

La comedia de la predicación verbal

Otra aproximación a la lengua de *Zama* de Antonio Di Benedetto

Juan Pablo Cuartas

El presente trabajo busca, por un lado, dar cuenta de cierta tendencia a la nominalización de las frases de *Zama*, de Antonio Di Benedetto, y, en segundo lugar, ligar este fenómeno lingüístico con determinados efectos cómicos que se hallan latentes a nivel del relato.

La lengua de *Zama* tiene varios acercamientos de parte de la crítica literaria que la vinculan, según sus fenómenos singulares, a una “seudo lengua del siglo XVIII” o “verosímil de lengua” que colocan la obra en los carriles de la novela histórica. No obstante, existe cierto trabajo con la predicación verbal de las frases que se relaciona más con la comedia de las relaciones y afectos humanos. En otras palabras, el presente trabajo busca, por un lado, dar cuenta de cierta tendencia a la nominalización de las frases de la novela y, en segundo lugar, ligar este fenómeno lingüístico con determinados efectos cómicos que se hallan latentes a nivel del relato.

Es transitado el camino que va de *Zama* de Antonio Di Benedetto a la novela histórica y a la novela de corte existencialista. La propia obra habilita este rango de posibilidades, pero debe recordarse que esa filiación se hace en clave *negativa*. Allí están la parodia, el desmantelamiento genérico, el anacronismo y la inverosimilitud para corroer el molde de la novela histórica; lo mismo, pero en relación con los motivos de la novela existencialista: negación del sentido, de la

trascendencia, del orden, de Dios, de la comunicación. Este estado de la cuestión es insoslayable para estudiar una obra que tiene como programa esas mismas premisas, al menos según se lee en entrevistas y prólogos del autor. Sin embargo, existe un reverso de la negatividad en la operación dibenedettiana: una “potencia de afirmación” que, por un lado, construye en relación con el realismo y el fantástico; y por otro, cierto humorismo inseparable del sentimiento trágico (Arce 2016, p. 2). Esta última veta, la del humor y lo grotesco ha sido poco explorada, salvo algunos casos (Sapagnuolo 2009; Arce 2016; 2017; 2020).

Usualmente se entiende a la comedia como el movimiento también *negativo* que demuele universalidades con mayúsculas (Dios, la Sociedad, etc.) por medio de la estúpida acción de un mortal, de un personaje individual, etc. Sin embargo, hay otra forma, invertida, de ver las cosas. Según la filósofa Alenka Zupancic, que parte de Hegel y del psicoanálisis lacaniano, esa misma negatividad tiene un aspecto colateral que es *afirmativo*: la misma piedra que hace tropezar a la Universalidad la hace cristalizar de modo concreto sobre el escenario de los hechos. El ejemplo de Zupancic es bastante claro: un aristócrata ilustre y fanfarrón que tropieza con una cáscara de banana y que, ni bien cae al suelo, se levanta rápidamente como si su propia *aristocracia* físicamente saltara al aire y lo devolviera a su paseo aristocrático. Una concepción de la comedia casi de sentido común nos hace ver que la cáscara de banana es lo concreto humillando a la pretensiosa universalidad, pero es al revés, es lo que ilumina y da concreción a esta misma universalidad, tanto que la vuelve *física*. “La “comedia es el universal en acción” (Zupancic 2008, p. 27). De ahí que las comedias más famosas aborden sin escrúpulos figuras universalizables (el “sirviente astuto”, el “avaro”, la “fierecilla”, el

“vagabundo”), a diferencia de la tragedia clásica que tiene nombres propios, por lo general ubicados en el título: *Prometeo encadenado*, *Edipo Rey*, etc.). Zama es el nombre del protagonista de la novela, pero bien podría llamarse el Asesor o el Corregidor letrado: un funcionario de inequívoco rango en relación negativa con ciertas circunstancias que vienen a importunarlo. Arce (2017) destaca los fallidos de Zama que nos moverían a risa: sus frustradas hazañas de seductor, cuando, ante la ofensa del posadero, declara hombrunamente que le habría dado de mandoblazos... *si no hubiera tenido que vender la espada* (para poder pagarle las comidas al posadero); cuando, en estado de ebriedad, ofende al capitán Parrilla y este golpea el anca de su caballo, haciendo que corcovee y dé con el pobre asesor letrado al suelo; y, por supuesto, no puede olvidarse la insólita situación de su búsqueda de Vicuña Porto con una tropa de hombres armados que incluye, por si faltaba poco, al propio hombre buscado. Como el aristócrata de Zupancic, el Asesor Letrado, el Corregidor, se vuelve a parar, persiste en su máscara: y las caídas no niegan, al contrario, dan fuerza a los contornos de esa figura, la del Asesor Letrado en medio de la precariedad de los primeros tiempos latinoamericanos¹.

Se suele comparar a Di Benedetto con cineastas (Pasolini, Bergman, etc.). *Zama* podría identificarse con una película, no sólo por la época que conjetura, sino por esta latente comicidad. En *Aguirre, der Zorn Gottes* (*Aguirre la ira de Dios*, en Latinoamérica) de Werner Herzog, se narra el viaje del explorador español Lope de Aguirre y un grupo de

¹ “El humorista insiste con la idealidad más allá de toda realidad: es la idea fija del que se obstina ciegamente a pesar de que las apariencias lo desmientan y este *ciegamente* anuncia un más acá de la lucidez tanto realista como filosófica, racional” (Arce 2017, p. 198).

conquistadores a través del río Amazonas en busca de El Dorado, una región de la Amazonia que, según leyendas de la época, albergaba ingentes reservas de oro. En determinado momento, Aguirre impulsa un motín que depone al líder de la partida y, luego, organiza la insólita coronación de uno de sus compañeros, que pasa a ser emperador del nuevo país en medio del Amazonas. Lo absurdo, lo cómico de la situación, no es tanto ese emperador con una corona de arbustos en medio de la jungla, sino que el antiguo líder de la partida, para quien Aguirre esperaba ejecución y así convalidar el motín, termina siendo indultado por aquel emperador que, cómicamente, se toma en serio su nueva máscara tan real como la propia jungla. Este medio, junto con el lodo y los insectos de la Amazonia, no hacen risible la pretensión de imperio, sino que lo ilustran en su funcionamiento. El *ser emperador* se hace concreto, al punto de que ese hombre coronado cree realmente en su propio título o máscara. No está actuando, no hay representación: él es el emperador del nuevo país.

En este sentido, puede verse que la perspectiva cómica no es la mera inclusión de cierto texto en el género de la comedia, sino el principio constitutivo, productivo, que resulta de la discordancia entre dos niveles: un Asesor Letrado en el Paraguay del siglo XVIII o, con el extremo del ejemplo anterior, un emperador sin país, en medio de la selva. La comedia avanza allí donde la religión y el existencialismo se detienen: en los atolladeros de la finitud humana. Ciertas lecturas ven en Zama un sujeto desgarrado para el cual la escritura se convierte en ortopedia constructiva. “La escritura de Di Benedetto se recuesta sobre una paradoja esencial: el sujeto dice aun cuando dice que no puede decir” (Néspolo 2004, p. 234). El sujeto tendría en la escritura el medio para

“apropiarse de la subjetividad” (ibid.). No obstante, ¿no es ese “sujeto desgarrado” ya plenamente el sujeto? ¿No es lo desgarrado lo que caracteriza al sujeto desde un comienzo? Ciertas lecturas de Zama se aventuran en la construcción de una epopeya del sujeto que parece existencialista, pero es más psicoanalítica, y en un sentido pre-freudiano: hay ahí un sujeto, casi sustancial, al cual la escritura le sirve de curación, de paliativo, cuando el psicoanálisis ha venido justamente a decirnos que no hay sujeto íntegro para comenzar, que está descentrado desde el comienzo, o que en todo caso si está desgarrado y no coincide con la realidad ni consigo mismo, no es éste un hecho accidental sino constitutivo del sujeto mismo. Como vimos con el ejemplo del aristócrata, y del propio Zama, la comedia sigue de largo en relación con esta paradójica parálisis de un sujeto condenado a “decir aun cuando dice que no puede decir”: luego de la caída, el sujeto se levanta y de modo concreto, casi físico, es plenamente un sujeto (siempre descentrado, desgarrado, etc.).

En este sentido, puede verse que la perspectiva cómica no es la mera inclusión de cierto texto en el género de la comedia, sino el principio constitutivo, productivo, que resulta de la discordancia entre dos niveles: un Asesor Letrado en el Paraguay del siglo XVIII o, con el extremo del ejemplo anterior, un emperador sin país, en medio de la selva. La comedia avanza allí donde la religión y el existencialismo se detienen: en los atolladeros de la finitud humana. Ciertas lecturas ven en *Zama* un sujeto desgarrado para el cual la escritura se convierte en ortopedia constructiva. “La escritura de Di Benedetto se recuesta sobre una paradoja esencial: el sujeto dice aun cuando dice que no puede decir” (Néspolo 2004, p. 234). El sujeto tendría en la escritura el medio para

“apropiarse de la subjetividad” (ibid.). No obstante, ¿no es ese “sujeto desgarrado” *ya plenamente* el sujeto? ¿No es lo desgarrado lo que caracteriza al sujeto desde un comienzo? Ciertas lecturas de *Zama* se aventuran en la construcción de una epopeya del sujeto que parece existencialista, pero es más psicoanalítica, y en un sentido pre-freudiano: *hay ahí* un sujeto, casi sustancial, al cual la escritura le sirve de curación, de paliativo, cuando el psicoanálisis ha venido justamente a decirnos que no hay sujeto íntegro para comenzar, que está descentrado desde el comienzo, o que en todo caso si está desgarrado y no coincide con la realidad ni consigo mismo, no es éste un hecho accidental sino constitutivo del sujeto mismo. Como vimos con el ejemplo del aristócrata, y del propio Zama, la comedia sigue de largo en relación con esta paradójica parálisis de un sujeto condenado a “decir aun cuando dice que no puede decir”: luego de la caída, el sujeto se levanta y de modo concreto, casi físico, es plenamente un sujeto (siempre descentrado, desgarrado, etc.).

Este gesto de lo cómico (para no hablar irresponsablemente de la comedia en *Zama*) también se aprecia a nivel más profundo, el de las frases. Se ha leído la experimentación de Di Benedetto con el lenguaje (fragmentación, extrañeza, elipsis) como un correlato de esa deshumanización que mencionamos, o por lo menos como la disonancia entre sujeto y mundo, que puede adquirir con facilidad el mote de existencialista según las diferentes lecturas (Néspolo 2004; Premat 2006). De la misma cantera parte la comedia para mostrar la *mera humanidad* del sujeto. Y lo veremos, no tanto en la tercera parte, que relata las andanzas de la cacería de Vicuña Porto, sino en las primeras dos, donde el lenguaje se lanza a formular las conjeturas y desvaríos de las relaciones

humanas. Por ejemplo, cuando a Diego de Zama le ofrecen un mate, leemos: “Lo sorbí despaciosamente y creo que con el líquido me venía *gradual conciencia de cariño*, tanto que me anegaba” (2000, p. 32). No es el líquido el que anega, por supuesto, si no la “conciencia de cariño” que adquiere la liquidez de aquel medio.

La Caída al nivel de las frases

El “discreto barroquismo” de la lengua en *Zama* (Arce 2016) tiene varios acercamientos de parte de la crítica literaria. Es una “seudo lengua del siglo XVIII” que incluye, según Premat, “el anacoluto, la extrañeza léxica y una antinaturalidad sintáctica” (2006, p. 22). Néspolo, por su parte, ve un “verosímil de lengua” (2004, p. 228) construido con algunas palabras guaraníes, algunos giros arcaizantes y una escritura libre de coloquialismos con profusión de frases unimembres, deliberada elisión verbal y un uso ‘anormal’ del verbo intransitivo y de la metáfora. Julio Schvartzman ve la escritura de Di Benedetto a la luz de la sintaxis cinematográfica de Pasolini, donde no se puede reconstruir su origen, “tan sólo reconocerla sensación de perplejidad que producen sus inversiones, yuxtaposiciones y distorsiones de la causalidad” (2009, p.190) y donde opera “una manera de narrar en la que las personas se objetivan y los objetos se animan” (p. 191).

Varios de estos rasgos pueden adjudicarse a circunstancias ligadas al contexto de producción de la novela. Según el autor, escribió las primeras dos partes de la novela en dieciocho días de licencia, en una casa alquilada, y la tercera parte en el trabajo, en la redacción donde trabajaba. De ahí las frases cortas y unimembres de esta última parte, lanzadas en la premura laboral (Di Benedetto en Néspolo 2003, pp. 132-

133). Para complicar las cosas, hay registro de un método de composición atento a otra variable, la de la cadencia:

Mi método de trabajo consiste en pensar un párrafo, descomponerlo en frases y, luego, repitiéndolas en voz alta para percibir las cadencias que les he impuesto, corregirlas para que tengan una adecuada sonoridad, pensando cómo le van a resultar al lector [...]. A veces trato de establecer una prolongada melodía. Como la melodía central de una composición armónica. Otras veces, no, pero siempre me esmero para que las frases y las oraciones tengan una construcción armónica, y, si es posible, con cadencia (Di Benedetto en Halperín 1985).

Esta cita puede zanjar la cuestión aquí presente. Así, circunstancias de producción escritural o de composición podrían explicar la antinaturalidad sintáctica que aparece en frases como las siguientes: “Al abandonar mi despacho, prescindí de ese espectáculo siempre deseable de otra embarcación grande y procelosamente viajera, en el puerto” (2000, p. 18), “Me sentía valeroso e inmensamente dispuesto a amar, esa noche” (p. 22), donde aspectos circunstanciales como el lugar “puerto” o el tiempo (esa noche) quedan en un lugar periférico, incómodo en términos sintácticos. No obstante, podemos encontrar otras causalidades, especialmente si atendemos aquí al autor quien, alguna vez, celebró que la crítica encontrara caminos inéditos para explicar su obra. Como dijimos, más de la primera mitad de *Zama* está escrita con largos períodos y frases complejas, mientras que la última lo está con frases cortas y elípticas. Las obligaciones laborales de Di Benedetto le exigieron rapidez y una narración escueta y directa. Sin embargo, estudios posteriores de la novela han llegado a la conclusión de que la tercera parte “está escrita como tenía que estarlo, que su agilidad, los episodios cortos y las frases sin expansiones convienen idealmente a su relato de aventura y acción, por más que tenga intensidad y sentido simbólico” (Di Benedetto en Néspolo 2003: 133).

Para nosotros, en este sentido, hay otra cosa en juego. Las circunstancias de producción o de composición no explican en su totalidad un fenómeno de trabajo sobre el verbo o, mejor dicho, una labor de predicación que da lugar a ese fraseo caprichoso donde la información modal-temporal (“esa noche”, “en el puerto”) se ve relegada a un segundo plano o al final de la frase. En otras palabras, *Zama* evidencia una tendencia a la nominalización de sus frases. En muchas lenguas, una forma nominal recategoriza ciertos procesos (acciones, eventos, estados) por lo general indicados por el verbo. En el español, no obstante, se obtiene como resultado un estilo anormal, debida a factores diastráticos y diafásicos. En particular, estas tendencias son especialmente productivas en el lenguaje jurídico y administrativo. Y, cabe agregar, en el periodístico. No son pocos los autores que han destacado la tendencia nominalizadora en el discurso periodístico, en particular en las noticias en español (M. Casado Velarde 1978; S. Azpiazu 2004: 293-295; R. González Ruiz 2008). La tendencia persigue la brevedad y la concisión de la frase, el carácter objetivo e impersonal del período discursivo, y una resolución expositiva mediante la eliminación de muchas conjunciones y relativos. Las motivaciones son retóricas, pragmáticas, y hasta ideológicas (T. A. van Dijk 1990) en una lengua que es, al final de cuentas, verbal, y que sin embargo no tiene al nombre como centro de la predicación.

No hace falta recordar que Di Benedetto realizó gran parte de su carrera de periodista y escritor en Mendoza, su ciudad natal. Fue subdirector del diario *Los Andes*, corresponsal del diario *La Prensa* (de Buenos Aires), y recorrió prácticamente todos los países de América, Europa y Oriente en el ejercicio de su labor periodística o, como crítico de cine, participado en

los grandes festivales internacionales (San Sebastián, Berlín, Cannes — del que fue jurado, y la entrega de Oscars en Hollywood). Su labor periodística bien puede ser un antecedente de esta forma de narrar, pero no es suficiente para conformar una causa.

González Ruiz señala que “las nominalizaciones ‘convierten’ en participantes (o en modificadores de participantes) tanto a procesos, como a circunstancias y atributos” (2008, p.124). Condición que permite, a su vez, convertir en objeto de predicación a esos mismos participantes. En *Zama*, luego de que su habitación sea objeto de robo, se nos dice que “En la mañana se repitió la revisión prolija de la casa y sus dependencias” (p. 31), donde la acción de revisar, nominalizada, es objeto de predicación (se repite). Como señala González Ruiz: “La construcción nominalizada tiene una falta de ‘autonomía’ que es la que le ‘pide’ integrarse en otra predicación” (2008, p.125). La nominalización rige una especificación más caracterizándose por contener estructuras complejas, fruto de esta recurrente incrustación, períodos largos con complementaciones en cascada que restan claridad y dificultan la intelección. Otra vez, los ejemplos vuelven a ser determinados tipos de discurso: “Esta es, por cierto, una deficiencia que se asocia a las lenguas funcionales que representan el paradigma del estilo nominal: los escritos administrativos y jurídicos” (ibid.). En este punto resulta tentador pensar que está en juego un “verosímil de lengua” acorde a un asesor letrado. Es posible. Para nosotros, y esto no contradice lo anterior, el *pudor* verbal de la nominalización se relaciona con “el trabajo de lo negativo” relacionado con las otras formas novelísticas mencionadas al comienzo.

Cuando leemos el episodio del mate con Rita, Diego de Zama nos hace ver en detalle lo que sucede en su fuero interno: “Se contuvo en seco mi enternecimiento y el mayor esfuerzo de corrección que hice se enderezó a no herir demasiado con una acusación” (2000, p. 33). Sucede algo similar a lo señalado por Schvartzman sobre la objetivización de personas y, en este caso, de sentimientos subjetivos: el “enternecimiento” se contiene en seco y la “corrección” asume el esfuerzo de no herir con una “acusación”, otro verbo convertido en objeto. La frase condensa acciones nominalizadas al punto de que dificulta la intelección del proceso psíquico que está describiendo, pero que, al mismo tiempo, lo dispone en una suerte de escenario con *participantes* actuando. Luego de un almuerzo dominical, Zama invita a Rita a caminar por el jardín sabiéndola dolida por su amorío con el oficial Bermúdez: “Sin mirarme, como contándose a sí misma, me hizo una *confesión* en la que su *vergüenza* cedía ante el valor de mostrarla” (p. 89). Puede verse que es un pequeño teatro donde determinados procesos subjetivos o abstractos dialogan, negocian o chocan entre sí, con déficit de cierta información modal-temporal que se relaciona con la propiedad de que las nominalizaciones sean una manifestación lingüística tanto de «objetividad» como de abstracción conceptual: al elegir la categoría nominal como molde del significado frente a la verbal, se tiende a eliminar toda referencia deíctica, lo cual confiere a la afirmación un carácter intemporal, abstracto (S. Azpiazu 2004, pp. 63-65). De ahí las citas mencionadas más arriba, donde el “puerto” o la “noche” quedan relegadas al final de la frase.

La nominalización como fenómeno lingüístico latente en *Zama* tiene, también, la función de disfrazar de noble lo burdamente material del deseo (Arce 2017). Así, la escritura alusiva o pudorosa de Di Benedetto

coloca un nombre allí donde la acción de un verbo mostraría demasiado. Sobre Luciana, Zama dice: "...dispensé ocasionales lapsos imaginativos a su cuerpo..." (25). Se nos da una forma nominal ("ocasionales lapsos imaginativos") en lugar del impúdico acto y esa nominalización es la máscara noble tras la cual podemos completar o reponer, pues la imaginación ha sido transferida al lector. Sobre otra mujer, Rita, el Asesor Letrado dice "Mujer lunar, me dije, por conferirle embrujo al trance; pero otro era el estremecimiento que mandaba en mis sentidos" (23); antes, afirma: "Si admito mi disposición pasional, en nada he de permitirme estímulos ideados o buscados" (11). "Estremecimiento", "disposición pasional", o incluso "estímulos ideados o buscados", son formas nominales que dan cuenta del acto de desear y sus efectos colaterales en el cuerpo. Tienen, además, el tono ocre de un funcionario, de un Asesor Letrado. En este punto damos un paso más e invertimos lo dicho anteriormente, ingresando en lo cómico como principio constructivo. Lo burdamente material no está simplemente enmascarado por nombres e incluso verbos burocráticos: antes bien, es este decir de funcionario el que, en su *declinación* oficinesca, muestra mejor el deseo que si lo dijera directamente. Si hay máscara, hay más autenticidad en ella que en lo que reemplaza: en este sentido, en *Zama* hay más realidad en las nominalizaciones del deseo que en las acciones que el lector podría reponer. En otras palabras, los instintos más impúdicos son algo que puede ser dispensado, tramitado, emitido, como sólo un Asesor Letrado puede hacerlo.

El trabajo de lo inhumano

El “trabajo de lo negativo” que desmarca a *Zama* de la novela fantástica o de la histórica tiene su capilaridad en ese trabajo con las frases nominalizadas donde lo subjetivo y lo abstracto se vuelve *participante*, objetivo y concreto. Bajo la luz de la comedia, se escriben acciones que dan materialidad o encarnan aquello que no tiene carnadura (“Sin mirarme, como contándoselo a sí misma, me hizo una confesión en la que su vergüenza cedía ante el valor de mostrarla”), y simultáneamente, con dar idealidad, espiritualidad a lo material, a lo físico, al cuerpo (“Como era función para hombres, solamente, *el aguardiente no tenía límites de prudencia* en su entrada por la garganta...”).

La perseverancia en salir de esa celda, de ese lodo, por parte de Zama, con reiteración de caídas y tropiezos, o la caída de la acción, de los verbos, en sustantivos o frases nominales donde quedan reificados, es la prepotencia o *hubris* del mero mortal, falta punible para el discurso religioso o la narrativa de la finitud, pero no para la comedia, que ve ahí lo que es *más que humano* en el humano, lo *inhumano*. Aquella considera que el cuerpo no es el límite de un intelecto puro que pretende ser independiente, sino el punto mismo de su origen. Si la materialidad del cuerpo es lo que impide que las cosas vayan más allá de un cierto límite, también es lo que las pone en movimiento para empezar. ¿Hace falta recordar que Zama ni siquiera puede morir? La perspectiva cómica nos hace recordar en las caricaturas o dibujos animados, donde la muerte no está anclada en la vida y sus personajes no tienen ese límite para acabar con sus aventuras. En la comedia (y esto la hace materialista) se da la conversión de la materialidad en espíritu puro y del espíritu puro en algo material como un mismo movimiento, impulsado por una dificultad inherente a la propia materialidad. En la comedia de las frases de *Zama*,

del mismo modo, lo subjetivo se reifica, se vuelve objeto, *participante*, y lo objetivo se anima, se activa como el aguardiente en esa función para hombres, solamente, donde “*no tenía límites de prudencia en su entrada por la garganta*” (200, p. 83).

Esta lectura no busca inscribir a *Zama* en un difuso género cómico —lo cual sería absurdo—, sino rastrear sus huellas en la narración sin agotar las posibilidades de esta novela (queda fuera casi toda la tercera parte, o esos pequeños relatos alegóricos tan líricos u oníricos): como en Borges, como en Kafka o Aira, *Zama* tiene aquí y allá gérmenes de lo cómico tanto en las desventuras del Asesor Letrado como en la construcción de sus frases.

Referencias bibliográficas

- Arce, R. (2016). El ejercicio de la espera: para una lectura de lo grotesco en «Zama» de Antonio Di Benedetto. *Artelogie. Recherche sur les arts, le patrimoine et la littérature de l'Amérique latine*, (8).
- . (2017). *Zama*, la tragicomedia americana. *El hilo de la fábula* · Diecisiete. ISSN 1667-7900.
- Azpiazu Torres, S. (2004). *Las estrategias de nominalización*. Francfort: Peter Lang.
- Casado Velarde, M. (1978) “La transformación nominal, un rasgo de estilo de la lengua periodística”, *Cuadernos de Investigación Filológica*, 4 (1).
- Di Benedetto, A. (2000). *Zama*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- González Ruiz, R. (2008). Gramática y discurso: nominalización y construcción discursiva en las noticias periodísticas. *Estrategias argumentativas en el discurso periodístico*, 119-146.
- Halperín, J. (1985). “Conversación con el escritor Antonio Di Benedetto. Lentamente estoy volviendo al exilio”. *Clarín*. Buenos Aires, 14 de julio de 1985.
- Néspolo, J. (2003). *Sujeto y escritura en la narrativa de Antonio Di Benedetto*. Tesis. Universidad de Buenos Aires.

- Néspolo, J. (2004). *Ejercicios de pudor: sujeto y escritura en la narrativa de Antonio Di Benedetto*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Premat, J. (2006). Lo breve, lo extraño, lo ajeno. *Cuentos completos*, 5-31.
- Saer, J.J. (1997). Zama. *El Concepto de la ficción*. Buenos Aires: Ariel. pp. 47-54.
- Schvartzman, J. (1996). *Microcrítica*. Lecturas argentinas (cuestiones de detalle). Buenos Aires: Biblos..
- Schvartzman, J. (2009). Volverse mono. La lengua de Antonio Di Benedetto. *Zama. Revista del Instituto de Literatura Hispanoamericana*, 1(1).
- Spagnuolo, M. (2009). *Zama*, de Antonio de Di Benedetto, en su País de Nunca Jamás. *Boletín de la Academia Argentina de Letras*, 74(303), 433-458.
- van Dijk, Teun A. (1990). *La noticia como discurso. Comprensión, estructura y producción de la información*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, S. A.
- Zupancic, A. (2008). *The Odd One In. On Comedy*. Massachusetts London, England: The MIT Press Cambridge.