencionaremos el número de página en las citas correspondientes a la novela *Zama*, ya que todas ellas pertenecen a la edición mencionada.

<sup>7</sup> Ver Rama (2008).

narrativa realista que provoca la entrada de lo onírico, lo extraño y lo fantástico. El tema central del libro que es la espera, que se extenderá hasta el final, sin resolverse nunca, realza también, la sensación de tiempo suspendido.

Cualquier tipo de expectativa que pudiera generar en el lector la separación en tres partes del período de nueve años transcurridos en la vida de Don Diego de Zama desaparecerán tras la lectura de las primeras hojas. A través de dos situaciones, un tanto atípicas, la novela nos adelanta de forma resumida la trama de los dos primeros capítulos. Para Alejandro Del Vecchio, estos dos microrrelatos anticipan y reflejan la historia personal de Zama de forma general (2008). Pero no es sólo eso, estas microhistorias se presentan en el mismo orden de aparición que los capítulos a los cuales hacen referencia. No se trata de una casualidad sino de permitir que el lector tenga una síntesis precisa de cada parte de la novela.

En ambas situaciones se produce una identificación entre el hombre y el animal. Este vínculo entre humanos y animales es central en su libro de cuentos *Mundo animal* publicado en 1953<sup>8</sup> y se genera, principalmente, a partir de la idea de que a hombres y a animales les es común la experiencia de dolor y sufrimiento. Zama se siente aislado y alienado en el mundo de los hombres y sólo se comprenderá a sí mismo a través del mundo de las bestias, del espejo animal.

En la primera situación, Zama observa entre los palos del muelle el cadáver de un mono que va y viene arrastrado por las olas “[...] *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 [...]*” (p. 17). El protagonista se sentirá identificado con el mono: atrapado, inmovilizado, tironeado por diversas situaciones, sin posibilidad de acción. Una imposibilidad de partir que transforma su vida en una angustiada cárcel.

La segunda sucede inmediatamente después cuando Zama se encuentra con Ventura Prieto, español y también empleado de la Corona, y le muestre el mono muerto. Ventura Prieto asocia este hecho con un pez del mismo río al que las aguas no quieren, y le cuenta que ese pez, como el mono, pasa toda la vida en vaivén, pero como está vivo debe gastar todas sus energías en permanecer dentro del agua. Después de escuchar la historia, Zama también se identificará con el pez, como momentos antes lo hiciera con el mono: “[...] *Yo había seguido con viciada curiosidad esta historia, que no creí. Al considerarla, recelaba de pensar en el pez y en mí a un mismo tiempo [...]*” (p. 18).

Ambas asociaciones parecen contradecirse. La idea de la lucha por la permanencia se opone a la de la frustración por la imposibilidad de desplazamiento. Sin embargo, estas dos maneras de sentir conviven en el personaje desde un comienzo. Una da paso a la otra. Las dificultades

<sup>8</sup> Ver el artículo de Criach (2018).

económicas, cada vez más acuciantes, harán que el personaje deje de pensar en el traslado. La trama está anticipada desde el propio inicio. En el capítulo que comienza en el año 1790 la prioridad del protagonista es su partida mientras que, en el segundo, cuatro años más tarde, en 1794, se ocupa únicamente de sobrevivir.

Estas dos anticipaciones eliminan en el lector cualquier expectativa posible. Sabe de antemano que la historia del protagonista no será la de los grandes eventos y realizaciones sino un simple devenir de situaciones triviales, corrientes e insignificantes. De hecho, su vida se resume a una sucesión de tentativas amorosas fracasadas que dan la sensación que nada pasa realmente. Y es que en la vida del protagonista no pasa nada trascendente. El lugar de poder en el que se encuentra es un espacio vacío, infértil, incapaz de generar nuevos acontecimientos y oportunidades de cambio, a no ser el tedio.

El estancamiento del protagonista en los dos primeros capítulos contrasta con el tercero que transcurre a partir de 1799, y no está anticipado. Zama vuelve a ser un hombre de acción, determinado y valiente, que sale a la caza de un famoso bandido, Vicuña Porto. Esta nueva actitud se asemeja al tiempo en la que ejercía como corregidor, pasado recordado con nostalgia por el protagonista. Un pasado al que él considera mucho más noble que el de ser asesor letrado.

Este tercer capítulo rompe por completo con la caracterización de Zama como un personaje pasivo, melancólico y casi vencido por la burocracia colonial. Una imagen muy poderosa sobre la situación de Zama hasta esta última parte es la que le transmite sobre sí mismo Ventura Prieto: “*Consideraba que, en esta tierra llana, yo parecía estar en un pozo*” (p. 18). Este cambio es muy llamativo si tenemos en cuenta que al final del segundo, la salud física y psíquica de Zama estaba en un estado deplorable. Ante tal disonancia, el último capítulo propone dos lecturas posibles.

Si nos atenemos al relato realista cuyo avance temporal está pautado por ciertos años específicos, sin que aparezca dentro del propio capítulo ninguna otra referencia temporal o espacial, ya que no sabemos el nombre del lugar donde exactamente ocurren los hechos, tenemos que aceptar que se ha producido una gran elipsis. De un Zama debilitado físicamente por su precaria situación económica y con estados de delirio pasamos a un Zama fuerte y dispuesto a dar batalla a uno de los bandidos más buscados, sin que se nos explique cómo ha sucedido semejante cambio. El lector tiene que imaginar lo que ha podido llegar a ocurrir para que exista tamaña recuperación en un personaje que parecía a la orilla de la muerte.

Hay otra posible respuesta que la encontramos en el territorio de la literatura, específicamente en la narrativa de Jorge Luis Borges. En su cuento *El Sur*, publicado en 1953 en el periódico La Nación y luego

en 1956 en su libro *Ficciones*, Juan Dahlmann eligió o soñó su propia muerte: un duelo en la llanura. Prefirió un final con cuchillo en mano, batiéndose cuerpo a cuerpo contra un compadrito de cara achinada que uno dentro de un frío hospital. Este es también el camino por el que optó Zama. En 1799 sueña su muerte y le da un final heroico. No quedan vestigios del personaje meditativo, lúgubre, desatento a las causas sociales y totalmente volcado a las amorosas. En ese final se vuelve parte del colectivo en pos de una causa justa, va a la acción y muere en ella. El lector comparte su agonía y su deceso, no desde un plano real sino onírico.

La segunda alteración temporal son las repeticiones que crean la sensación de historia circular y no lineal. Estas pueden ocurrir en un mismo capítulo o en dos diferentes. Veamos algunos ejemplos: en el capítulo uno, dos mujeres son encontradas en una zanja. La primera es una mujer indígena que padece de flujos de sangre y necesita que alguien la lleve a la curandera. Zama le da tres monedas y le promete ayuda. Esa asistencia nunca llegará. La segunda es Rita, la hija de dueño de la casa donde se hospeda Zama. Golpeada por Bermúdez y arrojada desnuda a un pozo es auxiliada por una mujer indígena. Zama acude a consolarla ni bien se entera de lo sucedido. Rita le pide que la vengue y al hacerlo, sin darse cuenta, humilla a Don Diego: “[...] *Os lo ruego, don Diego. No hagáis que muera mi padre a manos de ese infame. Arriesgad vuestra vida, que vale menos [...]*” (p. 103).

En el capítulo uno, durante la carrera de caballos, Zama observa una araña caminar por el cuerpo de un hombre dormido, pese al peligro que puede representar para el hombre, Zama la observa sin hacer absolutamente nada. En cambio, cuando Luciana descubra una araña caminando por el cuerpo de su marido, la matará inmediatamente.

En ambas situaciones queda expuesto el desinterés de Zama por los otros. Su desidia con todo lo que está a su alrededor a excepción de las mujeres que despiertan sus bajos instintos. Aún cuando este interés nunca sea correspondido por ninguna de las pretendidas. El protagonista se muestra durante los dos primeros capítulos absolutamente dominado por un deseo sexual irrefrenable. No piensa en otra cosa que no sea en mujeres y en sus posibilidades y estrategias para conquistarlas y poseerlas. El vacío de la espera se llena con tentativas amorosas infructuosas. La razón se somete al instinto y sólo elucubra planes con fines sentimentales. Sus ofrecimientos de ayuda a las mujeres nunca son inocentes. El paralelo entre las dos jóvenes, la indígena y la española, deja ver la verdadera índole del personaje.

En el capítulo dos Zama recibe la ayuda de una vecina, llamativa por su fealdad, y recuerda a Luciana, quien aparece en el capítulo uno, y que también se había comprometido a ayudarlo. Este paralelo es tan evidente que el propio protagonista establece la analogía. En el

capítulo tres las repeticiones se inspiran especialmente en el capítulo uno. Zama parte en la nueva expedición bajo las órdenes del capitán Parrilla y no en el rol de mando como él esperaba. Una situación idéntica a la vivida hasta ese momento por él en el sistema colonial con una autoridad por arriba suyo. Su objetivo es capturar a Vicuña Porto con quien entra en conflicto al descubrir que formaba parte de la comitiva. Esta relación tensa nos recuerda a la que tuviera con Ventura Prieto, casualmente, el nombre de ambos personajes comienza con las mismas iniciales VP. Parrilla porta armas para hacer la guerra, pero termina usándolas sólo para matar perros, igual que Zama cuando enfrenta un grupo de canes que lo atacan cuando iba tras una mulata.

Estos paralelismos que se establecen entre dos acontecimientos extremadamente similares funcionan como espejos que reflejan los aspectos más oscuros de la personalidad del protagonista y también refuerzan la hipótesis de que el tercer capítulo es un sueño construido por fragmentos de una realidad que ya conocemos. Esta estrategia narrativa que crea en el lector la sensación de que los hechos que se suceden no traen la novedad o la originalidad esperada, sino una versión levemente diferente del pasado, sirven para intensificar el manejo del tiempo como un tiempo detenido, inerte.

Por último, veremos cómo la desestabilización de la narrativa ilusionista se logra a través de la introducción de lo entraño, lo fantástico y lo onírico. Tzvetan Todorov enumera tres condiciones que hacen posible la aparición de lo fantástico: en primer lugar, que el lector considere el mundo de los personajes como un mundo real, de personas reales y que un suceso extraño que le cause vacilación y lo lleve a dudar entre una explicación natural y una sobrenatural; en segundo lugar, que esta incertidumbre sea percibida por uno de los personajes y de esa manera esta incerteza quede representada en la obra, y en tercer lugar, que se rechace cualquiera de las dos explicaciones como definitivas. Ni bien el lector o el personaje se inclinen por una de ellas el texto deja de ser fantástico. Se convierte en extraño, en caso de que se dé una explicación natural, o en maravilloso, en caso de que se dé una sobrenatural.

Lo común es que estas tres condiciones se cumplan, aunque no siempre ocurre. En ciertos casos la vacilación no aparece representada en el texto, es decir, que no tenemos un personaje que la experimenta y con el cual se pueda identificar el lector. No por ello el texto deja de ser fantástico. Todorov aclara que la primera y tercera exigencia, arriba mencionadas, constituyen verdaderamente el género, la segunda es facultativa, puede estar o no estar (2004, p. 19-24). *Zama* forma parte de estos textos que conforman la excepción a la regla ya que lo fantástico no siempre aparece representado en el texto. El protagonista, en ciertas ocasiones, no evidencia signos de sorpresa,

duda o temor por ciertos hechos extraños que ocurren. La vacilación será una constante en el lector y no el personaje principal.

La figura de los niños se torna central. Los menores no son personajes de importancia por su espacio en la trama, ya que sus apariciones son efímeras, sino porque aportan informaciones mucho más relevantes que las de los adultos o porque generan una sensación de extrañamiento en el lector. En la novela aparecen dos que son claves: el hijo del Oriental y el niño rubio.

Todo lo que el lector va a conocer sobre el pasado de Zama se hace por intermedio del hijo de doce años de Indalecio Zavaleta, el Oriental. La voz infantil del hijo del Oriental cobra una autoridad inusitada y nos otorga una de las pocas caracterizaciones positivas del protagonista. El niño cuenta lo que sabe a través de su padre pero es él, y no su padre, quien describe brevemente los años de Zama como corregidor. El tono pomposo sorprende por su extravagancia en boca de un niño y mucho más extraño son las agudas comparaciones entre el pasado y el presente del protagonista: “[...] *Zama el corregidor desconocía con presunción al Zama asesor letrado [...] Zama asesor debía reconocerse un Zama condicionado y sin oportunidades [...]*” (p. 26-27).

El niño rubio es el personaje infantil más enigmático e importante de toda la novela. Sus escasas apariciones están envueltas en una atmósfera de misterio, son abruptas y sin ningún tipo de explicación. Algunos esclavos asocian su aspecto a la de un “niño muerto”, Zama lo considera un simple ladronzuelo y para Ventura Prieto se trata del ayudante de la curandera. No obstante, para el lector este personaje va a cambiar a lo largo del transcurso de la novela.

En el primer capítulo, Zama sorprende al niño rubio en su habitación, aparentemente intentando robarle unas monedas. Lo persigue infructuosamente. También se le escapa a Zama cuando éste lo encuentre ayudando a una famosa santera e intente retenerlo. Ventura Prieto es quien le había sugerido a Zama buscar a la mística y tenía conocimiento de la presencia del niño rubio. Es decir, nada hasta aquí nos hace dudar de la existencia real de este niño.

En el segundo capítulo, el niño rubio reaparece en una confusa situación en la que muere una niña arrollada por un caballo. A pesar de que su inesperada e insólita presencia en dicho contexto no asombre a Zama, al lector no le pasará desapercibido. En esta parte de la novela se da el giro fantástico de la trama.

En el tercer y último capítulo, el jovencito de no más de doce años reaparece sorpresivamente para salvar a Zama de la muerte y su diálogo con el protagonista marca el final de la historia. Este capítulo por sí solo es un gran interrogante. Si seguimos la lógica inicial del libro y lo consideramos como una continuación realista de la trama, es obvio que se agudiza la

vertiente de lo fantástico. Su presencia genera dudas en el lector: ¿cómo llegó dónde estaba Zama?, ¿es realmente el niño rubio o un desvarío de la imaginación de Zama?, ¿es un ser sobrenatural que se presenta cuando las personas están al borde de la muerte, como ocurrió con la mulatita? etc. Si entendemos este capítulo como un sueño del protagonista, la aparición de este personaje tiene sentido en la lógica absurda y delirante de lo onírico que se construye con fragmentos del pasado.

En el segundo capítulo se crea una atmósfera de extrañeza que es percibida por el protagonista. Zama sabe por boca del propio dueño, Ignacio Soledo, que en la casa en la cual se hospeda viven su hija y tres empleados. Sin embargo, Zama observa dos mujeres<sup>9</sup> blancas, una joven y otra mayor, de unos cuarenta años. Una de las empleadas le confirma la información de Soledo: en la casa sólo vive una mujer. Tora se refiere a esta mujer como su ama y niega la existencia de una mujer joven. Zama busca saber la verdad y vigila los movimientos de la casa sin llegar a descubrirla. Esta incerteza se mantendrá hasta el final del capítulo cuando sepamos que la familia Soledo, Ignacio y su mujer, ha partido rumbo a Brasil. En la casa sólo vivía una mujer y no dos como creía Don Diego.

Además de la intromisión de lo fantástico y lo extraño, la novela juega con los límites entre realidad e imaginación. Esta falta de discernimiento entre lo que pertenece a la esfera de lo concreto, lo material y lo que pertenece a la esfera de lo ilusorio u onírico la experimenta el propio narrador. No distingue con nitidez dicha frontera. De esta manera su discurso se vuelve menos fiable a medida que avanza la trama. Se profundiza el contraste entre la realidad que ven los otros y la que él mismo ve. Siente que no puede confiar en sus propios sentidos, pone en duda su propia percepción. De igual manera lo hará el lector. Con este recurso, Di Benedetto asesta un golpe mortal a la pretensión de objetividad, y veracidad de la novela histórica ilusionista. La vacilación no proviene de un acontecimiento externo al sujeto, sino que es producto de su propia manera de ver el mundo.

La primera situación que da cuenta de este fenómeno aparece al comienzo de la novela:

“ [...] Me empujó el sol que, desembarazado ya de las nubes de tantos días sin tormenta, se había encendido hasta el blanco y allí conjugaba su sin color y su tersura fija y ardiente con la arena limpia que da visiones. Pude ver un puma y creerlo estático e inofensivo como una decoración, muy liso, sin detalles, como si no tuviera garras ni dientes, como si las curvas de su cuerpo no denunciaran elasticidad para el salto sino docilidad y blanda disposición para alguna mano cariñosa. Por este puma no visto medité en los juegos que fueron o pueden ser terribles no en el momento que se juegan, sino antes o después [...]”. (p. 19).

<sup>9</sup> Este tópico recuerda a la novela fantástica *Aura* (1962) del escritor mexicano Carlos Fuentes.

En este caso hay clara conciencia de lo que es y no es real. Zama le adjudica al clima su falta de precisión. Justifica de manera racional su alucinación. El sol causó su visión. Más adelante, en cambio, son sus sueños los que influyen en su manera de ver y narrar. En este caso, el protagonista lleva lo onírico al territorio de lo real con una naturalidad inusitada.

“[...] Esa noche soñé que por barco llegaba una mujer solitaria y sonriente, solo para mí, necesitada de mi amparo, que se me confiaba a mis brazos y mezclaba con la mía su ternura. Pude precisar su rostro, gentil, y un vello rubio que le hacía durazno el cuello y me ponía goloso.

No era Marta; tampoco Luciana. No era nadie que yo conociese [...]”. (p. 47).

Cuando el protagonista sale a la calle divisa un carruaje en el que aparece la mano muy blanca de una mujer. Lo primero que piensa es buscar su caballo e ir tras ella en la expectativa de que fuese la mujer del sueño. Sabe que no lo es, pero no puede evitar fantasear con ello. Días después, se reitera el sueño de la mujer y ve en esto un posible vaticinio. Desea fervorosamente que el sueño se haga realidad. Más adelante, ingresa al navío que llegaba del Plata para buscar a una mujer a la que llama “la viajera soñada”. Lo detienen por entrar a las cabinas de los pasajeros sin permiso y es obligado a salir del barco.

Otro ejemplo de una percepción alterada se encuentra en el capítulo dos cuando Zama tiene un supuesto encuentro con una mujer en su alcoba:

“[...] Todo era demasiado ambiguo, pero no me parecía que la ambigüedad estuviera en ella, sino que emanara de mí mismo y que esa figura femenina, a mi lado, no fuese verdadera, sino una proyección de mi atribulada conciencia, una proyección corporizada por los poderes de mágica creación que posee la fiebre [...]”. (p. 180)

“[...] Con mi mano busqué la suya y la tomé y estaba ardiente, y esto me hubiera confortado si no se hubiese deslizado en mí la sospecha de que mi mano derecha tomaba mi mano izquierda, o la izquierda a la derecha, no podía saberlo.

No podía saber si había mujer, no podía saber si dialogaba con alguien. Yo no sabía, no conseguía saber si todo eso estaba sucediendo o no [...]”. (p. 180).

### **3. Zama, la película**

Emilio Bernini observa que la transposición de una obra literaria al cine es un proceso que transforma el texto literario inexorablemente y lo vuelve otro diferente (2010, p. 6). Martel realizó un trabajo de

reescritura y resignificación de la novela y gestó un nuevo texto: el cinematográfico. La directora leyó, pensó y escribió el guion de *Zama* más de cincuenta años después de escrita la novela. Es por esta razón que el diálogo<sup>10</sup> entre ambas obras se vuelve necesario.

En *Zama*, la película, no encontramos información sobre el tiempo en el que se ambienta la trama. No hay fechas ni ninguna mención del año en el que nos encontramos. Tampoco se ofrecen datos sobre el paso del tiempo. Ninguna marca temporal fragmenta el flujo narrativo a pesar de que se producen las mismas elipsis y los mismos cortes en la línea temporal que en la novela. El espectador debe inferir el transcurrir de los años a partir del paso de tres gobernadores y de los cambios físicos del personaje y de su vida personal. Al comienzo, el protagonista le dicta una carta a su secretario, dirigida a su mujer, en la que revela que lleva 14 meses de estadía. Después sabemos que ha sido padre y su hijo tiene cerca de dos años. Finalmente lo vemos visiblemente envejecido, con barba, cabello más blanco, en la búsqueda de Vicuña Porto. Todo el film se mantiene en el plano de lo real, incluso la última sección.

El niño rubio, figura paradigmática de la novela, no aparece en la película. Será Vicuña Porto el personaje misterioso, estando presente en toda la trama y no sólo al final, como en el libro. La intriga gira en torno a la pregunta de si el temido bandido Vicuña Porto está vivo o muerto. La versión que repiten los empleados de la corona española es que Vicuña Porto ha sido ajusticiado. Dicha versión será desmentida por la misión oficial que se organiza hacia el final para su búsqueda y aprehensión.

Martel intensifica la tensión racial entre los diversos grupos que conviven en la colonia. En la novela, es Luciana, la española blanca del grupo de bañistas, quien persigue a Zama luego de descubrir que éste la estaba espiando. Es a ella a quien Zama golpea. En el film, Luciana envía a Malemba, su empleada negra, la que sigue a Zama y recibe dos bofetadas. Emilia, la madre del hijo bastardo de Zama, es también una española blanca, pobre, que rechaza a Zama como marido. En la película Doña Emilia es una mujer india y su hijo, mestizo. La historia del pez que lucha por permanecer en el agua, con el cual se identifica Zama, no la narra Ventura Prieto, funcionario español, sino un esclavo negro que la declara luego de una sesión de tortura. Por último, al final de la novela es el niño rubio quien reencuentra a Zama mientras en el film es un niño indígena el que lo ayuda y lo rescata.

*Zama*, la película, es la obra con la que Martel rompe con algunos de los postulados que marcaron lo que la crítica llamó “el nuevo cine argentino”. En su libro *Otros mundos, un ensayo sobre el nuevo cine argentino*, Gonzalo Aguilar definió ciertos patrones comunes en la manera de trabajar de la nueva camada de directores y directoras jóvenes de los años 90, de la cual formaba parte Martel. Cada cual

<sup>10</sup> El diálogo también se está estableciendo a nivel transnacional como lo demuestra el trabajo comparativo “Escapando da colonia: Zama e Joaquim” de Tunico Amancio, presentado en el XXII Encuentro de la Sociedad Brasileña de Estudios de Cine y Audiovisual (SOCINE). Joaquim (2017) es la película brasileña de Marcelo Gomes.

fiel a su estilo y sin conformar una plataforma estética común, estos jóvenes impusieron una renovación y lo que Aguilar llamó de un “nuevo régimen creativo”. Los jóvenes realizadores se caracterizaron por rechazar muchas de las directrices claves de la generación anterior, entre ellas, Aguilar destaca dos: la demanda política y la identitaria (2006, p. 13-38)

En la cinematografía de los 80 Aguilar encuentra que siempre hay un mensaje a descifrar por el espectador respecto a “qué hacer” y a “cómo somos”. Las narraciones alegóricas, las moralejas y los personajes “denuncialistas”, que explicitan los mecanismos internos de la trama, dotan a estas películas de un tono por demás pedagógico. En la mayoría de estas películas aparece un personaje que encarna el punto de vista con el cual el espectador debe identificarse. Es una perspectiva que juzga y está fuera del guion, habla desde el exterior. Aguilar se refiere a este tipo de práctica como “bajar línea” (2006, p. 13-38).

Es importante aclarar que el hecho que la nueva generación no se ajustase a la demanda política de concientizar que acompañó a la generación de los 80, durante la retomada democrática, no quiere decir que el Nuevo Cine haya sido despolitizado. Desde la indeterminación, la ambigüedad temática, los finales abiertos, las trayectorias erráticas de los personajes, la ausencia de alegorías y de exterioridad, el cine de los 90 muestra el funcionamiento social, es decir, la manera cómo funciona el mundo y desde allí se permite pensar lo político. En palabras de Aguilar:

“[...] el cine de los noventa es el más genuinamente político de todos. Es decir, en tanto cine. Abre espacio a lo indeterminado, piensa el sentido no como un mensaje que se transmite sino como aquello que se construye con los planos y la puesta en escena, hace ver y escuchar imperceptibles o pequeñas formas de dominación [...]” (p. 140).

En estos últimos años, un grupo de películas<sup>11</sup> han vuelto a elegir la política como tema central de sus obras, como ya lo hicieron los directores de los 80 (SUÁREZ, 2018, p. 50). Emilio Bernini en su artículo *El Hundimiento* concluye que Martel politiza la novela de Di Benedetto y, esta vez, la política no tiene que ver con una familia o un grupo social, sino con un sistema político, la colonia. Un sistema de dominación colonial que Bernini, muy acertadamente, califica de “trasplante fallido, monstruoso, bufo” (2017).

Martel en *Zama* trabaja con la política y la identidad mezclando los dos modos de entender lo político en el cine, arriba citados. Fusiona, en cierto sentido, y crea un híbrido entre la manera de hacer cine de la generación de los 80 y la de los 90. Por un lado, muestra el

<sup>11</sup> Suárez cita algunos ejemplos entre los cuales no se encuentra Zama como: El clan (Pablo Trapero, 2015), La Patota (2015) y La cordillera (2017) de Santiago Mitre, El movimiento (de Benjamín Naishtat, 2015) La larga noche de Francisco Sanctis (2016) de Francisco Márquez y Andrea Testa, entre otros.

*funcionamiento* perverso del mundo colonial a través de la mera forma cinematográfica y también se vale de personajes denunciadores, que bajan línea y crean conciencia.

Este papel de emitir juicios de valores recaerá en Ventura Prieto, quien se mostrará muy molesto por la decisión de Zama de darles una encomienda de indios a una familia de españoles, sin contar con la documentación necesaria. Ante el reclamo de su subordinado, Zama le preguntará si está hablando con un español y Ventura Prieto responderá: “¡Español, señor! Pero un español lleno de asombro ante tantos americanos que quieren parecer españoles y no ser ellos mismos lo que son”. Este juicio revela para el espectador (también para el lector ya que encontramos este diálogo en la novela) y para el propio personaje su calidad de sujeto alienado.

Don Diego de Zama sería un perfecto ejemplo de lo que produce el mimetismo colonial en los sujetos, según la perspectiva de Homi Bhabha en su libro *El lugar de la cultura*: “[...] es el deseo de Otro reformado, reconocible, como sujeto de una diferencia que es casi lo mismo, pero no exactamente [...]” (2002, p. 112). Zama parece no entender que pese a su esforzada imitación/mímica de quienes detentan el poder dentro del aparato colonial, siempre ocupará en él una posición marginal ya que será considerado un “Otro”.

En la película el tema de la identidad se intensifica por la visualidad de los diferentes grupos/cuerpos que se conectan a través de una muy desigual relación de poder, propia del colonialismo, y se expresan en sus lenguas de origen: qom, pilagá, guaraní, castellano, portugués y francés hablado por haitianos<sup>12</sup>. Todo esto sin que medie ningún tipo de traducción para el espectador. El film busca un aumento en la fricción social y racial para llevar la reflexión hacia un terreno más político.

Martel posa su cámara en esa diversidad americana y en sus profundas desigualdades. La identidad se presenta como una política de la identidad, una herramienta para pensar la sociedad actual y lo poco que ha cambiado, desde la colonia, la situación de ciertos sectores. Las imágenes de sumisión y obediencia dentro del sistema colonial esclavista se suceden con la mayor naturalidad: bellos y fuertes cuerpos negros semidesnudos cargando sobre la espalda a empleados de la corona, abriendo y cerrando puertas, abanicando, llevando y trayendo mensajes, anunciando la llegada y salida de las visitas. Mujeres indígenas limpiando y vendiendo el pescado. Todos inmersos en una atmósfera de mansedumbre y escasez.

Una única escena es la contracara de los retratos de servidumbre: la reunión de mujeres en el río, todas desnudas y unidas por un ritual que las hermana: cubrirse el cuerpo con barro. Blancas, negras e indias, en ronda, conversan sobre el significado de las palabras indígenas y

<sup>12</sup> Ver la entrevista realizada por Horacio Bernardes a Lucrecia Martel para el diario Página/12, el día 28 de septiembre de 2017, sobre el tema de la identidad en su película: <https://www.pagina12.com.ar/65610-la-cuestion-de-la-identidad-es-inapresable>.

su traducción al castellano. Luciana está dentro del grupo, pero Zama, no la reconoce porque se encuentra cubierta de lodo. Irónicamente, ella, mujer española blanca, está más adaptada al medio social que el propio Zama, que es americano.

Al igual que en la novela, *Zama*, la película, se centra en la vida del personaje principal. La voz en primera persona de la novela no se incorpora en el film a través de una voz en over. Este recurso sí lo utilizó Juan Villegas en *Los suicidas* (2005), transposición de la novela homónima de Di Benedetto. Pero Martel lo descarta y se vale del sonido para mostrar el lado más íntimo y sensible del protagonista. El mismo zumbido agudo y ensordecedor (tono Shepard-Risset), que casi no le permite a Zama, ni al espectador, escuchar con claridad lo que los otros dicen, se repite en las escenas en que ciertas palabras o actos le causan sorpresa, dolor o aflicción<sup>13</sup>.

Este sonido se hace presente cuando el hijo del Oriental le hablaba de su glorioso pasado y de su melancólico presente; en el momento de la conversación en el que Luciana se refirió a su posible traslado; mientras el gobernador le anunciaba que Ventura Prieto había sido transferido a Lerma, lugar que él deseaba para sí; durante su enfermedad en la residencia en las afueras de la ciudad y al tiempo que los hombres de Vicuña Porto le cortaban los dedos.

El Zama de Martel no es nada diferente del personaje que construye Di Benedetto: es ese hombre racista y alienado que está ansioso por salir del lugar en el que reside, indiferente y desconectado de la realidad que lo rodea, a excepción de las mujeres. Para mostrar el patetismo de este antihéroe Martel se vale de la risa de los otros ante sus acciones. Las tres hijas del posadero se ríen de él mientras busca al ladrón que supuestamente había entrado a su cuarto, este mismo motivo genera la risa y la burla de Ventura Prieto que le pregunta si lo habían herido, segundos después escuchamos una voz que dice que Don Diego enfrentó a Vicuña y todos los invitados a la reunión también se ríen, Luciana se ríe cuando le confiesa que le gusta el río y recuerda con mirada pícaro la anécdota de Zama espiando a las mujeres y hacia el final la constante risa sarcástica de Vicuña.

Martel resquebraja la solemnidad esperada en una película de fondo histórico o de época apelando a cinco recursos que buscan generar extrañeza, incomodidad o vacilación en el espectador: el elemento sobrenatural; la desconexión espacial y temática; la actitud sarcástica; la estética pictórica y la ambigüedad.

El elemento sobrenatural tiene lugar durante las palabras del hijo del Oriental a Zama, a las que escuchamos, al comienzo, sin que el niño mueva los labios; también en su posesión de la espada de Zama, casi que mágicamente y ya hacia el final en la aparición de dos mujeres vestidas de negro en la posada donde se hospeda Zama

<sup>13</sup> Para profundizar más sobre este tema ver: RAPAN, Eleonora. Shepard tones and production of meaning in recent films: Lucrecia Martel's *Zama* and Christopher Nolan's *Dunkirk*. In: *The New Soundtrack*, v. 8, issue 2, p. 135-144.

cuando sabemos que él es el único huésped de la casa.

El tratamiento desconcertante del espacio será otro recurso para provocar asombro y perplejidad en el espectador. Se establecen lazos de continuidad entre situaciones que en la novela estaban totalmente separadas. Si en la narrativa de Di Benedetto la realidad se repite y produce la sensación de tiempo circular, estancado, en la película, Martel agrupa en una misma escenografía distintas situaciones/contextos creando la sensación de temporalidades simultáneas. Una fiesta, una carrera de caballo, una invitación para ir a un prostíbulo, están representados en el mismo espacio, casi sin divisiones entre uno y otro. Zama atraviesa por ellos con la mayor naturalidad. Para Ramiro Sonzini, estas habitaciones tan disímiles, una junto a la otra, no representan espacios físicos sino mentales por los que se mueve el protagonista.

Los temas se abren sin ninguna referencia anterior y no se continúan. Se entrelazan hechos sin nexos de causalidad construyendo una historia carente de sentido. Esta falta de coherencia crea lagunas de incertezas y frustra en el espectador su deseo de construir una historia. Los elementos citados en el film son todos muy dispersos y es difícil conectarlos. Martel trabaja con estas zonas de desconexión que generan ambigüedad como una estrategia para narrar su historia.

La dosis de sarcasmo con la que Martel dota a todo lo que está contando desacraliza instituciones, ceremonias y rituales característicos del poder. La aparición de llamas (animal típico de la zona andina) en las instituciones civiles de la colonia tiene un efecto desestabilizador en la idea de progreso y modernidad que ésta, se supone, intenta imponer; las pelucas siempre mal puestas ridiculizan a los personajes, al igual que el exceso de ropa en un lugar cálido; los mensajeros de chaqueta, peluca y taparrabos; la aparición del médico Palos en medio de un ritual chamánico precedido por la curandera del lugar y las orejas de Vicuña Porto colgando del cuello del gobernador forman un panorama que tiene mucho de insólito y de patético.

Los grandes planos generales a la luz del día parecen imágenes pictóricas dentro del filme. Son escenas casi estáticas, fotográficas, delicadas, de una belleza tal que nos inspira a la contemplación. Dejamos de participar del juego de la imagen en movimiento, nos distanciamos del argumento, y de una manera muy brechtiana, el exagerado y artificial esteticismo nos conduce a una sensación de irrealidad. Estas escenas contrastan con los planos más cerrados y oscuros, en penumbra, de los interiores de las casas o los aposentos. Momentos en los que nos sentimos más próximos de lo que concebimos debe ser una narración de un tiempo pasado.

Para J.M. Coetzee, Zama, la novela, satiriza las aspiraciones cosmopolitas. El Zama de Martel se muestra un poco menos incisivo

en este tema, y mucho más ambiguo. No desea ser trasladado a Buenos Aires o a Santiago sino a Lerma. Tanto en España como en México encontramos pequeños poblados con ese nombre. Salta, lugar de procedencia de la directora, se llamó originalmente: Ciudad de San Felipe y Santiago del Lerma. Al parecer no es una gran metrópoli lo que busca el protagonista, pero dónde exactamente quiere dirigirse es algo que el film no devela, aumentando así las zonas de incertidumbre por las que transitamos a lo largo de toda esta historia.

## Referencias

AGUILAR, Gonzalo. **Otros mundos**: ensayo sobre el nuevo cine argentino. Buenos Aires: Santiago Arcos Editor, 2006.

BHABHA, Homi K. **El lugar de la cultura**. Buenos Aires: Ediciones Manantial, 2002.

BERNINI, Emilio (coord). El Matadero: ensayos de transposición. Literatura/Cine argentinos. **Imagofagia**, Buenos Aires, n. 7, p. 240, 2010.

BERNINI, Emilio. El hundimiento. A propósito de Zama, de Lucrecia Martel. **Revista Kilómetro 111**, 2017. Disponible en: <http://kilometro111cine.com.ar/el-hundimiento/>. Acceso el: 01 jul. 2019.

CAPONI, Mauro Enrico. *A fragmentação da identidade em Zama: uma leitura genealógica*. 2015. Tese (mestrado) - Universidad Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2015. Disponible en: <https://repositorio.ufsc.br/bitstream/handle/123456789/132481/PLIT0613-D.pdf?sequence=1>. Acceso el: 29 mayo 2019.

CRIACH, Sofia. Animal/humano: proximidades y fronteras en *Mundo Animal* y otros textos de Antonio Di Benedetto. **Anclajes**, v. XXII, n. 2, p. 35-56, mayo/ago. 2018.

CRIACH, Sofia.. Lectura de un cuento desde una perspectiva cinematográfica: *Declinación* y Ángel, de Antonio Di Benedetto. **Alabe**, n. 12, 2015.

CHRISTOFOLETTI BARRENHA, Natalia. **A experiência do cinema de Lucrecia Martel**: resíduos de tempo e sons à beira da piscina. São Paulo: Alameda Editorial, 2013.

COETZEE, J.M. A great writer we should know. **New York Times Journal**, New York, 19 jan. 2017. The New York Review of Books. Disponible en: <https://www.nybooks.com/articles/2017/01/19/antonio-di-benedetto-great-writer/>. Acceso el: 10 ago. 2019.

COHEN IMACH, Victoria. **De utopías y desencantos: campo intelectual y periferia en la Argentina de los sesenta**. Tucumán: Universidad Nacional, Instituto Interdisciplinar de Estudios Latinoamericanos, 1994.

COHEN IMACH, Victoria. Estrategias de la memoria en el campo intelectual bonaerense: el caso de Centro Editor de América Latina. **Actas del VII Congreso Nacional de Literatura Argentina**. Tucumán: Universidad Nacional de Tucumán, p. 25-32, 1993.

DEL VECCHIO, Alejandro. Dibujados con un pincel finísimo de pelo de camello: el caso de Zama de Antonio di Benedetto. **Revista Espéculo de estudios literarios**, Madrid. Disponible en: <https://webs.ucm.es/info/especulo/numero39/casozama.html>. Acceso el: 3 abr. 2018.

DI BENEDETTO, Antonio. **Zama. Trilogía: Zama. El silenciero. Los suicidas: las novelas de la espera**. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2018.

DIELEKE, E.; FERNÁNDEZ BRAVO, Á. Zama: heterocronía, voyeurismo y mundos posibles. **La Fuga**, n. 21, 2018. Disponible en: <http://2016.lafuga.cl/zama-heterocronia-voyeurismo-y-mundos-posibles/880>. Acceso el: 5 ago. 2019.

JARKOWSKY, Aníbal. Zama, la gran novela latinoamericana. **Marca de agua**, año 1, n. 1, p. 35-40, dic. 2016. Disponible en: [https://www.bn.gov.ar/micrositios/admin\\_assets/issues/files/3659d2feaed1ceb2628e6ea91c427e94.pdf](https://www.bn.gov.ar/micrositios/admin_assets/issues/files/3659d2feaed1ceb2628e6ea91c427e94.pdf). Acceso el: 15 mayo 2019.

LLAMBÍAS, Fernando. **La paradoja de lo inventado : la imposibilidad del juego en el límite en Zama de Antonio di Benedetto** [en línea]. 2011. Tesis – Universidad Católica Argentina, Facultad de Filosofía y Letras, 2011. Disponible en: <http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/tesis/paradoja-inventado-imposibilidad-juego-limite.pdf>. Acceso el: 20 jul. 2019.

OUBIÑA, David. **Estudio crítico sobre La Ciénaga: entrevista a**

Lucrecia Martel. Buenos Aires: Picnic Editorial, 2007.

RAMA, Ángel. **Transculturación Narrativa en América Latina**. Buenos Aires: El Andariego, 2008.

SAER, Juan José. **El concepto de ficción**. Buenos Aires: Seix Barral, 2014.

SONZINI, Ramiro. Siete veces Zama. **Revista *Con los ojos bien abiertos***. Disponible en: <http://www.conlosojosabiertos.com/60-columnas-02-siete-veces-zama/>. Acceso el: 20 mar. 2019.

SPANG, K. Apuntes para una definición de la novela histórica. *In*: SPANG, K.; ARELLANO, I.; MATA, C. (eds.). **La novela histórica: teoría y comentarios**. Pamplona: Eunsa, 1995. p. 63-125.

SUÁREZ, Nicolás. El “cine de los ochenta”. *In*: BERNINI, Emilio (ed). **Después del nuevo cine: diez miradas en torno al cine argentino contemporáneo**. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras Universidad de Buenos Aires, 2018.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2004.

**Avaliadores:**

Emilio Bernini

Román Setton

Natalia Christofolletti Barrenha