



Anacronismo, vida y futuridad en Zama¹

Anachronism, life and future in Zama

Recibido: 12-09-2024 Aceptado: 29-10-2024 Publicado 30-10-2025

Valeria de los Ríos

Instituto Interdisciplinario de Estética UC
edelo@uc.cl

 0000-0002-0456-7720

Resumen: La novela de Antonio di Benedetto Zama (1956) ha sido catalogada como una novela de la espera: Diego de Zama espera la llegada de un barco con noticias de su familia, espera su traslado como funcionario de la Corona a una sede más prestigiosa, y espera recibir el sueldo que le adeudan. El 2017 Lucrecia Martel estrenó una adaptación de la novela bajo el mismo título. Tanto di Benedetto como Martel miran al pasado para construir sus ficciones que dan cuenta del fracaso de la empresa civilizatoria. En este artículo quiero centrarme en los aspectos materiales y en los modos en que tanto la novela como la película visibilizan, desde su singularidad, este fracaso del proyecto iluminista, que supone enfocarse en la vida de figuras marginales al proyecto moderno como lo son indígenas, mujeres, niños, animales y territorio. Aunque estas figuras no son protagónicas en el relato novelesco ni en el cinematográfico, generan un contrapunto y un límite que permite cuestionar la legitimidad del proyecto civilizador ilustrado.

Palabras claves: Zama- Antonio di Benedetto- Lucrecia Martel- Animal- Paisaje- Ilustración.

Citación: De los Ríos, V. (2025). Anacronismo, vida y futuridad en Zama. *Logos: Revista de Lingüística, Filosofía y Literatura*, 35(2), 818-825 doi.org/ 10.15443/RL3548



Este trabajo se encuentra bajo la licencia Creative Commons Attribution 4.0

¹ Este artículo forma parte del proyecto Fondecyt N° 1220180.

Abstract: Antonio di Benedetto Zama's novel (1956) has been classified as a novel of waiting: Diego de Zama waits for the arrival of a ship with news of his family, he waits for his transfer as a Crown official to a more prestigious headquarters and expects to receive the salary owed to him. In 2017, Lucrecia Martel released an adaptation of the novel under the same title. Both di Benedetto and Martel look to the past to construct their fictions that account for the failure of the civilizational enterprise. In this article I want to focus on the material aspects and the ways in which both the novel and the film make visible, from their singularity, this failure of the Enlightenment project, which involves focusing on the lives of figures marginal to the modern project such as indigenous people, women, children, animals and territory. Although these figures are not protagonists in the novel or cinematographic story, they generate a counterpoint and a limit that allows us to question the legitimacy of the enlightened civilizing project.

Keywords: Zama- Antonio di Benedetto- Lucrecia Martel- Animal- Landscape- Enlightenment.

La novela *Zama*, publicada en 1956 por Antonio di Benedetto, tiene como protagonista a Diego de Zama, quien lleva 14 meses sirviendo a la administración colonial cerca de Asunción del Paraguay en pleno siglo XVIII. El libro está dividido por fechas -1790, 1794, 1799- y ha sido catalogado, tal como lo anuncia su epígrafe, como una novela de la espera: Diego de Zama espera la llegada de un barco con noticias de su mujer y de sus hijos, espera su traslado como funcionario de la Corona a una sede más prestigiosa, y espera recibir el sueldo que le adeudan. Su tono reflexivo, su enunciación en primera persona singular y su publicación a mediados del siglo XX, hicieron que *Zama* fuera catalogada como una novela existencialista. Pero también fue caracterizada como novela histórica, teniendo como antecedentes las crónicas de Félix de Azara (1742-1821), y la biografía de Miguel Gregorio de Zamalloa (1753–1819). Para el escritor Juan José Saer, quien sostiene que la escritura de di Benedetto no tiene ni precursores ni epígonos, *Zama* es más bien una refutación de este género.

Tras 5 años de producción, y luego de 9 años del estreno de su última película, el 2017 Lucrecia Martel presentó una adaptación de la novela bajo el mismo título. Tanto di Benedetto como Martel miran al pasado para construir sus ficciones, que dan cuenta del fracaso de la empresa civilizatoria. En este artículo quiero centrarme en los aspectos materiales y en los modos en que tanto la novela como la película visibilizan, desde su singularidad, este fracaso del proyecto iluminista, que supone enfocarse en la vida de figuras marginales al proyecto moderno, como lo son indígenas, mujeres, niños, animales y el territorio. Aunque estas figuras no siempre son protagónicas en el relato novelesco ni en el cinematográfico, generan un contrapunto y un límite que permite cuestionar desde sus contextos específicos, la legitimidad del proyecto civilizador ilustrado.

Tal como han afirmado Edgardo Dieleke y Álvaro Fernández Bravo el universo de *Zama* se presenta como una “heterocronía”, pero más que apelar a una imagen en la que confluyen tiempos históricos diferentes, prefiero utilizar una metáfora geológica, más acorde al Antropoceno², que describe una

² El término, actualmente en disputa, propone la idea de que la humanidad en su conjunto constituye un agente determinante para la transformación de las condiciones de vida en el planeta, principalmente a partir de la

serie de capas en las que distintas temporalidades y materialidades se superponen y sedimentan. Es por ello que en este trabajo me referiré al carácter anacrónico de tanto de la novela como de la película, a la materialidad de lo viviente en ambas obras y a la noción de futuridad, que aparece sobre todo al final de estas ficciones.

En su ensayo *¿Hay un mundo por venir?* (2019) Déborah Danowski y Eduardo Viveiros de Castro sostienen que una de las características fundamentales de la percepción cultural de la modernidad es un sentimiento de pérdida de mundo y una consecuente crisis espiritual de la humanidad, gracias a la cual se constituye la noción de “sujeto autónomo”:

Eso que Kant llamó su “revolución copernicana” es, como se sabe, el origen oficial de la concepción moderna del hombre (mantengamos aquí la forma masculina) como poder constituyente, legislador autónomo y soberano de la naturaleza, único capaz de elevarse más allá del orden fenomenal de la causalidad que su propio entendimiento condiciona: el “excepcionalismo humano” es un auténtico estado de excepción ontológico, y se funda en la separación autofundante entre naturaleza e historia. La traducción militante de ese dispositivo mítico es la imagen prometeica del hombre como conquistador de la naturaleza: el hombre como aquel ser que, emergiendo de su desamparo animal originario, se perdió del mundo solamente para retornar a él mejor, como su señor. (65-66). Déborah Danowski y Eduardo Viveiros de Castro (2019).

Diego de Zama es, en efecto, un sujeto moderno y autónomo, un americano letrado, un hombre blanco que alinea su lealtad interesada y su porvenir al de la Corona española en América, tal como lo evidencian pasajes o secuencias en las que se escenifica una disputa con Ventura Prieto acerca de la entrega de una encomienda de indios a una familia descendiente de adelantados, a quienes no exige documentación probatoria, cuando declara su preferencia por las mujeres blancas por sobre las indígenas, o cuando denuncia a Fernández, su colaborador, quien escribe un libro durante sus horas de trabajo (154), con la secreta esperanza de lograr su ansiado y esquivo traslado. Su excepcionalismo se evidencia en la construcción de su subjetividad moderna a partir de la razón, la escritura y la mirada. Pero, tal como veremos, esta subjetividad no está libre de fisuras.

En la novela de di Benedetto los monólogos interiores que dan cuenta de una subjetividad autónoma y a la vez fisurada, guardan relación con lo animal, aquello que el sujeto humano trascendental debe expulsar para constituirse como tal. De acuerdo con el filósofo de la individuación, Gilbert Simondon, si bien en la Antigüedad se priorizaba la vida humana por sobre la animal, esto se hacía sin una oposición rigurosa o apasionada. Para los antiguos se aplicaba la idea de que lo verdadero para el

presencia de carbono y metano en la atmósfera, cuya acumulación aumentó radicalmente en el siglo XVIII, con la Revolución Industrial. El origen industrial de este proceso transformativo ha llevado a un cuestionamiento al modo de nombrar a dicho periodo. En *Capitalism in the Web of Life: Ecology and the Accumulation of Capital* (2015), Jason Moore propone el término “Capitaloceno”, que designa a un proceso de mutaciones socioeconómicas que se inician con la introducción del capitalismo en el siglo XVI, las cuales fueron meramente profundizadas por la Revolución Industrial. Según Donna Haraway el concepto incompleto de Capitaloceno cuestiona el humanismo universalista del Antropoceno (*Posthuman Glossary* 80). La autora propone dos nuevos modos de nombrar el periodo: “Plantacionoceno” para designar la transformación radical de granjas, pasturas y bosques en plantaciones extractivas basadas en trabajo esclavo; y luego el de “Chthuluceno”, término de fabulación especulativa y feminista que moviliza “los diversos poderes y fuerzas tentaculares de la toda la tierra y de las cosas reunidas en nombres como Naga, Gaia, Tangaroa emerge de la plenitud acuática de Papa, Terra, Haniyasu-hime, Mujer-Araña, Pachamama, Oya, Gorgo, Raven, A’akuluujjusi y muchas, muchas más” (“Antropoceno, Capitaloceno, Plantacionoceno, Chthuluceno: generando relaciones de parentesco” 18-19).

hombre era hasta cierto punto verdadero en el animal, incluso si se consideraba al hombre como un animal superior (la doctrina de Platón). Con el nacimiento del dualismo, comienza a usarse al animal como contraste para el hombre, y a tratarlo como no-humano, como pseudo-viviente, o aquello que el hombre no es: una especie de duplicado de una realidad humana constituida idealmente. Para Descartes los animales no poseen ni inteligencia, ni conciencia, ni instinto, y se asemejan más a una máquina, o a un autómatas. Según esta doctrina el comportamiento animal no es instintivo sino mecánico, porque los animales son incapaces de resolver verdaderos problemas. Simondon señala que, en cuanto aparece una diferencia étnica, cultural, sexual o de especie, puede ser suficiente para construir una barrera para la atribución del alma, porque los “otros” no serán experimentados como seres similares al sujeto que experimenta su propia interioridad (*Two Lessons* 64). El filósofo contemporáneo Giorgio Agamben hace referencia a esto en *Lo abierto* (2006), al referirse a la “máquina antropocéntrica”, en la que la noción de hombre es el resultado de la contraposición con el animal como su máxima forma de alteridad.

En la primera página de la novela, en la que aparece la célebre descripción de un tiempo suspendido en un remolino, Diego de Zama se identifica con un animal muerto:

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. (11). Antonio di Benedetto (2017)

El animal y al mismo tiempo cadáver -figura doblemente abyecta, por ser una forma de alteridad como cuerpo animal y como cuerpo al borde de la descomposición- se mantiene en un vaivén en el que permanece sin avanzar, una alegoría de su propia situación. Del mismo modo, Ventura Prieto le habla de una especie de pez que estando vivo debe luchar con el agua que quiere arrojarlo a tierra (12). Aunque intenta evitarlo, Zama conecta inevitablemente su destino al de ese pez. También compara la fisonomía humana con la animal, invirtiendo con ello los ideales clásicos de belleza: “su cráneo me pareció el reverso de la belleza y comparé su quijada con la de un caballo, por lo fuerte y prominente” (65). Al hablar de su hijo bastardo, señala: “Mi hijo. En cuatro patas, sucio hasta confundirse, en el crepúsculo, con la propia tierra. Un estilo de mimetismo. Por lo menos, poseía esa defensa, característica de las bestias” (164). En otro episodio de la novela, el hijo de su amigo Indalecio Zabaleta le recuerda su esplendor de antaño como corregidor (24), mientras que él contrasta este pasado con su presente degradado como asesor letrado. Zama reflexiona:

[...] yo veía el pasado como algo visceral, informe y, a la vez, perfectible. Por los elementos nobles no dejaba de reconocer algo -lo más- pringoso, desagradable y difícil de capturar como los intestinos de un animal recién abierto. No renegaba de eso; lo tomaba como una parte de mí, incluso imprescindible, aunque no hubiese intervenido en su elaboración. Más bien, yo esperaba ser yo en el futuro, mediante lo que pudiera ser en ese futuro. (25) Antonio di Benedetto (2017).

Zama ve su carácter noble como una doble naturaleza, que replica el carácter animal de lo humano, en cuanto a elemento visceral, que no depende del sujeto. De esa forma, acepta su condición a la vez noble y animal como parte integrante de sí mismo. Pero en lugar de remitir a esa dimensión constitutiva, ya sea biológica o cultural, a Zama le interesa su futuridad, su devenir. Tras perder la posibilidad de ser trasladado a Santiago de Chile (92), señala: “Yo era un animal enfurecido, rabioso. Ignoro qué animal, sólo sé que de cuatro patas y muy forzado” (92). Luego agrega: “Nada tenía ya por delante, sino una extensión lisa donde estaban abolidas las necesidades. Sólo debía avanzar y avanzar. Pero tenía miedo del final, porque, presumiblemente, no había final” (93). La percepción

del tiempo y del espacio se entrelazan en una linealidad sin fin, que apunta hacia el futuro, hacia el que se avanza con temor. El espacio se encarna también en un territorio geopolítico, ya que Zama contrapone a Europa -una lugar con nieve, mujeres aseadas que “no transpiran en exceso” y “habitan casas pulidas” (52)- a América, un lugar habitado por “cuerpos sin ropas en aposentos caldeados” (52):

Yo, en medio de toda la tierra de un Continente, que me resultaba invisible, aunque lo sentía en torno, como un paraíso desolado y excesivamente inmenso para mis piernas. Para nadie existía América, sino para mí; pero no existía sino en mis necesidades, en mis deseos y en mis temores. (52). Antonio di Benedetto (2017).

Diego de Zama, como sujeto trascendental, invisibiliza a América salvo en su dimensión corporal. Las mujeres son concebidas como parte constituyentes de este territorio en particular, y en esa medida son objetivadas y convertidas en objetos potencialmente apropiables. El espacio se configura como vaciado y con dimensiones monumentales, en las que solo habita, casi en contra de su voluntad, el sujeto que la enuncia. Esta presencia sublima el paisaje y lo convierte en una especie de paraíso que sólo opera como catalizador de necesidades, intereses y miedos. El territorio vaciado es, por definición, esencialmente apropiable y disponible, incluso en su versión Romántica, cuando su escala excede la posibilidad del cálculo o de imaginación. Sin embargo, América se cuele a través del lenguaje en la escritura del asesor letrado, con voces provenientes del mundo indígena, que pueblan la novela y la decolonizan subrepticamente, aunque señalando su extrañeza o ine adecuación en el uso de la cursiva: *cunumí* (48), *Tuvig* (53), *pirá* (202), *mpaipig*, *mbeyú* (230), *manguruyú* (264), *pindó* (266), *carachai* (275).

Al final de la novela, Zama se embarca en una expedición para capturar al criminal Ventura Porto, que se encuentra enlistado en la misma comitiva que organiza su búsqueda. En su encuentro con un grupo de indígenas ciegos, el grupo de mercenarios que persigue a Ventura Porto escucha un relato sobre unos cocos llenos de cristales preciosos. Zama desacredita el valor de las gemas, sabiendo que esa revelación significará su muerte, la cual acepta como un acto volitivo: “hice por ellos lo que nadie hizo por mí: *decir*, a sus esperanzas, no” (288).

La lectura que hace Lucrecia Martel de la novela de di Benedetto -y subrayo aquí la noción de “lectura”, más que de adaptación- es política (Bernini, Dieleke y Fernández Bravo) y se materializa en términos audiovisuales, incluso trastocando o haciendo confluir algunos elementos propuestos en la novela. Los cuerpos femeninos se presentan como formas de propiedad que se ofrecen a la mirada masculina, tal como observamos en la secuencia de apertura, en la que el propio Zama espía a las mujeres que se dan un baño de barro. Al ser descubierto huye, pero al ser alcanzado por una esclava, la abofetea, subrayando con ello su sentimiento de superioridad en términos de clase, género y raza.

En la película, el animal se cuele en el encuadre y mira directamente al espectador, incluso desordenando los espacios de correcta asignación de las especies y vemos, por ejemplo, la presencia de llamas en territorios subtropicales. Tal como señala Emilio Bernini, pareciera que en Zama no hubiera “separaciones entre hombre y animales”. Del mismo modo, la directora visibiliza la presencia de cuerpos esclavos, afroamericanos e indígenas (Dieleke y Fernández Bravo) para criticar un pasado colonial sublimado y para dialogar con el presente, en el que experimentamos las consecuencias de la explotación, el extractivismo y la inmigración de sujetos histórica y materialmente oprimidos. La presencia de estos cuerpos y sus modos de habitar el espacio colonial apuntan a cierta inadecuación, tal como lo señala la propia directora en una entrevista:

Para mí los argentinos somos muy eso: la peluca blanca en un país que te hace transpirar, una peluca blanca absurda en medio de las calles de tierra. Me parecía que esa imagen, que es falsa históricamente -porque en el siglo dieciocho, en la colonia, un mensajero no usaba peluca- iba a narrar el absurdo de pretender ser cosas que no somos, como no

aceptar la mezcla, la heterogeneidad. Aparte, está también el absurdo de la imposición, una peluca blanca sobre un negro es un deseo enorme de meterlo en otra cultura. (*Revista Invisibles*, entrevista de Débora Kantor y Julia Kratje). Lucrecia Martel (2018).

Más que una cartografía, el paisaje apaisado es el territorio observado desde un punto de vista privilegiado, en la que el sujeto se incluye como poseedor de la mirada. En los paisajes americanos emerge una belleza exuberante e intocada, alejada de los avances técnicos y productivos, que parece estar disponible y ser potencialmente apropiable. El territorio es propiedad en virtud de leyes coloniales que no respetan a los habitantes primigenios, a quienes se muestra como violentos y usurpadores.

Los espacios cerrados en el film están fragmentados y tienen una cualidad laberíntica, ya que no sabemos cómo están comunicados entre sí y tienen una escala que no parece ser la humana (Bernini). Los espacios abiertos de los planos generales dan cuenta de una perspectiva que pareciera ser la de los cuadros decimonónicos, con un observador que es al mismo tiempo dueño de sí y de su mirada. Sin embargo, esta mirada sublimada contrasta con la materialidad de la naturaleza subtropical en la que se adentra el protagonista hacia el final de la película, un territorio impredecible y lleno de amenazas para la vida de los expedicionarios. En sus notas de rodaje de *Zama*, Selva Almada describe el entorno natural que sirve de escenario a la película:

El barro se pudre. Tiene olor a bicho. En los tramos donde es completamente chirle, veinte, treinta centímetros de pantano, donde las patas se hunden hasta las canillas, de a ratos parece moverse, explotan pequeños globos de aire en la superficie aterciopelada. Es un organismo vivo que respira (10). Selva Almada (2017).

Aunque como espectadores del film no podemos oler la tierra como lo hace Almada, podemos percibir las cualidades del territorio que describe a través de los elementos diegéticos de la película: vemos a los caballos hundirse en el barro pantanoso y observamos cómo uno de los miembros de la expedición es picado por un bicho y termina por gangrenarse la mano. El paisaje del tercio final del filme es el paisaje del anti-western, porque en lugar de mostrar al territorio como deshabitado y disponible para ser apropiado, y a los “civilizados” como más aptos para sobrevivir y gobernar (Shohat y Stam), la película de Martel da cuenta de un territorio habitado y a los expedicionarios como incapaces para sobrevivir en un territorio que se les vuelve hostil, en contraposición a los indígenas, que pintados de rojo, cazan a los expedicionarios como conejos en la escena inspirada en un relato de Félix de Azúa sobre los indios guaycurúes. En ese sentido, resulta interesante que mientras a Zama se lo identifica con el hombre ilustrado/iluminista y también con la figura del mirón (Dieleke, Fernández Bravo), una de las tribus de indígenas con las que se encuentra tiene a sus adultos completamente ciegos. En este sentido, el final de la película resulta decidor. En lugar de experimentar su encuentro con el niño rubio fantasmagórico de la novela de di Benedetto, en la película de Martel es un niño indígena quien rescata a Zama, llevándolo en una barca conducida por un bogador. “¿Quieres vivir?” le pregunta el niño en dos oportunidades, primero en español y luego en una lengua indígena sin subtítulo ni traducción. Zama, con sus manos cercenadas, los muñones embarrados y cubiertos de materia orgánica verdosa, como las plantas que flotan alrededor de la embarcación, asiente débilmente con la cabeza. Al final de la película lo vemos alejarse por las aguas, mientras la banda sonora de los indios Tabajaras se mezcla con el sonido de ranas e insectos. De algún modo, la elección de Martel abre una lectura de la novela de di Benedetto en la que el mundo indígena -invisibilizado, marginado y comúnmente vinculado con el pasado- se presenta como una alternativa y como una forma posible de futuridad para el protagonista.

Esta opción por la alteridad en la película de Martel se da incluso más allá de la diégesis cinematográfica en una práctica que podríamos llamar de “cine expandido”. Veo esto primero en la dilación temporal del proceso de filmación, que llevó a la directora a trabajar en la película durante 5 años durante los cuales su fecha de estreno fue aplazada en varias oportunidades. En segundo lugar,

está su forma de trabajar con los indígenas, ya que la directora salteña se preocupó por establecer con ellos una zona de proximidad que fuera más allá de la falsa empatía o la infantilización y eso lo logró a través del relato de los sueños, tal como se relata al final de *El mono en el remolino*. En una entrevista, Martel afirmó:

Sí, pero eso fue con los indios particularmente. Es muy difícil conversar con una persona que está sumida tan en la pobreza, y donde vos tenés el micrófono, la cámara, el auto con el que llegaste, el teléfono; todos son indicadores de que vivís en otro mundo con muchísima más plata que ellos. Es muy difícil tener un diálogo de igual a igual cuando vos desembarcás con todo eso y entrás en su casa en donde falta de todo. Ya el diálogo es difícil. Culposamente uno trata de que todo parezca “ahhhh, uy, qué rico mate”, y es un mate, igual a tantos mates, pero decís eso porque no sabes qué decir. Es toda esa cosa espantosa que genera la distancia que hay entre unos y otros, ¿no? Entonces, en la película quería un poco que eso no fuese tan terrible, por lo menos en mi relación con ellos. El lugar de proximidad que encontré fue preguntarles por un sueño: qué soñaban ellos. Yo les contaba un sueño mío y ellos contaban un sueño suyo, con quien sea que estuviera haciendo el casting. Cuando uno sueña, uno puede volar, hablar con los animales, respirar bajo el agua, caer y no lastimarse. Y los sueños de ellos eran iguales, tenían todos estos elementos fantásticos. Haber tenido más plata o más oportunidades no te hacía tener mejores efectos especiales que el otro en sus sueños. Significa que en algún lugar, todavía, hay un terreno común, donde estamos más o menos en la misma sopa.” (entrevista con Débora Kantor y Julia Kratje). Lucrecia Martel (2018).

En el montaje sonoro, que a juicio de la directora, es el que predominó en el diseño del film, encontramos el uso de un sonido acusmático con sonoridades fuera de campo que producen extrañeza, como el sonido de ranas e insectos que tienen -tal como explica Martel en una entrevista- una cualidad inusualmente electrónica, o el *glissado* del *shepard tone* al que alude Julia Kratje, que repercute en el interior del personaje y en consecuencia, también en el espectador, y que remiten a una sonoridad futura: “Las voces que aparecen como ecos y los sonidos que están localizados en el borde de lo visible y lo invisible hacen que, sin recurrir a tomas subjetivas, estemos en la cabeza del corregidor. El trabajo sobre los perímetros sonoros de los planos diegéticos y extradiegéticos produce perplejidad” (161). La inclusión de “Los indios Tabajaras” en la banda sonora, un dúo de guitarristas de música brasileña *for export* (Kratje 161), contrasta y distancia al espectador de la contemplación absorta del pasado colonial, y alude más bien al contexto de escritura de la novela de di Benedetto, a mediados del siglo XX, añadiendo una capa adicional a esta sedimentación anacrónica.

Referencias bibliográficas

Agamben, G. (2006). *Lo abierto. El hombre y el animal* (F. Costa, Trad.). Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

Almada, S. (2017). *El mono en el remolino*. Buenos Aires: Literatura Random House.

Bernini, E. (2023, septiembre 29). El hundimiento. A propósito de Zama de Lucrecia Martel. *Kilómetro 111*. <http://kilometro111cine.com.ar/el-hundimiento/>

Danowski, D., & Viveiros de Castro, E. (2019). *¿Hay un mundo por venir? Ensayo sobre los miedos y los fines*. Buenos Aires: Caja Negra Editora.

Di Benedetto, A. (2017). *Zama*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.

Dieleke, E., & Fernández Bravo, Á. (2018). Zama: Heterocronía, voyeurismo y mundos posibles. *laFuga*, 21. <https://lafuga.cl/zama-heterocronia-voyeurismo-y-mundos-posibles>

Kántor, J., & Kratje, J. (2018). Lucrecia Martel: Tiempo, sonido, espacio: El cine como arte de la inmersión. *Caimán. Cuadernos de cine*, 67, 16–18.

Kratje, J. (2018). Barrancas barrocas. El arte del contrapunto en Zama. *Revista del Instituto de Literatura Hispanoamericana*, 10, 159–163.

Shohat, E., & Stam, R. (2002). *Multiculturalismo, cine y medios de comunicación. Crítica del pensamiento eurocéntrico* (I. Rodríguez Sánchez, Trad.). Barcelona: Paidós.

Simondon, G. (2012). Two lessons on man and animals (D. S. Burk, Trans.). Minnesota: University of Minnesota Press.