

# Apostillas: *El mono en el remolino*, de Selma Almada y *Diarios del capitán Hipólito Parrilla*, de Rafael Spregelburd



Luz Rodríguez Carranza

Universidade Federal de Santa Catarina. Santa Catarina. Brasil.  
Leiden University. Leiden. Países Bajos.

Acotación que comenta, interpreta o completa un texto.  
*Diccionario de la Real Academia Española*

Recibido: abril de 2022  
Aceptado: julio de 2022

## Resumen

El tópico de la marginalidad acompañó la recepción de *Zama* (1956) a partir del prólogo escrito por Juan José Saer para una edición de 1973, y fue retomado nuevamente por la crítica de la película de Lucrecia Martel (2017). Para Beatriz Sarlo (2015), Saer habla de sí mismo en ese prólogo y no de Di Benedetto: su marginalización es una actitud subjetiva. En dos pequeños libros que sus autores presentan explícitamente como contiguos al rodaje, Selva Almada y Rafael Spregelburd distinguen a su vez subjetivaciones imperceptibles, que no están en el foco de las cámaras, sino en zonas marginales de la película de Martel. Estas luchas se plantean la existencia de manera muy diferente a la *espera* o al *fracaso* de los autores o de Don Diego de Zama. Son las situaciones dolorosas de figurantes que no son actores y tienen que prestar sus cuerpos (Almada, 2017) y de la conciencia de un personaje tragicómico que no sabe ni que es secundario —y desaparecerá prácticamente en el montaje definitivo— ni que necesita un cuerpo para sobrevivir (Spregelburd, 2018).

**PALABRAS CLAVE:** marginalidad; subjetividades; Zama; Almada; Spregelburd.

**Apostillas:** *El mono en el remolino*, by Selma Almada, and *Diarios del Capitán Hipólito Parrilla*, by Rafael Spregelburd

## Abstract

On account of Juan José Saer's prologue to the 1973 edition of *Zama* (1956), the topic of marginality accompanied the reception of the novel. It was later rekindled

by critics after the release of the homonymous film directed by Lucrecia Martel in 2017. For Beatriz Sarlo (2015), in the prologue, Saer is referring to himself and not to Di Benedetto (the author of *Zama*): his marginalization is a subjective attitude. In two brief books by Selva Almada and Rafael Spregelburd—which they have overtly declared that they wrote simultaneously with the film's shooting—the authors discern imperceptible subjectivations which are not in the focus of the camera, but rather in marginal zones of Martel's film. These conflicts pose the problem of existence in a very different way from the mere waiting or *failure* of the authors or of Don Diego de Zama. They are the painful situations of background actors or *extras* who are not actors and have to lend their bodies (Almada, 2017) and the consciousness of a tragicomic character who does not know that he is neither a main character—and will practically disappear in the final montage—nor that he needs a body to survive (Spregelburd, 2018).

**KEYWORDS:** marginality; subjectivities; *Zama*; Almada; Spregelburd.

---

### **Apostilas: *El mono en el remolino*, de Selva Almada e *Diarios del Capitán Hipólito Parrilla*, de Rafael Spregelburd**

#### **Resumo**

O tópico da marginalidade acompanhou a recepção de *Zama* (1956) a partir do prólogo escrito por Juan José Saer para uma edição de 1973, e foi retomado novamente pela crítica do filme de Lucrecia Martel (2017). Para Beatriz Sarlo (2015), Saer fala de si mesmo nesse prólogo e não de Di Benedetto: sua marginalização é uma atitude subjetiva. Em dois pequenos livros que seus autores apresentam explicitamente como contíguos à rodagem, Selva Almada e Rafael Spregelburd distinguem, por sua vez, subjetivações imperceptíveis, que não estão no foco das câmaras, mas nas zonas marginais do filme de Martel. Estas lutas abordam a existência de maneira muito diferente da *espera* ou do *fracasso* dos autores ou de Don Diego de Zama. São as situações dolorosas de figurantes que não são atores e têm que emprestar seus corpos (Almada, 2017) e da consciência de um personagem tragicômico que não sabe nem que é secundário—e desaparecerá praticamente na montagem definitiva—nem que necessita de um corpo para sobreviver (Spregelburd, 2018).

**PALAVRAS-CHAVE:** marginalidade; subjetividades; *Zama*; almada; Spregelburd.

---

El estreno de *Zama*, película de Lucrecia Martel (2017) fue acompañado de un interés renovado de la crítica por la novela homónima de Antonio Di Benedetto. Casi simultáneamente se publicaron además *El mono en el remolino*, *Notas al rodaje de Zama*, de Lucrecia Martel de Selva Almada (2017) y *Diarios del capitán Hipólito Parrilla*, *Presunta bitácora del rodaje de Zama* de Rafael Spregelburd (2018) que refieren, ya desde los subtítulos, a la filmación, y, sobre todo, a lo que sucedía durante el rodaje. Ambos autores insisten en entrevistas sobre la marginalidad y simultaneidad de lo que escriben respecto a la película (Pérez y Reyes s/f; López Ocón, 2019). Se trata de palabras efectivamente escritas al margen, pero que no comentan o interpretan las obras, sino que son apostillas: mundos paralelos que las complementan. Aparecen subjetividades que son efectos imprevistos, como las mareas o los tsunamis, del planeta Zama.

## Marginalidades

Lucrecia Martel es “una representante clave del nuevo cine latinoamericano no comercial” afirma David Hudson (2017) y sus obras alcanzaron un notable éxito de crítica argentino (Martínez, 2018: 436-441) e internacional (Villalobos, 2019). La editorial norteamericana New York Review Books esperó el estreno de la película para publicar la reedición de la novela de Antonio Di Benedetto en inglés (Allen en Néspolo, 2017). No todas las opiniones son positivas: Nora Catelli comenta “ciertas reacciones ante *Zama* de la crítica española” (2018: 23), irritadas por un anticolonialismo que para algunos llega a la leyenda negra. El cuestionamiento de la colonia es sin embargo, para Catelli y para la mayoría de los críticos, lo más interesante que queda de la novela en la película. Una opinión representativa es la de Cath Clarke en su entrevista a Martel —“la Terrence Malik del cine latinoamericano”— para *The Guardian*:

*Zama* explora el colonialismo y el racismo de manera más explícita que en sus otras películas. Al mismo tiempo que retrata la podredumbre en las entrañas<sup>1</sup> de los colonizadores intrusos, quería mostrar a los indígenas latinoamericanos y a los esclavos africanos como “no tan conquistados” ni como sumisos, sino como personas propiamente dichas. Los personajes *marginales/secundarios* ocupan mucho espacio e incluso llenan las escenas ambientadas en espacios interiores. (Clarke, 2018. Van der Plas. C. [trad.], cursivas propias).

El tópico de la marginalidad es frecuente en los comentarios actuales sobre las dos *Zama*, novela y película (Martínez 2018; Criach 2021), pero no es nuevo. La reivindicación de lo marginal —autores, obras o personajes— fue un objetivo planteado ya por la crítica literaria latinoamericana desde la década de 1970 en oposición a las obras del *boom*, onomatopeya con la cual el semanario *Primera Plana* (Buenos Aires, 1962-1971) bautizó el éxito simbólico y comercial de la “nueva novela” o novela moderna y, más particularmente, de las obras de Gabriel García Márquez, Julio Cortázar, Mario Vargas Llosa y Carlos Fuentes (Rodríguez Carranza, 2019: 29-60). En los años 1980 la palabra pasó a ser peyorativa: el artículo de Jean Franco, “Narrador, autor, superestrella: la narrativa latinoamericana en la época de cultura de masas” (Franco, 1981) y *Más allá del boom: literatura o mercado* (Rama, 1981) son claves para comprender el paso de la celebración al repudio. El discurso del *post* (o *anti*)*boom* valoró nuevos géneros, los populares, la nueva novela histórica, la literatura escrita por mujeres y el testimonio (Rodríguez Carranza, *ibid.*).

En la crítica sobre la obra de Di Benedetto hay dos textos de los años 1970 —vale decir, de este contexto discursivo— que son citados sistemáticamente aún hoy: un ensayo sobre *Los suicidas* escrito por Augusto Roa Bastos en *Los Libros* (Roa Bastos, 1969), y el prólogo de Juan José Saer a *Zama* (1997 [1973]). Un ejemplo es la reseña de Jimena Néspolo (2017) sobre la publicación de los escritos periodísticos de Di Benedetto (Di Benedetto, 2017) que abunda sobre el éxito de la película en los Estados Unidos y retoma la oposición de Roa Bastos entre el “barroquismo verbal” de la “nueva novela latinoamericana” y el “rigor de un despojamiento externo” de *Pedro Páramo*, de Juan Rulfo<sup>2</sup> (Roa Bastos, 1969: 3). Néspolo refiere también a Roa por haber señalado “la proximidad entre *Pedro Páramo* y *Zama* en la concentración, el despojamiento y la sequedad estilística para afirmar que es a partir de este campo de influencias donde habría de surgir la verdadera renovación literaria del continente.” (Néspolo, *ibid.*).

<sup>1</sup> Joseph Conrad —*Heart of Darkness*— es referencia monótona en las reseñas anglófonas de la película (Chang, 2018). La expresión de Clarke es “the rot at the heart of the colonial interlopers”, pero la traductora, a mi pedido, escogió “entrañas” en este caso.

<sup>2</sup> Paradójicamente, en el artículo que detalló por primera vez las características de la “nueva novela” Mariana Frenk (1962) toma como ejemplo *Pedro Páramo*.

De hecho, la reseña de Roa Bastos es sobre *Los suicidas*, pero su lugar en la oposición de Néspolo se desliza metonímicamente a *Zama*, y lo mismo sucede con la “nueva novela”, que pasa a ser *boom* y Di Benedetto un “escritor *anti-boom*”, apelativo que no remite al texto de Roa, sino a la marginalidad respecto al *mainstream* literario denunciada por Saer: “La aparición de *Zama* en 1956 pasó prácticamente desapercibida” (Saer, *op. cit.*: 57).

*Zama* no parece haber pasado tan desapercibida: Di Benedetto fue invitado por Jorge Luis Borges a pronunciar una conferencia en la Biblioteca Nacional en 1958 en Buenos Aires y Jorge Antonio Paita publicó un artículo sobre la novela en *Sur* el mismo año (1958), que fue precedido y seguido por muchos otros en diferentes revistas.<sup>3</sup> Las traducciones en Europa fueron simultáneas a las de los autores del *boom*; tesis, seminarios, reseñas, artículos y libros se multiplicaron. Es uno de los autores incluidos en dos de las antologías que constituyeron, en la época de la “nueva novela”, la bibliografía básica nacional —la de Jorge Lafforgue (1972: 248-271— e internacional, la de Günter Lorenz (1973 [1964]: 97-131). No solo la recepción positiva de *Zama* fue inmediata en Buenos Aires y tuvo rápida resonancia internacional,<sup>4</sup> sino que Antonio Di Benedetto ganó una primera mención en un concurso de *Primera Plana* —vale decir, de la revista que inventó el *boom*— en 1967 y Roa Bastos y García Márquez estaban en el jurado. No fue tampoco olvidada: más de cincuenta años más tarde, en el lanzamiento (*teaser*) norteamericano de la película de Martel, se informa que está basada en la *aclamada* novela de Antonio Di Benedetto. Su marginalidad, sin embargo, quedó sancionada definitivamente por la crítica después del prólogo de Saer en los años 1970.

## Sujetos

En 2015, Beatriz Sarlo adopta una perspectiva opuesta sobre la marginalidad: de pasiva, *ser marginado por otros*, a activa, *marginarse*. Su ejemplo es precisamente Saer escribiendo sobre Di Benedetto:

En 1973, Saer, rencoroso porque sabe que ese también es su destino, escribió las razones por las cuales *Zama* había sido pasada por alto (...). *De te fabula narratur*. Saer habla de él mismo. Argumenta: la injusticia estética que cayó sobre Di Benedetto es la que cayó sobre su literatura, porque la crítica se subordina al mercado y el mercado solo hace circular un tipo de gusto. Escribe cada una de las frases de esta invectiva tanto para el elogio de Di Benedetto como para sepultar a Cortázar, Vargas Llosa, García Márquez. (Sarlo, 2015: 123)<sup>5</sup>

Y agrega:

Para relacionarse con los latinoamericanos que ya habían triunfado (si ello hubiera sido posible, ya que estos eran consagrados y Saer un desconocido y, peor aún, un desconocido orgulloso), habría sido necesario que los leyera y que, de alguna manera, le merecieran menos desdén. (ibíd.).

<sup>3</sup> Ver las extensas bibliografías de Teresita Mauro Castellarín (1992) y de Ignacio Bosero (2010).

<sup>4</sup> En los resultados cuantitativos de un proyecto de análisis de revistas latinoamericanas que dirigió en Lovaina en 1967 como caso test (Rodríguez Carranza, 1991, 2019), Di Benedetto es uno de los autores más citados, aunque por debajo de las “superestrellas”.

<sup>5</sup> *El concepto de ficción*, el libro de Saer citado por Sarlo fue editado por Ariel en 1997 y una cuarta edición fue publicada luego por Seix Barral en Buenos Aires en 2014, vale decir, un año antes que este artículo de Beatriz Sarlo. Está dedicado a ella y a Rafael Filipelli.

Para Sarlo, el término *marginal* designa en este caso el punto de vista del escritor, no el de su grupo o recepción y el acto de narrar se vincula principalmente a una subjetividad: “La historia de las lecturas de Saer pasa por grupos minoritarios. Esto no solo se explica por su distancia de Buenos Aires, ni por ese camino que eligió hasta su muerte, de moverse desde París hacia Santa Fe (...). Definitivamente, Saer se inscribió en el margen” (Sarlo, 2015: 122 cursiva propia).

En la crítica de *Zama* posterior al prólogo de Saer hay otras yuxtaposiciones y metonimias. Para Del Vecchio las categorías de *novela de la espera* y de *laconismo* (Saer: 54) revelan en *Zama* “el proceso de extinción de la escritura de un sujeto” (Del Vecchio, 2008) que enlaza con el *discurso del fracaso* que describe Beatriz Pastor en su trabajo sobre Álgar Núñez Cabeza de Vaca (Pastor, 1983, en Del Vecchio, 2008). Lucrecia Martel utiliza la misma expresión para identificarse con el protagonista desde una perspectiva de género:

Esta película, para mí, tiene que ver con algo que las mujeres conocemos muy bien pero que el mundo masculino no conoce tanto, y eso es el fracaso. El mundo de las mujeres conoce mucho más el fracaso que el de los hombres. Y fue como si estuviera compartiendo esto con Zama. Creo que una parte importante de la película es un hombre que quiere aferrarse a esta cultura masculina y luego acepta algo que es más una comprensión femenina, que es el fracaso y la libertad que trae el fracaso. (Martel, en Teodoro, 2017)

Rafael Arce cifra precisamente en la modalidad del fracaso la diferencia entre *Zama* y la novela existencialista. Como Sartre y Camus, Di Benedetto adopta la narración en primera persona:

Esto implica, a grandes rasgos, una cierta consistencia del sujeto narrador: la historia pierde solidez, pero el sujeto gana en atribuciones. El pasado pierde consistencia, pero gana espesor el presente de su reconstrucción a través de la memoria. En este sentido, los narradores de *La Nausée* y de *L'Étranger* poseen una solidez de conciencia de la que depende la consistencia de su pensamiento: la historia puede ser oscura o equívoca, fragmentaria o pueril, pero la “aventura” es la de las conciencias progresivamente lúcidas. (Arce, 2016a)

Blanchot —recuerda Arce— criticó la rebeldía ética final de Mersault: no debería haber cedido “en una neutralidad que lo convertía en un suplemento de las razones, éticas o significativas, que sancionaban su actuar (su no actuar) en el mundo” (Blanchot, 1977: 239, en Arce, 2016a). En *Zama*, en cambio, la única realidad es la de la conciencia coherente consigo misma, que renuncia a la acción de antemano. El protagonista sabe que el fracaso es consecuencia de su propia desidia, y, a diferencia de Mersault, lo acepta sin culpabilidad de ninguna especie. Arce cita un pasaje muy claro al respecto:

(...) era como si yo, yo mismo, pudiera generar el fracaso. Y he aquí que al mismo tiempo me juzgaba inculpable de ese probable fracaso, como si mis culpas fueran heredadas y no me importaba demasiado. (Di Benedetto, 2001: 91, en Arce 2016a)

## Intermitencias

*El mono en el remolino* y *Diarios del capitán Hipólito Parrilla* son marginales de un modo que no tiene que ver ni con la posición de sus autores en el mercado de los bienes simbólicos ni con su (auto)exclusión: Selva Almada y Rafael Spregelburd son reconocidos y prestigiosos en otros espacios, la narración y el teatro, y Spregelburd, además, lo es como actor de cine. Como señalé al principio, en los subtítulos las obras se

posicionan genéricamente respecto a la película —bitácora *de* “Notas a”— y ambas están compuestas de fragmentos o capítulos que siguen los espacios y el orden del rodaje. Almada habla específicamente de marginalidad: ella mira y registra “el fuera de cuadro del fuera de cuadro” (en Pérez y Reyes, s/f) y Spregelburd, la conciencia del personaje secundario que encarna como actor. Podría decirse que los narradores de las apostillas tienen miradas antípodas, que de alguna manera serían las de la película y la novela, respectivamente: de la exterioridad (Martel/Almada) al monólogo interior (Di Benedetto/Spregelburd). De hecho, sin embargo, ambos se interesan por lo mismo: el espacio de fricción dolorosa entre figurante y personaje y viceversa.

La tercera función de una apostilla, según la RAE, es completar, pero no se trata aquí de lograr, agregando ingredientes, una “plenitud” que la marginalidad supuestamente no tiene y el centro sí (*cf.* Sarlo, *op. cit.*, 117). La conciencia de totalidad es precisamente la de parcialidad y lateralidad, una multiplicidad de órdenes que aparecen en los vacíos y siempre adolecen de puntos de fuga, sostenidos por cuerpos en los que se manifiestan efectos vivos y descontrolados. Así, podría decirse que *Zama*, en el lenguaje de la física, es la disolución de un cuerpo en el flujo entrópico, como lo predice la segunda ley de la termodinámica (Briggs y Peat, 1990: 140), que en el lenguaje de la filosofía es la disolución de un sujeto en una dialéctica negativa que impide definitivamente el anclaje de cualquier identidad (Adorno, 2005) y que esas desapariciones graduales están decididas de antemano, sea por el universo o por el mismo sujeto que elige su marginalidad (Sarlo), que no opone ninguna resistencia o más aún, que potencia su pasividad y su disolución y no asume ninguna responsabilidad al respecto (Arce, 2016a).

Ahora bien, lo que sucede en las obras que me interesan es diferente: hay sujetos que viven en la corriente de la entropía, aunque no sean ni la fuente de una verdad ni la garantía de una experiencia: pero es posible pensarlos como un “fragmento terminado, recortado en la tela de una verdad” (Badiou, 2017: 187). Un concepto clave de la teoría del caos —o de la totalidad— frecuentemente citada por Spregelburd —es el de *estructuras disipativas*: momentos de autoorganización de la materia en los que permanecen o emergen sistemas que están simultáneamente dentro y fuera del flujo entrópico y lo aprovechan (Prigogine y Stengers, 2004: 181). Briggs y Peat dan un ejemplo didáctico: cuando un río se topa con una gran roca se divide fácilmente y la deja atrás. Cuando aumenta el caudal se forman vórtices detrás de la roca, que son bastante estables y permanecen durante períodos más o menos prolongados, simultáneos, aunque apartados de la corriente principal (Briggs y Peat, 1990 [1989]: 44). En la primera página de *Zama* hay una imagen que parece describir uno de esos vórtices:

Llegué hasta el muelle viejo (...) Entreverada entre sus palos, se menea la porción de agua del río que entre ellos recae.

Con su pequeña ola y sus remolinos sin salida, iba y venía, con precisión, un mono muerto, todavía completo y no descompuesto. El agua, ante el bosque, fue siempre una invitación al viaje, que él no hizo hasta no ser mono, sino cadáver de mono. El agua quería llevárselo y lo llevaba, pero se le enredó entre los palos del muelle decrepito y ahí estaba él, por irse y no, y ahí estábamos.

Ahí estábamos, por irnos y no. (Di Benedetto, 2019 [1956]: 17)

Almada escoge esta imagen como título de su libro. El cadáver del mono todavía conserva su forma. “El cuerpo muerto ya no es cuerpo. Pero tampoco es ‘cosa’. Está a mitad de camino entre lo vivo y lo no vivo, y es, al mismo tiempo, memoria de la vida perdida y alerta de la descomposición inmediata” (Spregelburd, 2005: 32). El cadáver es la cáscara vacía del cuerpo, retomada por sombras, sarcófagos y estatuas. Spregelburd cita a Del Estal: “Al desorden, a la descomposición de la muerte se le

opone el orden (...) astucia que consistió en cambiar el tiempo por imagen.” (Del Estal, en Spregelburd, 2005: 34-35)

Para percibir estas imágenes en el momento en el que se convierten en tales es necesario un procedimiento anamórfico, un cambio de perspectiva que vuelva clara una figura y confuso su entorno, o viceversa. Como el gato de Schrödinger, en esos momentos la materia está y no está simultáneamente, y esas son las situaciones que, a pesar de su aparente disparidad, exploran los dos libros que me ocupan aquí. Se trata además de intermitencias que aparecen y desaparecen, otra situación de la teoría del caos que el capitán Parrilla, en su delirio, describe precisamente con ese nombre:

Como Aurelio —como Roberto—, el Baqueano ha empezado a ser intermitente. Por cierto, igual que mi sombrero, que a veces está y a veces es de hálito de hadas. No me gusta este comportamiento de la materia: las cosas sólidas no pueden estar y no estar al mismo tiempo. ¿Es el alcohol el que me dicta estas ideas nauseabundas? ¿Es agua este alcohol, es Schrödinger, es pis de gato? ¿Seré yo también algún día intermitente? (Spregelburd, 2018: 49-50)

## Caranday

Almada explica que la “perspectiva distante que tiene el libro, con un narrador en tercera en vez de la cronista tiene que ver con ese posicionamiento afuera. Yo estaba en los alrededores de los alrededores, cada vez más lejos” (en Pérez y Reyes, s/f). La mirada es distante, pero los objetos, sin embargo, no son indiferenciados. La anamorfosis permite percibir singularidades en un espacio confuso de disolución —la naturaleza y la filmación— sensibilidades fugaces que recuerdan las novelas de Nathalie Sarraute. *Tropismes* (2012 [1957])<sup>6</sup> y *El mono en el remolino* son libros pequeños que están compuestos por capítulos brevísimos, y en cada uno el eje es un personaje diferente. En ambos se trata de momentos límite, pero el narrador de Sarraute los describe desde las sensaciones de los personajes (Arce, 2016b: 52)<sup>7</sup> y el de Almada desde la percepción externa del gesto o la palabra.<sup>8</sup>

Las singularidades de *El mono en el remolino* tienen vida propia y, sobre todo, voluntad propia. La primera es una palmera, la<sup>9</sup> caranday, que brota del barro, tiene una pollera de hojas secas que la distingue de otras especies y es *porfiada*:

El campo formoseño está lleno de carandayes. Las vacas se comen los brotes recién nacidos. Pero la pequeña caranday es porfiada. Rebrotará. Año a año gana altura hasta que llega ahí donde la vaca no. (Almada, 2017: 9)

Hojas secas —vidas anteriores— y brotes coexisten. El mismo barro está lejos de ser inerte: “Tiene olor a bicho (...) es un organismo vivo que respira” (ibíd.: 10) y se chupa la paja y las sillas del *catering*. La mirada va del primer plano al plano general y no a la inversa. En 22 de los 38 fragmentos la figura es humana, está individualizada y

6 *Tropismo* es, como *intermitencia* o *estructura disipativa*, un término de la ciencia: del griego *trópos*, vuelta, e *-ismo*, Biol. Movimiento de orientación de un organismo sésil como respuesta a un estímulo. (RAE).

7 Si el trabajo de Arce sobre el existencialismo y *Zama* (2016a) es decisivo para percibir aquí la diferencia de estas apostillas, su artículo sobre Sarraute (2016b) también lo es: para la autora de *Tropismes* el personaje es un mero soporte, para Almada y Spregelburd son los cuerpos los soportes de las figuras —personajes o imágenes— y pueden esfumarse (cfr. *infra*).

8 “La percepción no es el objeto más algo, sino el objeto menos algo, menos todo aquello que no nos interesa” (Deleuze, 1987: 22).

9 Almada utiliza el femenino para “caranday”, como “palmera”, pero me han señalado que es masculino, *el caranday*. Como con *quom* —y no *qom*— respeto la opción de la autora.

descrita físicamente. Lo que se percibe —se escoge— en cada capítulo es un extrañamiento que da cuenta de incomodidad e inadecuación, una molestia indefinida que menciona Almada en la entrevista, que es tanto la suya como la de sus personajes: “no ser actor y estar participando en una película” (Almada en Pérez y Reyes, s/f).

En los pocos fragmentos en los que se habla de los quom como colectivo es para mostrar su aislamiento: no se mezclan con los actores profesionales, son chúcaros y no tocan las ensaladas que son predilección del equipo. La incompreensión es mutua: un técnico les pregunta a dos muchachos por qué no cultivan o crían gallinas: “Los muchachos se miran, sonríen y no le contestan” —dice la voz narradora—. “Los quom son pescadores y recolectores. No saben plantar” (Almada, 2017: 28). La sonrisa, sin embargo, no es frecuente: la vergüenza, la incomodidad y hasta el terror acompañan esos momentos en los que ya no son ellos mismos sino lo que se les impone, porque no son actores y sus cuerpos están a disposición de entidades que se llaman Vestuario o Maquillaje, o Dirección. Dos muchachos tuvieron que raparse la cabeza para ser “dos guerreros fuertes y hermosos”, les da vergüenza y se cubren con gorras fuera del set (ibíd.: 27). Una niña se queja:

Me pica. Hace calor y me pica. Sudo y me pica.  
Se queja la muchacha. ¿Cuántos años? Parece de quince o dieciséis, pero no.  
Adiviná.  
Apenas doce, recién cumplidos.  
Me pica. Esta tela me pica.  
Se tironea el borde del escote. El vestido es una tira de tela que la envuelve. Ella no deja de tironearse el borde del escote hacia arriba.  
Tengo miedo que se refale y se me vean las tetas. (ibíd.: 16)

La escena parece reflejarse en otra que no tiene nada que ver con el rodaje, y que parece refractada por varias lentes: la ve el lenguaraz de la anciana pilagá, porque se la señala a su vez el botones del hotel: “Una quinceañera con vestido de fiesta posa para un fotógrafo” (ibíd.: 31). Ella se tironea el escote, “temerosa de que sus pechos se asomen más de la cuenta” (ibíd.) mientras su madre, su tía y el fotógrafo le manejan el cabello y le dan órdenes infantilizándola: “Dejate, sacá la manito que no pasa nada, mamita (...) sonreí más, mirá para acá, levantá un poquito más la carita, mami (...) bajame un piecico, y girá un poquito. Dame el perfil izquierdo así se luce la falda (...) Así, mamita. Listo” (ibíd.: 32-33).

Entrar en ese espacio es transformarse en sombra desencarnada, quedar flotando como el mono entre cuerpos e imágenes hasta que la mirada detenga la metamorfosis. Tres muchachos haitianos, muy jóvenes, son esclavos en la película. Pero son también imágenes: en el bar “caminan con suavidad, como deslizándose. Atraviesan un ventanal abierto y salen. Tres hermosos efebos negros en el parque recién atardecido” (ibíd.: 76). Rosa, que “vive en Resistencia y estudia teatro” está feliz con el papel de la Mujer Peineta, “aunque en la escena no vaya a verse más que su sombra contra una pared. Aunque nunca haya visto una película de Lucrecia Martel” (ibíd.: 79).

Querosén, que nació en Empedrado, el segundo lugar de rodaje, en Formosa era alegre, servicial con los quom. Cuando el rodaje llega a su pueblo su papel como soldado se ha terminado, pero visita el set asiduamente. En lugar de sentirse más cómodo en su entorno familiar “parece apagado, más hosco o más tímido. Quizá sienta nostalgia de esas dos semanas en que fue actor en una película.” (ibíd.: 59-60). El espacio puede rasgarse a veces por un sonido inopinado —una moto o una lancha— que estropea una escena o un momento de pesca. También por el terror repentino, como el de la anciana quom al entrar al comedor donde se realizaban las pruebas de cámara: “en

su lengua intentó convencer a las otras mujeres para que huyeran ellas también, antes de que fuera tarde” (ibíd.: 29-30).

Tiene razón la anciana, la violencia no está lejos. La política, en los piquetes que han cortado la ruta en Formosa, o en la mención de que el lenguaraz “es puntero del gobernador Gildo Insfrán” (ibíd.: 23); la cotidiana, en el relato de la niña cuyo tío, a los veinticuatro años, demoró días en morir, “entre me muero y no. Hasta que a la final.” (ibíd.: 16). María, vestida de jeans, pasa desapercibida. “Apenas cubierta por una tira de lienzo morado (...) y los brazos pintados de verde, María es de una hermosura que desarma. Sentada en una choza (...) destaza pescados, mete su delicada mano verde y arranca un puñadito de vísceras, rojas como margaritas” (ibíd.: 73-74). Milo, el niño que hace del hijo de Zama, “es inquieto y chillón (...) todo lo que lo divierte tiene que ver con gritos y golpes” (ibíd.: 64). Y un fragmento informa brevemente:

Meses después del fin del rodaje, una de las primeras mujeres quom en presentarse al casting va a morir, dejando huérfanos a dos neños y a un chico adolescente que actuaron en la película. El muchacho, tras la muerte de su madre, irá preso por degollar al vecino. (ibíd.: 45)

Ahora bien, no solo hay imágenes, por sensibles que sean. La anamorfosis sigue agrandando los primeros planos, y las imágenes hablan. La inadecuación pasa así a ser subjetivación: son ellos los que narran la complejidad de su propia historia. En cuatro fragmentos hay una narración autobiográfica: dos en estilo directo —la muchacha sin nombre a la que “le pica” la tela y Teresa Rivero— y dos narrativizadas, la del maestro Juan Carlos Caballero y la de Doña Marina, la curandera. Cada uno de ellos cuenta, con sus propias palabras y silencios, una vida única de luchas y de resiliencia.

## Vinal

Si la situación de Almada y de sus personajes es la de “no ser actor y estar participando de una película” (en Pérez y Reyes, s/f), peor es la del protagonista de los *Diarios* de Spregelburd. Es la conciencia de un personaje —como en las novelas existencialistas y en *Zama*— que recibe mandatos que le dicen lo que tiene que hacer y los obedece sin entenderlos, porque, justamente, no es actor ni sabe que está participando de una película. Parrilla solo está en 37 de las 220 páginas de la novela (en la edición de 2019), y es también secundario en la película de Martel, donde se lo ve muy poco o recortado. Es además el ejemplo perfecto de un “personaje plano” (Forster, 1927: 103 traducción propia), cuya identidad se mantiene inalterable sean cuales sean las circunstancias porque está construido en torno a una idea única. Estos personajes “son a veces llamados tipos”, agrega Forster, y a veces “caricaturas” (ibíd.).

La conciencia de un personaje plano no puede ser otra cosa que caricatural, obviamente, en este caso por el desfasaje entre lo que percibe del rodaje y su propia imagen de sí mismo: tiene que arreglárselas con los trazos gruesos que ha recibido del guion y de la directora. Es un héroe responsable de encontrar al forajido Vicuña Porto, y su espera está lejos del deseo de disolución de Zama: describe sus preparativos y su ansia por salir a la aventura en términos quijotescos, prepara su rocín, y su móvil es “la ocasión irrepetible de ejemplificar con el coraje: el coraje de restablecer una justicia” (Spregelburd, 2018: 13). También le han inculcado —como a los robots— un segundo móvil, anacrónico respecto al anterior y cliché hoy, la sombra de su padre: “Le demostraré al destino, cuyo rostro ansío conocer desde pequeño (...) que esta

ciudad oirá por muchos años contar la historia de Parrilla, y que esta vez no será ya la de mi padre, como ha sido siempre y hasta ahora; será la mía.” (ibíd.: 18).<sup>10</sup>

No tiene ninguna duda sobre su mandato, ni tampoco sobre su identidad. De hecho, “el personaje, ese invento occidental” —opina Spregelburd— “es la manera de comprender la permanencia de una identidad (permanencia que la biología puede demostrar falsa) en la estructura de un relato” (Spregelburd, 2005: 32). El mundo que rodea a Parrilla se vuelve ambiguo, y debe procesar datos disparatados, primero palabras que pertenecen al siglo XXI y luego vicisitudes que se incorporan con naturalidad para diversión de los lectores. Los indios, por ejemplo, llevan

(...) un dispositivo ingeniosísimo en el pene (...) Parece cómodo: los envidio: no olvidemos que nosotros, descendientes de españoles, y a su vez de visigodos, no hemos inventado aún ni slip ni bóxer ni patraña (...) Tomo nota del sistema para ver si luego consigo este modelo en algún lado a la vez en Paraguay, donde parece que se contrabandean cosas, espadas y bebidas. (Spregelburd, 2018: 54)

El capitán acepta los designios como si fueran parte de un viaje misterioso y pueden suceder las cosas más extrañas. “Es como si una fuerza viva, inadmisibles, nos despartrechara por las noches y nos reacomodara como rastis con el alba (...) las cosas están todas, pero lo que es de uno está en el otro, por no hablar de los rocines que a veces están y a veces el viento se los lleva.” (ibíd.: 39). También acepta sin cuestionar sus premoniciones: “de mi brazo derecho (...) habré de hablar extensamente en un futuro. ¿Que cómo lo sé? Yo no sé nada (...) Y este es el primer misterio de mis diarios” (ibíd.: 14). Aparecen luego entidades fantasmales —los técnicos del rodaje— pero lo más difícil es convivir con dos constantes que se vuelven cada vez más molestas: el tiempo desarticulado y los dobles. La bitácora sigue cronológicamente las 13 jornadas en las que participa Parrilla —del 16 de mayo al 4 de junio de 2015— pero son variables: algunas desaparecen y aparecen más tarde, como el tercer día que fue escamoteado el 18 de mayo (ibíd.: 23) que será filmado quince días después, o duran dos días. La angustia ante lo imprevisto se convierte en energía renovada cuando verifica que “el tiempo ha retrocedido (...) ahora es antes pero sé lo que vendrá: puedo evitarlo. Me inflo de virilidad y de comando” (ibíd.: 48). A medida que avanza el rodaje todo le parece otra vez normal: “empiezo a sospechar que así es mi vida y que además no soy la excepción sino que así es la condición humana toda: yo soy la regla.” (ibíd.: 51).

El desdoblamiento de los cuerpos, en cambio, le resulta insoportable. Los soldados gemelos —también mencionados por Almada— lo inquietan desde el principio: “donde algún dios o demonio ha querido que lo uno sea dos reina solo la confusión y es un imán para el peligro” (ibíd.: 14). “Los gemelos son siempre temibles” (ibíd.: 24). Todo puede ser un doble: Carayá, cuando monta delante suyo, “es como un fantasma, como un calco” (ibíd.: 26). Se acostumbra a los fantasmas, pero en un momento se le ocurre que el peligro es que ellos crean lo contrario:

Y me vino a la cabeza una idea aterradora: para ellos nosotros somos los fantasmas. Ellos no saben que somos reales y nos temen. Por eso quieren controlar nuestro paso por las aguas, nos confunden, nos guían a la nada. Pero ellos son nada, y nosotros somos nosotros. Y yo soy Parrilla (...). claro que sé quién los preside (...) es el

10 La figura del padre fue una indicación actoral expresa de Martel: de hecho, la frase “buscar al reo y traer su cabeza en la pica que conservo de mi padre” (ibíd.: 11) era, comenta Spregelburd, “mi primer texto, o segundo, de presentación del personaje, y a ella le parecía muy importante que viviera a la sombra del padre. Pero en el texto de la película no quedaron marcas. Si bien siempre estuvo actuado y dirigido pensando en eso, se cortó casi el 70% de los textos del personaje. De hecho, se sacó el texto porque Lucrecia vio que la pica no se veía. Estuvo todo el viaje, yo a caballo llevándola, pero como no se vio mucho se eliminó esa línea. Pero sí fue una indicación de ella y estaba en el guion original” (Spregelburd, audio WhatsApp 23/3/2022).

fantasma de mi padre, es evidente, que envía sus huestes de ánimas a reafirmar su eterna cantilena: “No podrás, hijo, con mi sombra”. Pues claro que podré, padre (...) Vicuña Porto tiene sus horas ya contadas y soy yo el reloj justísimo (...) (ibíd.: 30).

La lucha, pues, es entre él y su padre que quiere impedirle ser: “Avanzaré como un ejército de un solo hombre cuando ya no queden más alrededor”, afirma el quinto día (ibíd.: 37)<sup>11</sup> y explica: “Digamos que la cantidad y composición de esta, mi tropa, poco importa cuando queda claro que el asunto es la lucha entre un hombre y una sombra” (ibíd.).

Llega un momento en el que ya no puede encontrar ninguna justificación para las acciones disparatadas que se ve obligado a realizar, como entregar o no su mula:

¿Qué me pasa? ¿Deseo que se lo lleven o no lo deseo? ¿Hasta dónde puede subdividirse esta alma mía? (...) Antes de ser golpeado como un bolo, corro dos o tres pasos en el fango, recordando el un-dos-tres que aprendí para el minué<sup>12</sup> y me pongo a salvo, eso sí, como una señorita, ya sin mula, ya sin Aurelio, ya sin texto y muy probablemente bien fuera de cuadro. Vuelvo. ¿Vuelvo a qué? Nadie lo sabe. Tampoco los indios (...) espero instrucciones, texto, traducciones, el tiempo pasa o se detiene, no está claro (...) Así las cosas, la escena dantesca, marteliana, se repite y es como si nunca debiera quedar claro qué sucede. En algunas versiones, monto a Juancho. En otras me desmontan. (...) Esto es el fin. Después de esto, no creo poder ordenar mis impresiones, ni mis cuitas. Este diario ya no es diario, es poesía. (ibíd.: 57-58).

No le queda otra salida que “desconectarse”: “Desde que yo también soy intermitente, me he ido acostumbrando a estas ausencias. Me desconecto.” (ibíd.: 59). Pero sus certezas vacilan precisamente cuando queda inmovilizado en el espacio del que habla Del Estal. Durante los dos días en el limbo, sin rodaje, vale decir sin acción —el sábado 23 de mayo y el domingo 24, a la mitad de su relato— Parrilla se desespera: “¿Y si Parrilla, que soy yo, tal vez no existe? (...) yo, hecho sólo conciencia sin materia, no puedo ser Parrilla” (ibíd.: 65). Aparece su mayor aprensión, el doble, porque descubre que es actuado: “hay otro que hace de mí y que representa mis desgracias” (ibíd.). El monólogo es shakesperiano y borgeano: “¿no han sentido quizá tal certidumbre? ¿Que la vida feroz que toca en suerte es en realidad vida ficticia, escrita por un mediocre guionista desalmado?” (ibíd.). La posibilidad más aterradora es que en algún momento ese otro<sup>13</sup> lo abandone: “si él es, entonces yo no soy, ni seré nunca. Si él no es, entonces yo ni existo” (ibíd.: 66).

Intenta entonces ser aliado del actor que lo encarna. No lo logra, el actor huye, pero no quedará indemne, porque una advertencia de Parrilla lo persigue: “Que te cuides, fantasma que me encarnas. No vaya a tener este capitán aún la fuerza para arrastrarte en su caída para siempre (...). Ya somos uno, ¿lo sabías?” (ibíd.: 97). Efectivamente, el 1 de junio el actor regresa porque hay que filmar el día perdido, el tercero, y el tiempo vuelve atrás. Parrilla repite obedientemente su actitud optimista inicial, pero ya sabe demasiadas cosas. Ya sabe que la tropa que le han asignado es inservible, y también sabe quién es Zama: “Sabemos quién sos, Zama, un fracasado” (ibíd.: 102). Sigue siendo, sin embargo, el capitán limitado e ingenuo, el último en enterarse de

11 Las bromas intertextuales son incontables. En este caso, la expresión viene de la etimología islandesa, *einherjar*. También es el título de una novela de Moacyr Scliar (1973) y también el de un documental de Edgardo Cozarinsky, *La guerre d'un homme seul* (1982).

12 “Ella [Martel] quería una película con un comportamiento afeminado pero en el sentido cortesano. Que se pareciera más a Luis XV que a San Martín con la espada. En vez de ensayar los textos nos mandó a estudiar minué.” (Spregelburd, en Cervini, 2019).

13 El “otro” que puede abandonarlo es una caricatura de Spregelburd: “cuando le ofrezcan una de artes marciales o un programa de arquitectos en su salsa” (2018: 66).

los dos secretos desencadenantes del fin en la novela y en la película, la doblez de Vicuña Porto y la de Zama.

A partir de ese momento, se suceden las muertes del capitán. En un final matan a Zama, en otro ambos están atados juntos. Es testigo impotente de la actividad alegre del actor que ensaya su muerte. En otro final se ahoga en el río y vive Zama, y esta parece —y será en el montaje— la muerte definitiva:

Yo no estaré.

Yo ya no estoy.

Yo soy historia, soy luz mala, cuento gaucho para causar terror en las fogatas. Yo ya me he ido, río abajo, a reunirme allí con mi futuro.

Así murió Parrilla. (ibíd.: 122)

Pero el tiempo vuelve atrás. Zama y Parrilla son dobles entre sí y cada uno a su vez con su actor: “Zama y yo caminamos las últimas pisadas y son los últimos pasos que daremos el uno en la compañía de su otro (...) Él, un pobre traidor por cobardía. Yo, un valiente capitán enajenado. Estaba claro que la mezcla fue explosiva” (ibíd.: 123). El viernes 5 de junio el actor todavía está, pero Parrilla lo ha abandonado: “Sepan que si deciden esa resurrección de pacotilla tendrán de mí mi carne y mis ropajes, pero jamás mi alma, que anda a la deriva” (ibíd.: 125). La maldición de su padre, sin embargo, es diferente: deberá permanecer, pero no a la deriva, como Zama. Quedará transformado en vinal, arbusto invasor lleno de espinas, plaga de los pantanos, imposible de erradicar. Y dará una flor única, de la que saldrá una sola gota de néctar amargo.

En toda esa gota —y en las palabras estas que han hecho falta hasta decirla— cabe entera la historia de este capitán que, en su coraje, se ha negado a ser apenas nada (ibíd.: 130).

## El mono y el pez

Además de la imagen del mono en el remolino que encabeza la novela de Di Benedetto hay otra, inmediatamente después. Ventura Prieto le cuenta a Zama “una de esas que él llamaba investigaciones y yo ignoro si lo eran pero que, por sospechosas de insinuar comparación, me desconcertaban”:<sup>14</sup>

Dijo que hay un pez, en ese mismo río, que las aguas no quieren y él, el pez, debe pasar la vida, toda la vida, como el mono, en vaivén dentro de ellas; aún de un modo más penoso, *porque está vivo y tiene que luchar* constantemente con el flujo líquido que quiere arrojarlo a tierra. Dijo Ventura Prieto que estos sufridos peces, tan apegados al elemento que los repele, quizás apegados a pesar de sí mismos, tienen que emplear casi íntegramente sus energías en *la conquista de la permanencia* (...) (Di Benedetto, 2019 [1956]: 18, cursivas propias).

Martel retoma este párrafo textualmente, al principio como voz en *off*, acompañando luego movimientos veloces subacuáticos hasta que se perciben los peces, arranca una melodía de los indios tabajaras y se sobreimprime el título ZAMA.

“Nunca se los encuentra en la parte central del cauce sino en los bordes”, continúa la voz mientras aparece un plano dorsal de Zama frente al río. Martel no releva sin embargo un detalle importante de esta imagen: el pez lucha contra la corriente. No

<sup>14</sup> Ver el análisis de las *mise-en-abyme* de las obras de Di Benedetto en Premat (1991).

es el mono, está vivo, pero incluso así, hay maneras de estarlo. Zama se deja llevar a la deriva, inerte, y no responde a la pregunta crucial de un niño (rubio en la novela, porque es él mismo, indio y bien *otro* en la película): “¿Quieres vivir?”. Parrilla, en cambio, está muerto porque se ha negado a ser apenas nada, pero sigue luchando. Su coraje lo retienen, en esta apostilla, las palabras de un actor reducido a figurante que epiloga sus *Diarios*:

Es posible que de Parrilla, que se cree el centro del drama, se vea apenas un hombro o una sombra. Fue esta una película muy intensa en la cual casi no aparezco. Así de cruel y de maravilloso es el cine; así son sus misterios. Pero más crueles y maravillosas resultan las palabras, que —aunque esquivas e imprecisas— pueden retener lo que se escapó del digital porque el grosor del píxel es idéntico al del minúsculo grano de arena que se escapa entre los dedos impacientes y en cambio el grosor de las palabras, sobre todo las esdrújulas, puede resonar aún un tiempo más en el aire, hasta que el viento haga lo suyo. (Spregelburd, 2018: 133)

El narrador concluye con dos frases: la primera es la evidencia del fracaso. La segunda es, contra la corriente, y a pesar de esa certeza, la del pez:

Sí, todo es en vano.

¿Por qué entonces no intentarlo todo?

*Rafael Spregelburd, el actor que hace de Parrilla. (ibíd., cursivas propias).*

## Bibliografía

- » Adorno, T. W. (2005 [1966]). *Dialéctica negativa. La jerga de la autenticidad. Obra Completa*, Vol. 6. Madrid, Akal.
- » Almada, S. (2017). *El mono en el remolino*. Notas al rodaje de Zama, de Lucrecia Martel. Buenos Aires, Literatura Random House.
- » Arce, R. (2016a). El ejercicio de la espera: para una lectura de lo grotesco en Zama de Antonio Di Benedetto. *Artelogie*, Nº 8. Universidad Nacional del Litoral. Disponible en: <http://cral.in2p3.fr/artelogie/spip.php?article375> Consultado el 29/03/2022.
- » Arce, R. (2016b) Nathalie Sarraute frente al *nouveau roman*. Una heterodoxa genealogía de la novela moderna. *Cédille, revista de estudios franceses*, Nº 12: 29-58.
- » Badiou, A. (2017). *Le Séminaire. Vérité et Sujet*. Vodoz, I. (ed.). París, Fayard Ouvertures.
- » Blanchot, M. (1977 [1943]). *Falsos pasos*. Valencia, Pre-Textos.
- » Bosero, I. (2010). *El camino sosegado. La recepción crítica de la obra de Antonio Di Benedetto entre 1973 y 2006*. Tesis de licenciatura. Universidad de Buenos Aires. Disponible en: <http://comunicacion.sociales.uba.ar/wp-content/uploads/sites/16/2013/02/Ignacio-Bosero.pdf>. Consultado el 29/03/2022.
- » Briggs, J. y David Peat, F. D. (1990 [1989]). *Reflejo. Del caos al orden. Guía ilustrada de la teoría del caos y la ciencia de la totalidad*. Gardini, C. (trad.). Barcelona, Gedisa.
- » Catelli, N. (2018). Notas sobre Zama. 452<sup>o</sup>F. *Revista De Teoría de La Literatura y Literatura Comparada*, Nº 29: 22-28. Disponible en: [https://www.452f.com/pdf/numero19/19\\_452F\\_Catelli\\_orgnl.pdf](https://www.452f.com/pdf/numero19/19_452F_Catelli_orgnl.pdf) Consultado el 29/03/2022.
- » Cervini, M. (2019). Rafael Spregelburd: no podés permanecer en la ficción mucho tiempo porque es enloquecedor. *Revista Ruda*. Disponible en: <https://revistaruda.com/2019/10/07/rafael-spregelburd-no-podes-permanecer-en-la-ficcion-mucho-tiempo-porque-es-enloquecedor/> Consultado el 29/03/2022.
- » Chang, D. (2018). Review: ZAMA, Lost in the Heart of Darkness. *Screenanarchy*. Brooklyn. Disponible en: <https://screenanarchy.com/2018/04/review-zama-lost-in-the-heart-of-darkness.html> Consultado el 29/03/2022.
- » Clarke, C. (2018). Lucrecia Martel: “The Oscars are a joke”. Entrevista. *The Guardian*. Disponible en: <https://www.theguardian.com/film/2018/may/24/lucrecia-martel-interview-zama> Consultado el 10/12/2021.
- » Cozarinsky, E. (1982). *La guerre d'un homme seul. Documental*.
- » Criach, S. (2021) ¿Es Aballay un gaucho? Antonio Di Benedetto y la escritura de los márgenes. *CELEHIS, Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*, Nº 41. Disponible en: <http://fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/celehis/article/view/5246> Consultado el 29/03/2022.
- » Deleuze, G. (1987 [1966]). *El bergsonismo*. Ferrero Carracedo, L. (trad.). Madrid, Cátedra.

- » Del Vecchio, A. (2008). “Dibujados con un pincel finísimo de pelo de camello”: el caso Zama, de Antonio Di Benedetto. *Espéculo*, N° 39. Disponible en: <https://webs.ucm.es/info/especulo/numero39/casozama.html> Consultado el 29/03/2022.
- » Di Benedetto, A. (2001). *Zama*. Barcelona, AGEA.
- » Di Benedetto. (2017). *Escritos periodísticos (1943-1986)*. Reales, L. (ed.). Buenos Aires, Adriana Hidalgo.
- » Di Benedetto. (2019 [1956]). *Zama*. En *Zama. El silenciero. Los suicidas. Las novelas de la espera*, pp. 13-233. Buenos Aires, Adriana Hidalgo.
- » Forster, E. M. (1927). *Aspects of the novel*. Nueva York, Harcourt, Brace and Company.
- » Franco, J. (1981). Narrador, autor, superestrella: la narrativa latinoamericana en la época de la cultura de masas. Beverley, J. (trad.). *Revista Iberoamericana*, N° 114-115: 129-148. Pittsburgh.
- » Frenk, M. (1962). Pedro Páramo. *Casa de las Américas*, N° 13-14: 88-96. La Habana.
- » Hudson D. (2017). Venice + Toronto 2017: Lucrecia Martel’s Zama. *The Daily*. Disponible en: <https://www.criterion.com/current/posts/4876-the-daily-venice-toronto-2017-lucrecia-martel-s-zama> Consultado el 29/03/2022.
- » Lafforgue, J. (ed.) (1972). *Nueva novela latinoamericana 2*. Buenos Aires, Paidós.
- » López Ocón, M. (2019). Rafael Spregelburd: “Yo hago partícipe al lector de una creación impura”. Entrevista en *Tiempo Argentino*. Disponible en: <https://www.tiempoar.com.ar/cultura/rafael-spregelburd-yo-hago-participe-al-lector-de-una-creacion-impura/> Consultado el 29/03/2022.
- » Lorenz, G. W. (1973 [1964]). *Diálogo con a América Latina. Panorama de una literatura do futuro*, pp. 97-131. Souza Rodrigues, F. (trad.). San Pablo, Editora Pedagógica Universitária.
- » Martínez, C, D. (2018). La transposición fílmica de la novela de Di Benedetto Zama por Lucrecia Martel y el debate de la crítica en Orillas. *Rivista d’ispanistica*, N° 7: 429. Disponible en: [http://orillas.cab.unipd.it/orillas/articoli/numero\\_7/01Damaso\\_fueraderuta.pdf](http://orillas.cab.unipd.it/orillas/articoli/numero_7/01Damaso_fueraderuta.pdf) Consultado el 29/03/2022.
- » Mauro Castellarín, T. (1992). *La narrativa de Antonio Di Benedetto*. Madrid, Universidad Complutense de Madrid.
- » Néspolo, J. (2017). Antonio Di Benedetto, el escritor “anti-boom”. *El País: Babelia*. Disponible en: [https://elpais.com/cultura/2017/03/31/babelia/1490969475\\_189144.html](https://elpais.com/cultura/2017/03/31/babelia/1490969475_189144.html) Consultado el 29/03/2022.
- » Paita, J. A. (1958). Antonio Di Benedetto: *Zama*. *Sur*, N° 251: 78-80. Buenos Aires.
- » Pastor, B. (1988 [1983]). Del fracaso a la desmitificación. En *Discurso narrativo de la conquista de América*, pp. 212-255. Hanover, Ediciones del Norte.
- » Pérez, E. y Reyes, D. (s./f.). Selva Almada: “La incomodidad me hizo ir hacia los márgenes”. *Sonámbula*. Disponible en: <https://sonambula.com.ar/selva-almada-la-incomodidad-me-hizo-replegarme-e-ir-hacia-los-margenes/> Consultado el 29/03/2022.
- » Premat, J. (1991). Le miroir de l’écriture: le double dans les romans d’Antonio di Benedetto. *América, Cahiers du CRICCAL*, N° 8: 247-258. París.

- » Prigogine, I. y Stengers, I. (2004 [1979]). *La nueva alianza. Metamorfosis de la ciencia*. Madrid, Alianza.
- » Rama, A. (ed.) (1981). *Más allá del boom: literatura y mercado*. México, Marcha editores.
- » Roa Bastos, A. (1969). Reportaje a la tentación de la muerte. *Los Libros*, Nº 3: 3-4. Buenos Aires.
- » Rodríguez Carranza, L. (1991). Comparatismo latinoamericano: una perspectiva pragmática. En Block de Behar, L. (ed.). *Términos de Comparación: los estudios literarios entre historias y teorías*, pp. 171-191. Montevideo, Academia Nacional de Letras del Uruguay.
- » Rodríguez Carranza, L. (2019). Sísifo y los mapas. En *Interpelaciones. Indicios y fracturas en textos latinoamericanos*, pp. 29-60. Villa María, E.D.U.V.I.M.
- » Saer, J. J. (1997 [1973]). "Zama". En *El concepto de ficción*, pp. 47-95. Buenos Aires, Ariel.
- » Sarlo, B. (2015). Episodios en el margen. *Caliban*, Nº 2: 117-124. Disponible en: [http://www.bivipsi.org/wp-content/uploads/Caliban\\_Vol13\\_No2\\_2015\\_-esp\\_p117-124.pdf](http://www.bivipsi.org/wp-content/uploads/Caliban_Vol13_No2_2015_-esp_p117-124.pdf) Consultado el 29/03/2022.
- » Sarraute, N. (2012 [1957]). *Tropismes*. París, Les Éditions de Minuit.
- » Scliar, M. (1973). *O exército de um homem só*. Río de Janeiro, Expressão e Cultura.
- » Spregelburd, R. (2005). La dramaturgia y la autopsia. *Cuadernos de Picadero*, Nº 7: La escena iberoamericana. Disponible en: <http://inteatro.gob.ar/Files/Publicaciones/26/7.pdf> Consultado el 29/03/2022.
- » Spregelburd, R. (2018) *Diarios del capitán Hipólito Parrilla*. Presunta bitácora del rodaje de *Zama*. Buenos Aires, Entropía (Colección Apostillas).
- » Spregelburd, R. (2022). Audiowhatsapp, 23-3-2022.
- » Teodoro, J. (2017). Interview: Lucrecia Martel. *Film Comment*, Nº 26. Disponible en: [www.filmcomment.com/blog/interview-lucrecia-martel/](http://www.filmcomment.com/blog/interview-lucrecia-martel/) Consultado el 29/03/2022.
- » Villalobos, S. (2019). Notes on Lucrecia Martel's *Zama*. En LASA, conference paper. Disponible en: [https://www.academia.edu/39215177/Notes\\_on\\_Lucrecia\\_Martels\\_Zama](https://www.academia.edu/39215177/Notes_on_Lucrecia_Martels_Zama) Consultado el 29/03/2022.