Artelogie

Recherche sur les arts, le patrimoine et la littérature de l'Amérique latine

8 | 2016

Transgression dans les arts / transgression des arts

El ejercicio de la espera: para una lectura de lo grotesco en « Zama » de Antonio Di Benedetto

Rafael Arce

Edición electrónica

URL: <http://journals.openedition.org/artelogie/570>

DOI: 10.4000/artelogie.570

ISSN: 2115-6395

Editor

Association ESCAL

Referencia electrónica

Rafael Arce, « El ejercicio de la espera: para una lectura de lo grotesco en « Zama » de Antonio Di Benedetto », *Artelogie* [En línea], 8 | 2016, Publicado el 26 enero 2016, consultado el 30 abril 2019.
URL : <http://journals.openedition.org/artelogie/570> ; DOI : 10.4000/artelogie.570

Este documento fue generado automáticamente el 30 abril 2019.

Association ESCAL

El ejercicio de la espera: para una lectura de lo grotesco en « Zama » de Antonio Di Benedetto

Rafael Arce

- 1 Dos problemáticas predominan en la lectura de *Zama* de Antonio Di Benedetto: la primera, su relación con la novela histórica ; la segunda, su relación con la novela existencialista. Estos dos tópicos de la crítica comparten, al mismo tiempo, una misma clave de lectura: la de la negatividad. En relación con la novela histórica, el trabajo de *Zama* pone en juego los procedimientos de la parodia, el dismantelamiento genérico, el anacronismo y la inverosimilitud (LEGAZ, 1991; SAER, 1997: 44-45 ; PREMAT, 1997 ; CLAESSESON, 2008 : 70-71 ; DÁMASO MARTÍNEZ, 2008 : 183 ;). En relación con la novela existencialista, *Zama* en particular, y la obra de Di Benedetto en general, actualiza su negatividad constitutiva: negación del sentido, de la trascendencia, del orden, de Dios, de la comunicación (FILER, 1982: 32-33 ; NÉSPULO, 2004 ; 248 ; SAER, 1997 : 47 ; LESPADA, 2008 : 163-164). Desde el punto de vista de la historia, la imaginación interfiere y contamina la reconstrucción del pasado que es, como tal, inaccesible. Al transgredir los procedimientos de verosimilización de la novela histórica, *Zama* puede tanto impugnar toda pretensión esencialista respecto de lo americano (y, en este sentido, erigirse contra el regionalismo y el latinoamericanismo de las novelas que le son contemporáneas) como caracterizar lo americano precisamente como intemperie, inclemencia telúrica y soledad teratológica, retomando de modo distanciado tópicos de Martínez Estrada (PREMAT, 2009: 24). Se saque una consecuencia o la otra, el trabajo con la novela histórica puede ser siempre complementario de la relación con la novela existencialista: la consideración histórica, con sus delimitaciones espacio-temporales (la problemática americana, la contradictoria y violenta herencia colonial), es trascendida, o desbordada, por la reflexión “metafísica”.
- 2 Negatividad, transgresión de la novela histórica y preocupaciones propias de la novela existencialista constituyen, efectivamente, dimensiones de la novela de Di Benedetto que son difíciles de soslayar: se sitúan en el punto de partida mismo de su programa,

corroboradas además por las intenciones del autor, explicitadas en prólogos y entrevistas. Esta negatividad tiene, además, su correlato formal: el laconismo, o pudor, del “estilo” Di Benedetto. Limpieza sintáctica, economía verbal, oraciones breves, párrafos que no exceden las dos o tres oraciones. Este despojamiento se encuentra sin embargo tensionado por ciertas figuras como el hipérbaton y la proliferación de un léxico arcaizante, que introducen, en la sencillez gramatical, una complejidad sutil y reticente.¹ El estilo de Di Benedetto, cuya “pureza” parece alcanzarse en sus novelas posteriores² (*El silenciero* y *Los suicidas*), se pone a punto en el proceso mismo de escritura de *Zama*: si en la primera parte de la novela, la complejidad sintáctica y la proliferación de arcaísmos producen una resonancia verbal de un discreto barroquismo, hacia el final esa verbosidad se extenua hasta la limpidez de la frase breve, lacónica y levemente marcada por algunas palabras guaraníes. Este proceso de despojamiento es isomorfo de la historia: la decadencia moral, social, económica y física de Diego de Zama. El laconismo dibenedettiano es negativo porque asume la falta constitutiva del lenguaje en relación con lo real: la elipsis, la ambigüedad, la deliberada pobreza, contribuyen a una extenuación de la lengua que la acerca al silencio, es decir, al vacío de sentido y de referencia.

- 3 Nuestro punto de vista será otro. Intentaremos, por un lado, desbordar los límites de la interpretación en clave negativa con el fin de restituir a *Zama* lo que nos gustaría llamar su *potencia de afirmación*: interrogaremos la relación de *Zama* con el realismo y el fantástico, tratando de descomponer los términos de la dicotomía en aras de una reconstrucción del movimiento *imaginante* del relato. En este sentido, discutiremos la lectura de la filiación existencialista para situar la búsqueda de Di Benedetto en una vía heterogénea a la filosofía. Por último, y en relación estrecha con esta potencia afirmativa de la imaginación, interrogaremos aquello que, entendemos, ha sido menos abordado tanto en la obra de Di Benedetto en general como en *Zama* en particular: el carácter risible de la historia y de su protagonista, un cierto humorismo que sin embargo no puede ser separado del sentimiento trágico y que, en este sentido, procuraremos ceñir a partir de la categoría de lo grotesco.
- 4 *Zama* toma de la novela existencialista, verbigracia de *La Nausée* de Jean-Paul Sartre y de *L'Étranger* de Albert Camus, el modelo del narrador protagonista en primera persona. En efecto, la primera persona es la condición de un relato que genera, y que a su vez es generado por, la reflexión. La novela existencialista postula una articulación entre literatura y filosofía (articulación que la crítica de Di Benedetto retoma): la primera persona funciona como gozne en esa articulación, al hacer pasar el discurso del relato al pensamiento y del pensamiento al relato.
- 5 Ahora bien, el uso masivo de la primera persona en las narraciones del siglo XX es uno de los síntomas de la crisis que sufre la noción de historia después de las vanguardias: la tercera persona y su correlato, la omnisciencia, eran una condición de la inteligibilidad de la historia como fundamento del realismo decimonónico. La primera persona implica una intromisión del sujeto narrador en la materia de su relato: la objetividad supuesta de la historia se ve transgredida por la subjetividad del discurso. Esto implica, a grandes rasgos, una cierta consistencia del sujeto narrador: la historia pierde solidez, pero el sujeto gana en atribuciones. El pasado pierde consistencia, pero gana espesor el presente de su reconstrucción a través de la memoria. En este sentido, los narradores de *La Nausée* y de *L'Étranger* poseen una solidez de consciencia de la que depende la consistencia de su pensamiento: la historia puede ser oscura o equívoca, fragmentaria o pueril, pero la

“aventura” es la de las conciencias progresivamente lúcidas. Y si bien en la novela de Sartre su filosofía previa es más contundente que en la de Camus, el desenlace de *L'Étranger* vuelve sólida una consciencia cuya lucidez la lleva al concepto (previo, camusiano) de rebeldía. De ahí la crítica de Maurice Blanchot: la rebeldía final de Mersault, rebeldía ética (pues es la respuesta positiva que Camus encuentra para oponer al absurdo del mundo), traiciona la neutralidad exasperante que muestra a lo largo de toda la novela. Blanchot afirma: Mersault debería haber permanecido impasible hasta el final; cuando el sentido (social, moral) pretendía recuperarlo negativamente, trágicamente, él debería no haber cedido en una neutralidad que lo convertía en un suplemento de las razones, éticas o significativas, que sancionaban su actuar (su no actuar) en el mundo (BLANCHOT, 1977 : 239).

- 6 Por el contrario, la primera persona de *Zama* se caracteriza más bien por la inadecuación. En las novelas de Sartre y de Camus, la derrota de los narradores es el reverso del triunfo de sus conciencias, su arribo a la lucidez. Esta lucidez es la condición indispensable para esa dimensión “filosófica” de las novelas, sea como fuere que se piense la articulación. En cambio, en las novelas de Di Benedetto, la derrota del protagonista es un naufragio de la consciencia misma, una inconsistencia y una imposibilidad del pensamiento. Esta diferencia es decisiva: los narradores protagonistas de Di Benedetto sufren una “pobreza de experiencia” (BENJAMIN, 1982) que evoca a los narradores de Onetti, de Rulfo, de Robbe-Grillet. Es cierto que Di Benedetto, en la década del 50, no podía ignorar la prosapia de palabras como “angustia”, “soledad”, “incomunicación” y “absurdo”: pero, precisamente, ese sentido previo obliga a pensar que el escritor toma un material tal cual lo halla en el estado de transformación de la novela y el pensamiento contemporáneos. El vocabulario existencialista es un material previo tanto como el género de la novela histórica: uno y otro sufren, entonces, la transgresión formal que les imprime la búsqueda experimental de *Zama*. La crítica señala la “coherencia” filosófica del pensamiento del narrador (NÉSPOLO, 2004: 228), afirmación que habría que demostrar: ¿dónde estaría la originalidad del escritor latinoamericano si sus novelas se limitasen a actualizar la filosofía europea de su época? ¿Contribuye la obra de Di Benedetto a refinar o agregar algo al pensamiento de Sartre (algo difícil puesto que, cualquiera que sea la evaluación al respecto, Di Benedetto no fue un filósofo) o solo se limita a repetirlo? Juan José Saer ensaya un argumento que habría que tener en cuenta: “De este hecho podemos inferir una distinción precisa entre literatura y filosofía: distinción que no se encuentra en el objetivo de reflexión sino en la fase del proceso de creación o de expresión en que ese objeto se halla ubicado: anterior en el caso de la filosofía; dentro, en alguna parte, en el caso de la narración (2004: 47)”. Esta frase pretende ser elogiosa de *Zama*: Di Benedetto da espontáneamente con la filosofía, mientras que en el caso de *La Nausée* y *L'Étranger*, esa filosofía es previa. Se puede señalar, sin embargo, que Saer esgrime una noción de reflexión filosófica bastante cuestionable por estrecha. Por lo demás, es una superstición que ciertos textos literarios den “espontáneamente” con objetos filosóficos: pero, amén de eso, se afirma un valor, la espontaneidad, en detrimento de un contra-valor, la sistematicidad. Es también discutible que sea “superior”³ dar con un objeto por espontaneidad a darlo por sistematización: parece una superstición romántica. Por el contrario, si algo nos han enseñado los grandes novelistas de la primera mitad del siglo XX (con los que, por otra parte, Saer insiste tanto en sus ensayos) es que el narrador, habiendo perdido en experiencia, ha ganado sin embargo en pensamiento. La búsqueda de Di Benedetto es heterogénea a la filosofía: por el contrario, acusa recibo, más bien, de sus límites, más allá de los cuales la experiencia narrativa de *Zama* converge con el mundo

de Robbe-Grillet. Más todavía: de un modo paradójico que habría que desentrañar, la conciencia exacerbada del artista moderno redundaría en una restitución de oscuridad en el objeto. Es una paradoja que se encuentra explícitamente formulada en Robbe-Grillet, pero que también un pensador como Theodor Adorno ha descrito como propia del arte moderno: el rigor constructivo del narrador, el dominio altamente controlado de los materiales, no intenta “volver más claras las cosas”, sino más bien restituirles su oscuridad originaria, esa oscuridad que la saturación de proyección simbólica y antropomorfa ha borrado del mundo y, por lo tanto, de la experiencia:

La negativa de Beckett a interpretar sus obras, unida a la conciencia extrema de las técnicas, de las implicaciones de los materiales, del material lingüístico, no es una aversión meramente subjetiva: con el incremento de la reflexión y mediante su fuerza incrementada, se oscurece el contenido en sí mismo (ADORNO, 2001 : 61).

- 7 Habría que considerar, por el contrario, la condición latinoamericana de *Zama* en términos de *literatura menor* (DELEUZE-GUATTARI, 1990: 28-43): es precisamente su *carencia* (de una teoría rigurosa, de interlocución *adecuada* con el pensamiento europeo) lo que la vuelve *potente*. Saer insiste con la “superioridad” de *Zama*, pero habría que, más bien, siguiendo a Deleuze-Guattari, dismantlar esa valoración en términos de superior e inferior: la literatura menor propone, por el contrario, una subestimación de la idea de “obra maestra”. Opera por sustracción de rasgos literarios “altos”: es la pobreza del alemán de Kafka. La carencia de pensamiento riguroso y la extenuación del estilo “literario” son correlativas: Robbe-Grillet ha demostrado de modo contundente cómo la aparente “prosa blanca” de *L'Étranger* disimula un estilo literario en la más refinada tradición de la lengua francesa, lo que sostiene, en su sutileza, la complicidad de un pensamiento (el del escritor) que sigue atrapado por la metafísica occidental (ROBBE-GRILLET, 1986: 56-58). Volveremos sobre esta cuestión más abajo para considerar esta potencia de *Zama*.
- 8 La novela existencialista sería el último refugio del humanismo literario: el retiro de los dioses, el absurdo de la existencia humana y de la muerte, la angustia, son modos *negativos* de una relación que sigue siendo de *complicidad* metafísica entre el hombre y las cosas. Todo en *Zama* sería negativo: la esperanza es defraudada, el deseo no es consumado, la soledad no es compensada, la muerte es anti-épica. *Zama* fracasa en su empresa, su modo de relación con las cosas es trágico: pero, en su derrota, triunfa justamente como sujeto de la angustia, como antihéroe:

La tragedia aparece entonces como la última invención del humanismo para no dejar escapar nada: puesto que el acuerdo entre el hombre y las cosas ha terminado por ser denunciado, el humanista salva su dominio instaurando inmediatamente una nueva forma de solidaridad: el divorcio mismo se convierte en una vía mayor para la redención (ROBBE-GRILLET, 1986: 53-54, traducción propia).
- 9 La negatividad funda al sujeto una vez que toda trascendencia y todo sentido han sido retirados: el sujeto se afirma de modo paradójico en la *ruptura* del pacto metafísico entre el hombre y las cosas.
- 10 Sin embargo, son las inconsistencias de *Zama* las que permiten pensar que esas figuras de la negatividad quizás no se dejen determinar por su contrario y, en este sentido, puedan trastocarse en figuras de la afirmación. Tomemos la soledad, motivo existencialista. En *La Nausée*, la soledad de Roquentin tiene como horizonte la plenitud de una compañía que falta: la de Anny. Su final aparición en la novela determina el sentido de la soledad como la negación de la compañía de la mujer. Se trata de una soledad que se determina como término negativo. Es derivada, resulta de negar la presencia de Anny, de lo que se

disparan sentidos conexos: el amor, del que el narrador de *La Nausée* es parco en palabras, silencio tanto más elocuente puesto que satura de sentido amoroso el anticlimático reencuentro.

- 11 En *Zama*, por el contrario, la soledad es originaria. Para volverse aprehensible, se inviste con presencias que se le niegan : Marta, la esposa, que lo espera en el sur ; Luciana, la supuesta amante, que no se le entrega ; Rita, a la que no logra seducir ; Emilia, la madre del hijo bastardo, que lo rechaza. La soledad es determinada como negación de un cuerpo: el de Marta, lejano; el de Luciana y el de Rita, escamoteados; el de Emilia, simple medio para la paternidad. Ese cuerpo femenino sufre, en el transcurso de la novela, un proceso de volatilización: los encuentros carnales de Zama son con cuerpos vislumbrados, solo a medias deseados, en las sombras, sin experimentar placer o displacer (la mulata en la primera parte, la solterona en la segunda). Finalmente, ese cuerpo femenino se vuelve fantasmal, abstracto: la mujer que asesina el fumador en la primera parte (2001: 19-20) ; la mujer soñada que viene en barco, en el sueño de Zama (2001 : 36) ; la mujer fantasma de la segunda parte.
- 12 Esta transformación del cuerpo femenino de carne en fantasma no se produce siguiendo el orden temporal de la novela, por más que ese orden sufra saltos, interrupciones, anticipaciones, compresiones. En general, las lecturas de *Zama* siguen la lógica narrativa para detectar sus momentos de alteración. Sobre la consistencia de la historia se ejercería entonces la agresión de las mutaciones productivas del texto: la linealidad y la inteligibilidad del relato se verían alteradas por la introducción de lo “imaginario”, sea el delirio (el brote psicótico del fumador, las alucinaciones de Zama), el sueño (la mujer del barco, los sueños de transformación animal) o la fantasía (en general de humillación). Habría entonces un historia subyacente “realista” (la del erotismo fracasado del protagonista) en la que se proyecta el nivel “fantástico” al que corresponden todos los episodios “irreales” de la novela.
- 13 Nuestro punto de vista es, por el contrario, que no hay otra historia más que el itinerario de la conciencia del narrador : no hay, por lo tanto, “niveles” de realidad o verosímil realista que se vea alterado por la irrealidad (o verosímil de la novela histórica que se vea “impugnado” por la novela filosófica), sino yuxtaposición de imágenes que producen la experiencia de Zama como mundo en el que la distinción entre real e irreal se vuelve irrelevante o, quizás, en la que de lo que se trata es del acceso mismo a la irrealidad de lo real, a lo que la realidad niega pero el deseo (forma de la ausencia que no se deja determinar por la presencia) restituye sin consumir : “Las obras de arte se convierten en apariciones en el sentido pregnante, en apariciones de otra cosa, cuando el acento cae sobre lo irreal de su propia realidad” (ADORNO, 2001 : 146). ¿Cómo hacer de la falsa soledad, la que es un término puramente negativo, una soledad esencial, originaria? Invertiendo el trayecto que va de la fantasía a la realidad, desmaterializando el cuerpo femenino en una trayectoria que no es la del tiempo lineal de la historia, pero tampoco la del tiempo “presente” del discurso, sino la de los anacronismos del delirio, el ensueño, la fantasía y el sueño: la arquitectura espacial del entramado de imágenes en el que se produce el vacío de la ausencia, la consistencia de lo imaginario, la realidad del deseo que permanece deseo.
- 14 Como todas las otras decepciones de la novela, la amorosa la atribuye el narrador a fuerzas exteriores que se oponen a su poder. Esta exterioridad contra la que el narrador nada puede es imaginada en términos de potencias naturales. Sin embargo, esta naturaleza exterior adversa, con la que se confunde el medio en el que habita, se

experimenta como opuesta más por su indolencia que por su acción activa y efectiva: “Con ser tan mansa, cuidábame de la naturaleza de esta tierra, porque es infantil y capaz de arrobarme y en la lasitud semidespierta me ponía repentinos pensamientos traicioneros de esos que no dan conformidad ni, por momentos, sosiego” (DI BENEDETTO, 2001: 15). La mansedumbre de la tierra, como la del gobernador, la de Luciana, la de Rita o la de Vicuña Porto, dice la resistencia pasiva de lo exterior. Hay una indolencia del medio que parece expresar la del mismo Zama. En este sentido, todo fracaso, el amoroso, el social, el económico, el militar, es por lo menos dudoso: como si cada vez que el narrador fracasara, se actualizara, en verdad, una renuncia previa a actuar sobre las cosas. El fracaso, motivo narrativo, es cada vez puesto en entredicho por una experiencia del tiempo que sería la del pretérito compuesto: Zama, una y otra vez, *ya ha renunciado* a lo que aparecía, en el horizonte temporal de la historia, como tarea a ser realizada y como objetivo a ser perseguido:

Algo en mí, en mi interior, anulaba las perspectivas exteriores. Yo veía todo ordenado, posible, realizado o realizable. Sin embargo, era como si yo, yo mismo, pudiera generar el fracaso. Y he aquí que al mismo tiempo me juzgaba inculpable de ese probable fracaso, como si mis culpas fueran heredadas y no me importaba demasiado (DI BENEDETTO, 2001: 91).

- 15 El romance con Luciana es uno de sus momentos. Cuando, después de aparentes denodados esfuerzos, Zama accede por fin a la cita nocturna, se encuentra con un presunto rival. Como en muchas situaciones de la novela, los motivos de su accionar son oscuros, equívocos: cuando parece desentrañar causas, da al mismo tiempo la impresión de inventar excusas. Más que motivos para la acción, Zama encuentra cada vez excusas para la inacción: “Renunciaba a Luciana, en un gesto que era de desprecio hacia ella, no de cejar ante mí. / Yo también podía hacerlo. Necesité decírselo al desconocido. Tuve ganas de gritar, llamándolo, para que fuésemos a beber juntos. No lo hice” (DI BENEDETTO, 2001: 70). Más arriba decíamos que el narrador dibenedettiano parece evocar, más que al existencialista, al narrador de experiencia pobre de Onetti, de Rulfo o de Robbe-Grillet. El lector no sabe en qué medida lo que sucede (lo que no sucede) está alterado por el delirio, la mentira (Zama se miente a sí mismo), la coartada psicológica. En efecto, ¿cómo sabe Zama que el desconocido no ceja ante él sino que realiza un gesto de desprecio hacia Luciana? ¿Por qué, en vez de consumir el adulterio, se empeña en imitar al supuesto rival, entrando en una competencia de desprecios? Esta escena es ilustrativa de la constante explicación que el narrador se da a sí mismo para no actuar, para sustraerse a toda situación problemática y a todo conflicto. *Zama* no es, o no es solamente, un “soliloquio sobre la espera, la soledad, el desgaste existencial” (SAER, 1997: 52): es, más bien, un largo encadenamiento de entimemas. Falsos silogismos de los cuales se extraen conclusiones no digamos erradas, sino más bien no necesarias. Se trata del soliloquio autojustificativo de una conciencia que ha hecho de la inacción un ejercicio y de la renuncia un procedimiento. Zama es un abúlico o, mejor, un acidioso: “un contemplador imparable de su propia ruina” (LESPADA, 2008: 164)⁴: “Nada me importaría mi propia muerte, creí también, y me acometieron unas ganas fuertes de no ocuparme ya de cosa alguna, de no retornar ni a mi cuarto ni a la calle ardiente y polvorienta, de echarme allí mismo, aunque fuese en el suelo, y descansar, descansar” (DI BENEDETTO, 2001: 43).
- 16 Lo que define a Zama es la impasibilidad: eso que Blanchot reprochaba a Mersault haber abandonado con la final aparición de su rebeldía. De modo que la comparación es pertinente, pero justamente lo que hace existencialista al narrador de *L'Étranger* es aquello que la novela de Di Benedetto rechaza. Zama mantiene su impasibilidad hasta el

final. No es, entonces, posible recuperarlo para el sentido trágico de la vida. No hay rebeldía en *Zama*, por lo tanto no hay oposición a lo absurdo de la existencia.

- 17 La primera persona es predominante en la obra de Di Benedetto. En *Zama*, esa primera persona da, por momentos, la impresión de una inadecuación, una incongruencia, una *incomodidad*. Ya vimos que no se trata del narrador consistente de la novela existencialista. Merece aplicarse a *Zama* la prueba de la transformación, en el sentido que da a esta palabra la gramática generativa: ¿qué pasaría si la novela estuviera enteramente narrada en tercera persona? Quizás la trágica historia del asesor letrado aparecería bajo una luz distinta: la irrisión, la ridiculez, el humor. Se trata de una perplejidad crítica difícil de asir y de demostrar argumentativamente, en el sentido en que predomina de modo abrumador una lectura “grave”, “seria”, de la narrativa dibenedettiana: ¿no son, en definitiva, los protagonistas de las historias de Di Benedetto víctimas de tragedias irrisorias? ¿No es Diego de Zama, al fin y al cabo, un personaje ridículo? Habría una *inadecuación* entre el tono del relato y la historia que se cuenta. Esta inadecuación no es, en modo alguno, un defecto de la novela, sino por el contrario su prerrogativa experimental, transgresiva: *Zama* es un ejercicio con la disonancia. Di Benedetto ya había experimentado con la inadecuación en su primera novela, *El pentágono*: un tema trivial, o trivializado, el amor, era propuesto en términos de esquema geométrico, con tríadas que, combinadas a partir de un elemento común, originaban, cada vez, la figura del título. Tratamos de demostrar que *Zama* cuenta una tragedia irrisoria con un tono de seriedad deliberadamente inadecuado, disonante. El tono se desprende del uso de la primera persona y de la proximidad afectiva del narrador con respecto a su relato. Si transformáramos a *Zama* en una novela en tercera persona, esa mediación afectiva del sujeto narrador desaparecería y la historia volvería visibles sus ribetes grotescos, humorísticos, ridículos. *Zama* se parecería, quizás, al *Quijote* o a *Candide* de Voltaire.
- 18 Nuestra hipótesis sobre el humor en *Zama*, sobre lo grotesco⁵ en muchos relatos de Di Benedetto (*Cuentos Claros* se había titulado, en su primera edición, *Grot*; Premat, 2009 : 7), nada tiene que ver con los procedimientos de la ironía o de la parodia. El narrador ironista (sería el caso del narrador de Saer, por citar uno emparentado con Di Benedetto) es un sujeto lúcido, siempre colocado en un lugar superior respecto de sus enunciados. En cuanto a la parodia, si bien es una lectura posible, el humor no tendría aquí que ver con ella, puesto que la parodia de *Zama* sería del tipo “parodia seria” (GENETTE, 1989: 39): por ejemplo, parodia de la novela histórica. Ironía y parodia contribuyen, también, al trabajo negativo del texto. El humor es, por el contrario, afirmativo. No implica, sin embargo, convertir a *Zama* en una comedia, aquello en lo que podría convertirse si la transformáramos a la tercera persona. Lo humorístico está aquí más bien en relación con lo grotesco, en el sentido de expresión de lo *tragicómico*. Se trata de puntos de vista: la tensión latente entre primera persona y tercera no tiene que ver con la persona verbal, sino más bien el punto de vista.⁶ Por eso, lo que resultaría cómico narrado desde afuera se vuelve trágico narrado desde dentro y, en definitiva, la contaminación de un punto de vista con el otro, la no identificación con el punto de vista del narrador de *Zama* (la perplejidad del lector, su desconfianza, su incredulidad), lejos de resolver la tensión, la vuelve productiva haciendo emerger lo tragicómico: “Grotesco [...] es el contraste pronunciado entre forma y argumento, la mezcla centrífuga de lo heterogéneo, la fuerza explosiva de lo paradójico, que son ridículas y al mismo tiempo producen horror (KAYSER, 1964 : 60)”.

- 19 La falta de sentido trascendente del mundo puede tener, por lo menos, dos constataciones distintas: una, lúcida, filosófica, racional; otra, ingenua, infantil, animal. Llamamos *absurdo* a la constatación inteligente, pensante, de la falta de sentido trascendente del mundo.⁷ Es el punto de vista del narrador existencialista. El humor es, por el contrario, la misma constatación sin su lucidez, sin filosofía y, por lo tanto, sin reducción o, dicho en términos de Robbe-Grillet, sin recuperación de la distancia. El absurdo sigue siendo un sentido, el sentido de la falta de sentido. La impasibilidad del mundo, su carácter refractario, su materialidad muda, siguen siendo recuperados por la razón, que lo aprehende como falta de razón. La experiencia de los relatos de Di Benedetto es otra: una constatación que no se constata, una evidencia falta de evidencias (es decir, una evidencia que no puede explicarse por el camino del logos⁸). El sinsentido afirmado, un sinsentido que no se deja determinar por su término negativo: la evidencia de una exterioridad que no se deja violentar por categorías (ni siquiera categorías que después sean negadas), una evidencia animal, infantil, vegetal, mineral.
- 20 Por supuesto, el mundo de Di Benedetto es melancólico. Pero es, también, risible, ridículo, irrisorio. Grotesco, porque su tragedia implica un humor contradictorio, que no excluye el dolor:
- Constituyó [lo grotesco] un ‘componente’ del ‘humorismo’ tal como Jean Paul intentó determinarlo. Lo llamó ‘la idea aniquiladora del humorismo’. La realidad, el mundo terrestre y finito en su totalidad, es aniquilada por el humorismo. [...] La sonrisa del humorismo no está libre: nace más bien ‘esa sonrisa en la que se contiene aún... un dolor’ (KAYSER, 1964 : 62).
- 21 Sergio Cueto lo llama *humor melancólico* y lo lee en la obra de Borges (CUETO, 1999: 7-15). La relación de Di Benedetto con Borges no pasaría entonces tanto por el género fantástico (NÉSPOLO, 2006: 41), vínculo superficial, obvio, que no le hace justicia a ninguno de los dos, sino más bien por este humor melancólico, esta consideración anti-metafísica del universo, esta afirmación indiferente de su inmanencia. No es muy distinto de lo que sostiene Robbe-Grillet: el mundo no es ni significativo ni insignificante. Se limita a *estar ahí*. Lo que no implica, como a menudo se ha entendido, un presupuesto de objetividad. Por el contrario, el mundo objetivo solo puede aparecer en su impasibilidad en la medida en que es mediado por el sujeto. Pero este sujeto no es pleno, no se fundamenta en una interioridad, sino que no es ni más ni menos que el punto de articulación entre las cosas y su *expresión*, tal cual la entiende Adorno: “Por otra parte, la objetivación de la expresión, que coincide con el arte, necesita del sujeto que la produce y explota [...] sus propias emociones miméticas. El arte es expresivo donde desde él habla, mediado subjetivamente, algo objetivo: la tristeza, la energía, el anhelo” (ADORNO, 2001: 193).
- 22 Lo expresivo, que Adorno conecta directamente con lo mimético (concepto que también hay que entender en el sentido estricto de Adorno y que ilumina mucho de la experiencia narrativa de Di Benedetto), y que se opone dialécticamente a lo constructivo, no es la manifestación de una subjetividad, sino más bien la exteriorización mediada de lo objetivo, la voz, por decirlo de algún modo, de las cosas en tanto que mudas (es decir, en tanto que no significantes). Por supuesto, lo expresivo en el arte moderno sería, sobre todo, manifestación del dolor: eso es la disonancia. La inadecuación, que más arriba pensábamos como procedimiento de la narrativa experimental, es la expresión de una discordancia entre el sujeto y el mundo que es histórica, es decir, moderna. El narrador de *Zama* se ha vaciado de toda interioridad, ha hecho la prueba de la imposibilidad de la experiencia, imposibilidad propia del sujeto moderno en la reflexión de Benjamin. *Zama*,

como muchos otros personajes dibenedettianos, constata cada vez el vacío de sus sentimientos, la nada que encuentra dentro de sí: “Hice un repaso del episodio: en ningún momento sentí emoción alguna, excepto cuando supuse que el hombre había despertado y lanzaría contra mí una justificada acusación” (DI BENEDETTO, 2001 : 63).

- 23 Los narradores y personajes de Di Benedetto son nada más (nada menos) que puntos de articulación a través de los cuales las cosas se expresan a sí mismas. Todo lo que decíamos más arriba en términos de renuncia a actuar, de acedia y de negación a participar de cualquier tipo de empresa que implique un dominio material del mundo (desde la razón, el concepto que violenta la cosa, hasta la civilización, que aniquila la naturaleza), está, por supuesto, relacionado con esta expresión de la cosa *a través* del sujeto. Esto implica, de modo correlativo, una des-antropomorfización del mismo: su animalización, su infantilización, su mineralización, su reificación, incluso su mecanización. El sujeto de Di Benedetto es pasivo: deja que las cosas vengan a él o de él se apoderen, lo modelen, lo atrapen. Sus devenires son transformaciones en las cuales se constituye como médium: “Me sirvió un mate, después sorbió uno ella. Dejábamos que la atmósfera luminosa y posesiva nos convirtiese en calmos objetos” (DI BENEDETTO, 2001: 30). “-Señor doctor, es posible que el primer hombre y el primer lagarto fueran también incomprensibles para todo cuanto los rodeaba” (2001: 99). “El patio llamaba, llamaba. [...] Y yo sabía que no estaba tras la puerta, sino en mí, y que cobraría vigencia real solo cuando yo estuviese en él (DI BENEDETTO, 2001: 125)”.
- 24 Podemos volver ahora sobre la cuestión del estilo. El de Di Benedetto, lo dijimos, ha sido caracterizado como austero, pudoroso, lacónico, reticente⁹. Pero nos gustaría introducir, en esta discusión, una segunda perplejidad crítica. Si bien este estilo puede caracterizarse así, especialmente en la última parte de *Zama*, y en las novelas *El silenciero* y *Los suicidas*, también pueden señalarse ciertas marcas disonantes cuya relación con el laconismo habría que desentrañar. Situemos algunos de sus momentos: “El agua, ante el bosque, fue siempre una invitación al viaje, que él no hizo hasta no ser mono, sino cadáver de mono” (DI BENEDETTO, 2001: 15). “Era preciso que yo cuidase mi estabilidad, mi puesto, justamente para poder desembarazarme de él, del puesto” (2001: 19). “Necesitaba saber si Fernández me había traicionado, en fin de cuentas, traicionado con la verdad” (2001: 107). “Era un desdén, el del jefe, embozado de respeto” (2001: 148). En las primeras tres citas, hay una repetición de palabra que parece no tener necesidad gramatical (“mono”, “puesto”, “verdad”). En la cuarta, al haber hablado del jefe en el párrafo anterior, podría haberse omitido la aclaración entre comas. Es decir que el laconismo convive con algunos pleonasmos. A estos ejemplos, que abundan, y que por momentos dotan de una cierta infantilidad a la frase (incluso a veces suenan a torpezas sintácticas), se pueden agregar los largos períodos en los que la acumulación descansa en la *parataxis*: una cierta simplicidad gramatical que bordea lo infantil, porque reemplaza la complejidad de la subordinación. Pero, entrelazados, abundan los períodos complejizados por el hipérbaton. Si sumamos esta última figura a la proliferación de arcaísmos el resultado es una especie de alquimia verbal que, como lo dice Saer (1997: 47), recuerda al barroco español. En suma: la complejidad y dificultad gramatical se combinan con cierta sencillez paratáctica y ciertos énfasis que bordean la tautología. Esto, sobre todo en la primera parte. En la última, la *parataxis* se transforma en la yuxtaposición de oraciones sintácticamente límpidas que evitan, en la medida de lo posible, los conectores. El proceso se acentúa porque los párrafos cada vez se adelgazan más, hasta constituir dos o tres oraciones, y a

menudo una sola. Esta reducción podría evocar a la poesía (porque las oraciones cortas parecen versos), homologación que consideramos errónea (ya veremos por qué).

- 25 En *Zama*, como en ningún otro espacio de la obra de Di Benedetto, accedemos a una extenuación del estilo, a un progresivo despojamiento de marcas “literarias”. La sobriedad opera una desterritorialización de la lengua (DELEUZE-GUATTARI, 1978: 32-33), en este caso el español. La relación de su estilo con la lengua mayor se asemeja a la que tiene Kafka con el alemán y Beckett con el francés: un uso intensivo, mínimo, material. El punto de partida es una paradoja estilística: un discreto barroquismo interferido por parataxis y por pleonasmos. Esa sinuosidad verbal se va volviendo como rectilínea, va como enderezándose en dirección a la prosa: se va haciendo menos “musical”, en el sentido de armónica o cadenciosa. La simplificación sintáctica es una generalización de lo disonante, lo que suena *seco*, *cortante*, interfiriendo el barroquismo discreto del comienzo y reemplazándolo hacia el final. Justamente, desde barroco que remite al Siglo de Oro (el máximo esplendor estilístico, “mayor”, del español) hasta el despojamiento de un español extrañado, minimalista, lacónico¹⁰:

Algo fino como un látigo, pero con vida, se introdujo sutilmente por el cuero que me embolsaba. Culebra. Sobre mí, arrastrándose de prisa. La impotencia, el calambre total. Llegó hasta la cintura, se envolvió en sí misma y allí quedó. Yo evitaba respirar, por no moverme. Después me aflojé (DI BENEDETTO, 2001: 166).

- 26 Convencionalmente, este corte en párrafos no parece necesario: todas estas oraciones podrían formar una unidad. Al dismantelar esa unidad, el narrador fragmenta la de las secuencias: produce una serie de *interrupciones* en la continuidad de la historia. Salvo por la reaparición del niño rubio al final, la tercera parte de la novela, que es la más breve, carece por completo del elemento marcado “onírico” o “fantástico”: la extrañeza tiñe todo el relato, ya sin separación posible entre lo real y lo imaginario. El último capítulo es, en verdad, como un sueño. El corte deja de ser un efecto de la introducción de lo alegórico o simbólico, del sueño o la fantasía, y pasa directamente a la frase. Al barroquismo de la primera parte corresponde la confusión onírico-imaginaria: la oscuridad de lo que pasa es isomorfa de cierto hermetismo gramatical. A la limpidez de la tercera, corresponde la claridad mate de lo prosaico: una diafanidad que no revela nada, puesto que nada oculta. Esta transparencia alude al principio anti-metafísico del mundo dibenedettiano. No hay oscuridad puesto que no hay “más allá” de las cosas: “Por eso también se puede decir que el mundo de Di Benedetto es un mundo sin secretos, porque en él todo está al descubierto, evidente en su rareza, iluminado por la revelación del misterio de que existe porque sí” (GIORDANO, 2008: 155). Esto parece entrar en contradicción con lo que dijimos más arriba acerca de la restitución de la oscuridad originaria de las cosas. Pero esta contradicción es solo aparente. La oscuridad de las cosas figura la experiencia muda que restituye al sujeto la suspensión de las categorías que las identifiquen, la primera de las cuales es el nombre¹¹. Ese mundo despojado de su significación, con el que el sujeto dibenedettiano se encuentra oscuramente (es decir: a-significativamente), es un mundo en el que las cosas no aparecen o permanecen inaparentes. Porque la “apariencia” presupone que detrás de ella hay una “esencia” que es posible alcanzar. Por eso “todo está al descubierto” pero sin que haya habido antes ocultamiento. Ese mundo anterior a su aprehensión antropomórfica es “claro” en ese sentido: no oculta nada. Pero es, de modo simultáneo, oscuro, porque tampoco revela nada, ya que no hay nada que revelar.¹²
- 27 La fragmentación infinitesimal de la secuencia vuelve la acción nítida: sensación del animal, identificación de la culebra, efecto en el cuerpo, etc. Pero esa microscopía

hiperrealista redundante, de modo paradójico, en una extrañeza de la secuencia, en una cierta opacidad de la acción macro. En parte, esto puede deberse al predominio que gana lo descriptivo en relación con lo narrativo. En la obra de Di Benedetto, la miniaturización del párrafo, cuyo extremo es la coincidencia con la oración, o incluso con la palabra, suele coincidir con un reemplazo de lo narrativo por lo descriptivo: “Un sitio despejado, rico de pastos. / Una vaca y su ternero. / Ocho, diez perros al acoso de la madre, y los otros a distancia, lengua afuera, ansiosos, tácticamente contenidos” (DI BENEDETTO, 2001: 167). Las secuencias descriptivas habilitan, no obstante, la deducción de la acción: en el ejemplo anterior (“Sobre mí, arrastrándose de prisa. / La impotencia, el calambre total”) se presupone lo narrativo. Caracterizando estados y yuxtaponiéndolos, es posible reponer nexos causales, núcleos de acción. Pero la secuencia descriptiva tiende, en última instancia, a desprenderse de su dependencia con respecto a la narrativa:

Consideré que tendríamos que darles sepultura. Quedarían allí, al pie del cerro, con una cruz y una piedra encima. El viento voltearía la cruz. Alguien, después, sacaría la piedra. Tierra lisa. Nadie. Nada (DI BENEDETTO, 2001: 162).

- 28 A extenuación del estilo es entonces isomorfa de una minimización de lo narrativo. Y ésta, a su vez, responde a un ausentarse de la proyección antropomórfica sobre las cosas. El laconismo dibenedettiano, lejos de ser un punto de partida, es la consecuencia de un trabajoso proceso de extenuación, cuyo correlato novelesco es el paulatino despojamiento de atributos y de programas del narrador protagonista. Como si la búsqueda de un lenguaje pre-verbal o de un habla pre-lingüística (un balbuceo infantil, una voz animal) obedeciera a la necesidad de deshacer el mundo tal cual se presenta dado por las categorizaciones previas y rehacerlo en su textura material, inmediata. La prosa, como extremo al que se llega por *lo poético* (y no como su contrario), expresa esta inmediatez de las cosas como lo *prosaico*. La dicción que alcanza *Zama* pretende erigirse en eco de la sobriedad de las cosas.¹³
- 29 La crítica ha señalado la importancia de la infancia en la obra de Di Benedetto (FELD, 2008; NÉSPOLO, 2006). Asimismo, la de lo animal. Naturaleza, animal, niño, constituyen figuras del despojamiento o, como lo dice Giordano, de la inocencia (2008: 155). Hay en *Zama* una vocación de retorno a un estadio pre-humano, pre-cultural.¹⁴ Pero esta vocación no es la búsqueda deliberada de un regreso nostálgico en el cual una comunidad futura y mejor coincidiría con un pasado arcaico idílico. Más bien se trata de que la conciencia de *Zama* se disuelve en un mundo infantil, animal, vegetal, inhumano. Su renuncia a actuar sobre las cosas es, también, una renuncia a participar de la empresa humana civilizadora. Afirmar que en *Zama* se trata de la historia de una decadencia es, de nuevo, considerar el término como determinado por su positivo: ¿qué sería lo contrario de la decadencia? La prosperidad. Como antivalor, la decadencia es un triunfo del antihéroe. Sin embargo, para que haya decadencia tiene que haber habido prosperidad. La historia que nos cuenta el narrador, al parecer, la presupone. Pero ese pasado próspero, ¿es tal? ¿No es más bien una nueva coartada a partir de la cual tejer el engaño de la decadencia?
- 30 Consideremos ese pasado próspero desde el punto de vista político social, que para el narrador es el horizonte en el que se inscriben todos sus otros ensueños. En el encuentro con su viejo amigo, el capitán Indalecio, éste da de *Zama* una imagen en la cual el narrador primero se reconoce: “¡El doctor don Diego de Zama!... El enérgico, el ejecutivo, el pacificador de indios, el que hizo justicia sin emplear la espada” (DI BENEDETTO, 2001: 21). Esa experiencia de desdoblamiento parece ser consecuencia de la distancia entre la imagen épica que *Zama* tiene de sí mismo en el pasado y la pobre imagen presente.

Indalecio le devuelve una imagen que el narrador tiene olvidada a causa de su indigencia. Siguen una serie de imágenes yuxtapuestas en las cuales su nombre aparece revestido de diversos calificativos. Ese montaje desemboca en una final negación del sentido épico de la primera evocación: “A esta altura del duelo, Zama el menguado podía sospechar que Zama el bravío quizás no tuvo tanto de aguerrido y temible: un corregidor de espíritu justiciero puede seducir fácilmente la voluntad de esclavos estragados por meses de represión más que violenta, cruel” (DI BENEDETTO, 2001: 22). El uso de la primera persona admite entonces la lectura de la decadencia: en este caso, es el presente del relato el que modifica la percepción que el sujeto tiene de su historia pasada. Es la memoria, como mecanismo constructivo, lo que da forma al pasado a partir de la consideración melancólica del presente. Esta inversión típica de la narración del siglo XX tiene su correlato en la tensión con el verosímil histórico: la contemporaneidad “filosófica” modifica la percepción histórica del acontecimiento colonial: “Zama es una novela existencialista absolutamente moderna. Si bien los móviles de acción del protagonista responden a las costumbres de una época y a una geografía específica, la cosmovisión del personaje, su idiosincrasia y conflictiva son las de un sujeto moderno” (NÉSPOLO, 2006: 248-249). Esta interpretación otorga, sin embargo, un crédito excesivo al tiempo presente como acción constructiva, o deformante, de la memoria: también, una coincidencia perfecta del pensamiento del autor con la filosofía de su época cuyo correlato sería una certidumbre que más bien la permanente vacilación y reticencia de su estilo desmienten. La desconfianza respecto del pasado se ve compensada por un exceso de afirmación del presente en el que se rememora. Por el contrario, habría que poder sostener *a la vez* todas esas imágenes que el narrador va encadenando, incluso (o más bien: sobre todo) aquéllas que se contradicen entre sí. De nuevo, el perfecto compuesto hace aparecer la verdad de esas imágenes contradictorias, una verdad paradójica, en la cual lo negativo opera como sustractivo, como regreso a un estadio en el que la negación no sigue a la afirmación y no se opone simplemente a ésta: Zama no es ni un héroe que triunfa ni, tampoco, un antihéroe que fracasa (es decir: que triunfa en su derrota), sino un héroe que *ya ha actuado*, es decir, un héroe que termina antes de empezar, por cuanto su victoria se ejerce sobre los ya derrotados. No puede ser un antihéroe, puesto que no fracasa (es el “pacificador de indios”), pero tampoco un héroe, puesto que no actúa (los indios son “esclavos ya estragados”), sino que se limita a constatar que la tarea ya ha sido hecha.

- 31 Se puede llevar esta lectura a la dimensión histórico-política de la novela. Di Benedetto no se limita a oponer el punto de vista del vencido o del oprimido a una historia colonial narrada por los vencedores. Zama es un criollo desplazado que pretende tener la dignidad y el prestigio social de un español: no es, en definitiva, ni una cosa ni la otra. Ventura Prieto, su reverso exacto, es un español con cierto espíritu de rebeldía americanista. La elección del espacio-tiempo de la ficción posee determinadas connotaciones que han sido señaladas: por un lado, se trata de una época sin grandes acontecimientos históricos; pero, también, un momento en el que las reformas borbónicas de 1763 han desplazado a los criollos de vieja estirpe de la elite político-administrativa; una época en que la tranquilidad se carga, no obstante, de presagios que anuncian las revoluciones del siglo siguiente (en este sentido, la última parte es enfática al situar la acción en 1799). Asunción, como margen del Virreinato, es un espacio de intemperie pero, también, de desplazamiento en relación con el imaginario decimonónico nacional: el desierto romántico. La selva paraguaya se opone tanto a la civilización europea como al desierto argentino: alude a la densidad y espesor de lo real, eludiendo tanto el imaginario civilizatorio como el romántico metafísico que es su reverso exacto. Pero Paraguay es

también la contradicción latinoamericana, la nación marginada por la propia América, la vergüenza histórica que comparte Argentina con sus aliados en la guerra que puso fin a sus aspiraciones de potencia. Es, entonces, un espacio-tiempo también paradójico, que no se opone americanamente a lo europeo sino que más bien figura la misma contradicción americana, su pasado violento fratricida.

- 32 Volviendo a la cita anterior, la extrañeza que experimenta el narrador no es solo ante la imagen de sí mismo en el pasado, sino ante esa yuxtaposición de imágenes entre las cuales el presente des-apropia el pasado y, a su vez, el pasado des-apropia el presente. Correlativamente, todo el peso ontológico recae en el futuro, en la *posibilidad*:

Más bien, yo esperaba ser yo en el futuro, mediante lo que pudiera ser en ese futuro. / 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, como si arriesgara, medroso, interrumpir algo (DI BENEDETTO, 2001: 22).

- 33 El motivo de la espera está determinado por esta carga ontológica puesta en la posibilidad, que a su vez está estrechamente vinculada a ese deseo cada vez defraudado, a ese deseo que permanece deseo. El desprendimiento de Zama es la experiencia del futuro que se da solo como posibilidad. En su incumplimiento, la posibilidad, al permanecer como ella misma, mantiene la experiencia del futuro como futuro. Por eso todas las renunciaciones y todos los desasimientos afirman la posibilidad como modo de ser del narrador. La espera es una de sus figuras. Por supuesto, esta perspectiva temporal está relacionada con el afantasmamiento de la mujer, con la irrealización del mundo material, con la intemperie esencial que disimula toda civilización. La imagen de lo posible imprime al mundo una consistencia que la experiencia indigente del presente socava: “No me hacía mal saberlo, porque permanecía bajo la influencia del sueño y de la mano blanca, otro sueño. Mal me causaba, eso sí, que lo real me resultase inasible y, si una mujer venía a mí, lo hiciera en sueños, nada más (DI BENEDETTO, 2001: 37)”.

- 34 La primera vez que Zama sueña con la mujer desconocida que viene en barco, a la mañana siguiente ve la mano de una mujer asomando de la ventana de un carruaje: el estado espiritual en el que lo dejó el sueño tiñe de una pátina onírica su percepción de lo material. La mujer imaginada, de la cual solo ve la mano, es afantasmada doblemente, por el estado espiritual y por el hecho de ver solo una parte del cuerpo. Ahora bien, ese enrarecimiento de la percepción durante la vigilia, que en este pasaje de la novela se describe como efecto del estado de ánimo, es constante: el relato de los sueños, que discontinúan la linealidad de la historia, introduciendo pequeñas alegorías, *mise en abyme*, simbologías, tiende, en última instancia, a teñirlo todo con ese nacarado onírico, por el cual toda la realidad se presenta como extrañada.

- 35 ¿Quién es la mujer soñada, que no es ni Luciana ni Marta, que es una desconocida? Porque el desconocimiento de Zama se describe con la precisión de lo conocido: “Pude precisar su rostro, gentil, y un vello rubio que le hacía durazno el cuello y me ponía goloso” (DI BENEDETTO, 2001: 36). Es esa exactitud de la imagen la que permite a Zama afirmar que la mujer no es ni Luciana ni Marta. La imagen de la desconocida adquiere consistencia con la imagen vegetal que hace de su cuello un fruto comestible: la imaginación de Zama restituye a lo humano su pertenencia a lo natural-material, lo animal, lo vegetal. La desconocida es la mujer posible, el amor posible, que permanece suspendida en su ser. Yuxtaponiendo este sentido a la clave histórico-política, Zama afirma que América no es (reivindicación nacionalista) ni ha sido (reivindicación indigenista): América es solamente

su posibilidad. La indigencia del continente, que es la indigencia del mundo, es el reverso negativo de la afirmación del ser como posibilidad: “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” (DI BENEDETTO, 2001: 37). Para Zama, lo real se experimenta en términos de ausencia: necesidad (*algo* que falta), deseo (*alguien* que falta), temor (*algo* o *alguien* que amenaza). Para la concepción existencialista, el mundo es un infierno. Para el narrador dibenedettiano, es un “paraíso desolado”, es decir una nueva paradoja, el espacio de inmanencia al que ya se ha llegado, donde están ausentes tanto el sufrimiento terrenal como la gracia eterna. Más todavía, para Sartre “el infierno son los otros”: la relación es de poderío y de dominio bajo la mirada del otro, es una relación de vergüenza y de humillación; pero este paraíso que es la América de *Zama* es desolado porque no hay relación, ni amistosa ni problemática, con los otros. La relación con los otros es de extrañeza.

- 36 Esta extrañeza tiñe de modo sutil todas las relaciones de Zama, en especial con los hombres, que aparecen cada vez como rivales: el primero de todos, en orden de aparición y quizás también de importancia, Ventura Prieto, que en la tercera parte retornará como Vicuña Porto (pero, ¿se trata del mismo personaje?; quizás esta pregunta, fútil como toda identificación de un elemento narratológico en una novela que los pone en cuestión, no deba plantearse). La hostilidad de Zama hacia el escribiente carece de toda explicación: parece previa a la historia. Pero, de nuevo, entraríamos en la lógica narratológica que el relato socava si repusiéramos una elipsis y colmáramos esa falta en relación con lo que el lector, o el texto, sabe. Deberíamos decir que, más bien, la ausencia no demanda ser llenada¹⁵: la hostilidad es anterior a todo, se sustrae al verosímil de la historia. Ventura Prieto no es como Bermúdez, Manuel Fernández o el capitán Parrilla, de los cuales, por más que el juicio del narrador se halle contaminado de delirio persecutorio, puede esperarse verosímilmente una amenaza: son, efectivamente, rivales, en el amor y en la misión militar. El escribiente no se erige como enemigo sino por un capricho de Zama y siempre siguiendo móviles oscuros: “Era demasiado perseguir así a un hombre; sin embargo, yo debía reconocer que, por mi enojo o precipitación, con fundamento o no, él se había convertido en mi enemigo, de manera que los dos éramos mucho para una sola ciudad” (DI BENEDETTO, 2001 : 60). El delirio paranoico es otra de las figuras mediante las cuales el sujeto reviste de una cierta consistencia lo inasible de lo real. El enfrentamiento con Ventura Prieto es un efecto de la presunta paranoia de Zama. Sin embargo, la verosimilización de lo extraño por el recurso a la psicología es cada vez socavada por una vacilación propia del fantástico. En la primera parte de la novela, la desconfianza de Zama hacia su supuesto rival carece de toda justificación. La primera vez que aparece el niño rubio, esa imagen que retornará una y otra vez, hasta el final de la novela, y que es como el borde fantástico de la historia, el narrador sospecha un intento de robo contra su habitación. Consultando a los esclavos de la casa que lo hospeda acerca de la identidad del ladrón, uno de ellos opina que debe tratarse de “un niño muerto”, es decir, de un fantasma. Después, vuelve a encontrar al niño rubio en la casa de una curandera, pero, abordado por Zama, el niño escapa. El fantasma adquiere, en ese episodio, consistencia carnal, puesto que el niño, según le dice la curandera, se había convertido desde hacía unos días en asistente, un poco por casualidad: Zama no es, entonces, el único que lo ve (aunque podría discutirse si se trata del mismo, sino confunde en un niño real al de su alucinación). Las reapariciones posteriores, y sobre todo la del final, volverán a

convertirlo en un producto de la imaginación. Por lo pronto, la mención aparentemente casual que hace Ventura Prieto de “la mística del niño rubio” desata la paranoia de Zama, que lo acusa de haberle mandado al ladrón (DI BENEDETTO, 2001: 46). En la pelea, Ventura Prieto resulta herido y, posteriormente, encarcelado y desterrado. El narrador deja entrever remordimientos: el castigo fue excesivo para algo que no era más que una sospecha. De nuevo, se trata de una excusa: Zama justifica, trabajosamente, una acción deshonrosa para la que carece de justificación.

- 37 El motivo de la paranoia se ve así interferido por la aparición fantástica (ni real ni maravillosa, ambivalente, pasible de una explicación razonable y de una insólita): la proyección en Ventura Prieto del deliro persecutorio de Zama es un efecto de la irrupción de lo fantástico. A su vez, el destierro de Ventura Prieto lo convertirá, nueve años después y en la tercera parte de la novela, en Vicuña Porto, líder español de una rebelión aborigen. Aunque hay un momento en el cual se describen las tendencias americanistas y revolucionarias de Ventura, lo cual dota de verosimilitud a su alzamiento, éste parece un efecto, desmesurado, del deshonor y el destierro y, por lo tanto, de la persecución arbitraria a la que lo sometió Zama:

El gobernador se mostraba radiante y sin duda creía que yo iría a doblarme en manifestaciones de gratitud. No atiné a hacerlas porque quedé meditabundo, con olvido de que me hallaba en audiencia: Ventura Prieto pagaba una ofuscación mía con el deshonor, un tajo en la mejilla, la cárcel, pérdida del puesto y salida del país (DI BENEDETTO, 2001: 60).

- 38 El remordimiento de Zama le causa la distracción y el olvido: y, a su vez, esa pérdida de atención tiene como consecuencia la pérdida de la oportunidad de ganar el favor del gobernador. Los acontecimientos más heterogéneos se encadenan así en un continuo de causas y consecuencias, desequilibrados y diversos. La historia se teje en un entrelazamiento de causas nimias que producen efectos excesivos: la pobreza de acontecimientos en un mundo exterior adusto y desértico (desde todo punto de vista: social, político, metafísico) es compensada por una febril actividad imaginativa del narrador (sueño, ensueño, proyecto, delirio, fantasía). La imaginación de Zama es productora de aquello de lo que escapa y de lo que teme y destructora de aquello que desea y que necesita. Pero, de modo simultáneo, la máquina imaginativo-destructora de Zama trabaja como por automatismo: engendra lo que se le opone como una fuerza adversa, pero eso que se le opone, oscuro e inasible, aparece como puramente exterior, como destino, naturaleza o desgracia.
- 39 Entendemos que nuestra lectura nos permite pasar de una consideración restringida de lo grotesco a una más compleja, plena de matices, que se produce en el mismo libro de Wolfgang Kayser. Más arriba, una definición acotada nos permitió pensar a *Zama* como expresión de lo tragicómico. Esta caracterización permite a Kayser una también acotada, pero al mismo tiempo más abstracta, definición: grotesco es la fusión de lo incompatible (1964: 140). Esta definición, entendemos, es convergente con la de transgresión. Puede interpretarse, como lo ha hecho en general la crítica, a *Zama* como transgresión de la novela histórica: el pensamiento anacrónico, por filosófico moderno, de ese narrador en primera persona *impugna* la pretensión optimista de la reconstrucción. Es una lectura posible, incluso obvia: pero, justamente, se trata de ir más allá de lo obvio (o más acá, como quería Barthes, oponiendo a lo obvio no lo profundo sino *lo obtuso*). Nosotros hemos tratado de demostrar que esa clave de lectura le da al narrador una consistencia excesiva, ajena a la incertidumbre *radical* de Di Benedetto: la precariedad de su mundo alcanza al sujeto narrador, quizás incluso empieza por él. Hay que considerar, por el contrario, que

los dos tiempos, el presente de la escritura, la contemporaneidad filosófica del narrador, y el pasado de la historia, la distancia del acontecimiento, se fusionan en *Zama* como una mezcla incompatible, *esperpéntica*. En rigor, la transgresión no es meramente genérica (lo que tiene su valor pero, a la vez, un alcance limitado, modesto): es una transgresión de las convenciones mismas de la novela como forma. Como afirma Kayser, lo grotesco no es algo que puede apoderarse por completo de una forma tan compleja y abarcadora como la novela: más bien, grotescos son ciertos momentos novelescos. Pero Kayser piensa en la novela decimonónica y su consideración del siglo XX privilegia el drama, la poesía y la pintura (salvo el caso de Thomas Mann, cuyas novelas, procedimentalmente, deben todavía mucho al género estricto consolidado en el siglo XIX). Falta, quizás, una consideración de la vanguardia novelesca (el surrealismo es abordado por Kayser solamente en la pintura). La fusión de lo incompatible es una prerrogativa de la novela de vanguardia: aunque no podamos hablar de novelas grotescas, sus momentos de grotesco son el resultado de transgresiones que implican no tal o cual género particular (fantástico, realista, etc.), sino la novela misma como forma que, a partir de la experiencia vanguardista, es sobre todo crítica de sí misma. Seguimos situados en una perspectiva en la que convergen Adorno, Robbe-Grillet y Saer: la novela solamente puede ser “nueva”, como todo arte de vanguardia, cuestionando de modo incesante las categorías consolidadas por el género en su cristalización formal: el realismo decimonónico. No hay novela verdaderamente moderna sin crítica de la novela como género, toda novela después de la vanguardia es un ejercicio experimental de transgresión que atañe a su forma misma y a su concepto. Por eso, Saer sigue una línea que puede rastrearse en Robbe-Grillet y en Adorno (europeos que no consideran ni el arte ni la literatura latinoamericana, aunque el primero cite, no casualmente, a Borges): la narrativa latinoamericana debe inscribirse en la mejor tradición de la europea y debe situarse, por eso mismo, en la vanguardia más avanzada, sin importar de qué nacionalidad sea (para Saer, esa vanguardia es el *nouveau roman*). En este sentido, la obra de Di Benedetto se sitúa por fuera de la solución esencialista continental: lo real maravilloso y el realismo mágico. Esto es coherente con su filiación borgiana y con las principales líneas de la literatura argentina (aunque, también, de cierta tendencia rioplatense): el rechazo del esencialismo latinoamericanista de Alejo Carpentier y de García Márquez. Su transgresión a las convenciones genéricas implica este rechazo. Una novela como *Zama*, que se sitúa en la perspectiva de la interrogación de lo latinoamericano, y que reflexiona sobre el acontecimiento colonial, es una respuesta directa al esencialismo de Carpentier y una respuesta anticipada, impugnatoria, al “latinoamericanismo para europeos” que significará el realismo mágico, con todas sus implicancias de mercado (el llamado *boom*) :

- 40 Yo quiero hacer notar, sin embargo, que si aceptamos por un momento la hueca categoría de novela de América, abstracta y chauvinista, y adoptamos el punto de vista de quienes la manejan, entre todas las novelas que pretenden ese título en los últimos treinta años *Zama* sería la primera en merecerlo, a pesar del folclore, del anecdotario pasatista y del academicismo artero que pululan en la actualidad y que se pretende hacer pasar por una nueva novela. *Zama* no se rebaja a la demagogia de lo maravilloso ni a la ilustración de tesis sociológicas (...); no honra revoluciones ni héroes de extracción dudosa, y sin embargo, a pesar de su austeridad, de su laconismo, por ser la novela de la espera y de la soledad, no hace sino representar a su modo, oblicuamente, la condición profunda de América, que titila, frágil, en cada uno de nosotros. Nada que ver con *Zama* la exaltación patrioter, la falsa historicidad, el color local (SAER, 1997: 50)¹⁶.

- 41 Avanzando un paso más, podemos considerar la novela de Di Benedetto en una perspectiva más amplia de lo grotesco. Esta perspectiva es convergente con ciertos señalamientos críticos de los cuales hemos partido para nuestro trabajo y que constituyen puntos ciegos de las consensuadas lecturas de esta obra (nos referimos, concretamente, al ensayo de Alberto Giordano). En esta perspectiva, lo grotesco es sobre todo el modo de manifestación del mundo: este modo de manifestación permitiría comprender dos motivos que hemos venido señalando. El primero, la percepción que tiene el narrador de lo animal, lo vegetal, lo infantil, lo viviente, lo inorgánico y lo cósmico. El segundo, otro aspecto del cuestionado sentimiento trágico: la idea de un destino aciago que se impone a la subjetividad del héroe o antihéroe, el “absurdo” de la existencia.
- 42 Hemos hecho referencia más arriba a las fantasías de transformación animal. En la primera parte de la novela, un hombre sueña que le crece un ala de murciélago: se la corta con un cuchillo y después comprende que ha asesinado a la mujer que amaba (DI BENEDETTO, 2001: 19-20). Esto puede interpretarse como el relato de un brote psicótico. También están los sueños o ensueños de transformación animal del propio Zama:
- Yo era un animal enfurecido, rabioso. Ignoro qué animal, sólo sé que de cuatro patas y muy forzado. Necesitaba escapar y todo el obstáculo era una roca. La embestía y en cada embestida me partía más una herida en medio de la cara. Seguí embistiendo, cada vez más débil, más débil, más... (DI BENEDETTO, 2001: 61).
- 43 Como las alegorías o puestas en abismo del comienzo de la novela, la del mono muerto enredado en los palos del puerto que la corriente se quiere llevar, y la historia de Ventura Prieto sobre el pez que es expulsado por el río y debe luchar toda su vida para mantenerse en su cauce, estas fantasías animales pueden ser recuperadas por el sentido. Creemos, no obstante, que lo animal en Di Benedetto va más allá de lo simbólico, aunque lo incluya. De hecho, en una obra como *Mundo animal*, la bestia simbólica, edípica, se incluye de manera deliberada, casi obvia. Pero, precisamente, la perspectiva de esos cuentos nos abre también un devenir animal del hombre, una dimensión arcaica de lo humano: como bien ha señalado la crítica, ese mono muerto es no solo una metáfora de Zama, sino también una alusión al estadio pre-humano del mismo hombre (PREMAT, 1993: 290-291). En esa dirección, subrayemos que lo animal interviene en *Zama* siempre en momentos de ensoñación: son fantasías, producen transformaciones, como lo infantil, lo vegetal, lo material inorgánico.¹⁷ El animal no es tanto símbolo como imagen: no detiene la interpretación en la verticalidad del sentido metafórico, sino que disemina y prolifera la yuxtaposición metonímica que dispara la horizontal del funcionamiento. Este motivo implica el segundo: lo animal, lo vegetal, lo infantil, lo inorgánico, son las formas de la exterioridad por las cuales la renuncia del sujeto a actuar sobre las cosas las inviste, por contrapartida, de una iniciativa en la que se vuelven fuerzas demoníacas o mágicas que lo atrapan. Kayser describe del siguiente modo la concepción del grotesco del romanticismo alemán:
- 44 La nueva concepción nos hace ver que todos nosotros, siempre y sin provocación alguna, vivimos dentro de un círculo mágico dominado por poderes maliciosos. Resulta que justamente nuestro mundo de todos los días, esos objetos pequeños y aparentemente muy familiares, con que tenemos trato cotidiano, demuestran ser extraños, malos y poseídos por demonios hostiles que pueden sorprendernos en cualquier momento y justamente en el instante en que nos afectan lo más sensiblemente (1964: 133).
- 45 Lo mágico es para Zama lo contingente, lo azaroso, lo irracional, el *élan* de lo exterior, de la naturaleza, de las cosas y de las criaturas incomprensibles, de los elementos desatados

y de la materia muda. En una palabra, lo mágico es lo demoníaco. Coherente con la lectura existencialista, se afirma demasiado rápidamente el ateísmo dibenedettiano. En un trabajo muy interesante, Gustavo Lespada afirma de *Zama* de modo sorprendente: “No hay demiurgo; ninguna referencia a Dios en este relato que supuestamente transcurre entre 1790 y 1799...” (163). Error bastante grosero en cuanto la segunda parte de la novela comienza de este modo:

- 46 Me remontaba a la idea de un dios creador. Un espíritu que no hacía pie en nada, capaz de establecer las leyes del equilibrio, la gravedad y el movimiento. Pero su universo era una rotación de bolillas, mayores o menores, opacas o luminosas, en un espacio preciso, como recortado por el alcance de la mirada, en el cual el sonido resultaba inconcebible.
- 47 Entonces, por mis necesidades, el dios creador tomaba la figura de un hombre, porque era un dios, ajeno y remoto. Un anciano de melena y barba blancas, sentado en una roca, que contemplaba con cansancio el universo mudo (DI BENEDETTO, 2001: 95).
- 48 Un dios, entonces, acidioso. Un dios, como el griego, sometido él también a leyes implacables e incomprensibles. Ni ontología ni teología: demonología. Ni afirmación creyente del orden del cosmos ni negación atea del sentido de la vida: afirmación humorística (Kayser actualiza la conexión histórica, medieval, entre la risa y lo demoníaco) de la contingencia, aceptación no lúcida de la intemperie: “Obedeciendo sumisamente al destino, no oponiéndole nada, es más, *queriéndolo*, prolongándolo con un consentimiento que no le deja nada para destruir, ni siquiera un cuerpo en su apretado presente de causas, la ironía se derrumba, se descubre ante el humor que nada más asiente, operante pasividad” (CUETO, 1999: 14).
- 49 Lo demoníaco es también *lo ominoso* o *lo siniestro*, que los románticos alemanes conectaron con lo grotesco: la extrañeza repentina de lo familiar. Formas de lo siniestro en *Zama*: el hermoso rostro de Luciana, entrevisto como “caballuno” en una escena (45) y contemplado deformado por el párpado caído en otra (82); el modo de hablarle de Luciana acerca de las indias *mbayás*, a causa de lo cual Zama siente que le dirige la palabra como si él fuera una mujer (96); el hijo bastardo de Zama, mezclado con las gallinas, sucio y en cuatro patas, que el padre contempla con estupor, como si no fuera suyo (102-103); el sentimiento de estar en un país distinto que se apodera de Zama cuando se muda de alojamiento en la segunda parte (108): el “horror” que experimenta después de confundir la viuda esperpéntica con la mujer fantasma en la segunda parte (140). Todas estas imágenes pueden muy bien ser denominadas grotescas. O, también, grotescas son las escenas, los momentos, mientras que lo siniestro es la expresión que encarna el narrador como sujeto que se constituye en cada una de esas escenas: sujeto fascinado, paralizado por la maravilla o por el espanto, sujeto absorbido por *lo innominado*.
- 50 Pero lo demoníaco es al mismo tiempo el modo de nombrar aquello que aparece cuando se renuncia a categorizar lo real, a aprehenderlo con los esquemas del sujeto. Los fantasmas de *Zama* no son subjetivos: encarnan lo no dominado de la realidad, lo que Adorno llama *lo no idéntico* o *lo mutilado a la naturaleza* (SCHWARZBÖCK, 2013: 17-18). Sustraer al mundo las categorías que lo ordenan habilita la mezcla de los órdenes: la fusión de lo incompatible, la contaminación de los reinos. Lo grotesco es esa coalescencia que se derrama en el derrumbe de las separaciones categoriales: el pasaje constante, el movimiento transformador, de lo humano a lo animal, de lo animal a lo vegetal, de lo vegetal a la materia inorgánica, de lo inorgánico al objeto construido, humano-inhumano.

BIBLIOGRAFÍA

- ADORNO T. W., *Teoría Estética*, Madrid, Taurus, 2001.
- BENJAMIN W., *Discursos interrumpidos I*, Madrid, Taurus, 1982.
- BLANCHOT M., *Falsos pasos*, Valencia, Pretextos, 1977.
- CAMUS A., *L'Étranger*, Paris, Minuit, 1982.
- CLAESSON C., "La distancia existencial en *Zama*", en *Moderna Språk*, Institutionen för moderna språk, vol. 102, N° 1, Uppsala, 2008, p.67-77.
- CUETO S., *Versiones del humor*, Rosario, Beatriz Viterbo, 1999.
- DÁMASO MARTÍNEZ C., "Antonio Di Benedetto. La fascinación del cine y la levedad de su escritura", en *Zama 1*, UBA, Instituto de Literatura Hispanoamericana, 2008, p.181-184.
- DELEUZE G. y GUATTARI, F., *Kafka. Por una literatura menor*, México, Era, 1990.
- DI BENEDETTO Antonio, *Zama*, Barcelona, AGEA, 2001.
- FELD C., "La acechanza de lo pequeño", en *Zama 1*, UBA, Instituto de Literatura Hispanoamericana, 2008, p.147-151.
- FILER M., *La novela y el diálogo de los textos. "Zama" de Antonio Di Benedetto*, México, Oasis, 1982.
- GENETTE G., *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Taurus, Madrid, 1989.
- GIORDANO A., "Las víctimas de la desesperación. Una aproximación al mundo de Antonio Di Benedetto", en *Zama 1*, Instituto de Literatura Hispanoamericana, UBA, 1989, p.154-162.
- KAYSER W., *Lo grotesco. Su configuración en pintura y literatura*, Nova, Buenos Aires, 1964.
- LEGAZ M. E., "Tres metáforas de lo heroico (una lectura histórica e *Zama*)", en *VI Congreso Nacional de Literatura Argentina*, Universidad de Córdoba, Facultad de Humanidades, s/n, 1991.
- LESPADA G., "Diario de un condenado. Para una caracterización del personaje en *Zama* de Antonio Di Benedetto", en *Zama 1*, Instituto de Literatura Hispanoamericana, UBA, 2008, p.163-171.
- NÉSPOLO J., *Ejercicios de pudor. Sujeto y escritura en la narrativa de Antonio Di Benedetto*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, 2004.
- PREMAT, J., "La topografía del pasado: imaginario y ficción histórica en *Zama* de Antonio di Benedetto", en *Historia, espacio e imaginario*, Jacqueline COVO-MAURICE (coord.), Presses Universitaires du Septentrion, Francia, 1997, p.285-292.
- PREMAT, J., "Lo breve, lo extraño, lo ajeno", en *Cuentos completos*, Di Benedetto, A., Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2009, p.5-31.
- ROBBE-GRILLET A., *Pour un nouveaux roman*, Paris, Minuit, 1986.
- SAER J. J., *El concepto de ficción*, Buenos Aires, Seix Barral, 1997.
- SAER J. J., *Nadie nada nunca*, Seix Barral, Buenos Aires, 2004.
- SARTRE J. P., *La Nausée*, Paris, Minuit, 1985.

SCHVARTZMAN, J., “Volverse mono. La lengua de Antonio Di Benedetto”, en *Zama* 1, UBA, Instituto de Literatura Hispanoamericana, 2008, p.184-192.

SCHWARZBÖCK S, “La estética no burguesa”, en *Estética (1958/9)*, T. W. ADORNO, Buenos Aires, Las Cuarenta, 2013, p.15-36.

NOTAS

1. Para un análisis del estilo de *Zama*, ver (Schvartzman, 2008).
2. “En el marco de la obra de Di Benedetto, esta novela, publicada tres años después de su primer libro de cuentos (*Mundo animal*, 1953), se presenta como una hipérbole de lo que escribirá luego, como un anuncio de sus otros personajes, esos ‘marginales en una sociedad que declina’, y como una aproximación de un estilo personal que partirá de la extrañeza anacrónica del vocabulario y la sintaxis de *Zama*, para alcanzar la antinaturalidad que caracteriza la “escritura blanca” de Di Benedetto” (Premat, 1997 : 285).
3. “*Zama* es, por ciertos aspectos de su concepción narrativa, comparable a las obras mayores de la narrativa existencialista, como *La náusea* y *El extranjero*. Yo creo, sin embargo, que por las circunstancias en que fue escrita y la situación peculiar de la persona que la escribió, *Zama* es en muchos aspectos superior a esos libros” (Saer, 1997 : 47).
4. Aunque Lespada afirma que *Zama* es un antihéroe trágico, describe al personaje camusiano, rebelde, como el revés exacto del personaje dibenedettiano, que comete una especie de “suicidio diferido” (Lespada, 2008 : 164).
5. Para Giordano, la cercanía del mundo animal con el de los niños en la obra de Di Benedetto “por lo general, bordea lo grotesco, cuando no lo ominoso” (Giordano, 2008 : 160). Lespada, por su parte, caracteriza la tragedia de *Zama* como “épica-grotesca” (Lespada, 2008 : 170).
6. Aunque la argumentación de Lespada vaya en la dirección del carácter anti-épico del personaje de *Zama*, significativamente señala la “nostalgia” de tercera persona que parece manifestar la novela : “Si en la epopeya el héroe nacía al morir, tornándose inmortal por el relato que ensalzaba sus actos, aquí no solo los actos parecieran ser no dignos del canto, sino que, al carecer de una voz *otra* que los narre o al menos que describa su exterioridad desde la tercera persona, *Zama* nunca podrá ser ungido con los atributos del héroe” (Lespada, 2008 : 164).
7. “También la literatura “absurda” participa mediante sus representantes supremos en la dialéctica de que ella, que es un nexo de sentido organizado teleológicamente, dice que no hay sentido, con lo cual conserva la categoría de sentido mediante la negación determinada” (Adorno, 2001 : 262).
8. Es la “evidencia” de la que habla *Nadie nada nunca* de Saer : “La mirada rebota, vuelve a fijarse, y vuelve a rebotar, en el espacio de febrero, en el mes irreal, que adviene para poner, como una cifra del tiempo entero, en el tapete, la evidencia” (Saer, 2004 : 79). Volveremos a citar un fragmento de esta misma página de la novela de Saer para establecer otra relación con la búsqueda de Di Benedetto.
9. En la misma línea de caracterización, Dámaso Martínez, siguiendo a Ítalo Calvino, habla de “estilo de la levedad” (Dámaso Martínez, 2008 : 85).
10. En este proceso, que va de lo extensivo a lo intensivo, de lo mayor al uso menor, de la exuberancia estilística a la austeridad gramatical, la prosa de Di Benedetto imita el itinerario borgiano : en efecto, la narrativa de Borges va del barroco ensayado en su primer libro de cuentos, *Historia Universal de la Infamia* (1936), hasta la sencillez y austeridad de su último libro de cuentos, *El informe de Brodie* (1970). Recordemos que en el prólogo a la edición de 1956 de *Historia Universal de la Infamia*, Borges ya designaba (y, sutilmente, amonestaba) el carácter barroco de aquellas

páginas juveniles. *Zama* estaría sintetizando, en un solo paso, ese largo recorrido (operación, también, muy borgiana).

11. “El mundo grotesco es nuestro mundo... y no lo es. El estremecimiento mezclado con la sonrisa tiene su base justamente en la experiencia de que nuestro mundo familiar –que aparentemente descansa en un orden fijo– se está distanciando por la irrupción de poderes abismales y se desarticula renunciando a sus formas, mientras se van disolviendo sus ordenaciones” (Kayser, 1964 : 40).

12. En el mismo párrafo del cual sacamos la anterior cita de *Nadie nada nunca*, se dice de las cosas que percibe el protagonista, también como Zama un acidioso (y que no casualmente tiene un nombre animal : el Gato) : “Enceguecen, porque no ocultan nada” (Saer, 2004 : 79).

13. “Hegel llama prosaica a la belleza natural. La fórmula a la que denomina asimétrica y el haberla considerado así no es sino ceguera respecto al desarrollo del arte más moderno que hubiera podido ser estudiado bajo el aspecto de la penetración de la prosa en la ley formal misma. La prosa es el reflejo en el arte, y un reflejo imborrable, del desencantamiento del mundo y no solo de su adaptación a un estrecho utilitarismo” (Adorno, 2001 : 110).

14. “Pero la presencia de lo regresivo supera el esquema recién esbozado. En realidad, la obra está dominada por una ficcionalización multiforme de la anterioridad como imagen de una otredad : lo que está más allá de la conciencia, el mundo inconsciente de pulsiones, se metaforiza así como un ámbito primitivo, situado no dentro del hombre, sino detrás, en un otrora sin fechas” (Premat, 1997 : 289).

15. “Leí en el libro de Jimena Néspolo que alguien se lamentó alguna vez de que la maestría de Di Benedetto se debilitara a veces en el final ‘incompleto’ de los relatos como ‘Enroscado’. No sé si llamarlo error, pero me parece que la escritura de Di Benedetto intensifica su potencia justamente en la suspensión (no la llamaría incompletud) de un final como el de este relato, en el que la continuidad se entredice y no se cuenta porque resulta más perturbador sospecharla que conocerla” (Giordano, 2008 : 162).

16. Ciertos rasgos de Di Benedetto, con los que también suelen caracterizar la prosa borgiana, resultan muy operativos para oponer estas obras a la estética latinoamericanista de lo real maravilloso y el realismo mágico : laconismo, pudor, despojamiento, austeridad, monotonía (aunque en una sintaxis esplendorosa) se oponen al desborde, barroquismo, exceso, abigarramiento y exuberancia de la narrativa del *boom*. Nótese, además, la presencia de ideas que remiten a la posición de Borges (como la de “color local”). Para la posición saeriana anti-latinoamericanista, que recoge muchos de los axiomas borgianos de “El escritor argentino y la tradición”, ver los ensayos “La selva espesa de lo real”, “Una literatura sin atributos” y “Borges novelista” (Saer, 1997 : 259-281).

17. Premat, por ejemplo, interpreta a su modo “las múltiples modalidades de lo líquido” en *Zama* (1993 : 290).

RESÚMENES

Este trabajo propone una lectura de la novela *Zama* (1956) de Antonio Di Benedetto. La obra de este autor ha sido leída en general como manifestación literaria de una negatividad propia del existencialismo. *Zama* en particular ha sido, por su parte, interpretada como una negación de la novela histórica. Tratando de superar estas dos formas de negatividad, la lectura propone pensar a *Zama* en relación con el humor y el grotesco. La expresión de lo tragicómico podría

proporcionar una nueva clave de lectura tanto de *Zama* como de la obra narrativa de Di Benedetto.

This paper proposes a reading of the novel *Zama* (1956) by Antonio Di Benedetto. Di Benedetto's works have generally been read as a literary manifestation of existentialism's negativity. *Zama* in particular has been interpreted as a negation of the historical novel. By trying to overcome these two forms of negativity, this work suggests reading *Zama* in connection with humor and grotesque. The expression of the tragicomic could provide a new key to reading both *Zama* and the narrative work of Di Benedetto.

ÍNDICE

Palabras claves: humor, disonancia, grotesco, negatividad, Di Benedetto

Keywords: humour, dissonance, grotesque, negativity, Di Benedetto

AUTOR

RAFAEL ARCE

Universidad Nacional del Litoral

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET)