

Ni vencedor ni vencido: trágico. La espera y el deseo en *Zama*, de Antonio Di Benedetto*

Expectation and Desire in *Zama*, by Antonio di Benedetto

Sofía Criach**

RESUMEN

En el siguiente artículo abordamos *Zama*, una de las novelas más importantes de la literatura latinoamericana del siglo XX, centrándonos en la construcción de la subjetividad de su protagonista y en cómo se imbrican en ella los planos del individuo y del contexto histórico-político (fines del período colonial). Con el sostén de ciertos nudos del pensamiento existencialista, pero sin tomar sus postulados como prescripciones, recorreremos el itinerario de Diego de Zama para indagar en la forma en que construye, para habitar, un *entrelugar* delimitado por el deseo y la espera, en el que se ponen en juego dos atributos fundamentales de lo humano: la libertad y la conciencia de muerte.

Palabras clave:
Antonio Di
Benedetto, *Zama*,
deseo, espera,
existencialismo.

ABSTRACT

In this paper we approach *Zama*, one of the most important novels of Latin American literature of the 20th century, focusing on subjectivity's construction of its protagonist, and how the spheres of the individual and the historical-political context (the colonial period) are intertwined in it. With the support of certain knots of existentialist thought, but without taking its postulates as prescriptions, we go through Diego de Zama's itinerary to investigate the way in which he builds, to inhabit, a *place-between*,

Keywords:
Antonio Di
Benedetto, *Zama*,
desire, expectation,
existentialism.

* Este artículo es parte del trabajo de investigación "Narrativa en Mendoza (1950-1976): actores y prácticas de producción, circulación y legitimación", realizado en el marco de una beca posdoctoral del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET), Argentina.

** Argentina. Profesora, Licenciada y Doctora en Letras. Universidad Nacional de Cuyo - CONICET, Mendoza, Argentina. ORCID: 0000-0003-1269-5623, sofiaCriach@gmail.com.

delimited by desire and expectation, in which two fundamental attributes of human being are put into play: freedom and awareness of death.

Ni vencedor ni vencido: soy trágico.

ROLAND BARTHES, *Fragmentos
de un discurso amoroso*

Antonio Di Benedetto, argentino, periodista desde la adolescencia, se inicia en la literatura con una colección de relatos y una “novela en forma de cuentos”: *Mundo animal* y *El pentágono*. Ambos libros tuvieron una segunda edición con ostensibles modificaciones y no pasaron desapercibidos ante la crítica; el primero por la temática y los juegos fantástico-alegóricos que propone, principalmente, y el segundo, por la experimentación narrativa y la originalidad formal. *Zama*, la tercera obra de este autor, escrita en pocas semanas por un joven Di Benedetto que no hacía mucho había pasado la treintena, resultó ser un umbral, una propuesta estética liminar que insta una escritura que habrá de alcanzar momentos de maestría narrativa, pero que no se verá jamás superada a sí misma: “Me agoté con esta novela”, dice a su entrevistador el escritor en 1986, lamentando la prontitud con que apresó su máxima calidad literaria (Almada Roche, “El escritor” 579).

El argumento es bien conocido por los estudiosos de la literatura. La novela transcurre en los últimos años del siglo XVIII y se estructura en tres partes, cada una de las cuales lleva por título la fecha en la que se desarrollan los acontecimientos: “Año 1790”, “Año 1794” y “Año 1799”. Diego de Zama, protagonista y narrador, es un criollo¹ que ocupa el puesto de asesor letrado en la oficina de la gobernación colonial de Asunción del Paraguay, ciudad sugerida pero nunca nombrada explícitamente. Zama cumple escuetamente sus funciones y lleva una vida monótona e indolente frente a los problemas de quienes lo rodean, a la espera de un traslado ordenado por el rey que, reconociendo su trayectoria de lealtad y heroísmo, lo devuelva junto a su esposa Marta y sus hijos. Durante la espera intenta infructuosamente consumir un amorío con una rica española casada, Luciana. Con otra mujer, Emilia, también de origen ibérico pero caída en la pobreza, tiene un hijo bastardo del que no se hace cargo. Mientras tanto, malgasta el resto de sus

1 Persona descendiente de europeos nacida en los antiguos territorios españoles de América.

horas en carreras de caballos, algunas conversaciones y en vagabundeos sin sentido por la ciudad.

A medida que la novela avanza, el empobrecimiento económico y el deterioro emocional van carcomiendo las fuerzas del protagonista, quien, en un último intento por recuperar algo de su pasado heroico, se une a una comitiva de soldados que tiene como misión atrapar a un peligroso criminal llamado Vicuña Porto. Con esta compañía, Zama se interna paulatinamente en los agrestes bosques de los límites del Brasil, donde conoce la dura existencia militar a la intemperie y la difícil vida de los pueblos originarios que habitan la región. La angustia de Diego llega a su punto máximo cuando se descubre atrapado en una situación aterradora: el malhechor que persiguen está entre ellos, encubierto como un soldado más. Finalmente, Vicuña Porto y el resto de los reclutas se amotinan y asesinan al capitán Parrilla, jefe de la comitiva. Por su delación —poco antes había informado a su jefe sobre la presencia encubierta del bandido—, Zama es castigado con la mutilación de las manos y abandonado a su suerte.

Un entrelugar posible: el deseo y la espera

La imagen del mono en el río es, tal vez, uno de los principios de novela más reseñados de la literatura argentina y, como tal, una recurrencia ineludible en los estudios críticos sobre *Zama*. Por su importancia, nuestro análisis también recae en la necesidad de comenzar por esta escena:

Salí de la ciudad, ribera abajo, al encuentro solitario del barco que aguardaba, sin saber cuándo vendría.

Llegué hasta el muelle viejo, esa construcción inexplicable, puesto que la ciudad y su puerto siempre estuvieron donde están, un cuarto de legua arriba.

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 lle-

vársele 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, "Zama" 11)²

Ese episodio debe ser leído en conjunto con la historia del pez, referida a Zama por su colega Ventura Prieto, unas pocas líneas después:

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 y aunque siempre están en peligro de ser arrojados del seno del río, tanto que nunca se los encuentra en la parte central del cauce sino en los bordes, alcanzan larga vida, mayor que la normal entre los otros peces. Sólo sucumben, dijo también, cuando su empeño les exige demasiado y no pueden procurarse alimento. (12-13)

Ambos fragmentos resultan inaugurales, no solo porque abren la novela, sino, principalmente, porque condensan sus primordiales claves y símbolos. La primera: la soledad, la omnipresencia del río, la espora, la conjunción hombre/animal, la muerte, la decrepitud, el viaje y su imposibilidad. La segunda: el río nuevamente, la sufrida voluntad de supervivencia y la marginalidad. Difieren en su perspectiva narrativa, pues, mientras el episodio del mono es vivenciado por Zama, la historia del pez se le presenta mediada por la voz de Ventura Prieto, un funcionario de la gobernación de origen español hacia el cual Diego, a pesar de tener un puesto de mayor jerarquía, manifiesta animosidad permanente³. Así, la imagen contemplada y la imagen mediada

2 En adelante, las citas de *Zama* corresponden a esta edición y se consignan solo las páginas.

3 La condición de único americano en la administración de la provincia despierta en Zama un sentimiento de inferioridad que lo vuelve propenso a la desconfianza y a la paranoia frente a sus colegas. Para más conocimiento acerca de la relación entre el personaje y el contexto colonial, véase otro trabajo de nuestra autoría: "El hombre americano en Zama, de Antonio Di Benedetto: una lectura desde la filosofía de Arturo Roig". *Interticios de la política y la cultura. Intervenciones latinoamericanas*, vol. 4, 2015, pp. 25-44.

anticipan el primer acercamiento de la novela a una concepción de la existencia como *entrelugar*: un irse y quedarse, un apegarse a lo que repele; existencia como persistencia, podemos decir⁴.

Esas dos *mises en abîme*, en las que la representación del sujeto se realiza a través de una figura animal que lo deshumaniza, preparan además al lector para leer la novela imbricando dos niveles: el argumental, conformado por la sucesión de episodios, y el simbólico, complejamente tramado por este tipo de “microhistorias condensadoras” (Schvartzman 63). Hay que entender esta duplicidad, no obstante, como unidad, pues el texto no presenta una linealidad entrecortada o interrumpida por episodios oníricos, fantásticos o delirantes. Por el contrario, como cinta de Moebius, el narrador habilita alternadamente lecturas realistas, fantástico-oníricas, simbólicas o metafísicas, pues su consciencia y su voz configuran la única cara de la “cinta” narrativa. Las imágenes del mono y del pez, los sueños, los soliloquios interiores, el episodio del ebrio y la araña, entre otros momentos, son hilos de una misma trama novelesca.

Estas interferencias, explica el escritor Juan José Saer, cifran lo que está por venir de forma ambigua y a la vez reveladora, “como si instintivamente el narrador supiese que no vivimos nuestra vida más que al margen de los acontecimientos y superponiendo a nuestra experiencia la reflexión confusa sobre sus sentidos posibles” (48). Por tanto, no se puede pensar el discurso ficcional de *Zama* dejando de lado estos episodios como si fueran introducciones accesorias al discurrir argumental; forman parte, en cambio, del discurso novelesco mismo y de su artificio constructivo.

Conocemos el nombre del narrador, Diego de Zama, recién en el quinto apartado de la primera parte. Para ese momento, el protagonista ha revelado algunos de sus rasgos, comenzando por las alegorías del mono y del pez recién señaladas. En el segundo capítulo, con el

4 Gran parte de la crítica dibenedettiana ha referido conexiones con el existencialismo (entre otros, Filer, 1982; Maturo, 1987; Espejo Cala, 1993; Néspolo, 2004; Varela, 2007). Juan José Saer afirmó que, si se pudiera considerar *Zama* una novela existencialista, sería superior a *El extranjero* y *La náusea* (47). Esto no quiere decir que el autor o sus textos deban necesariamente recibir esta calificación, pero sí que esta trama de pensamiento adquiere valor como marco filosófico y literario en el que tiene lugar la formación intelectual de Di Benedetto y la maduración de su escritura: un código cultural, un horizonte de temas, actitudes vitales y lecturas.

episodio del baño de las mujeres en el río, Diego pone de manifiesto su disposición pasional, su violencia latente y su represión; en el tercero, su cobardía, patente en las absurdas excusas para evitar batirse a duelo con Piñares de Luenga como mandaría el código de honor; en el cuarto, su indolencia y su dificultad para comunicarse, demostrada en el caso del homicida fumador, al cual solo consigue hacer hablar Ventura Prieto. Así, a través de la voz de Zama y de su percepción subjetiva del mundo, se revelan paulatinamente los distintos estratos de su tesitura vital y las grietas que atraviesan cada uno de ellos.

En el plano del cuerpo, el más superficial pero no por ello menor, Zama padece la urgencia de sus necesidades —el deseo sexual y el hambre— y la dificultad para saciarlas. Los intentos de acercamiento a las mujeres (Luciana y Rita) resultan infructuosos, mientras su magro sueldo torna su alimentación cada vez más miserable. En cuanto a su posición social (plano histórico-político), en tanto criollo servidor del gobierno colonial, se siente perturbado por un conflictivo sistema de valores que le ha inculcado la superioridad de Europa, hacia la cual, por tanto, tiende, a la vez que es menospreciado por ese mismo sistema a causa de su origen americano⁵. En el nivel de la microhistoria individual, encuentra su identidad dividida entre pasado y presente, entre el que ha sido —Zama el corregidor, “el enérgico, el ejecutivo, el pacificador de indios, el que hizo justicia sin emplear la espada” (24)— y su condición actual —Zama asesor letrado “de las funciones sin sorpresas ni riesgos”, “condicionado y sin oportunidades” (24)—.

Todas estas fracturas configuran una subjetividad enmarañada y problemática. Si a esto se suman los episodios oníricos y las conjeturas que el personaje hace una y otra vez sobre los actos ajenos y sus móviles, es comprensible que la historia se presente deformada u opaca, sobre todo en la segunda parte, cuando a cierta teatralidad natural del protagonista se añaden los delirios de un lapso febril.

5 Iván Enrique Serra (2012) señala que la mediocre posición de Diego como asesor letrado de la gobernación, después de haber ocupado con éxito el más importante puesto de corregidor, se debe a una cuestión histórica: la Real Ordenanza de Intendentes, dictada en Buenos Aires en 1782, en la que se dictaminó cambiar el sistema de corregimientos por el de las intendencias, a cuyos cargos jerárquicos no podían acceder los criollos, sino solo los españoles (144).

Algunos críticos (Ricci 1974, Del Corro 1992) enfatizan la cuestión de la narración como itinerario de una conciencia, al cual conceden un carácter epopéyico o iniciático. Ricci, por ejemplo, analiza la totalidad de la novela a partir de conceptos psicoanalíticos-junguianos como conciencia, inconsciente, centro, arquetipo, Selbst, entre otros. Es cierto que la subjetividad de Zama domina la novela desde la primera frase, una subjetividad que pone en jaque toda seguridad sobre lo contado por tratarse de un narrador poco confiable, en cuyo relato abundan las dudas, la desconfianza paranoide y las suposiciones. Pero esa subjetividad está profundamente inscrita en una corporalidad; es una conciencia encarnada, un cuerpo que siente y que piensa.

A pesar del *recato* o *pudor* lingüístico dibenedettiano, son constantes las referencias a los sentidos (temperatura, vista, tacto y toda sensación corporal) y a las necesidades de la carne (deseo sexual, hambre) que el mismo narrador se encarga de dejar tácitos o de disimular mediante perífrasis extravagantes, disfrazando de noble, como señala Rafael Arce (“Zama” 197), lo que es burdamente material. Esto se ve especialmente en la primera parte, en la cual la persecución de la unión erótica es central:

Corrí a ayudarla, aunque ya medio se ponía de pie y evidentemente no precisaba socorro. Mas yo, descontrolado, para aprovechar, la tomé de atrás y terminé de alzarla mientras mis manos codiciosas hacían presión sobre sus pechos. Eran blandos, como muy tocados. (27-28)

Me puse afiebrado como si la fiebre me viniese de la cabeza, consagrada a Rita y los proyectos que con ella me hacía. (31)

[...] imaginé la pequeña mano de Rita deslizándose en caricia por la bruñida cabeza calva. (41)

Pude precisar su rostro, gentil, y un vello rubio que le hacía durazno el cuello y me ponía goloso. (50)

Enamorarme, únicamente, apuntaba en mi reserva de derechos, e imaginaba de nuevo la mano carnudita y clara, fugitiva, y la hacía real haciéndola de Luciana, y mía por un beso, un solo beso de enamorado, y luego el reclinar de mi mejilla en ella y sentir su calor pasándose a mi cuerpo. (51)

Volcó la cabeza sobre el respaldo y yo entendí que se ofrecía al beso. Fue prolongado y jugoso. (77)

Entornada la puerta, Luciana y yo nos pusimos de pie en un solo impulso, yendo a la unión de los labios y a un abrazo con que nos estrujábamos el uno al otro. Esto no cesaba y para mí la sensación de contacto se extendía por todo el cuerpo como si no tuviésemos ropas. Un poco sofocados ya, desprendí mis labios y los hice conocer sus mejillas, su cuello, el nacimiento de su cabellera por detrás de las orejas... (79)⁶

La necesidad básica de la alimentación, poco presente en la primera parte, se acentúa en la segunda a causa de la creciente pobreza del protagonista y, con esto, las perífrasis y el léxico cuidadosamente escogido para exponer las groseras consecuencias del hambre en su cuerpo de manera pudorosa pero clara:

Quedé con el estómago exento de sólidos y todos los humores del vino en la cabeza. (69)

La refacción liviana, a mediodía, lo fue tanto que parecía exenta de peso; una rebanada de queso y otra de chipá, el pan de mandioca. Por vino, mate.

De tarde, en consecuencia, tuve agonías de estómago que me llevaron temprano a la posada, donde los vecinos de mesa conocieron la flaqueza de mi almuerzo por el ruido de las tripas. (176)

Dormí bien dos horas o más; después el apetito volvió tan brioso que me hizo despertar con el imperio de una orden o de un grito. (177)

Lo comí con gusto; pero el huevo, después de unos minutos, deja en la boca ese recuerdo que preferiríamos no tener. (180)

6 Los ejemplos son numerosos: "Permanecí largo tiempo sentado en el agua, gozando de una paz sedante que llevó mi imaginación al lejano hogar y algo después a la posibilidad de un amor inmediato, el de Luciana u otra mujer agradable y sana, que necesitaba tanto como comer" (62); "Lo tomé como un pretexto para posar sus manos en mi cara y la dejé hacer, sensibilizado hasta el desfallecimiento. No se le ocurrió que podía haber sido golpeado en otras partes del cuerpo, al menos no las palpó" (71); "Yo estaba enamorado de su cuerpo y hacia él tendía" (72); "Pensaba en los besos de Luciana y, aunque lo reconocía culpables de mi estado, los imaginaba minuciosamente y podía reproducir las sensaciones que me recorrieron" (84); "Quise que sólo respondieran mis órganos cardiales, pero secretamente, por esas palabras confiadas, se soltaron postergados impulsos. Dentro de mí, nada más" (134).

Por su parte, la naturaleza americana, pringosa, se adhiere al cuerpo de Zama y ejerce sus efectos:

Me empujó el sol que, desembarazado ya de las nubes de tantos días sin tormenta, se había encendido hasta el blanco y allí conjugaba su sin color y su tersura fija y ardiente con la arena limpia que da visiones. (14)

La noche estaba compacta, dura, y me comunicaba su energía. (85)

Era la hora secreta del cielo: cuando más refulge porque los seres humanos duermen y ninguno lo mira.

Tan despejado como el universo celeste estaba yo. (177)

Esta escritura pudorosa y, sin embargo, sensual-sensorial, instala uno de los tantos contrastes sobre los cuales la novela se funda: civilización/barbarie, historia/ficción, tentación/culpa/inocencia, honor/descrédito, Zama bravío/Zama menguado, mujeres carnales/mujeres fantasmales, español/americano/indígena, etc. No obstante, todos operan sobre una zona común: la del deseo. Jimena Néspolo afirma que, con la escena del mono en el río, la novela se abre con la postulación de un anhelo: el del viaje a la metrópoli o a alguna ciudad de mayor prestigio en la colonia, y, entonces, llama a los movimientos del protagonista “locomoción deseante” por aquello que los motiva (“Ejercicios de pudor” 263). Agregamos a esta idea la permanente represión revestida de culpa: a Diego lo mueve un deseo tan intenso como su disposición constante a ponerle límites.

Aquí cobra relevancia el epígrafe de la novela, dedicada “a las víctimas de la espera”, así como el título que Di Benedetto había pensado originalmente para su obra: *Espera en medio de la tierra* (Urien Berri 586). Toda espera puede ser leída como la germinación de un deseo y su consiguiente postergación. *Zama*, en tanto novela de la espera, es también la novela del deseo persistente, del deseo aplazado cuya consumación siempre es diferida, o bien, ejecutada por otro. El deseo de traslado de Asunción no se produce y es su rival Ventura Prieto, exiliado, quien puede dejar la ciudad que Diego anhela abandonar. El deseo amoroso hacia Luciana y Rita es consumado por el oficial Bermúdez, “el capaz de ser amado” (118), mientras Zama tiene que contentarse con mujeres que considera inferiores: una mulata, una española pobre (Emilia), una solterona de aspecto perturbador (la desconocida de la ventana).

El deseo de creación, tanto por medio de la paternidad como de la escritura, se ve realizado en la figura del escribiente Manuel Fernández, quien compone un libro haciendo frente a las prohibiciones del gobierno y posteriormente se hace cargo del abandonado hijo de Zama. El deseo de reconocimiento que lo moviliza en la tercera parte le es arrebatado por su adversario directo, Vicuña Porto, quien no solo se burla de su persecución, sino que, además, consigue que sus perseguidores se vuelvan sus aliados, reconociéndolo como líder legítimo de la comitiva. Diego ni siquiera lo fue antes del motín, ya que el mando le había sido otorgado a otro hombre, el capitán Parrilla. Tal como señalan Amar Sánchez et al., la estructura novelesca “es la estructura misma del deseo, siempre inhallable y metonímico, desplazándose permanentemente, y obligando a una constante búsqueda que determina su peculiar carácter: el de un delicado equilibrio que se desvanece rápidamente” (630).

Arce, por su parte, destaca la relación entre la cuestión de la espera y el contexto tempoespacial en el que se desarrolla la novela. Para el investigador, no es casual que la acción transcurra en la última década del siglo XVIII, “poco antes de las revoluciones de independencia, lejos de la gesta asesina de la conquista”, cuando “América transcurre en un compás de espera, en un tiempo de procrastinación y de aplazamiento” (“Zama” 194), así como tampoco lo es la elección de Asunción: “Paraguay como la contradicción latinoamericana, la nación marginada por la propia América, la vergüenza histórica [...] su pasado violento fratricida” (194). Es decir, un espacio problemático como el mismo ser criollo de Zama.

Como el señor K. de la inconclusa *El castillo* de Kafka, y como Drogo, el soldado que avizora la batalla que nunca llega en *El desierto de los tártaros* de Buzzati⁷, Diego de Zama también espera: noticias de la esposa y los hijos, llegada de los honorarios atrasados, carta real que permita su traslado, todo lo cual vendría desde el río, que se convierte en un espacio omnipresente, eco de su trayectoria, de una vida que fluye invariablemente sin traer nada deseable y que, cuando lo trae,

7 En un diálogo personal por correo electrónico con Rodolfo Braceli, periodista y amigo de Di Benedetto, Braceli afirma que el escritor le confesó haber leído *El desierto de los tártaros* unas siete u ocho veces. Efectivamente, la novela del italiano posee importantes puntos de contacto con *Zama*.

se escabulle como el agua sin dejarse asir, como Luciana, la Penélope española que teje y desteje sus ilusiones, o el recuerdo de su esposa Marta, que viene y va como los barcos⁸. Por tanto, la espera se configura como un entrelugar, como un recinto tensionado entre lo deseado y lo real.

El deseo del sujeto edifica este cercado entre lo que es y lo que quiere que sea, y se mantiene en pie solo mientras su satisfacción siga postergándose⁹. Por eso se percibe como actualidad de lo que será, como futuro experimentado en el presente: “Pero con todo, yo esperaba ser yo en el futuro, mediante lo que pudiera ser en ese futuro” (25), dice Zama, y después agrega: “Tal vez creía serlo ya y *vivir en función de esa imagen que me aguardaba adelante*. Tal vez ese Zama que pretendía parecerse al Zama venidero se asentaba en el Zama que fue, copiándolo, como si arriesgara, medroso, interrumpir algo” (25, la cursiva es nuestra).

Diego funda su precaria identidad en la tensión entre el pasado y el futuro, entre la esperanza que lo invita a persistir por lo que ha sido y la desesperación ante la idea de que lo aguardado se vea siempre postergado, esto es, de que sea siempre porvenir. La espera provoca y profundiza esa fractura en el sujeto y lo vuelve su víctima, una *camusiana* víctima culpable-inocente, que crea sus propias expectativas y es libre de conservarlas a lo largo del tiempo, o bien de desecharlas:

El existente se hace siempre a sí mismo, y lo importante es no estar atado por su pasado, no dejarse anquilosar por momentos del tiem-

8 Dice Roland Barthes en su *Fragmentos de un discurso amoroso*: “¿Qué quiere decir ‘pensar en alguien’? Quiere decir: olvidarlo (sin olvido no hay vida posible) y despertar a menudo de ese olvido” (60). Zama piensa en su esposa Marta de vez en cuando, especialmente en aquellos momentos en que su comportamiento es más reprochable, por ejemplo, después del encuentro sexual con la mulata del mercado: “Resistía mi propia mirada consciente de que ante los ojos de Marta habría sentido necesidad de cortarme algo” (88). O cuando, después del exilio de Ventura Prieto por su causa, se aboca al estudio de las leyes para su futuro traslado e imagina la compañía de la esposa: “Marta estaba presente en todos estos presupuestos. Marta estaba conmigo, con la antigua bonanza de nuestra vida en común, en esos días de estudio y concentración” (99). El resto del tiempo la olvida para dar lugar a su vida erótica.

9 Cuando aborda el asunto de la nada, el filósofo francés Jean-Paul Sartre (1993) expresa que la nada aparece entre los límites de la espera, es decir, porque se *espera* determinada cosa se valida la posibilidad de la negación. Para ilustrar esto pone el ejemplo de un físico que espera tal o cual verificación de su hipótesis, a cuyos experimentos la naturaleza puede decir no. La negación aparece entonces sobre el fondo primitivo de una relación entre el hombre y el mundo: “el mundo no descubre sus no-seres a quien no los ha puesto previamente como posibilidades” (43).

po, ya sean momentos del pasado, ya sean momentos del porvenir. Asirse a un momento determinado de su pasado, referirse sin cesar a un acontecimiento anterior, o aun estar sujeto a un momento determinado de su porvenir, por ejemplo a tal actividad ambicionada desde su juventud, es detener el curso de la duración, esencial al para-sí, es formarse un pasado congelado, o un futuro congelado. (Wahl 79)¹⁰

Entre la evocación melancólica de lo que ha sido —el Doctor don Diego de Zama, el Corregidor— y lo que será —el héroe que ha de capturar a Vicuña Porto, o al menos, el reconocido por Su Majestad que merece traslado a ciudad más importante—, el héroe se sustrae del presente, que solo se le torna manifiesto en sus necesidades biológicas más urgentes, que también le sirven como medio para desviar su angustia: “Necesité imperiosamente asirme de algo. El estómago vino en mi ayuda, reclamándome alimento. Acudí a la posada como en pos de la esperanza” (146). Su existencia es un *poder-ser* constante al que se añade la pesada carga del “desabrimento”¹¹, una tonalidad del ánimo que recuerda al aburrimiento heideggeriano y, en general, al hastío o *spleen* de las sociedades modernas.

En su eterno esperar, Zama va padeciendo un paulatino despojamiento que se profundiza especialmente en la segunda parte: “las cosas –demasiadas cosas– se desprendían de mí. Yo iba quedando desnudo.

10 El entrelugar de la espera también aparece en “Parábola del deseo, la maceración y la esperanza”, cuento publicado en la revista *Ficción* (no. 25, marzo-julio de 1960), nunca incluido en libro hasta la publicación de los *Cuentos completos* (2009). En este relato, dos amigos, Félix y Sulso, que han tenido malos pensamientos el uno hacia el otro, deciden compartir un retiro para despojarse de sus vilezas. Pero al poco de estar allí vejan a unas jóvenes, por lo cual se los condena a una vida frugal en el campo, aislados. Cuando por fin se acaba el castigo, el guardián que cela sus fronteras les pregunta si quieren partir o permanecer. Los amigos deciden quedarse en el lugar, al cual se suma un nuevo condenado. Este último, al ver que los hombres están allí por su voluntad y ya no esperan la libertad, les comparte su tranquilidad, pero los pensamientos de los amigos no conciben con su aparente paz:

–No sufro, porque estoy con ustedes. Ustedes están tranquilos: no esperan.

Félix y Sulso asintieron, con la mirada serena.

Pero Sulso pensó: “Sin embargo... Algo, todavía, puede ocurrir”.

Y Félix se dijo: “Es imposible no esperar”. (Di Benedetto, “Cuentos completos” 634)

La espera se presenta, así, como una actitud humana inevitable. Existir es esperar, es tensión entre la esperanza (satisfacción del deseo) y el absurdo (persistencia de la insatisfacción). Siempre se espera porque siempre se desea.

11 Apenas comenzada la obra, el protagonista afirma: “Debía llevar la espera –y el desabrimento– en soliloquio, sin comunicarlo” (12).

Son terribles los azotes en las carnes desnudas” (136). Los espacios que habita se vuelven cada vez más precarios, hasta llegar a la intemperie total de la comitiva militar. Este proceso de degradación física se replica en el plano metafísico por medio de un desgarnecimiento existencial que lo empuja a los límites de lo humanamente soportable. En contraste con una sintaxis que se torna más ajustada y acuciante a medida que avanza la novela, el protagonista se desborda cada vez más. Hacia el final de la primera parte expresa: “Ya era yo un hombre a los manotones, privado hasta de la justificación del deseo” (133).

En la segunda parte la percepción misma de la realidad se deforma, pues Zama se ve perturbado por las fantasmales damas y esclavas que viven en la casa en la que se hospeda. Empobrecido y cada vez más dependiente de su secretario, se desliga progresivamente de quienes lo rodean. Incluso se desprende de aquello que podía llamar familia, cuando acepta la propuesta de que Fernández se case con Emilia y adopte a su descendiente: “Yo estaba contento por él, por Emilia, por mi hijito sucio. Estaba contento por mí que cada vez quedaba menos ligado a la gente” (217).

La imagen inaugural del mono se va resignificando a lo largo de las desventuras del héroe. En el muelle viejo, “esa construcción inexplicable, puesto que la ciudad y su puerto siempre estuvieron donde están, un cuarto de legua arriba” (11), cuya presencia real es tan injustificada como la de la fortaleza Bastiani en la novela de Buzzati, reverberan los ecos de extrañeza que genera la existencia humana con su gratuidad y contingencia. Zama, como el muelle, no está donde tiene que estar; está desplazado en el espacio, como también lo está en la esfera del amor y en el orden social. Como el mono, se halla entreverado entre los palos de una vida arbitraria, moviéndose en remolinos caprichosos, sin que las aguas del río se le abran a la posibilidad del viaje anhelado. El único camino que habrá de emprender será por tierra, no hacia las frías y fastuosas ciudades europeas con las que sueña, sino hacia el interior de los bosques americanos, calurosos y bárbaros.

Decir no a la esperanza

En la tercera y última parte de la novela, la revelación de que Vicuña Porto está encubierto como soldado en la legión que lo persigue termina de quebrar el poco temple que le queda a Zama. Ese clímax trá-

gico de anagnórisis fallida, que pone en evidencia su incapacidad para reconocer el rostro del criminal que debía serle familiar por sus años como corregidor, toma la forma de un *instante* fundamental en el cual el origen y el proyecto de un ser humano se unen para tomar plena responsabilidad de lo que se es.

Preso por sus propios soldados, piensa en Vicuña Porto, el perseguido-perseguidor, y descubre su verdadera condición de hombre libre: “se me ocurrió que era como buscar la libertad, que no está *allá*, sino en *cada cual*” (265). Entonces hace frente a sus captores, entusiasmados por la búsqueda de unas piedras a las que llaman *cocos*, revelándoles que estas no contienen, como creen, cristales preciosos, sino simples espatos y minerales transparentes sin valor. Por primera vez actúa de buena fe, es decir, consciente de su libertad —“les actes des hommes de bonne foi ont comme ultime signification la recherche de la liberté en tant que telle” (Sartre 82)¹²—, ya que toma una decisión a sabiendas de que esa verdad, al destruir los sueños de riqueza de los amotinados, conlleva su condenación:

La muerte, entonces. Mi muerte, elegida por mí.

Pensé que no puede gozarse de la muerte aunque sí de ir a la muerte, como un acto querido, un acto de la voluntad, de mi voluntad. No esperarla ya. Acosarla, intimarla.

Pedí que me escucharan.

Obtuve un lugar en la rueda, que me ofrecieron, como si presintiesen que yo realizaría un aporte capaz de darme con ellos condiciones de paridad.

Dije, pues, cómo los *cocos* representaban la ilusión.

No me opusieron incredulidad ni desconfianza.

Supe que había dicho sí a mis verdugos.

Pero hice por ellos lo que nadie quiso hacer por mí: *decir*, a sus esperanzas, no. (288)

12 “Los actos de los hombres de buena fe tienen como última significación la búsqueda de la libertad en cuanto tal”. La traducción es nuestra.

Decidir el momento de la propia muerte es una cuestión que se plantea desde el primero al último libro de Di Benedetto, con la constante de considerar esa elección como el punto más alto de la libertad humana. A lo largo de su trayectoria, Zama se ha negado a hacerse cargo de sus acciones, buscando excusas sin asidero lógico o directamente paranoides. Sus reflexiones parecen, al decir de Arce, “Falsos silogismos de los cuales se extraen conclusiones no digamos erradas, sino más bien no necesarias”, haciendo de la novela un “soliloquio autojustificativo de una conciencia que ha hecho de la inacción un ejercicio y de la renuncia un procedimiento” (“El ejercicio” 6).

No obstante, desde la primera parte el protagonista guarda sospechas de su mala fe, es decir, sobre lo injustificado de atribuir la causa de sus actos reprochables, que son constantes, a fuerzas exteriores ante las cuales el sujeto nada puede hacer:

Yo estaba disconforme con mi comportamiento, aunque achacaba mis desórdenes a potencias interiores irreductibles y a un juego de factores externos inescrutables, invisiblemente montados para provocar mi turbación. Este cerco inductor, pensaba yo, en determinado momento me volcaba en actos no deseados, ocasionalmente seductores y capaces de transformarse, a posteriori, en algo repelente y abominable. Después de este razonamiento me tomaba la duda de que no fuese algo meramente de orden moral y sospechaba que si yo hubiese sabido pronunciar me, escoger, antes, no en el momento mismo del acto tentador, sino en la etapa de sus orígenes, podría haberme salvado. Al llegar a este punto, también tachaba la reflexión formulada, convencido de que igualmente en el momento último se puede elegir. (98-99)

Ya intuye la libertad y no una de carácter ocasional, sino constante: se puede elegir, antes de actuar o a último momento, lo que equivale a decir siempre. A pesar de que Manuel Fernández le había advertido que “nadie puede decidir las acciones, las esperanzas ni la totalidad de las posibilidades del otro” (188), Zama seguía posponiendo su libertad: “Persona alguna, me dije, puede realizar *mi* amor, *mi* bondad, *mi* sacrificio, pero puede proceder por mí” (231). Sin embargo, en los momentos límite, de elección, más profundos, el ser humano tiene la sensación de no poder obrar de otra manera.

Diego, prisionero de soldados rebeldes y con la vida pendiendo de un hilo, observa cómo la nada toma forma ante sus ojos; la cercanía de

la muerte le muestra que *es*, y que *ser* es *ser libre*. Después de tantos empeños e imposturas que perseguían objetivos amorosos o laudatorios, con los que se mentía a sí mismo —actuando en constante mala fe—, se hace responsable de las consecuencias de sus actos, que en este caso implican su destino final. A partir de allí, y sumergido en la angustia, el *ser-que-espere* que ha sido, armadura vacía sostenida por la fuerza de la voluntad y del orgullo como el *cavaliere inesistente* de Italo Calvino, se convierte en el auténtico *ser-hacia-la-muerte*.

Esta experiencia del límite lo impele a hacerse la pregunta fundamental: “¿Quieres vivir?” (293). Formulada por el niño rubio, “una proyección de su atribulada conciencia” (Néspolo 276), Zama se interroga a sí mismo si conserva todavía la voluntad de vivir. No ha muerto del todo y, por tanto, la existencia aún le entraña la posibilidad del renacimiento:

Volvía de la nada.

Quise reconstruir el mundo.

Despegué los párpados tan pausadamente como si elaborara el alba.

Él me contemplaba.

No era indio. Era el niño rubio. Sucio, estragadas las ropas, todavía no mayor de doce años. (294)

En su obra *Existencialismo y literatura* (1967), Manuel Lamana señala que solamente después de la vivencia profunda de cuanto hay de desagradable en la vida, es posible reaccionar y construir de nuevo, ya que “la angustia, la náusea, no será, pues, algo que paralice a quien la experimenta. Por el contrario, como supondrá el encuentro con ‘las ruinas’, hará que queramos alejarnos de ella, que de ser posible no la volvamos a encontrar” (23). Efectivamente, al final de la novela Zama no es otra cosa que *las ruinas de un hombre*, envejecido y mutilado. Como Acteón despedazado por sus propios perros por haber visto desnuda a Artemisa¹³, Diego es castigado por los *sabuesos* que en realidad debían ser sus servidores y eligieron obedecer al bandido.

13 Con esto, un nuevo sentido cobra la escena del baño de las mujeres en el río al comienzo de la novela, cuando Zama espía el cuerpo de Luciana: merece castigo quien mancille la pureza con la mirada.

Se dice que el héroe tiene treinta y cinco años¹⁴ al comenzar la novela, como Dante en la *Divina Comedia*, es decir, que se halla *nel mezzo del cammino* de su vida. Pero a diferencia de aquel que parte de la selva oscura y desciende al infierno para luego ascender, el antihéroe dibenedettiano hace el itinerario inverso. Como señala Noé Jitrik respecto de *Zama* y otras novelas de la época, el punto de partida de los protagonistas no es muy brillante, “pero la novela no los perdonará: vivirán un vía crucis durante el cual si empezaron siendo poco, concluirán casi en la nada [...] o terminarán como si nunca hubieran empezado, toda experiencia habiendo sido inútil y vacua, tal como lo sugiere el hermoso final de *Zama*” (41-42). *Bildungsroman* imposible, *Zama* es la novela del no aprendizaje, del niño que no crece o del adulto que siempre será un infante, como rezan las últimas líneas de la novela:

Comprendí que era yo, el de antes, que no había nacido de nuevo, cuando pude hablar con mi propia voz, recuperada, y le dije a través de una sonrisa de padre:

No has crecido...

A su vez, con irreductible tristeza, él me dijo:

Tú tampoco. (294)

El final no es una vuelta al origen, sino la constatación del propio naufragio existencial; un itinerario espacial inverso al deseado que no lo lleva a descubrir ninguna esencia, ni del hombre americano ni del ser humano. En cambio, torna nítido lo que el protagonista se ha negado a ver, aunque lo ha sentido siempre: su infinita libertad y su infinita soledad. Alejado por fin de un mundo social virreinal atestado de burocracia, de apariencias, de dramas conyugales y amorosos, de exhibiciones de poder¹⁵, *Zama* se descubre un ser humano tan frágil

14 La edad de *Zama* es un dato que se dice casi al pasar. Cuando en la primera parte toma un baño y su anciano huésped lo felicita, Diego piensa: “Yo era alguien merecedor de ser bien visto y recibido. Me lo decían los discretos cumplidos del caballero, mi huésped. Si un anciano como él se baña en tina, se piensa que es un viejecito aseado, nada más, y se procura que no se enferme con el agua. Pero el baño de un hombre de treinta y cinco años sugiere otros móviles” (63).

15 La cineasta Lucrecia Martel, directora y guionista de la primera transposición cinematográfica de *Zama* finalmente concretada, parece haber detectado el artificio y la precariedad sobre los cuales reposa el mundo burocrático virreinal en la novela. En la película, los personajes se ponen y se sacan constantemente en las oficinas de la administración colonial sus pelucas blancas, como si de un disfraz se tratara, poniendo de

como libre. “El final es muy triste” confesará el mismo Di Benedetto a Jorge Lafforgue en 1984 (546).

Conclusiones

En su famoso ensayo “La muralla y los libros”, Borges conjetura que el hecho estético reside en la inminencia de una revelación que no se produce: “Ahí estábamos, por irnos y no”, piensa Diego mientras se observa en el mono muerto del río, dando comienzo a la estela de la inminencia que atraviesa todo el texto. La espera es lo inminente, lo que siempre está por llegar y no llega, como los pliegos reales de traslado, como la entrega plena de Luciana, como la mujer perfecta de sus sueños. Sin esta certidumbre engañosa de que lo deseado está a punto de cumplirse, el texto de Di Benedetto quizás resultaría una especie de diario íntimo o de novelesca crónica autobiográfica.

Por el contrario, su fuerza narrativa se sostiene en el hecho de que Zama —y con él, el lector— cree todavía en la posibilidad de concreción de sus deseos. Confía en las gestiones a su favor por parte de su cuñado y de Luciana, luego del gobernador. Es abúlico, pasivo y displaciente, pero no se entrega por completo a la resignación que, en todo caso, le procuraría cierta paz interior. La espera, en cambio, engendra angustia y reafirma en el sujeto el estado de ingenuidad. Por eso la presencia recurrente del niño rubio, *puer aeternus*, máscara del americano renegado y del ser humano que no reconoce sino hasta que es demasiado tarde que debe hacerse cargo de su propia vida. La existencia nos pertenece plenamente y Zama solo se vuelve consciente de esto, como vimos, al momento de descubrir su libertad para elegir cuándo y cómo clausurarla. Por lo tardío, el final resulta tan absurdo como sería la salida de un actor a escena cuando ya ha terminado la obra. Y si cuando empieza la novela nuestro héroe ya es un hombre menguado —es decir, su decadencia ya ha comenzado—, solo asistiremos a su profundización.

Cuando, en la última parte, Diego dice no a las esperanzas de riqueza de sus captores, se dice no también a sí mismo. Los cocos parecen valiosos, pero no lo son. *Parecer* no es *ser*. Abandona entonces el en-

manifiesto ese aire de mascarada sostenida por quienes pretenden detentar una cuota más de poder que los demás habitantes del lugar.

trelugar de la espera y del deseo, que van de la mano: deja de esperar y deja de desear, y la novela llega inevitablemente a su fin. El protagonista no muere, pero se desconoce qué será de él a partir de ese momento, perdido en territorios desconocidos, a la intemperie, mutilado. No se explicita su destino: si acaso morirá desangrado, de hambre, de sed o de tristeza, o si, por el contrario, su vida empezará *del otro lado de la desesperación*, como expresa el Orestes sartreano en *Las moscas*. El final abierto escamotea al lector toda certidumbre y evita que el futuro de Zama sea revelado: su destino solo puede tomar, de un modo muy borgeano, la forma de la conjetura.

Referencias bibliográficas

- Almada Roche, Armando. "Entrevista a Antonio Di Benedetto: el escritor es un demonio que sufre". Escritos periodísticos. Compilado por Liliana Reales. Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, 2016, pp. 578-582.
- Amar Sánchez, Ana María, et al. "La narrativa entre 1960-1970: Di Benedetto, Tizón, Moyano y Hernández". *Capítulo: Historia de la Literatura Argentina*. Buenos Aires, CEAL, vol. VI, no. 125, 1981, pp. 625-48.
- Arce, Rafael. "El ejercicio de la espera: para una lectura de lo grotesco en *Zama* de Antonio Di Benedetto". *Artelogie*, no. 8, 2016, pp. 1-19.
- . "*Zama*: la tragicomedia americana". *El hilo de la fábula. Revista anual del Centro de Estudios Comparados*, no. 17, 2017, pp. 193-198.
- Barthes, Roland. *Fragments de un discurso amoroso*. Buenos Aires, Siglo XXI, 2016.
- Del Corro, Gaspar Pío. *Zama: zona de contacto*. Córdoba, Argos, 1992.
- Di Benedetto, Antonio. *Cuentos completos*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, 2009.
- . *Zama*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, 2014.
- Espejo Cala, Carmen. *Víctimas de la espera: la narrativa de Antonio Di Benedetto*. Sevilla, Vicerrectorado de Huelva, 1993.
- Filer, Malva. *La novela y el diálogo de los textos. Zama de Antonio Di Benedetto*. México, Oasis, 1982.
- Heidegger, Martin. "¿Qué es metafísica?". Traducido por Raimundo Lida. *Sur*, a. II, no. 5, 1932, pp. 128-150.

- Jitrik, Noé. Seis escritores argentinos de la nueva promoción. Mendoza, Biblioteca Pública General San Martín, 1959.
- Lamana, Manuel. Existencialismo y literatura. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1967.
- Maturo, Graciela. "La aventura vital en la creación de Antonio Di Benedetto". Estudio preliminar a Di Benedetto, Antonio. Páginas de Antonio Di Benedetto seleccionadas por el autor. Buenos Aires, Celtia, 1987, pp. 11-39.
- Néspolo, Jimena. Ejercicios de pudor. Sujeto y escritura en la narrativa de Antonio Di Benedetto. Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2004.
- Ricci, Graciela. Los circuitos interiores. Zama en la obra de Antonio Di Benedetto. Buenos Aires, Fernando García Cambeiro, 1974.
- Saer, Juan José. El concepto de ficción. Buenos Aires, Seix Barral, 2014.
- Sartre, Jean-Paul. El ser y la nada. Barcelona, Altaya, 1993.
- Sartre, Jean-Paul. L'existentialisme est un humanisme. París, Nagel, 1970.
- Schvartzman, Julio. *Microcrítica*. Lecturas argentinas (cuestiones de detalle). Buenos Aires, Biblos, 1996.
- Serra, Iván Enrique. "Representaciones de lo americano en *Zama* de Antonio Di Benedetto". *Estudios románicos*, no. 21, 2012, pp. 143-52.
- Urien Berri, Jorge. "Antonio Di Benedetto. El autor de la espera". *Escritos periodísticos*. Compilado por Liliana Reales. Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, 2016, pp. 583-591.
- Varela, Fabiana. "Antonio Di Benedetto: una poética ética y humanística". Molina, Hebe y Zonana, Víctor Gustavo, eds. Poéticas de autor en la literatura argentina (desde 1950). Buenos Aires, Corregidor, 2007, pp. 105-41.
- Wahl, Jean. *Las filosofías de la existencia*. Barcelona, Vergara, 1956.