

## Sentir las vibraciones del pasado: La reinención de los sonidos silenciados en *Zama* de Lucrecia Martel<sup>1</sup>

Diego Haase

Universidad Federal de Bahía, Culturas de la Imagen y el Sonido, Programa de Posgrado en Comunicación y Cultura contemporáneas, Brasil  
diegohaase@gmail.com

Fecha de recepción: 26/04/2024

Fecha de publicación: 31/08/2024

Ver citas audiovisuales 

### Resumen

Este texto analiza la película *Zama* (2017) de Lucrecia Martel, destacando como la directora subvierte las representaciones tradicionales del héroe colonial a través de los personajes de Don Diego de Zama, un sujeto colonial en descomposición, y Doña Emilia, una mujer indígena que resiste, construyendo una crítica al poder colonial y al proceso de mestizaje forzado. La película se configura como una contra-historia de la colonización en la que los saberes locales y las voces indígenas emergen como protagonistas, desplazando los relatos hegemónicos de la conquista. El análisis se enfoca en la estética sonora y visual de Martel, quien descoloniza la narrativa cinematográfica mediante una percepción auditiva que desafía la primacía de la imagen. En la película, la música y los efectos sonoros no sólo enriquecen la ambivalencia de los espacios coloniales representados, sino que también transforma el paisaje sonoro en un espacio de resistencia, donde las voces y sonidos que habitualmente permanecen fuera de campo adquieren protagonismo, cuestionando las estructuras narrativas de poder.

**Palabras Clave:** *Zama*, Lucrecia Martel, Decolonialidad, Estética Sonora, Narrativa Cinematográfica.

<sup>1</sup> Este trabajo fue realizado con el apoyo de la Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

## Feeling the Vibrations of the Past: The Reinvention of Silenced Sounds in Lucrecia Martel's *Zama*

### Abstract

This text analyzes the film *Zama* (2017) by Lucrecia Martel, highlighting how the director subverts traditional representations of the colonial hero through the characters of Don Diego de Zama, a colonial subject in decay, and Doña Emilia, an indigenous woman who resists, building a critique of colonial power and the process of forced mestizaje. The film is shaped as a counter-history of colonization in which local knowledge and indigenous voices emerge as protagonists, displacing the hegemonic narratives of conquest. The analysis focuses on Martel's sonic and visual aesthetics, as she decolonizes film narrative through an auditory perception that challenges the primacy of the image. In the film, music and sound effects not only enrich the ambivalence of the colonial spaces represented but also transform the soundscape into a space of resistance, where voices and sounds that usually remain *off-screen* gain prominence, questioning the narrative structures of power.

**Keywords:** *Zama*, Lucrecia Martel, Decoloniality, Sonic Aesthetics, Film Narrative.

---

## Sentir as vibrações do passado: A reinvenção dos sons silenciados em *Zama* de Lucrecia Martel

### Resumo

Este texto analisa o filme *Zama* (2017) de Lucrecia Martel, destacando como a diretora subverte as representações tradicionais do herói colonial através dos personagens de Don Diego de Zama, um sujeito colonial em decomposição, e Dona Emilia, uma mulher indígena que resiste, construindo uma crítica ao poder colonial e ao processo de mestiçagem forçada. O filme se configura como uma contra-história da colonização em que os saberes locais e as vozes indígenas emergem como protagonistas, deslocando os relatos hegemônicos da conquista. A análise foca na estética sonora e visual de Martel, que descoloniza a narrativa cinematográfica por meio de uma percepção auditiva que desafia a primazia da imagem. No filme, a música e os efeitos sonoros não só enriquecem a ambivalência dos espaços coloniais representados, mas também transformam a paisagem sonora em um espaço de resistência, onde as vozes e sons que habitualmente permanecem fora de campo adquirem protagonismo, questionando as estruturas narrativas do poder.

**Palavras Chave:** *Zama*, Lucrecia Martel, Decolonialidade, Narrativa Fílmica.

---

## Introducción

Al mirar hacia el pasado colonial, Lucrecia Martel se encontró principalmente con una vasta producción de archivos de imágenes y textos, pero con escasos registros sonoros. Frente a esto, imaginó lenguas, ambientes y efectos de ruidos para diseñar el sonido de *Zama* (2017). El registro sonoro inventado por ella opera para desvelar rastros de los silenciamientos de la historia colonial, tal como lo hace Tina M. Campt en *Listening to Images* (2017), sonorizando las imágenes de archivo que catalogaban a pueblos nativos esclavizados.

Como en sus películas anteriores<sup>2</sup>, en *Zama* la adhesión al personaje se da en el punto de escucha<sup>3</sup>. Un mundo no oído se desprende de la imagen y del plano, y conduce la percepción narrativa hasta el presente de una experiencia extraña que redirige la mirada. Como expresó Manuel de Andrés en una clase abierta sobre el sonido de *Zama*, el mayor trabajo de la parte sonora de la película era “potencializar lo que no veíamos” y que “todo lo que oímos es falso”<sup>4</sup>. El sonido obliga a pensar ese lugar del “pasado” de otra manera, ya que, en lugar de la escucha, el mundo viene en nuestra dirección<sup>5</sup>. Tarareos, murmullos y chirridos conforman permanentemente una masa sonora de frecuencias femeninas que agitan, interfieren y resisten a las voces masculinas de los ambientes conservadores que habitan.

Para la directora, la construcción de narrativas a partir del sonido viabiliza cierto desplazamiento en relación con narrativas hegemónicas dirigidas por la mirada, que se lanza sobre el mundo como un faro y nos coloca, como narradores, en un lugar de poder peligroso. A través del sonido, es posible intentar otras posibilidades de percepción, en las que los narradores ocupan un lugar más ambiguo<sup>6</sup>.

Como observamos en el estilo de Martel, la propuesta es pensar el tiempo como una memoria donde los eventos (causas y consecuencias) están suspendidos de una forma no organizada (ni lineal ni sucesiva), sino a partir del deseo del recuerdo afectivo que los convoca en el presente. Es un procedimiento similar al adoptado por

<sup>2</sup> El sonido es un rasgo importante del estilo de Martel. En *La Ciénaga*, Mecha se perturba con el ruido de los disparos de su hijo que caza en el monte. Tali, con el ladrido furioso del perro del otro lado del muro de su casa, comparte con ese animal el mismo sentimiento de encarcelamiento y rabia. En *La Niña Santa*, el efecto del teremín provoca una distorsión vocacional, confundiendo un llamado divino con el acoso que sufre Amalia, y los acúfenos que padece su madre Helena, quien es atacada por zumbidos molestos. Vero también escucha zumbidos en *La mujer sin cabeza*. En *Zama*, este fuera de campo que lo perturba sonoramente tiene efecto en las relaciones de poder e identidad.

<sup>3</sup> Chion, *La audiovisión*, 75.

<sup>4</sup> De Andrés, “El diseño sonoro en *Zama*”.

<sup>5</sup> El impacto sonoro de un cuerpo que rueda por debajo del coche de Vero cuando se distrae con el celular en la ruta, el impacto de la cabeza del reo de cuerpo cerrado en *Zama*, el teremín como llamado de Dios, presagios de los mundos que se avecinan en las películas, en universos trágicos que siempre son sobre una decadencia trágica del desorden cotidiano del colonialismo criollo, la subalternización y la violencia, el racismo y las relaciones de poder.

<sup>6</sup> Martel, “Nosotras Movemos el Mundo”.

## ARTÍCULO

Tina M. Campt acerca de sus memorias familiares. Según la autora, el recuerdo de su padre, que “tarareaba en lugar de llorar” durante el entierro de su madre, hizo que la memoria del “zumbido silencioso”, la combinación entre el sonido que él emitía y su expresión, la conectara con sentimientos de pérdida imposibles de articular en palabras. Para ella, este procedimiento genera una “comprensión más profunda de las frecuencias sonoras de las prácticas cotidianas de comunidades negras”<sup>7</sup>. Ellas nombran prácticas, que son omnipresentes y siempre presentes, pero obstruidas por su aparente ausencia o apagamiento en la repetición, la rutina o la internalización.

La lectura de las prácticas sonoras de las comunidades originarias está siempre presente en la obra de Martel, como el silbido del niño escondido en la ruta al inicio de *La mujer sin cabeza* (2008), que retorna en *Zama*, amplificado en la aparición de los indígenas ciegos que atraviesan la noche. El sonido que reinventa el pasado silenciado en *Zama* trae una gama de sonidos de pájaros (y sus historias populares de mal augurio) que, procesados con efectos digitales, provocan un estado de percepción atento y confuso ante un lugar y una presencia entre el campo y el fuera de campo, una representación fronteriza y silenciosa que impacta la narrativa de forma crítica. Campt observa que el silencio es “una modalidad que envuelve e infunde sonido con impacto y afecto”. En diálogo con el trabajo de Ariella Azoulay, que propone asistir en lugar de mirar fotografías, Campt elige escuchar las imágenes, como una decisión consciente de desafiar el lugar hegemónico de la visión para el conocimiento, comprometiendo con la fotografía a través de un registro sensorial crítico.

Algo similar ocurre al “escuchar” en lugar de “mirar” las imágenes coloniales en *Zama*. El sonido ofrece una configuración del pasado que suena en el presente, provocando un efecto político al amplificar otra posibilidad de futuro para los sujetos coloniales y mestizos retratados en la película, transfigurando los estereotipos de la mímica del discurso colonial. Campt convoca a Paul Gilroy para definir sonido y música como una “política de transfiguración”, en la que es preciso dirigir la atención a la “frecuencia baja”. Siguiendo este camino, la autora sugiere que es posible, a través del sonido, buscar un “compromiso más profundo con las historias olvidadas y las formas suprimidas de memoria diaspórica que estas imágenes transmiten”, afirmando que el sonido no necesita ser oído para ser evocado.

<sup>7</sup> Campt, *Listenig to Images*, 6.



El reo de cuerpo cerrado antes de golpearse la cabeza. *Zama*, de Lucrecia Martel (2017)

Al pensar esta relación del sonido de *Zama* con el pasado, consideramos el sonido de la película como una transfiguración de los pasados silenciados en los rastros de sus ondas sonoras que vibran en cada fragmento del sonido, desvelando un pasado que conocemos ahora. Para Campt, las voces, acentos y ruidos se oyen “en una micro-intensidad profunda, organizando y recortando las imágenes fotográficas”<sup>8</sup>.

Lo sensible de la imagen de *Zama* se percibe en la escucha que aproxima el universo narrativo de modo que este no se vuelva subjetivo. Hay una incorporación del espacio que habitamos con nuestro propio cuerpo de espectadores-testigos, sin tener que habitar al otro (personaje-protagonista) para estar en su lugar (su punto de vista), pudiendo liberar la mirada como elemento narrativo de percepción del espacio-tiempo sobre el cual flota un punto de escucha que adhiere a las cosas de estados sensibles.

Los relatos de un reo y los de una familia con tradición de sangre se convierten, a los oídos del asesor letrado de la corona Don Diego de Zama, en testimonios fantásticos de un mundo desconocido, acompañados por el efecto de la música del dúo musical Indios Tabajaras<sup>9</sup>. La genealogía de una familia noble sin prueba documental, la supuesta oreja cortada<sup>10</sup> del temido bandido, Vicuña Porto, ganada en una apuesta y convertida en medalla de condecoración por el Segundo Gobernador: estos relatos dan a la oralidad un poder mayor que al de la escritura con la cual el asesor letrado toma el testimonio en un cuaderno.

<sup>8</sup> Ibid,7.

<sup>9</sup> Una dupla de hermanos brasileños del Ceará, guitarristas autodidactas que nacieron en una aldea Tabajara, son los intérpretes y autores de las grabaciones preexistentes del proyecto de canciones de *Zama*.

<sup>10</sup> Como forma de contabilizar y documentar a los indígenas exterminados, las expediciones arrancaban las orejas de sus víctimas.

Un análisis del sonido de *Zama* como parte de una lectura contemporánea del pasado colonial, en clave de ficción visionaria como aspecto de libertad para crear mundos diferentes del pasado, nos hace preguntarnos si las decisiones estéticas de la directora se toman “apelando a una etnografía extrañada, como si el cine fuera el medio privilegiado para visitar un mundo que se ha perdido, pero del cual muchos rastros sobreviven en el presente”<sup>11</sup>. El diseño de sonido, efectos de ruidos como sonidos de pájaros digitalizados, relatos que se oyen en diferentes lenguas y sin distanciamientos bruscos de los modos y usos del habla contemporánea, y las músicas, siempre extradiagéticas, invaden los planos fuera de campo, ocultando frecuentemente las fuentes sonoras que perturban la mirada que las busca. Como observa Chion, al destacar la importancia de la narrativa del sonido en el cine contemporáneo, un “mundo susurrante” de ruidos permite que se vivencie más intensamente el “micro-presente” en el cine, de modo que, en ciertas ocasiones, lo que está encuadrado pasa a funcionar como un monitor de vigilancia mientras el sonido desplaza el lugar de la película hacia sí mismo, o estira “el mantel hacia él sin mover lo que hay encima de la mesa”<sup>12</sup>. Algo similar es observado por Santos con respecto a *Zama*, en que los ruidos afectan directamente la experiencia del espectador, “somos lanzados en la ambientación incómoda de la película” y estos “nos transportan a un espacio de malestar”<sup>13</sup>.

### Ciencia ficción decolonial: La futuridad del pasado

La experiencia previa de Martel, muy interesante para pensar en el tiempo colonial como una ciencia ficción, fue su intento de adaptar *El Eternauta* (1957–1969), de Héctor Germán Oesterheld, un cómic de ciencia ficción argentino con visiones sobre el futuro para un héroe colectivo<sup>14</sup>. Para ella, la ciencia ficción posibilita una mayor osadía para pensar la representación del futuro, lo que queda más restringido cuando lo que está en juego es el pasado. La directora defiende la necesidad de libertad al abordar el pasado, resaltando que la historia de América Latina está marcada por mentiras sobre apropiación de territorios y la construcción del poder. Por lo tanto, un deseo documental para *Zama* significaría reafirmar una mirada conservadora sobre la historia<sup>15</sup>.

Aún sobre las historias mentirosas, o historias deformadas, Saidiya Hartman argumenta que los documentos disponibles sobre las mujeres africanas esclavizadas, frecuentemente llamadas de Venus, equivalen a “poco más de que un registro de su encuentro con el poder”, siendo necesario un abordaje sensible de “escuchar el sonido de las fotos” de los archivos de la esclavitud, como realizado por Camp. De

<sup>11</sup> Deleke y Fernández Bravo, “Zama, heterocronía, voyeurismo, mundos”.

<sup>12</sup> Chion, “Revolución suave duro estancamiento”, 137.

<sup>13</sup> Santos, *História outros filme-ensaio Zama*.

<sup>14</sup> Martel interrumpió el proyecto porque no consiguió obtener autonomía para la adaptación de la obra al cine.

<sup>15</sup> Martel, “Masterclass, Festival Internacional Rotterdam”.

este modo, Hartman propone que narrar contra-historias de la esclavitud implica necesariamente escribir una historia del presente, iluminando nuestra experiencia con los muertos “para escribir nuestro ahora mientras este es interrumpido por el pasado y para imaginar un estado libre no como el tiempo antes del cautiverio o de la esclavitud, pero como el anticipado futuro de esa escrita”<sup>16</sup>.

De cierta forma, crear ficciones es un proceso que refleja el reparto de lo sensible, para usar un término de Jacques Rancière<sup>17</sup>, que propone acceder al pasado de lo invisible e indecible, en la perspectiva de contar otras historias. En *Zama*, la mudez de Malemba, la esclavizada africana de Doña Luciana de Luenga, no es resultado de un castigo; “no está muda, tiene su lengua”, pero su silencio es políticamente muy potente cuando mira Zama a los ojos, cuando él observaba a escondidas a las mujeres durante el baño en el río. Al fin y al cabo, “Es muy raro ver un personaje de una mujer negra esclavizada que tenga el coraje de mirar a los ojos del hombre blanco, a los ojos del enemigo y enfrentarlo. Eso es muy raro de ver en cualquier dramaturgia o narrativa”<sup>18</sup>. Bell Hooks también reflexiona sobre la experiencia de la mirada, ante relaciones desiguales de poder, ya sea la mirada de los adultos o de los señores. La mirada, de diversas maneras, es capaz de desafiar el poder. Espiar a escondidas o mirar de frente a los ojos son expresiones de rebeldía ante los intentos de reprimir el derecho a mirar, provocando el deseo de lanzar una mirada opositora en relación a un poder que nunca es absoluto<sup>19</sup>. A través del silencio, podemos escuchar todas las voces de las Venus silenciadas<sup>20</sup>.

<sup>16</sup> Hartman, “Vênus em dois atos”, 17.

<sup>17</sup> Rancière, *A partilha do sensível*.

<sup>18</sup> Santos, *História outros filme-ensaio Zama*.

<sup>19</sup> Hooks, “O Olhar Opositor”, 216.

<sup>20</sup> El silencio de Malemba aumenta el poder de su mirada opositora, ya que Zama solo puede hablar con ella mirándola a los ojos, reduciendo el poder de su autoridad. La relación de miradas entre Zama y Malemba lo hace ver que una mujer negra esclavizada puede mirarlo a los ojos por espía, puede hacerle ver que Doña Luciana está siendo visitada por Ventura Pietro, y lo hace ver cómo ella bebe de la copa de Doña Luciana a sus espaldas cuando ella negocia la libertad de Malemba con él.



Malemba enfrenta Zama por mirón. *Zama*, de Lucrecia Martel (2017)

Para Guillermo Severiche, el sonido más percibido de la película es el *Shepard Tone*<sup>21</sup>, que habría sido utilizado por Martel por primera vez en *Zama*<sup>22</sup>. Esta afirmación puede ser discutida, si consideramos que es muy parecido al sonido que perturba a Vero, la protagonista de *La mujer sin cabeza* (2008), la última película de la trilogía de Salta. El zumbido que se escucha cerca de la cama de Vero se asemeja a lo que Chion llama “suspensión”<sup>23</sup>, un sonido que crea impresión de vacío y de misterio, una inspiración que Martel encontró en las películas de terror que veía en los años 1960, como *Carnaval de las Almas* (Herk Harvey, 1962), ícono de la producción B de Estados Unidos. La conexión con el género de terror también es notada por Severiche, quien destaca una serie de escenas que involucran “mulatas-fantasmas”, indígenas ciegos, rituales extraños y tortura practicada por indígenas que se desarrollan frente a un Zama enfermo y vulnerable. El autor destaca que el plano sensorial de la película colabora para la construcción de la corporeidad fragilizada de Zama<sup>24</sup>.

Hay en *Zama* y en *La mujer sin cabeza* una percepción perturbada sobre el efecto de lo que podemos llamar herencia criolla, en la que, fuera de las continuidades y repeticiones de una élite conservadora, es posible incomodarse con la desaparición

<sup>21</sup> El “tono de Shepard” es un efecto sonoro que provoca una ilusión auditiva que consiste en escalas descendentes o ascendentes de tonos separados por octavas que se van colocando unos sobre otros. Cuando la transición entre los tonos es continua, se llama un Shepard-Risset glissando y puede sonar muy aterrador. Y eso también sucede en la dirección opuesta.

<sup>22</sup> Severiche, “Sonido construcción realidad perturbadora”.

<sup>23</sup> Vibraciones sonoras que alteran el estado de conciencia de los personajes, y llevan a la impresión de vacío y de misterio. Repeticiones cotidianas sustituyen las acciones, deseos y voluntades, por lo imprevisto y lo inesperado de la escena, donde las micro-intensidades de Campt y el micro-presente del sonido de Chion se conectan con la película.

<sup>24</sup> Severiche, “Sonido construcción realidad perturbadora”, 281-282.

de las historias de los nativos, y entrar en un lapso de conciencia sobre la formación de las identidades de una forma en que transparen los fantasmas, sustos y miedos, ejercidos por la violencia colonial.

Cuando aún era niña, Martel sufrió un accidente de coche y quedó un mes sin hablar. Esta situación traumática del silencio evoca a Malemba, que “tiene su lengua pero no habla”. Fue tratada por una curandera que la hizo regresar al lugar del accidente, para superar el susto y permitir que su alma regresara al cuerpo. Es posible pensar que la visión cosmogónica de su propia experiencia se refleja en la escena del Dr. Palos, un médico de la colonia europea en *Zama*, que participa en rituales locales, imponiendo una contra-historia de la separación entre el conocimiento occidental y los saberes localizados de sanación.

Cuando Zama llega en busca del Dr. Palos, él está participando en un ritual de sanación colectiva conducido por una mujer indígena que fuma un habano y suelta el humo. El Oriental, comerciante que está con cólera, bajo el cuidado de Zama, enseguida entra en la ronda y escucha las palabras de la mujer. Aunque no puede comprender la lengua nativa en la que habla, se siente reconfortado. Zama atraviesa los cuerpos que están en una ronda hasta alcanzar al Dr. Palos. Cuando Zama se acerca, el médico entra en trance y se pone en cuclillas. Zama se agacha y hace ruido, llevando a los participantes del ritual a reprimirlo, agitando ramas como sonajeros contra sus piernas.

Zama, de cierta forma, es el regreso a ese accidente traumático que es la colonización hispánica y permite vislumbrar otro pasado colonial, como un regreso al lugar del accidente. Para superar el susto y “devolver el territorio a los nativos, que son el alma de este cuerpo geográfico y cartográfico, es necesario un gesto de visualidad e historia a través del arte”, como afirma Zulma Palermo<sup>25</sup>.

Así, podemos considerar el tono de Shepard un sonido destacado en la película que provoca un gesto de visualidad a través de un efecto sonoro que tiene la intención poética del “susto” como recurso dramático<sup>26</sup>, expresado en la tensión facial de Don Diego, que entra en un estado de disenso con el orden colonial cada vez que el tema es su traslado que nunca llega. El susto de Don Diego de Zama no encuentra una cura, él sigue con el “alma fuera del cuerpo”, perturbado por la falsedad de la nobleza y por la incapacidad de su biografía de alcanzar la historia oficial.

<sup>25</sup> Palermo, “Geopolítica cuerpo corporeidad territorio”.

<sup>26</sup> El efecto sonoro se inserta en cuatro secuencias de la película. Las primeras tres inserciones son escalas descendentes. El efecto consolida la confusión de las memorias que son narrativas atravesadas por el tiempo que cambia la percepción de la historia del propio narrador. El efecto de confusión, el extrañamiento, ocurre sonoramente cuando el tema es/fue su propio destino que depende de una orden de traslado. El tono de Shepard es un recurso utilizado en varias películas para provocar esa sensación de tensión y extrañamiento, pero en *Zama* tiene la singularidad de escucharse sobre el relato, en medio de los diálogos, deformando los discursos y las esperanzas. El último tono de Shepard es ascendente y no ocurre durante un diálogo, sino durante una fiebre alta, y lleva al personaje a tomar la decisión de dejar a Emilia y a su hijo y partir en una expedición.

**ARTÍCULO**

Es a partir de *La mujer sin cabeza* – película en la que Martel afirma haber desarrollado con mayor esmero su temporalidad narrativa – que la directora convoca, a través de recuerdos afectivos, los eventos que están suspendidos en la memoria. El tono de Shepard surge de un experimento sonoro que tiene una línea narrativa para la idea de una escala sin fin, una metáfora de la espera. Aparece cada vez que se renueva la esperanza de Don Diego de Zama de poder partir, cuando llega una carta, o un comentario sobre el posible traslado y su reconocimiento como corregidor de la corona, que nunca llega ni se confirma. El efecto continuo de una articulación temporal entre sentimientos de esperanza y abandono pone a prueba su propia identidad en la ambivalencia entre corregidor de la colonia y americano nacido en las Indias.

El tono de Shepard viene a la cabeza de Don Diego de Zama cuando éste oye de Doña Luciana que “en cualquier momento lo trasladan”. “Para Lerma, pero aún falta”, responde Don Diego. Lerma es la antigua ciudad de Salta, adonde el Zama de Martel quiere regresar, al contrario del Zama de Di Benedetto, que pretende ser trasladado a “Buenos Ayres o en Santiago de Chile”<sup>27</sup>.



El hijo del oriental. *Zama*, de Lucrecia Martel (2017)

La desorientación de Zama, provocada por la primera aparición del sonido del tono de Shepard, ocurre al inicio de la película, cuando Zama conoce al hijo del Oriental, que está recién desembarcando. El joven es llevado en una silla de madera cargada como una mochila sobre las espaldas de un hombre africano esclavizado. Ellos ingresan a un sendero y la silla queda frente a Zama. En segundo plano, y fuera de foco, con el sol iluminando su rostro, el joven inicia un relato de la historia mitificada del propio Don Diego de Zama, que transita al lugar de la fantasía. Él se asusta frente a un acontecimiento fantástico que desestabiliza su percepción de la realidad: su

<sup>27</sup> Di Benedetto, *Zama*, 26.

espada va a parar mágicamente en las manos del chico. Con la espada de Zama en sus manos, la fantasía optimista del relato del joven inventa un Zama, “que hizo justicia sin usar la espada, un pacificador de indios”. Zama recibe esas palabras con asombro: “¿hablas conmigo?”, le pregunta al chico. El tono de Shepard aparece para anunciar que, para Zama, todo comienza a volverse extraño; en ese momento, escuchamos al chico continuar la historia sin mover los labios. El relato histórico sobre el corregidor de la colonia reverbera en *off*, transfigurando el relato: “Un Dios que nació viejo y no puede morir”, profetiza el chico.

Otra inserción del efecto sonoro del tono de Shepard ocurre cuando Zama entra en la oficina del Primer Gobernador sabiendo de la llegada de una carta y es recibido con la lectura de la misma por el propio gobernador. Por un instante, tiene certeza de que se trata de su traslado, pero acaba siendo revelado que se refiere al traslado del propio gobernador a España. El gobernador se vio obligado a deportar a Ventura Pietro por el cargo que ocupa. “¿Deportado por una riña?”, pregunta Zama. “Una riña de calle no es buena para un oficial de su jerarquía”, asegura el gobernador. Un sonido estridente y metálico parecido al bramido de un animal, probablemente de la llama que se acerca a Zama, intensifica la presencia del tono de Shepard en la escena. Ventura Pietro eligió Lerma como destino. “El deportado elige su destino y el recomendado...”, cuestiona Zama. El efecto de este recurso sonoro marca una subjetividad auditiva de identidades desgastadas por la disfuncionalidad del orden colonial del cual siempre se alejan y nunca llegan a ninguna parte porque están situadas en una ambivalencia.

Zama observa desde lo alto de una colina el barco partiendo, llevando a bordo al Primer Gobernador, a Doña Luciana y a Ventura Prieto, pero también, gran parte del mobiliario. La administración está empobrecida y Zama busca sustento en Doña Emilia, yendo hasta su comunidad de mujeres pescadoras que están tratando pescado, rodeadas de niños y un perro que duerme. Zama observa la escena en la orilla del río donde están atracados pequeños barcos a vela. El sonido de una extraña criatura, humana o animal, invade la escena fuera de campo; un bramido que parece un llanto, mezclado con el ambiente de agua y viento. Zama se acerca y se queda mirando a un niño sentado al lado de Doña Emilia, centralizado por un plano medio, un perro lame su mano. Zama se aproxima por detrás del niño y le toca la cabeza, mientras el bramido va disminuyendo y se mezcla con el cacareo de una gallina. El niño gira la cabeza y mira a Zama. Doña Emilia gira y dice: “Ese no es. Es este aquí”. Doña Emilia mira por encima de su hombro y, en el próximo plano, el hijo bastardo de Zama atraviesa desnudo y caminando en cucullas entre peces en el suelo y con un palo en la mano. “¿No camina? ¿Habla?”, pregunta Zama a Doña Emilia. “Algunas palabras”, responde ella. Zama toma dos peces atados a una cuerda y se retira en silencio.

En su última aparición en la película, el tono de Shepard acompaña a un Zama febril y debilitado. Para Eleonora Rapan, en ese momento, el efecto sonoro está más

fuertemente asociado al estado físico de Zama que a sus sentimientos<sup>28</sup>. Sin embargo, la dimensión emocional también se expresa en la visión provocada por la fiebre: Doña Emilia, su hijo bastardo y Fernández combatiendo las ternitas en la posada conforman el retrato de otra familia que él también abandona.

### La visión fronteriza

Según Laura Catelli, es a lo largo del siglo XVI que el “mestizo” comienza a ser utilizado en lugar de “hijo de español habido en indias” ocurriendo una transfiguración del concepto de “bélico” a “animalesco”. El motivo era que gran parte de los conquistadores no contraían matrimonio con las mujeres indígenas con las que tenían hijos. La mayor parte de la población mestiza estaba formada por hijos ilegítimos provenientes de relaciones extramatrimoniales. La autora observa que mestizo, además de “hijo de español habido en indias”, carga el sentido de una mezcla bastarda, ilegítima, de “mala casta”<sup>29</sup>.

Martel desvela en el personaje de Diego de Zama como sujeto colonial una mirada sobre el mundo femenino como proyecto de mestizaje que apunta a esta idea de sexualidad biologicista. La película elabora una fabulación propia del discurso colonial, en la cual la nobleza se apodera de la imagen del caballo de pura sangre como metáfora del modelo de la pureza de la sangre europea. Ya un mestizo evoca la impureza. A los ojos de Zama, su hijo no reconocido no habla mucho y anda en cuclillas, puede ser comparado a una gallina, un animal que se puede devorar o abandonar.



El hijo de Zama. *Zama*, de Lucrecia Martel (2017)

<sup>28</sup> Severiche, “Sonido construcción realidad perturbadora”, 278.

<sup>29</sup> Catelli, “Arqueología del mestizaje”, 169.

Las representaciones femeninas elaboradas por una animalización visual de las mutaciones de los cuerpos, las figuras del cuerpo nativo de la colonia, aparecen asociadas al uso de animales en escena. Sus presencias no son *objetificadas* por la imagen; transitan entre los humanos en espacios internos de la administración, como la llama en la oficina del gobernador. Los perros callejeros e incluso un cabrito en los brazos de una indígena componen un paisaje colonial que busca domesticar nativos “manosos” para trabajar en las tierras conquistadas. Sin embargo, hay peces que resisten ser expulsados de las aguas del río y permanecen como los Mbya rojos y los indios ciegos aferrados a la tierra de donde quieren expulsarlos. Hay aún el caballo que, en la escena en que Zama está a punto de ser capturado por la banda de Toledo, mira directamente a la cámara, como si mirara a Zama con compasión. El observador queda aprisionado en la mirada del observado.

Irina Podgorny<sup>30</sup> recuerda que entre las fuentes de Di Benedetto para la novela Zama, estaban los textos del ingeniero español Félix de Azara, que quedó varado en Asunción por más de veinte años y, en esa espera, comenzó a interesarse por los animales de la región. En los relatos escritos de Azara es posible ver los rasgos del racismo en sus fabulaciones: “Nada más locuaz que el yagareté que, con agudo sentido y paladar sabe distinguir -como el Zama de la novela- entre las carnes española, negra e india”<sup>31</sup>.

Zama rechaza mulatas recién llegadas que le son ofrecidas por el Ministro de Cuentas. “¿Prefiere blancas?”, pregunta el Ministro, mientras pinta con un pincel el cuerpo de un joven esclavizado africano. “Sí”, responde Zama. “Me sorprendens sus preferencias tan excluyentes”, cuestiona el Ministro. En esa escena, se ven las “mulatillas” ofrecidas a Zama detrás de una cortina y lo que se escucha viniendo de allí es el ruido del llanto de perros, probablemente cachorros. En la película, el racismo explícito incomoda, por sonar tan contemporáneo, evidenciando la mirada pos-colonialista de la narrativa y denunciando lo que Bhabha llama “mito fóbico del cuerpo blanco entero, no diferenciado” en contraposición a la piel negra dividida y desplazada en “signos de bestialidad, de genitalia, de lo grotesco”<sup>32</sup>.

La fantasía de pureza de Zama es interrumpida por el hijo mestizo que él tiene con Doña Emilia. “El niño se desplazaba por el piso de tierra a impulsos de sus rodillas y sus manecitas. Las manecitas estaban muy puercas”<sup>33</sup>. La película termina confundiendo las representaciones con la extrañeza de no ofrecer estereotipos únicos y aun así producir diversos efectos estereotipados que mezclan el mundo colonial con el mundo precolombino. La llama del Primer Gobernador, la vestimenta de los hacendados y las referencias a la ciudad de Lerma son algunos símbolos de una mirada localizada, al

<sup>30</sup> Podgorny, “Pasado cuadernillo notas extravió”, 212.

<sup>31</sup> Suponen que si encuentra una tropa de viajeros dormidos, se lleva al Perro si lo hay: en su defecto al Negro: después al Indio; y que solo pill a Español en defecto de los dichos. (Azara, 1802, p. 92-95 / Apud Podgorny, 2019).

<sup>32</sup> Bhabha, *O Local da Cultura*, 138.

<sup>33</sup> Di Benedetto, *Zama*, 155.

igual que la ausencia del mate, tan presente en el Zama de la novela. Otros elementos no europeos también están abiertos a la fantasía, como las máquinas de abanicar, que recuerdan al calor y los ventiladores de Salta en *La Ciénaga*, indicando la dificultad de los blancos para adaptarse a los territorios colonizados.

El Primer Gobernador introduce un elemento extraño al mostrar como mascota una llama blanca, que reside en la administración lejos de las montañas, una presencia andina que transita libremente dentro de su oficina. Este elemento exótico por la singularidad de este animal (paródico y mímico) crea la imagen de la demostración de poder, y se combina con el hábito también exótico del Primer Gobernador de pintarse las uñas de rojo. Zama rescata este elemento *queer*, un espacio intersticial para las representaciones fabuladoras del discurso colonial, que surge durante el trance de una fiebre alta, en la que se ve a sí mismo con las uñas pintadas. Estos elementos desvelan un delirio de excentricidad, una identidad intersticial en sus representaciones miméticas e introducen representaciones sexuales divergentes, un gesto recurrente en las películas de la directora. En *La Ciénaga*, Momi se siente atraída por Isabel, la empleada doméstica de la hacienda. En *La Niña Santa*, Amalia y Josefina se besan después de pasar por sus primeras experiencias sexuales y en *La mujer sin cabeza*, Vero debe esquivar las declaraciones de amor de su sobrina Candita.

El deseo sexual de Zama por la sangre pura de la nobleza blanca europea se representa en la idealización erótica que lo acerca a Doña Luciana de Luenga. Al llegar a la fiesta del Ministro Contador, Zama se encuentra con Doña Luciana acariciando el pecho de un enorme caballo, un pura sangre. Ella viste un vestido amarillo que combina con su peluca rubia y tararea, haciendo movimientos circulares con la mano y agachándose para abrazar al animal. Este tarareo es un gesto de felicidad por el premio otorgado al bello ejemplar al cual ella misma entregará la cinta de ganador. Lo potente del plano es la alineación horizontal entre la frente de Zama, que observa apoyado contra una pared a la izquierda del cuadro, con la cintura de Doña Luciana, que se encuentra en un ambiente más elevado. Aún con la música de los Indios Tabajaras que suena extradiégeticamente desde el inicio de la secuencia de la fiesta, ella cruza de izquierda a derecha hasta salir del plano. La mitad superior del caballo queda fuera de cuadro, y la cabeza de Doña Luciana recortada. Ella se agacha y un suave relincho parece agradecer el cariño cuando ella sale de cuadro. Doña Luciana es una mujer independiente y segura que seduce, hace negocios y se ríe de los americanos que, como Zama, recuerdan más a Europa que quienes ya han estado allí, lanzando una mirada irónica sobre el falso imaginario que Occidente impone a la colonia como una imitación farsesca y pobre de sí mismo. Lo bueno está afuera, pero es difícil salir para alguien como Don Diego de Zama, alguien que no es español y que tampoco conoce Europa.

Walter Mignolo observa que la conciencia criolla blanca es “una doble conciencia que no se reconoció como tal”. Para el autor, la negación de Europa no viene acompañada de la negación de la “europeidad”, es decir, se trataba de ser americanos sin dejar

de ser europeos; ser americanos pero diferentes de los amerindios y de la población afroamericana<sup>34</sup>.



Zama, Doña Lucina y el caballo vencedor. *Zama*, de Lucrecia Martel (2017)

En la película de Martel, la “europeidad” de Zama como sujeto colonial de doble conciencia criolla se ve continuamente amenazada por la presencia de Ventura Prieto, quien actúa como una segunda conciencia de Zama, como asesor letrado que lo ayuda en las funciones administrativas a pedido del Primer Gobernador. Zama no consigue la confesión de un reo que, con el cuerpo cerrado, se niega a declarar, y el Primer Gobernador lo reprende, recordándole su deseado traslado: “para deshacernos de un cargo primero debemos cuidarlo”, le dice. Ventura Prieto es una figura farsesca eentrometida. Frente al desaliento de Zama ante el silencio del reo, Ventura Prieto pide autorización al gobernador para tomar el lugar de Zama en el interrogatorio. En esa escena, ocurre lo que observa Homi Bhabha: “si el colonialismo toma el poder en nombre de la historia, ejerce repetidamente su autoridad por medio de las figuras de la farsa”<sup>35</sup>.

Ventura Prieto finalmente obtiene la confesión de un reo cerrado, ofreciéndole su libertad. Ventura Prieto le dice a Zama que él es un americano que quiere ser lo que no es, y por eso permite el tráfico de indígenas sin pedir documentos. “Indios no van a faltar”, asegura Zama, quien imparte justicia sin usar su espada, esclavizando a nativos y mestizos. Ventura Prieto asume el deseo y el destino de Zama, teniendo relaciones íntimas con Doña Luciana y pidiendo ser trasladado a un puesto en Lerma, precisamente el destino elegido por Zama.

Enfrentando las tensiones de su doble conciencia criolla, Zama gira en círculos en medio del poder colonial, atrapado en las burocracias europeas de la colonización,

<sup>34</sup> Walter D. Mignolo, “Colonialidad ancho hemisferio occidental”, 69.

<sup>35</sup> Bhabha, *O Local da Cultura*, 129.

y su esperanza se confronta con el pensamiento independentista de su asesor letrado Ventura Prieto. Martel construye este personaje atraído por los compromisos y deseos de Zama. Su presencia es su sombra, una segunda conciencia, que siempre se interpone en el camino de Zama, en la vida social y en el trabajo, hasta tomar su lugar.

“¿Estoy hablando con un funcionario de la corona?”, pregunta Zama, y Ventura Prieto responde, “Está hablando con un hombre escandalizado ante tantos americanos que quieren aparentar, en vez de ser lo que realmente son”. Ventura se burla de Zama por haberle dado una bofetada: “¡Cuánta valentía!”. Esa ridiculización despierta la ira de Zama, que se lanza al cuello de Ventura, apretándolo con sus manos hasta casi asfixiarlo. Cuando Zama suelta a Ventura, quien sale tambaleante, golpea la cabeza contra la puerta y cae al suelo desmayado. El sonido del golpe remite al golpe de cabeza del reo de cuerpo cerrado contra la pared de la oficina antes de confesar. Desde una perspectiva poscolonial sobre Zama y Ventura, los efectos sonoros de la película provocan lo que Bhabha define como “una incertidumbre que fija al sujeto colonial como una presencia ‘parcial’”, entendida como incompleta y virtual<sup>36</sup>.

Según Bhabha, “la amenaza de la mímica y su doble visión” que, al revelar la ambivalencia del discurso colonial, también desestabiliza su autoridad. Y es una doble visión que es el resultado de lo que el autor describe como “representación/reconocimiento parcial del objeto colonial”<sup>37</sup>.

La representación de la mujer indígena se encarna en Doña Emilia, una mujer guaraní con quien Don Diego de Zama tiene un hijo. Ella vive en los alrededores de la colonia, vende pescados a los funcionarios, habla español y le recuerda a Zama que no es su esposa. Emilia permanece como un pilar del sistema colonial/moderno, al igual que las mujeres indígenas son retratadas en las películas de la trilogía de Salta. Además de realizar labores domésticas, aparecen como una categoría central en el proyecto colonizador de poblar las Américas, por su importancia en el proceso de blanqueamiento y mestizaje.

Martel realiza una adaptación bastante distante del personaje homónimo de Di Benedetto, ya que en la novela Emilia es una mujer española pobre y viuda, que vive en un rancho y permite que Zama duerma con ella, aunque no acepta vivir con él debido a su falta de dinero. La Doña Emilia de la película, que no por casualidad tiene un nombre español, representa a las madres solteras de los hijos ilegítimos de los conquistadores. Es una madre soltera indígena desmitificada porque no es protagonista ni traidora ni heroína<sup>38</sup>, sino un personaje fronterizo que habla la lengua del conquistador y enseña su lengua a Doña Luciana y Malemba durante un baño de barro antes de ser sorprendidas por Zama. Ella cuida de Zama a medida que él

<sup>36</sup> Ibid.,131.

<sup>37</sup> Ibid.,133.

<sup>38</sup> “Una constelación de mujeres indígenas que son, a la vez, las protagonistas, traidoras y heroínas de los mitos fundacionales nacionales del mestizaje: la Malinche en México, Pocahontas en Estados Unidos, la Coya Cura Oollo en el Perú, Guanina en Puerto Rico y Paraguaçu en Brasil.” Catteli, *Arqueología del mestizaje*, 32.

## ARTÍCULO

enferma, cada vez más alejado del poder real, desamparado y debilitado, pero le recuerda que no es su esposa. Su comunidad representa independencia y supervivencia entre mujeres pescadoras, niños mestizos y perros callejeros. Cuando Zama se aleja de la administración para vivir en una posada distante, decide dejar su cama de madera para Doña Emilia, como una forma de compensación económica.

Como observó Laura Catelli, la complejidad de este estado de frontera identitaria del sujeto mestizo, que vemos en el personaje de Doña Emilia en *Zama*, puede ser comprendida a través de Anzaldúa, en su ensayo *La frontera*; en este ensayo, Anzaldúa definió la mestizaje como un estado de conciencia entre mundos, permitiendo resignificarla como subjetividad y como un tercer elemento. Para Catelli, esto produce un punto de inflexión esencial para el posicionamiento de la conceptualización de las subjetividades poscoloniales. Esta “conciencia de la frontera” señalada por Anzaldúa, una conciencia “alien” de la polinización de la cruzada racial, ideológica y biológica, va consolidando una nueva conciencia de mujer<sup>39</sup>.



Doña Emilia tratando peixe. *Zama*, de Lucrecia Martel (2017)

Doña Emilia, como sujeto mestizo, ofrece un contrapunto a Zama, como sujeto colonial en descomposición, un criollo, un no europeo, un soldado atrapado en la selva, un sujeto cada vez más prisionero en la tierra de la que quiere escapar. En este sentido, la figura de Doña Emilia se presta a ser pensada con “un ethos abigarrado, ch’ixi, barroco, que les opuso y les opone resistencia”, un sujeto mestizo en composición que resiste<sup>40</sup>.

Una escena en *Zama* manifiesta lo que Catelli observa como un proceso a través del cual el sujeto colonial produce un tercer elemento que se caracteriza por la “continua ruptura de cualquier paradigma identitario que pretenda ser unitario, el cual, por

<sup>39</sup> Catelli, *Arqueología del mestizaje*, 151.

<sup>40</sup> Rivera, “Un Mundo ch’ixi posible”, 63.

otro lado, es mayor que las partes que conforman y dividen ese sujeto”<sup>41</sup>. Don Diego de Zama se encuentra con una pareja de ancianos blancos, terratenientes de una familia de “buena linaje”<sup>42</sup>, que solicita al gobernador un “encomienda de indios” para trabajar como esclavizados en su hacienda. La audiencia, que Zama preside junto a su asesor Ventura Pietro, tiene como testigos a un grupo de mujeres indígenas, una con un cabrito en brazos, además de varios perros callejeros dispersos por la sala. Una posibilidad de interpretación de estas presencias es el efecto poético de visualizar críticamente la mestizaje promovida por la colonización como un proceso que implica, al mismo tiempo, la animalización de los indígenas y la domesticación de “salvajes” con fines de esclavitud y dominación.

El testimonio del terrateniente que dice ser heredero de familias de “adelantados” está acompañado por la música mexicana “María Elena”<sup>43</sup>, interpretada por Los Indios Tabajaras, que otorga al relato una dimensión mítica y farsesca, que extradiegéticamente desafía el tono melodramático de la lucha del anciano por la permanencia y expansión de sus tierras, esclavizando indígenas y persiguiendo fugitivos. La atención de Zama no está en el relato del anciano blanco, sino en la llegada de una joven mestiza, al principio sin mirar su rostro. Su atención se dirige a la falda blanca que la joven levanta al pasar por encima de una tabla de madera en el suelo, dejando su pierna al descubierto. Zama acompaña su entrada, mientras la cabeza de la joven queda fuera del plano. Ella pasa la mano sobre el hombro de la anciana y se quita el sombrero blanco, aún sin revelar su rostro, que continúa fuera del plano. Solo vemos el rostro de la joven que captura la mirada del corregidor<sup>44</sup> cuando ya está sentada en la tribuna y se la presenta como la nieta mestiza de la pareja. Su rostro aparece en primer plano atravesado por el perfil de un perro callejero con manchas negras alrededor del ojo y la oreja, siendo que este mismo perro aparecía al comienzo de la secuencia, en un contraplano, con el perfil completamente blanco a la vista. La mestiza acaricia el hocico del perro y mira a sus ojos. En primer plano, la anciana blanca se queja: “no quedó ninguno y ahora no hay quien trabaje”. El contraplano de Zama,

<sup>41</sup> Catelli, *Arqueología del mestizaje*, 151.

<sup>42</sup> Descendientes directos de Domingo Martínez de Irala, un conquistador, explorador y colonizador español que, como teniente de Juan de Ayolas quien lo nombrara provisoriamente hasta su vuelta como vice-gobernador de La Candelaria en 1537, lo que de hecho ocurrió. Posteriormente, fué vice-gobernador geral de Asunción.

<sup>43</sup> En 1962 la dupla musical Índios Tabajaras vendió 1,5 millón de copias de su grabación do clásico mexicano *María Elena*. Nassif, 2004.

<sup>44</sup> Sospechamos que este personaje mestizo haya sido inspirado en Úrsula de Irala, una de las primeras mestizas del Paraguay, hija del gobernador y su sirvienta guaraní Leonor “de América”. Irala no solo convivió con varias concubinas desde el inicio de la ocupación de Asunción, sino que también permitió que los españoles vivieran cada uno con varias mujeres indígenas, lo que le valió críticas de las autoridades religiosas, que para calumniar al gobernador ante el rey llegaron a comentar que llamaban a Asunción “paraíso de Muhammad”. Sin embargo, esa permisividad fue la forma que Irala encontró para hacer las paces con diferentes facciones indígenas, y en eso tuvo éxito. Consecuentemente, tuvo una gran descendencia mestiza, que era la base de la población de esa parte de América. Sus hijas fueron dadas en matrimonio a diferentes conquistadores, también con el espíritu de establecer alianzas y equilibrios entre las diferentes facciones cuya existencia caracterizó la primitiva Asunción.

**ARTÍCULO**

también un primer plano, escucha el testimonio de la anciana: “solo quedó mi nieta”. Zama desvía la mirada hacia fuera de campo, la joven mestiza devuelve la mirada. Oímos en *off* la voz de la abuela: “Es mezcla, estuvo cautiva”, mientras la joven sigue acariciando al perro callejero. El perro lame la mano de la joven, en el momento en que su abuela también dice que los indios que está encargando deben ser mansos. La música mexicana y la mestiza convocan el proyecto político de la nueva mestiza que es un proyecto de futuro, recuperando a partir de una mirada poscolonial el sentido anacrónico que la música crea en la escena, y de espacialidad fronteriza que tiene como elemento central a la mujer mestiza.



La nieta mestiza de los adelantados y un perro. *Zama*, de Lucrecia Martel (2017)

La película *Zama* de Martel establece una relación con la novela de Di Benedetto, que se inserta en una escucha subjetiva del mundo inventado en el pasado como una ficción, que corrobora la intención estética de una narrativa que no tiene “nada que ver con la exaltación patriótica, la falsa historicidad, el color local. La agonía oscura de Zama es solidaria de la del continente en el que esa agonía tiene lugar”<sup>45</sup>. También interesa a Martel mostrar a un héroe colonial americano muy distante de la imagen tradicional del héroe, lo que lleva a la directora a posicionar su mirada de manera crítica sobre el presente. Nada que ver con Zama la exaltación patrioter, la falsa historicidad, el color local. La agonía oscura de Zama es solidaria de la del continente en el que esa agonía tiene lugar

Para Beatriz Sarlo, es posible provocar el descongelamiento del pasado a través de la memoria, un proceso en el que “fragmentos de discursos reclaman ser escuchados de manera diferente, anticipan lo que en una sociedad aún permanece oscuro, o iluminan con otra luz un pasado que parecía definitivamente organizado”<sup>46</sup>. Según

<sup>45</sup> Saer, *El concepto de ficción*, 50.

<sup>46</sup> Sarlo, *Paisagens imaginárias*, 61.

la autora, esta escucha produce un saber interrogativo que se expresa a través de una “narración que construye la extrañeza”, cuya posibilidad de percepción implica una des-familiarización de lo habitual, lo inmediato o lo cotidiano, haciendo que los puntos del análisis sean detalles que “luchan por la presentificación del pasado.”<sup>47</sup>

La primera imagen de la película muestra el plano de Zama en el río, caracterizado con un aura de conquistador que mira al horizonte<sup>48</sup>, con el brazo sobre la espada que lleva en la cintura, como tantas figuritas escolares de los próceres de la República, como un explorador que enfrenta la inmensidad de la naturaleza salvaje con su justicia civilizadora. Sin embargo, esta representación alegórica es interrumpida por la voz de un grupo de niños indígenas que salen del río y juegan con piedras, trayendo la narrativa que viene del fondo del cuadro hacia nosotros, a través de la escucha subjetiva de Zama.

Martel escucha las voces indígenas del pasado porque puede reproducirlas ahora, entre tantas otras que se perdieron; las vuelve audibles nuevamente. Sin subtítulos, al no poder comprenderlas, trata de amplificarlas como voces del presente y no del pasado. Esta disputa violenta de la historia sin época no permite fijar el punto de vista de Zama, que transita entre el dentro y el fuera de la colonia. Su identidad de sujeto colonial como americano letrado atraviesa, como observa Laura Catelli, por “puntos oscilantes de articulación de subjetividades y agencias que produjeron discursos y prácticas con impacto político en las tramas del poder colonial”<sup>49</sup>. La mirada de Zama pasa por un proceso de alternancias del ver dentro de la narrativa, que lleva al personaje a experimentar una progresión dramática de descomposición: del orden colonial por un lado, y de la propia identidad por otro.

La transición temporal de Zama es interpretada sin fechas ni hechos históricos, sino dentro de una percepción que narra la historia de Zama como una contra-historia del poder colonial de una ciudad letrada<sup>50</sup> que se desintegra durante tres fragmentos/bloques de transición temporal representados por tres gobiernos. El primer gobierno fue más largo y organizado. Ya el segundo fue más corto y caótico, cuando Zama pasa por una fiebre delirante, durante la cual la colonia desaparece casi por completo, y solo quedan de ese tiempo los cuidados de Doña Emilia, la mujer indígena con quien tiene un hijo mestizo no reconocido. En el tercer período, Zama deja como herencia

<sup>47</sup> Ibid., 12.

<sup>48</sup> El póster de la película muestra a Zama de perfil mirando el horizonte hacia la derecha, clara evocación de un porvenir esperanzador; pero en el filme, de entrada, esa posible evocación narrativa se subvierte: Zama enfoca ese mismo paisaje mirando en dirección contraria, a la izquierda, según la línea del tiempo occidental, el pasado, lo que ha acontecido, lo que se pierde en su ensimismamiento. Literalmente empantanado. Debo esta reflexión al diálogo con la investigadora Julia Kratje.

<sup>49</sup> Catelli, *Arqueología del mestizaje*, 149-150.

<sup>50</sup> “En el centro de toda ciudad [colonial], según diversos grados que alcanzaban su plenitud en las capitales virreinales, hubo una ciudad letrada que componía el anillo protector del poder y el ejecutor de sus órdenes: una pléyade de religiosos, administradores, educadores, profesionales, escritores y múltiples servidores intelectuales, todos esos que manejaban la pluma, estaban estrechamente asociados a las funciones del poder”. Rama, *La ciudad letrada*, 25.

para Emilia su cama europea, incomprendida por una comunidad ribereña de mujeres que duermen en hamacas colgadas y terminan usando la cama como tendedero. También en ese momento, Fernández, el último funcionario, es expulsado de la ciudad letrada por escribir un libro clandestino, lo que expone el temor a otras versiones de la historia colonial. Se esperaba de él que “hiciera hijos”, contribuyendo al proceso de blanqueamiento y mestizaje del régimen colonial hispánico. Una vez expulsado, Fernández forma una familia con Doña Emilia y se dispone a criar junto con ella al hijo rechazado por Zama.



Doña Emilia y Fernández queman las termitas. *Zama*, de Lucrecia Martel (2017)

Así, ya al final de su jornada, Zama parte en una expedición con una larga barba blanca, un caballo y una escopeta. Fuera de la colonia y en ausencia del orden colonial, entra en contacto con la “barbarie” y sus saberes ilegales. Los mbyás pintados de rojo lo capturan y lo obligan a participar en un ritual en el que los exploradores tienen sus cuerpos pintados y son castigados a golpes de palo. Luego son liberados y reciben de vuelta el caballo del capitán de la expedición. Indígenas ciegos y nómades nocturnos que no matan a quien se queda quieto cuando ellos pasan, con una violencia diferente a la que se escuchaba sobre caníbales en los relatos etnográficos sobre “el nuevo mundo”. En esa expedición, Zama termina siendo cazado por un mameluco<sup>51</sup> que se identificó como Vicuña Porto, “que no es todo eso que se dijo de él” y cuyo verdadero

<sup>51</sup> En la *História do Brasil (1627/1954)* de fray Vicente do Salvador se equiparan del siguiente modo: «Mamelucos chamamos os mestiços, que são filhos de brancos e índias» (p. 180). El mameluco es la figura central del capítulo vigésimo del segundo libro, el cual trata sobre las entradas de los portugueses al sertão, que se hacían para capturar indios y esclavizarlos: «Das entradas que neste tempo se fizeram pelo sertão» (p. 180). En el caso brasileño, es evidente la condición del mestizo como agencia intermediaria que con frecuencia toma partido por el imperio, en una situación de lucha en que la lengua se consideraba un recurso estratégico. (p.160) Os indígenas eram a fonte dos conhecimentos que os europeus apreciavam nos mestiços, recursos estratégicos para a expansão colonial. Por su vez los indígenas eran considerados bárbaros. Catteli, *Arqueologia del Mestizaje*, 159-161.

nombre es Toledo, como él mismo termina reconociendo. La propia alegoría de la barbarie del salvaje y del mestizo entre mundos que sirven a la colonia y su imaginario inventado lleva a otro relato de Zama sobre sí mismo: fuera de los muros de la ciudad letrada que ya no existe, él ya no es corregidor, así como su poder tampoco existe más. Zama se convierte en un mentiroso, un traidor, que quita las esperanzas que movilizan la banda de Toledo, o Vicuña, anunciando que están yendo detrás de un falso tesoro, una piedra en forma de coco con cristales sin valor en su interior. El acento brasileño de esos “bárbaros” y del propio Vicuña, todos mestizos, agrega significado a la interpretación alegórica del mameluco.

Después de que le cortan ambas manos, hojas cicatrizantes envuelven las heridas de Zama, que navega por las venas de un río pantanoso recostado dentro de una canoa guiada por un joven y un niño indígenas. “¿Querés vivir?”, pregunta el niño en español, y Don Diego de Zama abre los ojos, siendo rescatado y devuelto al interior de las tierras de las que quiso salir, salvado por las culturas que ayudó a racializar como categorías inferiores, y frente al desamparo de todo poder o fantasía colonialista.

La película de Martel elabora una contra-Historia en la cual los saberes locales son más protagonistas que los hechos históricos de la conquista. “Hunde los tocones en la arena, si no perdés sangre vivirás”, dice Vicuña Porto después de cortar con su machete las manos de Zama, que lo traicionó al revelar su identidad al capitán de la expedición. El astuto bandido, el salvaje, sobrevive de los saberes localizados, sin ninguna relación con la corona. “Hago por ustedes lo que nadie hizo por mí. Digo no a sus esperanzas”, dice Don Diego. En la versión de Martel, Zama fue/es rescatado por los indígenas, tal vez como una renovación de la esperanza de ver el mundo no visto, no oído ni documentado que le da un cierre en espiral a la historia de la película.

En Zama, Martel representa un entre-lugar como un trasparecer de identidades confusas del pasado y lo hace, como observa Julia Kratje, a partir de “una mirada que no es condescendiente con la traducción de las lenguas ni con el punto de vista del europeo”<sup>52</sup>. El sonido revela y anticipa la ambivalencia de este espacio del entre-lugar de los mestizos, componiendo también un entrelugar estético. Como observa Kratje, las secuencias sonoras no están limitadas al uso realista o naturalista, no caracterizan precisamente una determinada época y frustran expectativas en relación a los ruidos metálicos asociados al imaginario de la colonia<sup>53</sup>.

Encontramos en Zama de Lucrecia Martel una percepción que arrebató, a través de los oídos, el poder de la mirada, y así, organiza y decoloniza la imagen. El sentido sensible de la imagen se cierra con la complementación del sonido que se oye fuera de campo, fuera de las limitaciones del cuadro, llamando a la percepción a buscar las fuentes sonoras, que desprograman la mirada, la narrativa, y disputan con la imagen el sentido hegemónico de la percepción cinematográfica.

<sup>52</sup> Julia Kratje, “Barrancas barrocas. El arte del contrapunto”, 161.

<sup>53</sup> Ibid., 162.

## Referencia Bibliografía

- AZOULAY, Ariella. *Potencias del Archivo y de la Fotografía*. Buenos Aires: Caja Negra, 2019.
- BARRENHA, Natalia Christofolletti. *A experiênciã do cinema de Lucrecia Martel: Resíduos do tempo e sons à beira da piscina*. Campinas, SP, 2011.
- BARRENHA, Natalia Christofolletti. *How to Film the Histories of the New World: Re-Envisioning the Past and the Future in Latin American Contemporary Cinema*. MEDIÁTICO. 2021
- BHABHA, Homi. *O local da cultura*, Belo Horizonte, Editora UFMG, 1998
- CAMPT, Tina. M. *Listening to images*. Duke University Press, London, 2017.
- CATELLI, Laura. *Arqueología del mestizaje: Colonialismo y racialización*. Ediciones universidad de la frontera, Temuco, 2020.
- CHION, Michel. *La Audiovisión: Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*. Ed. Paidós. Barcelona, 2005.
- CHION, Michel. *Revolución suave... y duro estancamiento*. In: Teoría y crítica del cine, compilador: Antoine de Baecque. Editora Paidós, Barcelona, 2005. (pp.133-147).
- DI BENEDETTO, Antonio. *Zama*. 1 ed. – Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2022.
- DIELEKE, E., FERNÁNDEZ BRAVO, Á. (2018). “Zama: heterocronía, voyeurismo y mundos posibles”, *laFuga*, 21. [Fecha de consulta: 2021-11-03] Disponible en: <http://2016.lafuga.cl/zama-heterocronia-voyeurismo-y-mundos-posibles/880>
- FILER, Malva. *La novela y el dialogo de los textos. Zama de Antonio di Benedetto*. Mexico: Editorial Oasis, 1982.
- HARTMAN, Saidiya. “Vênus em dois atos”. *Revista ECO-Pós*, [S. l.], v. 23, n. 3, p. 12–33, 2020.
- HOOK, Bell. *Olhares negos: raça e representação*; tradução de Stephanie Borges. São Paulo. Elefante.2019
- KRATJE, Julia. *Barrancas barrocas. El arte del contrapunto en Zama (Lucrecia Martel, 2017)*, Notas, p. 159-163. 5SSN 1851-6866 (impresa) / ISSN 2422-6017 (en línea) Zama /10 (2018)
- MIGNOLO, Walter. “La colonialidad a lo largo y a lo ancho: el hemisferio occidental en el horizonte colonial de la modernidad.” In *La Colonialidad Del Saber: Eurocentrismo y Ciencias Sociales. Perspectivas Latinamericanas*, edited by Edgardo Lander, 55–86. Buenos Aires: CLASCO, 2000.
- NUNES, Luis Carlos. “El Otro en el cine de Lucrecia Martel: una lectura crítica”. *Revista de Estudios Hispánicos*, vol. 53, no. 2, 2019, pp. 437-456.
- PALERMO, Zulma. *Geopolítica del cuerpo: ensayos sobre corporeidad y territorio*. Buenos Aires: Ediciones del Signo, 2012.

PODGORNY, Irina. “El pasado era un cuadernillo de notas que se me extravió. A propósito de Zama, de Lucrecia Martel (Argentina, 2017)”. *Revista do Programa de Pós-Graduação em Ciências da Informação da Universidade de Brasília. Museologia e Interdisciplinaridade* Vol. 8, n°15. Jan./ Jul. de 2019, PP. 212-214.

RAMA, Angel. *La ciudad letrada*. Hanover, Estados Unidos: Ediciones del Norte. 1984

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: EXO experimental org.; Ed. 34, 2005.

RIVERA, Cusicanqui, Silvia. *Un mundo ch'ixi es posible. Ensayos desde un presente en crisis / Silvia Rivera Cusicanqui - 1a ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires :Tinta Limón, 2018*

SANTOS, Felipe Leal Braga dos. *A história dos outros: o filme-ensaio Zama (2017) e o cinema de resistência de Lucrecia Martel*. Tesis de maestría. Programa de Posgrado en Medios y Procesos Audiovisuales. Escuela de Comunicaciones y Artes. Universidad de São Paulo, 2019.

SAER, Juan José. *El concepto de ficción*.- 4ª ed.- Buenos Aires : Seix Barral, 2014

SARLO, Beatriz. *Paisagens imaginárias*, EduSP, 2005

SEVERICHE, Guillermo. “El sonido en Zama: la construcción de una realidad sonora perturbadora”. *Cine Documental*, vol. 10, no. 18, 2020, pp. 273-289.

## Referencias vídeos online

ASA / ENERC – El diseño sonoro en Zama. S.l.:s.n.].2019. 1 vídeo (100 min). Publicado pelo canal

ASA Asociación Argentina de Sonidistas Audiovisuales. Disponível em:<https://www.youtube.com/watch?v=erL5dRiHNhc>. Acesso em: 18 dez. 2021

MARTEL, Lucrecia. (Spanish audio) - Masterclass #1.[S.l.:s.n.]. 2018. 1 vídeo (106 min). Publicado pelo canal International Film Festival Rotterdam. Disponível em:[https://www.youtube.com/watch?v=Z\\_zdESWSTxw](https://www.youtube.com/watch?v=Z_zdESWSTxw). Acesso em: 12 nov. 2021

MARTEL, Lucrecia. Charla Abierta - Nosotras Movemos el Mundo S.l.:s.n.]. Transmitido ao vivo em 7 de mar. de 2020. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=TgiSOqFC3UM> .