

## **Constelación *Zama*. Reflexiones en torno a textos de Selva Almada y Manuel Abramovich sobre *Zama*, de Antonio Di Benedetto y Lucrecia Martel**

---

Natalia D'Alessandro\*

CONICET, Universidad de San Andrés, Universidad de Cuyo

FECHA DE RECEPCIÓN: 23-06-2023 / FECHA DE ACEPTACIÓN: 11-09-2023

### **RESUMEN**

Analizaré un grupo de textos a los que he denominado “constelación *Zama*”, que giran en torno a la novela *Zama* (1956) de Antonio Di Benedetto y a la película homónima de 2017 de Lucrecia Martel. Primero, estudiaré el texto que Martel encargó a Selva Almada, para que registrara el rodaje del *film: El mono en el remolino. Notas sobre el rodaje de Zama de Lucrecia Martel* (2017). En este texto, me focalizaré especialmente en su dimensión etnográfica del rodaje. Su mirada – que se abre hacia el afuera del rodaje– se concentra en las voces contemporáneas de las comunidades QOM de Formosa y Corrientes, donde tiene lugar la filmación, y en la pobreza estructural en la que viven estas comunidades. Luego, analizaré la película *Años Luz* (2017), de Manuel Abramovich, quien a través de una mirada interna, y tan meticulosa que recuerda a la de la propia Martel, indaga en un personaje que va construyendo lentamente: Martel cineasta, al momento de filmar *Zama*. Considero que las relaciones intertextuales de esta constelación nos permiten indagar en conflictos pasados y sus proyecciones presentes, al mismo tiempo que visibiliza relaciones entre literatura y cine argentino.

### **Palabras clave**

*Zama*; Antonio Di Benedetto; Lucrecia Martel; constelación; intertextualidad

***Zama constellation. Reflections on texts by Selva Almada and Manuel Abramovich on Zama, by Antonio Di Benedetto and Lucrecia Martel***

### **ABSTRACT**

I will analyze a group of texts that I call “*Zama constellation*”, which revolve around the novel *Zama* (1956) by Antonio Di Benedetto and the 2017 film of the same name by Lucrecia Martel. First, I will study the text that Martel commissioned from Selva Almada to record the filming of the film: *El mono en el remolino. Notas sobre el rodaje de Zama de Lucrecia Martel* (2017). In this text, I will focus especially on

its ethnographic dimension of filming. His gaze –which opens towards the outside of the filming– focuses on the contemporary voices of the QOM communities of Formosa and Corrientes, where the filming takes place, and in the structural poverty in which these communities live. Then, I will analyze the film *Años Luz* (2017), by Manuel Abramovich, who through an internal look, and so meticulous that it is reminiscent of Martel herself, investigates a character that is slowly building: Martel filmmaker, at the time of film *Zama*. I believe that the intertextual relations of this constellation allow us to investigate past conflicts and their present projections, while at the same time making visible relations between Argentine literature and cinema.

### **Keywords**

*Zama*; Antonio Di Benedetto; Lucrecia Martel; constellation; intertextuality

### **La constelación *Zama***

En este artículo, analizaré un grupo de textos a los que he denominado “constelación *Zama*”. Me detendré en ciertas producciones culturales recientes que giran en torno a lo que podríamos llamar el hipotexto *Zama*, que incluiría la novela *Zama* (1956) del escritor mendocino Antonio Di Benedetto y la película homónima estrenada en 2017 por la directora salteña Lucrecia Martel.

Recordemos que en *Palimpsestos. La literatura en segundo grado* (1962), Gérard Genette definía así las relaciones de hipertextualidad: “Entiendo por ello toda relación que une un texto B (que llamaré *hipertexto*) a un texto anterior A (al que llamaré *hipotexto*) en el que se injerta de una manera que no es la del comentario.” (14). Genette destaca que el hipertexto trabaja sobre el hipotexto por una “operación transformadora” (15). Si bien *Zama* de Martel funciona como hipertexto de la novela de Di Benedetto, también podríamos pensar que los dos textos que analizaremos aquí se diseñan como hipertextos de esa especie de conjunto hipotextual conformado por la novela y la película homónima.

Me refiero a dos producciones contemporáneas que surgieron en torno a la aparición de la película de Martel. En primer lugar, el texto que Martel encargó a la escritora entrerriana Selva Almada, a quien le pidió que registrara el rodaje del *film: El mono en el remolino. Notas sobre el rodaje de Zama de Lucrecia Martel* (2017). En segundo lugar, la película *Años Luz* (2017), del director Manuel Abramovich, que genera una especie “documental precuela”, de retrato obsesivo de la figura de “Martel cineasta” al momento de filmar *Zama*. Hay un tercer texto que por cuestiones de espacio analizaré en otro artículo en el que estoy trabajando. Me refiero a la ficción autobiográfica que funciona como una especie de secuela de la película y la novela respectivamente: *Diarios del capitán Hipólito Parrilla* (2018), del actor y escritor Rafael Spregelburd. A este grupo de relaciones intertextuales complejas he dado el nombre de “constelación *Zama*”.

Antes de detallar los aspectos específicos que observaremos en este artículo, recordemos el argumento de *Zama*, así como ciertos datos de Martel y Di Benedetto para contextualizar nuestro análisis. Tanto la novela como 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 con él 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, lugar que no es nombrado ni una vez en el relato. Abarca desde el año 1790 –en el que encontramos al personaje ya en una situación de espera– hasta 1799, en el que Zama, tras ir perdiendo toda esperanza, se embarca en una partida de soldados que salen a la búsqueda del legendario bandido Vicuña Porto. Sin embargo, la utopía de atraparlo, 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 Diego de Zama para revelar su secreto y amenazarlo.

Ahora bien, con respecto a Martel, recordemos que 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”. En 2004 apareció *La niña santa*; en 2008, *La mujer sin cabeza*; y en 2010, el cortometraje *Nueva Argirópolis*. Actualmente, trabaja en el documental *Chocobar*, donde Martel investiga el asesinato de Javier Chocobar, líder de la comunidad diaguita Chuschugasta.

Martel ha presentado un claro proyecto cinematográfico desde sus primeras películas. 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 y de la voz. Entre otros rasgos centrales, habría que destacar un interés por conflictos de género y un manejo de la cámara a través del 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 nevaduras sociales” (51).

Por su parte, Di Benedetto, nació en la provincia de Mendoza en 1922. Fue periodista y director del *Diario Los Andes*. El 24 de marzo de 1976 fue secuestrado, encarcelado y torturado durante más de un año. Tras ser liberado, se exilió en España. En 1984 volvió a Argentina. Di Benedetto escribió las novelas *El pentágono* (1955), *Zama* (1956), *El silenciero* (1964), *Los suicidas* (1969) y *Sombras nada más* (1985), y numerosos libros de cuentos, reunidos hoy en sus *Cuentos completos* (2006).

Como ya ha señalado la crítica, el proyecto escritural de Di Benedetto propone pensar nuevos mapas descentralizadores en el contexto argentino. Jimena Néspolo en *Ejercicios de pudor. Sujeto y escritura en la narrativa de Antonio Di Benedetto* (2004), acercó las escrituras de Juan José Saer y Di

Benedetto por su alejamiento de un “regionalismo tradicionalista” y por postular “una autonomía, en el sistema literario argentino, de Buenos Aires como centro geográfico” (297). J. M. Coetzee en sus *Late Essays* (2017) también argumenta que la novela *Zama* escenifica una fricción histórica entre Buenos Aires y las provincias. Julio Premat, en *Héroes sin atributos. Figuras de autor en la literatura argentina* (2009), propuso que *Zama* de Di Benedetto elige una posición “excentrada” con respecto a lo espacial: “en la medida en la que se desarrolla en un lugar lateral dentro del mapa virreinal (Asunción, como una proyección de Mendoza, en vez de Buenos Aires) pero también del mapa cultural (la novela termina en el corazón de la selva en lugar de hacerlo en la inmensidad de la pampa)” (102).

Ahora bien, los textos que analizaremos pueden ser pensados como una especie de “fuera de cuadro” interconectado de *Zama*, de la novela y de la película, y este será un aspecto en el que ahondaremos más adelante. Almada, en *El mono en el remolino*, indaga en una dimensión etnográfica del rodaje de *Zama*. Su mirada se concentra en las voces contemporáneas de las comunidades QOM de las provincias Formosa y Corrientes, donde tiene lugar el set de filmación; y más específicamente en la pobreza estructural en la que viven estas comunidades en el presente. Esta preocupación, la de diversas formas de colonialismo contemporáneo, que también forma parte del *film* de Martel, ya era un conflicto en *Zama* de Di Benedetto, y será el eje de nuestro análisis en torno al texto de Almada.

Como una especie de complemento especular en esta constelación, Manuel Abramovich en *Años luz* se focaliza en otro “fuera de cuadro” del rodaje de la película *Zama*. A través de una mirada obsesiva, microscópica, y tan meticulosa que recuerda a la de la propia Martel, indaga en un personaje que va construyendo lentamente: Lucrecia Martel cineasta, al momento de filmar *Zama*. ¿De qué formas el retrato de ese personaje nos habla del proyecto cinematográfico de Martel y del cine argentino contemporáneo? ¿Cómo se interconectan esos “fuera de campo”: la indagación etnográfica de Almada con este retrato obsesivo de Abramovich?

En este artículo indagaré en las relaciones intertextuales de la “constelación Zama”, especialmente en ciertas dimensiones de especularidad y complementariedad que generan estos textos entre sí. En los próximos apartados, me detengo en ciertas relaciones entre la novela y la película *Zama*, y luego analizo los textos de Almada y Abramovich. Considero que esta constelación nos permite indagar desde múltiples perspectivas en conflictos pasados y sus proyecciones presentes, como por ejemplo ciertas formas persistentes de colonialismo, al mismo tiempo que visibiliza relaciones contemporáneas entre literatura y cine argentino.

### ***Zama & Zama: un breve interludio borgeano***

Del gran universo de relaciones que presentan la novela de Di Benedetto y el *film* de Martel, me detendré brevemente en dos aspectos que considero centrales, y que ciertas reflexiones borgeanas en torno a la

literatura me ayudan a leer. En “Kafka y sus precursores” (1952), Jorge Luis Borges postula: “El hecho es que cada escritor crea a sus precursores. Su labor modifica nuestra concepción del pasado, como ha de modificar el futuro. En esta correlación nada importa la identidad o la pluralidad de los hombres.” (1974)

Así, tal como Borges propone que Kafka crea a sus propios precursores, considero que Martel diseña a Di Benedetto como su antecesor. Encuentra en él ciertos mecanismos literarios y conflictos en los que viene trabajando desde sus primeros *films*. Por un lado, Martel se acerca a Di Benedetto por cierta morosidad narrativa, por una mirada minuciosa sobre los personajes y los espacios, y por la búsqueda de una cadencia propia que se aleja de Buenos Aires como centro total y se acerca a tonadas y 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 en el proyecto de Martel. La espera, las tensiones políticas y económicas que repercuten en los ambientes que se van creando narrativamente y en la psicología de los personajes, los problemas en torno al colonialismo, las tensiones de género y, especialmente, la indagación en torno a nuevos territorios en el contexto argentino, que no coinciden con la ciudad de Buenos Aires sino con espacios provinciales, muchas veces periféricos.

Ahora bien, por otra parte me gustaría acercar a esta “constelación Zama”, una nota incluida por Borges en “La biblioteca de Babel” (1944) en relación a la idea de libro sin límites:

en rigor, bastaría un solo volumen, de formato común, impreso en cuerpo nueve o cuerpo diez, que constara de un número infinito de hojas infinitamente delgadas. (Cavalieri, a principios del siglo XVII, dijo que todo cuerpo sólido es la superposición de un número infinito de planos.) El manejo de ese vademecun sedoso no sería cómodo: cada hoja aparentemente se desdoblara en otras análogas; la inconcebible hoja central no tendría revés. (2004)

Creo que la operación de Martel en su reescritura de *Zama* trabaja en este sentido: al reescribir *Zama* de Di Benedetto, modifica y amplía con su acción la novela del escritor mendocino y la reactiva en el siglo XXI, habilitando nuevas formas contemporáneas de leerla, sesenta y un años después de su publicación original.

Además, la película *Zama* generó una amplia producción de textos de crítica en torno a ella y a sus relaciones con Di Benedetto, y vino acompañada de las producciones de Almada, Abramovich y Spregelburd,

que a su vez generaron más textos, y que también nos conducen a otras obras pasadas y presentes. Es por eso que ahora, al mencionar “Zama”, podríamos pensarlo como un volumen que incluiría todas las producciones mencionadas y las que se abren a partir de ellas y sus interrelaciones; que parece constar de un número infinito de hojas y planos, cuyo “manejo” o lectura no es del todo cómoda justamente por esta sensación de infinitud, de que cada hoja o plano se puede desdoblar en otras y otros análogos, de que es casi imposible determinar una hoja central en esta constelación en la que se pierde y crece aquella novela especular llamada “Zama” de Di Benedetto, que se refleja y reescribe en todas estas producciones, ya despojada de la idea de “original”.

### ***El mono en el remolino. Notas sobre el rodaje de Zama de Selva Almada***

*El mono en el remolino* es un texto breve, en el que Almada registra el rodaje del *film* a través de episodios mínimos, narrados casi todos en tercera persona omnisciente. Si bien el texto no presenta división en capítulos, estructuralmente se detecta una primera parte narrada en la provincia de Formosa, que se detiene especialmente en los actores y extras locales de las comunidades QOM y Pilagá, que participan en la filmación de la película. Hacia la mitad del libro, encontramos un relato en primera persona, el de Teresa Rivero, de la comunidad Nam Qom, quien lucha junto a otras militantes por la recuperación de sus tierras usurpadas. Una última parte del libro se desarrolla en pequeñas localidades de la provincia de Corrientes, como Derqui, focalizada también en microrrelatos de los actores locales que intervienen en el *film*.

En “El libro de la semana. El mono en el remolino. Notas sobre el rodaje de *Zama* de Selva Almada” (2017), Alan Pauls subraya dos aspectos centrales del texto de Almada, con algunos comentarios cargados de ironía. En primer lugar, reclama el escaso interés de Almada por el cine, o lo poco que el cine tiene para decirle; en segundo lugar, su mirada puramente etnográfica del rodaje:

Es evidente que la aventura del cine (su mística, su fanatismo, su “a todo o nada”) no la conmueve. Pero tampoco la seduce el gesto de desmitificarla poniendo en evidencia su lado B, sus trastiendas pintorescas o reveladoras, la parte hundida del iceberg que podría contradecir (o al menos matizar) el glamour de la copia final. El rodaje, para Almada, es solo un pretexto para el ejercicio de una mirada al sesgo, identificada con lo menor, que acepta el objeto que le han encargado documentar con la condición de 1) apagarle todos sus encantos a priori; 2) negarle todas sus jerarquías intrínsecas; 3) traducirlo al lenguaje de una lírica socio-etnográfica que es la suya (y no necesariamente la de “Zama” o de Martel) (en línea)

Si bien coincido con Pauls en estos aspectos —el poco ahondamiento en lo específicamente cinematográfico y la mirada etnográfica—, creo que

olvida dos cuestiones centrales que vinculan a Almada con la poética de Martel y con *Zama*. En primer lugar, hay en *El mono en el remolino* una lírica de las voces, de lo que se escuchó decir, que ya está presente en sus producciones anteriores y que aquí se enfatiza, y se vincula con el “cine oral” de Martel, un cine con una preeminencia total del sonido y la voz, que muchas veces se erige por sobre la imagen visual. El texto en su totalidad es como un coro de las voces de diversos personajes, que intervienen en la película y a los que Almada escucha y hace hablar en el texto.

En segundo lugar, creo que el texto de Almada explora –sí, desde una mirada etnográfica, que no encontramos en Martel– un interés omnipresente en el proyecto de la directora salteña desde su primera película, y que se hace más evidente en sus últimos trabajos *Nueva Argirópolis*, *Zama* y en el documental que filma actualmente sobre Chocobar. Me refiero a ciertos conflictos latentes en todas sus producciones relacionados con las comunidades indígenas del norte argentino, entre ellos: una relación histórica de violencia de las clases medias y altas blancas por sobre las comunidades indígenas; la indagación en ciertas relaciones de poder que visibilizan la vigencia de la construcción sarmientina “civilización o barbarie” en el presente; los mecanismos contemporáneos de represión hacia las comunidades; el despojo de tierras que han sufrido en todos estos años.

En estos dos aspectos, el de la oralidad y el de la visibilización de conflictos de las comunidades indígenas, quizás el núcleo del texto de Almada es el relato en primera persona de Teresa Rivero, que se encuentra hacia la mitad del libro. En tres páginas, Teresa resume su historia: criada por su madre cerca del Río Colorado, luego se traslada a la casa de una tía en Formosa. Hacia el final del relato, en relación con la militancia de su marido ya fallecido, cacique de la comunidad, afirma:

En los terrenos ubicó la gente, gritó, peleó. Peleando, pidiendo título de propiedad de cada uno, del terrenito, así. Él no tenía contras ni color político (...) El blanco nos enseñó a dividir a la gente. Se metió en el medio de nosotros la política. Ahora hay diez mujeres que están vigiladas por la policía, esas mujeres quieren recuperar sus tierras, que es nuestra cultura, que acá nacieron nuestros hijos, este bendito suelo acá en Formosa, Nam Qom, queremos un pedacito de terreno. (Almada: 42)

Así, a través de la voz testimonial de Teresa Rivero, Almada localiza el núcleo de su relato en un conflicto contemporáneo, que también atraviesa la obra de Martel y se encuentra entre sus preocupaciones: la lucha de las comunidades indígenas, en este caso de la comunidad de Formosa Nam Qom, por sus tierras usurpadas. De hecho, en “Territorios transitables” (2013), Martel hace referencia al asesinato de Chocobar: cuenta cómo fue asesinado de un disparo por un hombre que tenía títulos sobre la tierra, que pertenecía históricamente a la comunidad.

Explica también el despojo de tierras que ha sufrido la comunidad diaguita y se refiere a la Ley de reorganización del territorio<sup>1</sup>, que parecía habilitar la posibilidad de que las comunidades recuperaran sus tierras, pero que, finalmente, generó que los “dueños de campo” recrudescieran los intentos de sacar a las comunidades que llevan siglos viviendo allí. Sus películas, sin dejar nunca de lado su especificidad de discurso cinematográfico, se insertan en este debate específico y actual:

Antes una persona podía reclamar el territorio que habitaba por permanencia. Ahora lo tiene que reclamar por pertenencia. Esto es un cambio sin precedentes. Las familias dispersas, dispersadas a palos durante siglos, se organizan en comunidades y tratan de construir un relato que les permita reclamar un territorio. Lo del relato es fundamental, porque tienen que probar que son tal o cual etnia, de la que poco escucharon hablar porque la educación pública en 200 años ha hecho un gran trabajo de borrado de estas historias. (Martel 2013: 75-76)

Este conflicto de los territorios indígenas presente de diversas formas en su cine, está en directa relación con el relato de Teresa. Ella habla no sólo de esa “dispersión a palos histórica” que menciona Martel –“El blanco nos enseñó a dividir la gente” (Almada: 42) –, sino también de la reorganización en nuevas comunidades, esta vez con un marcado protagonismo femenino: “esas mujeres quieren recuperar sus tierras, que es nuestra cultura, que acá nacieron nuestros hijos, este bendito suelo acá en Formosa, Nam Qom” (42). Así, a través de la recuperación de esta voz en primera persona, como núcleo de su texto, Almada reconstruye ese reclamo de Martel: el de generar un relato que permita a la comunidad reclamar su territorio: “queremos un pedacito de terreno” (42).

También en *Zama* de Martel el uso de las voces es clave. La película oscila entre la escenificación de una situación histórica de dominación sobre las comunidades indígenas y la búsqueda de generar nuevos espacios cinematográficos de agencia para las comunidades. En este sentido, hay numerosas escenas que se concentran estratégicamente en los actos de habla de las comunidades indígenas, como la escena inicial de las mujeres bañándose y conversando a orillas del río, u otras escenas que presentan rituales, momentos de trabajo comunitario o interacciones con españoles y criollos en su propia lengua. Sobre esta oscilación entre la histórica dominación europea y una posible reivindicación de las comunidades indígenas, y en relación directa con la desposesión de las tierras, Rosalind Galt afirma en “Learning from a Llama, And Other Fishy Tales: Anticolonial Aesthetics in Lucrecia Martel’s *Zama*” (2019):

---

<sup>1</sup> Ley 26.160 sancionada en 2016. Disponible en: <http://servicios.infoleg.gob.ar/infolegInternet/anexos/120000-124999/122499/norma.htm>

The project of the film, seen through this lens, is to destroy this subjectivity and to undo the visual and auditory primacy of the colonial worldview. *Zama* proposes that although indigenous people may be dispossessed, Europeans cannot truly possess the land and might also -if only fantasmatically- be displaced. The colonial violence of dispossession is eventually reversed and enacted on Zama's body and mind. (20)

Como sugiere Galt, la película *Zama* –y esto también es parte de *Zama* de Di Benedetto– pone constantemente en duda la primacía europea sobre las tierras indígenas. El final del personaje Diego de Zama –mutilado, boyando a la deriva en una canoa manejada por un niño indígena– es un ejemplo de cómo Martel y Di Benedetto plantean una reversión de la violencia colonial a través de ciertos mecanismos cinematográficos y literarios.

Ahora bien, en *El mono en el remolino*, Almada focaliza su mirada en estos conflictos por detrás del rodaje, como propone Carolina Bartalini en “Etnografía del desfase. Hacia el adentro-afuera de Zama” (2017):

Las chicas no quieren mostrar los pechos, y las que lo hacen cobran más; una nena posa frente a un hombre que le dice mamita en un sesión de fotos para su fiesta de quince en el hotel donde se hospeda el equipo de filmación y el lenguaraz pilagá de la anciana ciega; una mujer, madre de tres hijos, muere durante la filmación, el hijo mayor va preso por asesinato. No sabemos qué pasará con los demás, pequeños niños que viven en los barrios de cartón y latas que Almada describe como territorios de la pobreza estructural en la que viven las comunidades aborígenes que participan del filme (en línea).

Así, la suma de todos estos microrrelatos de la precariedad estructural en la que viven los integrantes de las comunidades indígenas que intervienen en el *film*, genera una especie de fuerza centrípeta, de la cual parece difícil escapar. El título del texto de Almada –“El mono en el remolino”–, imagen elidida en *Zama* de Martel, quizás alude a la violencia de esa fuerza centrípeta que Almada registra incansablemente en su texto. La imagen del mono en el remolino parece funcionar como síntesis de la precariedad en la que están las comunidades, que asoma por detrás del *film*. También el set de filmación, es observado como parte de esa violencia estructural y de esa fuerza centrípeta. Observamos a los actores y actrices QOM y Pilagá de Formosa y Corrientes, que actúan de indígenas por un salario, representando a otros indígenas que existieron en Asunción, hace más de doscientos años.

Las imágenes que muestran este colonialismo estructural instalado en el rodaje, que parece imponerse a la fuerza por sobre las localidades de Formosa y Corrientes, atraviesan el texto. Una niña indígena que actúa en *Zama*, bajo el sol y con 35 grados de temperatura, se queja porque le pica la tela del vestido, mientras recuerda a su tío, que mataron en un ajuste de cuentas. En el set, “Los Qom son mayoría. No se mezclan con los actores profesionales venidos de Buenos Aires, México y Brasil” (Almada: 19). Una

anciana Pilagá, ciega, de ochenta años, llora de miedo mientras la trasladan al lugar donde filmará su escena junto a Daniel Giménez Cacho, quien interpreta a Zama. Otra anciana, una de las pocas sobrevivientes de su barrio, donde la gente muere “a causa de la mala alimentación, la pobreza y las enfermedades” (Almada: 29) llora aterrada al ver las cámaras y las “personas blancas y extrañas” (29). Estas imágenes se suman a otras, que cristalizan en el planteo de Almada sobre una familia de Derqui que ha alquilado su casa para el rodaje:

Padre, madre, hijos y nietos, gente de todas las edades y de la misma sangre, se sientan en la galería, hacen fuego en el piso, calientan agua y se pasan horas enteras tomando mate. Observan de lejos al equipo de *Zama*, las escenas que se filman en el exterior, los movimientos del set como si eso fuera la película que, de todos modos, nunca van a ver. (Almada: 62)

Esta situación especular, –la de la imagen de los actores de *Zama* (la película), que representan *Zama* (la novela), escena que es filmada por Martel y observada por Almada, quien se detiene en la familia local, que observa la filmación, y que posiblemente nunca tendrá acceso a ver la película–, nos habla de una violencia histórica que también el cine ha venido a representar. *Zama* no es para *ellos*, nos dice Almada, este complejo juego de miradas es para un público internacional, de personas que puedan acceder a la película en los cines de los lejanos centros urbanos.

La intervención de “Vestuario”, “Equipo técnico”, “Utilería” o “Maquillaje” (personificaciones de la maquinaria cinematográfica que se despliega en torno a *Zama*) son utilizadas por Almada para hablar de una violencia que irrumpe en estos espacios. El cine es presentado como un invasor foráneo, como una fuerza de poder colonial, que también reproduce las desigualdades económicas, sociales y étnicas entre estas comunidades indígenas y quienes digitan y participan de la maquinaria cinematográfica *Zama*. Paradójicamente, esta crítica puede ser trasladada también al destino final que tendrá el propio libro de Almada, interrogante que Carolina Bartalini plantea de forma aguda: “¿Será que la editorial transnacional Random House enviará los libros para las escuelas de Formosa y Corrientes donde se rodó el filme?, ¿será traducido al quom y pilagá?” (en línea).

Así, en su lectura crítica del rodaje de *Zama*, y en este complejo juego de miradas que constituye la “constelación *Zama*”, Almada parece encontrarse también, por detrás del rodaje y como espectadora y escritora, con las falencias de su propia mirada. *El mono en el remolino*, como ella observa sobre el *film* de Martel, también reproduce una desigualdad estructural con respecto a quién lee, quién habla y quién escribe: quizás sea el libro que no leerán los habitantes de Formosa y Corrientes, a quienes Almada hace hablar, a través de su voz, en su propio recorte y relato. Al fin de cuentas, y siguiendo a Josefina Ludmer, el libro de Almada, podría pensarse como una continuación contemporánea de aquella literatura tan propia de América Latina:

Desde la literatura gauchesca en adelante, pasando por el indigenismo y los diversos avatares del regionalismo, se trata del gesto ficticio de dar la palabra al definido por alguna carencia (sin tierra, sin escritura), de sacar a luz su lenguaje particular. Ese gesto proviene de la cultura superior y está a cargo del letrado, que disfraza y muda su voz en la ficción de la transcripción (51).

### **Años luz de Manuel Abramovich**

En *El mono en el remolino*, hay una escena que nos conduce al documental de Abramovich *Años luz*. Allí, observamos a Martel por única vez en el texto de Almada: “Lucrecia Martel viste ropas claras. Una camisa blanca de mangas largas con los puños enrollados hasta el codo, que deja ver las manos huesudas, las muñecas finas, los brazos pecosos. Un pantalón cargo todo embarrado y botas de caucho, de caña alta.” (25).

Lo que en Almada es una imagen fugaz y más bien estática; en Abramovich es el centro de su película. *Años luz* es un retrato minucioso de Martel, la única protagonista, al momento del rodaje de *Zama*. Abramovich trabaja con una cámara focalizada en los pequeños detalles, en lo microscópico, que busca no sólo aprehender una imagen casi “aurática” de Martel-directora, sino también observar meticulosamente sus formas de hacer cine, sus herramientas y mecanismos.

La película abre con un email de Abramovich del año 2014, un año antes del comienzo del rodaje de *Zama*: “Hola, Lucrecia. ¿Cómo estás? Me pasó tu contacto una amiga en común. Me gustaría filmar una película en donde vos seas la protagonista” (minuto 1.01). A partir de allí, Deborah Vázquez describe así el documental: “Se centra en Martel –que muchas veces aparece descentrada– y deja todo el resto fuera de campo. Martel en cuadro y el rodaje de *Zama* fuera de cuadro. Esta estrategia, tan propia de la estética de la directora salteña, es la misma que adopta Abramovich.” (en línea). Ahora bien, ¿de qué formas este retrato obsesivo nos habla del proyecto cinematográfico de Martel? ¿Cómo se relacionan esos “fuera de campo” de la “constelación *Zama*”, es decir, la indagación etnográfica de Almada con el retrato de Abramovich?

El texto de Almada y el documental de Abramovich, como “fuera de campo” del rodaje de *Zama*, presentan una relación de especularidad. En tanto Almada desarrolla una mirada etnográfica, focalizada casi exclusivamente en indagar los espacios, comunidades y habitantes de las localidades donde tiene lugar el rodaje, Abramovich no muestra, ni una vez, ese interés en su documental. Su focalización total es, en cambio, Martel: su figura como directora, sus herramientas cinematográficas. Mientras la mirada de Almada se abre hacia el afuera de Formosa y Corrientes; la mirada de Abramovich es cerrada, se concentra casi exclusivamente en Martel y su perímetro más inmediato: el espacio que rodea a su cuerpo, su voz, sus movimientos en el rodaje.

Así, texto y documental se complementan en ofrecer al lector-espectador ciertas imágenes hacia afuera y hacia dentro del rodaje de *Zama*,

generando miradas macro y micro, respectivamente; ensanchando las dimensiones de la película *Zama* hacia estas perspectivas especulares. Tanto el libro de Almada como el documental de Abramovich operan en aquel sentido propuesto por Genette en torno a las relaciones de hipertextualidad: como hipertextos de *Zama*, no sólo “comentan” la película, el rodaje y también la novela de la que provienen, sino que trabajan sobre *Zama* por una “operación transformadora” (Genette, 1962), la amplían con estas nuevas dimensiones del rodaje.

Las relaciones de complementariedad y especularidad entre estas producciones operan en el sentido propuesto por Borges sobre “libro infinito”, citado para describir esta “constelación *Zama*”. En su conjunto, estas relaciones entre el hipotexto formado por la novela y la película *Zama* y estos hipertextos que giran a su alrededor, generan esa impresión de infinitud, de libro-película sin contornos precisos, como una especie de “cuerpo” en el que superponen un número infinito de planos, en el que se hace difícil determinar un material central de la constelación. *Zama*, aquella novela de 1956, ahora casi fantasmática en torno a todas estas producciones contemporáneas, no parece ocupar el lugar de “centro” en esta constelación, es ya como aquella “inconcebible hoja central” borgeana.

En “Filmando a Martel: Años luz de Manuel Abramovich” (2022), Antonio Gómez describe el juego barroco de las miradas en el documental:

Martel mira hacia lo profílmico -el decorado, sus actores, sus locaciones. Abramovich mira a Martel -su modo de dirigir, su modo de mirar. Martel no mira a Abramovich- lo sabe ahí, pero evita mirarlo, no le devuelve la mirada, ignora y desconoce su cámara (hasta evita la palabra, optando por “aparato” y “dispositivo”). Abramovich no mira lo que mira Martel, ignora y desconoce lo profílmico de Martel, o lo redefine como su propio “fuera de campo”.<sup>2</sup>

De este complejo juego, me concentraré en la mirada de Abramovich que mira a Martel, su modo de dirigir y de mirar. Como afirmaba Vázquez (2018), Abramovich se centra en la figura de Martel y deja todo el resto fuera de cuadro, recordando así los propios mecanismos cinematográficos de Martel, desde su primera película *La ciénaga* hasta *Zama*. Recordemos que en general las películas de Martel construyen una mirada obsesiva que funciona como micropolítica cinematográfica. La crítica ha hablado ya sobre esta mirada y ella misma hace énfasis en este trabajo. En una entrevista, Martel sugiere: “There’s a medical aspect in my filmmaking in that I try to get as close as possible to my subject in an almost microscopic way and from that draw more general reflections. The set of film can be similar to an office where x-rays or CAT scans are made of the body” (Oumano: 177).

Ya desde la primera imagen de *Años luz* (Figura 1), Abramovich sienta las bases de lo que será su operación conceptual. Observamos un primerísimo primer plano de Martel, de perfil, con auriculares que nos

---

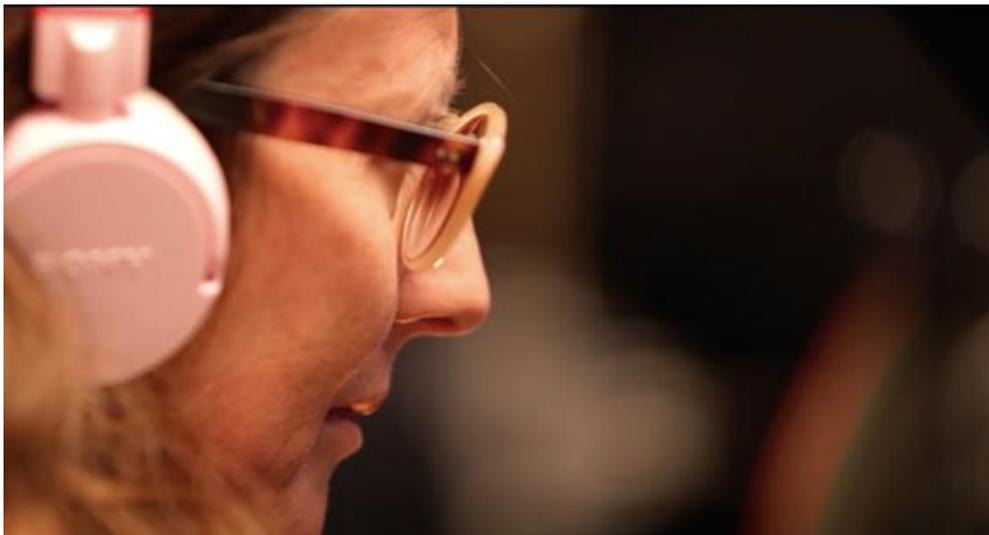
<sup>2</sup> Este texto no ha sido publicado aún, fue presentado como conferencia en Latin American Studies Congress en abril de 2022, como consta en las actas que adjunto en la bibliografía.

indican su labor en el set. Sobre esta imagen casi estática de Martel, que observa y escucha el rodaje, por detrás, en un fuera de cuadro, oímos la voz de Daniel Cacho Giménez, que interpreta a Diego de Zama. En ese momento inicial, que entiendo como un homenaje a ciertos mecanismos operativos de Martel, la observamos que mira hacia el costado, susurrando algo que apenas escuchamos a alguien que no vemos, quizás un asistente.

En pocos segundos, Abramovich genera lo que llamo “operación Martel”: en primer lugar, trabajar con una cámara muy cerrada, que nos coloca junto al personaje Martel, recordándonos con este gesto un manejo de la cámara predominante en su proyecto cinematográfico. Reduplica así esa especie de *Mitsein* que atraviesa el cine de Martel, en un mecanismo que Gilles Deleuze describió como 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” (111).

En este juego barroco de miradas, ese “ojo de la cámara” bien podría ser el nuestro, que como espectadores experimentamos esa proximidad a Martel. Pero también, bien podría ser el de otro personaje que se va construyendo a medida que avanza el documental: el personaje Abramovich, merodeando en el set de rodaje, filmando a Martel filmando, personaje que nunca vemos, pero sabemos allí, como alguien no identificado visualmente, entre los personajes. El personaje Abramovich “director” es como una imagen especular y complementaria de la imagen obsesiva de Martel que se busca documentar. Es decir, esa cámara tan próxima a Martel, nos refleja y nos conduce al fuera de cuadro “Abramovich”, ese “ojo de la cámara” omnipresente de *Años luz*. ¿La ausencia de su imagen, su omnipresencia especular con respecto a Martel, su diseño de “Abramovich” como un fuera de cuadro, es también otro homenaje al cine de Martel? ¿Filmar a Martel filmando la reescritura de aquella novela de 1956, *Zama*, ya casi legendaria ahora, aumenta aún más esa sensación de infinitud de la constelación?

En segundo lugar, además del *Mitsein* cinematográfico de la cámara, la “operación Martel” presenta otros ángulos. En esa escena inicial, observamos a Martel susurrando (Figura 2), gesto que reduplica también un recurso que atraviesa su cine. Ese primer momento, en que la cámara logra captar al personaje Martel en un gesto del cine marteliano, genera una cierta extrañeza y nos conduce a muchas escenas, desde *La ciénaga* hasta *Zama* en la que numerosos personajes susurran frases, como por ejemplo en la escena de *Nueva Argirópolis* en que una niña susurra al oído de otra (Figura 3).



*Figura 1*



*Figura 2*

El proyecto de Martel podría definirse como un cine con una indagación meticulosa sobre la oralidad, las voces y los susurros, que generan un efecto plurivocal. Martel diseña una política de las voces que atraviesa todos sus *films*. Como propone Deborah Martin (2016), en su cinematografía hay un predominio total de la oralidad, que se erige por sobre la imagen visual, y de esta forma desafía la preeminencia cinematográfica de lo visual y sus modalidades de representación, al mismo tiempo que reivindica la palabra hablada y la diversidad del plurilinguismo.



*Figura 3*

Así, a través de su “operación Martel”, Abramovich no sólo se apodera de las herramientas mencionadas –el manejo de la cámara y los susurros– que parecen erigirse como una especie de monumento a la figura de Martel cineasta, desde la primera escena de *Años luz*. Además, en este juego intertextual, y en este laberinto de miradas y voces, Abramovich reduplica otro gesto: así como Martel diseñaba a Di Benedetto como su propio precursor; también aquí, Abramovich realiza la misma maniobra. Se inserta a través de Martel en una tradición cinematográfica y, al filmarla tan meticulosamente filmando (tan meticulosamente), la perfila como su antecesora, y quizás, nos deja entrever el documental como una de las grandes influencias del cine contemporáneo argentino

### **Conclusiones**

Retomo aquí un fragmento de Roland Barthes de *S/Z* (1970), donde propone un texto ideal:

En este texto ideal las redes son múltiples y juegan entre ellas sin que ninguna pueda reinar sobre las demás; este texto no es una estructura de significados, es una galaxia de significantes; no tiene comienzo; es reversible; se accede a él a través de múltiples entradas sin que ninguna pueda ser declarada con toda seguridad la principal; los códigos que moviliza se perfilan hasta perderse de vista (3)

Este fragmento me acerca a la idea de “constelación *Zama*”, que surge de las relaciones entre estos textos. *Zama*, la novela y la película, junto a los textos de Almada y Abramovich, podría pensarse como constelación de redes múltiples, que juegan entre ellas sin que ninguna reine sobre las demás, y que posee numerosas entradas y diversas perspectivas. En el juego especular, complementario y de contaminación que van estableciendo estos textos entre sí, encontramos en las notas de Almada esa mirada etnográfica

del set, lanzada hacia el afuera del rodaje, hacia el presente total de las comunidades donde tiene lugar la filmación. Almada parece casi no rozar lo específicamente cinematográfico. Y tampoco demuestra interés en la compleja maquinaria escritural *Zama*, en torno a la que se ha desplegado todo esto. Casi en el otro extremo, sin mirar ni por un momento hacia donde mira Almada, Abramovich se sumerge por completo en lo cinematográfico: observa, incansablemente, las modalidades y herramientas de hacer cine de Martel. Le interesa todo, hasta lo más minúsculo, como la forma que asume el maquillaje de un párpado de una de las actrices, Lola Arias.

Hay una frase de *Zama* de Di Benedetto, que nos conduce al funcionamiento de esta constelación: “Yo veía nuestra situación como la de quien quisiera penetrar en el dibujo de un bosque sobre el cual se ha hecho el dibujo de otro bosque, y a mayor altura, pero ligado al primero, el dibujo de un tercer bosque confundido con un cuarto bosque.” (193). La constelación *Zama* va estableciendo sus intertextualidades desde distintas perspectivas y hacia diversas direcciones: *Zama* de Martel ensancha *Zama* de Di Benedetto hacia un lenguaje cinematográfico; Almada abre aquel hipertexto hacia una dimensión etnográfica; Abramovich busca incansable ciertos mecanismos cinematográficos de Martel (que también nos conectan con la búsqueda marteliana de diseñar a Di Benedetto como su precursor, y con la búsqueda de Abramovich de insertarse en esa tradición). Así, la constelación se diseña como un bosque, sobre el cual se ha hecho otro bosque y uno más, ligado a otro, con el cual se confunden.

La constelación *Zama* nos da cuenta de una nueva genealogía contemporánea en el contexto argentino, en la que las relaciones entre literatura y cine son quizás más visibles que antes y nos plantean interrogantes de estudio para el futuro, que dejo a modo de cierre de este artículo. ¿Puede pensarse que esta constelación inaugura una nueva genealogía dentro de la tradición literaria argentina, que le otorga un lugar bastante central a Di Benedetto y no ya ese espacio “marginal” desde el que se lo leyó en el pasado? ¿El origen de esta nueva genealogía, y las relaciones tan cercanas entre literatura y cine, ya tenían su germen en la escritura cinematográfica de Di Benedetto y en su afinidad y trabajo en permanente relación con el cine?

\* **Natalia D’Alessandro** estudió Literaturas Modernas en la Universidad Nacional de Cuyo. Realizó una maestría en Literatura y Cine Latinoamericano en Tulane University y un doctorado sobre Literatura y Cine Argentino Contemporáneo en Tulane University. Actualmente, cursa una Beca Posdoctoral de Reinserción de Conicet para investigadores formados en el extranjero, con lugar de trabajo en la Universidad de San Andrés. Publicó artículos en revistas como *Hispanérica*, *Iberoamericana*, *Variaciones Borges*, *A Contracorriente*, *Hispanic Review*, *Latin American Research Review*, *Question*, *Badebec*, *Imagofagia*, *Perífrasis*, entre otras. Además, ha publicado capítulos en volúmenes como *The Film Archipelago: Islands in Latin American Cinema*, editado por Francisco-J. Hernández Adrián & Antonio

Gómez (2021, Bloomsbury, Londres). Natalia 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.

## **Bibliografía**

- Abramovich, Manuel (director) (2017). *Años Luz*. REI Cine, El Deseo, Patagonik, Bananeira.
- Almada, Selva. (1917). *El mono en el remolino. Notas sobre el rodaje de Zama de Lucrecia Martel*. Buenos Aires: Literatura Randon House.
- Bartalini, Carolina (2017). "Etnografía del desfase. Hacia el afuera-adentro de Zama". *Boca de sapo*. 10 de octubre. En línea. Disponible en: <http://reseniasbds.blogspot.com/2017/10/etnografia-del-desfase-hacia-el-afuera.html>
- Barthes, Roland (2004). *S/Z*. Buenos Aires: Siglo XXI editores.
- Borges, Jorge Luis (1974). *Obras completas*. Buenos Aires: Emecé.
- Borges, Jorge Luis (2004). *Obras completas*. Buenos Aires: Emecé.
- Coetzee, John Maxwell (2017) *Late Essays, 2006-2017*. New York: Viking.
- Deleuze, Gilles (1984). *La imagen movimiento. Estudios sobre cine 1*. Barcelona, Buenos Aires, México: Paidós.
- Di Benedetto, Antonio (1972). *Zama*. Barcelona: Biblioteca Universal Planeta.
- Galt, Rosalind. (2019). "Learning from a Llama, And Other Fishy Tales: Anticolonial Aesthetics in Lucrecia Martel's Zama". *The Cine-Files*, 14 (Spring). 1-24.
- Genette, Gérard (1989). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. España: Taurus.
- Gómez, Antonio (2022). "Filmando a Martel: Años luz de Manuel Abramovich". *Latin American Studies Association Congress*. San Francisco, 2022. En línea <https://lasaweb.org/uploads/lasa2022-program-final-completo-web-v15.pdf>
- Ludmer, Josefina (1985). "Las tretas del débil". En González, Patricia y Ortega, Eliana (eds), *La sartén por el mango. Encuentro de escritoras latinoamericanas*. Río Piedras, Puerto Rico: Ediciones Huracán. 47-54
- Martel, Lucrecia (2013). "Territorios transitables". En Ingrassia, Franco (comp.), *Estéticas de la dispersión*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora. 67-76.
- Martel, Lucrecia (directora) (2017). *Zama*. Cameo.
- Martin, Deborah (2016). *The Cinema of Lucrecia Martel*. Manchester: Manchester University Press.
- Néspolo, Jimena (2004). *Ejercicios de pudor. Sujeto y escritura en la narrativa de Antonio Di Benedetto*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Oubiña, David (2007). *Estudio crítico sobre La ciénaga. Entrevista a Lucrecia Martel*. Buenos Aires: Picnic Editorial.

- Oumano, Elena (2011). *Cinema Today. A Conversation with Thirty-nine Filmmakers from around the World*. New Brunswick, New Jersey and London: Rutgers University Press.
- Patocco, Patricia (comp). (2011). "El cine es una forma de participación política". En: Patocco, Patricia (comp). *Diálogos 2010. Ciclo de entrevistas culturales*. Salta: Artenautas. 87-98.
- Pauls, Alan (2017). "El libro de la semana. "El mono en el remolino. Notas sobre el rodaje de *Zama* de Selva Almada"". *Telam digital*. 27 de octubre. En línea- Disponible en: <https://www.telam.com.ar/notas/201710/216900-libro-semana-alan-pauls-zama.html>
- Premat, Julio. (2009). *Héroes sin atributos. Figuras de autor en la literatura argentina*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Spiegelburd, Rafael. (2018). *Diarios del capitán Hipólito Parrilla*. Buenos Aires: Editorial Entropía.
- Vázquez, Debora (2018). "Años luz o la dificultad de retratar a Lucrecia Martel". *Revista Otra Parte Semanal*. 27 de septiembre de 2018. En línea. Disponible en: <https://www.revistaotraparte.com/discusion/anos-luz-o-la-dificultad-de-retratar-a-lucrecia-martel/>



*Esta obra se encuentra bajo licencia de Creative Commons*