

ZAMA: TRAYECTORIA DE UNA HUIDA

Daniel Adrián Israel
Universidad Nacional de Cuyo

Introducción

La obra que nos proponemos revisar, *Zama*, de Antonio Di Benedetto¹, seguramente la novela mendocina de mayor repercusión en los ámbitos literarios occidentales, ha sido enfocada frecuentemente desde una caracterización de la problemática existencial del personaje-narrador-protagonista. El tratamiento crítico otorgado a esta novela, sobre todo en las modalidades de la "crítica arquetípica", nos ha acostumbrado a ver en la obra la magnífica descripción de un conflicto humano individual, expresado en una rica simbología de alcances universales². Dicho conflicto puede ser parafraseado utilizando la dedicatoria que Di Benedetto eligió para esta novela: "A las víctimas de la espera". La universalidad del asunto de la novela coincidiría aparentemente -si hacemos un ingenioso juicio de recepción- con la buena acogida que *Zama* obtuvo en el exterior, especialmente en la Europa del existencialismo y del *Nouveau Roman*.

¹ Antonio Di Benedetto. *Zama*. 2ª ed. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1967, 207 p.

² Cfr. sobre todo Graciela Ricci. *Los circuitos interiores; Zama en la obra de A. Di Benedetto*. Buenos Aires, Fernando García Cambeiro, 1974, 109 p.

Nuestro propósito, quizá un tanto más problemático, es reflexionar acerca de las condiciones de productividad literaria que la obra misma supone en relación con un triple marco: regional, nacional y continental. La relación con cada uno de esos marcos es conflictiva y da por resultado, es nuestra hipótesis, la ubicuidad de la obra de Di Benedetto en el ámbito de la literatura argentina.

En efecto, la obra novelística de Antonio Di Benedetto plantea una problemática peculiar en cuanto a su relación con los sistemas literarios vigentes en su época, tanto regionales como nacionales. Sin duda no ha sido tratada como una obra "revolucionaria" ni "crítica" -en el sentido de las vanguardias-, y, al menos que sepamos, nunca ha sido considerada, más allá de ciertas declaraciones apasionadas pero inciertas, como un "antecedente" de los inmensos cambios producidos en la novelística latinoamericana a partir del "boom" (y de sus precursores reconocidos: Asturias, Carpentier, Arguedas, etc.). Más bien, las novelas de Antonio Di Benedetto escritas en la Argentina³, de entre las cuales *Zama* resulta la más significativa para nuestro examen, forman un peculiar conjunto que se encarga de indagar el sentido de lo que entendemos por "literatura regional" y revelar un potencial productivo que, sin embargo, no ha tenido mayores resonancias en el ámbito de la literatura argentina.

Fruto de una carrera literaria atípica en nuestro país en lo que a modalidades de circulación y recepción se refiere⁴, la obra de Antonio Di Benedetto se ve relegada precisamente por esta condición: resulta

³ Me refiero, cronológicamente, a *El pentágono* (1955), *Zama* (1956), *El silenciero* (1964) y a *Los suicidas* (1969). Excluyo deliberadamente la producción cuentística -que obliga, dado su carácter multiforme, a una consideración aislada- y también su última novela *Sombras, nada más...* (1985), generada a partir de la experiencia del exilio.

⁴ La primera edición, de 1956, de muy limitado tiraje y circulación restringida, se agotó rápidamente. Diez años después, según consta en una carta del autor a J.J. Bajarifa, Di Benedetto negociaba una traducción al alemán de su obra mayor y al mismo tiempo se lamentaba de que el gran público argentino de ese momento no conociera esa obra. Lo inusual del caso de Di Benedetto se centra en este hecho: primero es traducido en el exterior y luego consigue publicar la segunda edición de la novela en una editorial, EUDEBA, que le garantizaba la distribución comercial. (Finalmente, la versión al alemán de *Zama* y de *El Silenciero* aparecieron respectivamente en 1967 y 1968, por lo que se confirma que las tratativas se iniciaron con anterioridad a las que mantuvo con EUDEBA). Cfr. para la relación de las cartas de Di Benedetto, Nelly Cattarossi Arana. *Antonio Di Benedetto: "Casi" memorias (I, II, III, IV, V)*. Mendoza, Ediciones Culturales de Mendoza, 1991, pp.105-107.

prácticamente ubicua para los cánones vigentes en la sistematización de los textos literarios. Explicar esta ubicuidad es el propósito del presente artículo.

1. Di Benedetto y la literatura nacional

1.1. Un lugar excéntrico

Hace ya unos años, Ana María Amar Sánchez y colaboradores señalaban la dificultad de caracterizar la narrativa argentina producida entre 1960 y 1970 si no era recurriendo a un indicador obvio:

"La presencia de un importante grupo de narradores provenientes del interior que, apartados de todo regionalismo o pintoresquismo, inscriben, a través de su búsqueda de nuevas formas, distintos proyectos y tendencias. [...] Antonio Di Benedetto, Daniel Moyano, Héctor Tizón y Juan José Hernández, inflexionan de una manera muy diferenciada ese origen provincial común que los liga externamente, lo canalizan temáticamente por vías diversas, y sólo admiten entre ellos el establecimiento de algunas vinculaciones aisladas"⁵.

En este importante proyecto de historia de la literatura *nacional* no podía pasar desapercibido el hecho de que fueran nombres "provenientes del interior" los que caracterizaran con mayor relevancia el período que se intenta describir. A partir de este factor, muy llamativo para las autoras, se intenta la categorización de la obra de cada uno de los escritores. Sin embargo, las mismas críticas coinciden en señalar que la narrativa del mendocino, diferenciado en un principio de los otros escritores nombrados por la supremacía que asume el motivo de *lo urbano* en sus obras⁶, se

⁵ Ana María Amar Sánchez *et al.* "La narrativa entre 1960 y 1970. Di Benedetto, Tizón, Moyano y Hernández". En: *Capítulo. Historia de la literatura argentina*. T.5. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1982, p.627

⁶ Algo que en verdad resulta *llamativo* para un escritor "provinciano", de acuerdo con los procedimientos consagrados de recepción de la literatura "del interior" en Buenos Aires.

convierte en definitiva "en la más extensa, la más multiforme y variada, se presenta como un campo más complejo, donde cada texto reclama un abordaje particular"⁷. Es así como, desde la primera inclusión de Di Benedetto en una historia de la literatura nacional, su nombre aparece como conflictivo, difícilmente catalogable. Para comprender las razones de tal hecho es preciso aludir a los rasgos sistemáticos que determinan la selección de heurísticas⁸ para la incorporación y categorización de autores en una historia literaria.

1.2. La construcción de un sistema literario

Dado lo ingente de este campo, nos contentaremos con brindar una caracterización del sistema literario hispánico, determinado por Rosalba Campra⁹. Esta autora parte de algunos de los supuestos bajtinianos en torno a la literatura: más específicamente, utiliza el concepto de *intertextualidad* entendido, de acuerdo con lo que inferimos del texto, como la capacidad textual de configurar un sistema de relaciones dentro del cual cada texto se genera, se interroga o interroga a otros, responde u absorbe otros textos. La investigadora se pregunta entonces cuál es el sistema de la narrativa hispanoamericana, y, sobre todo, cuál es su origen. La autora rastrea la configuración del sistema desde el descubrimiento y la conquista para concluir afirmando que sólo en el momento de las independencias nacionales pudo constituirse un sistema literario con una referencia textual interna: el *Facundo*, de Sarmiento:

⁷ Ana María Amar Sánchez *et al. Ibid.*, p.627

⁸ Entendemos por *heurísticas* un conjunto de modelos empíricos, que se manifiestan en reglas o procedimientos orientadores de la producción literaria y de su crítica y sistematización histórica. Para este concepto nos hemos inspirado en David Bordwell. *El significado del filme. Inferencia y retórica en la interpretación cinematográfica*. Barcelona, Paidós, 1995, 347 p. *passim*

⁹ Rosalba Campra. "Intertextual-intratextual: el sistema de la narrativa hispanoamericana". En: Saúl Yurkievich (ed.) *Identidad cultural de Iberoamérica en su literatura*. Madrid, Alhambra, 1986, 340 p., pp.111-120.

"El momento de las organizaciones nacionales se vuelve, en esta perspectiva, el de la organización de un texto propio. No creo que sea exagerado identificar en el *Facundo* de Sarmiento (1845) -y más allá de su herencia ideológica europea- la fundación en Argentina de una referencia textual interna. La dicotomía civilización/barbarie codificada en el *Facundo* a través de una constelación de imágenes de asedio, de devoración, actúa a partir de ese momento como eje sobre el cual levantar sucesivas construcciones textuales -y no sólo en Argentina-. No necesariamente la alusión implicará adherir a la ideología subyacente, más a menudo se tratará de desenmascararla. Rastrear su presencia en textos posteriores no significa de todos modos colocarse en la óptica del problema de las fuentes, sino intentar una descripción, siguiendo una línea diacrónica, del proceso de autoconstrucción de una literatura hispanoamericana: el reconocimiento de una fundación literaria autónoma, o que por lo menos trata de serlo"¹⁰.

Obviaremos, por no ser éste el lugar adecuado, el espinoso tema de las relaciones entre el "sistema literario argentino" y el "sistema literario hispanoamericano". Pero queremos destacar que lo que se juega en esta delicada operación es nada menos que la construcción discursiva de la "identidad latinoamericana", construcción que ha elegido a la literatura como a uno de sus medios más adecuados¹¹. En este sentido parece necesario coincidir con la autora en el hecho de que "la autoconstrucción" del sistema literario tiene su *origo* en un texto "fundacional". La dinámica interna de la autoconstrucción del sistema de referencias hipertextual se orientaría por las heurísticas generadas por el texto fundacional. De tal

¹⁰ Rosaiba Campra. *Ibid.*, p.112 Las cursivas son nuestras.

¹¹ Para un testimonio de esta certidumbre, por parte de los autores latinoamericanos, *cf.* el siguiente comentario de García Márquez : "Todos estamos en lo mismo. Contamos el mismo cuento. No hay cinco novelistas escribiendo cinco novelas, sino una sola novela en varios tomos. Escribimos sobre la misma realidad y cada uno de nosotros muestra una parte de esa realidad." Los "cinco" aludidos son, en este caso Cortázar, Fuentes, Vargas Llosa, Donoso y él mismo. *Cfr.* por Roger Peel. "Los cuentos de García Márquez". En: Enrique Pupo-Walker. *El cuento hispanoamericano ante la crítica*. Madrid, Castalia, 1973, 385 p., p.235.

manera, y como comprueba la misma investigadora, la oposición "civilización/barbarie" se transforma en clave para establecer relaciones intertextuales no sólo con el texto fundante sino sobre todo entre los textos mismos que disputan la pertenencia al sistema literario argentino (y, según la autora, hispanoamericano)¹². Sobra decir que no se trata de la única estrategia utilizada por los escritores para elaborar su pertenencia a ese objeto llamado "literatura nacional" pero se trata, en verdad, de una estrategia de alto rendimiento. Por eso se convierte, en el campo de la crítica, en una *heurística* que permite categorizar de alguna manera la producción literaria de los autores a considerar con el objeto de "insertarlos" en el sistema literario en cuestión. Así, volviendo al artículo de Amar Sánchez, autores como Moyano y J.J. Hernández trabajan en la temática de la oposición interior/Buenos Aires (oposición clásica para el sistema de la literatura argentina generada a partir de la estrategia fundante civilización/barbarie y que permite, agregamos, la fundación de una veta importante de la "literatura regional"); otros, como Tizón, siempre según la óptica del mencionado artículo, remuevan el regionalismo con los aportes del "realismo mágico", lo cual abre su localismo a las corrientes más sobresalientes de la "nueva narrativa latinoamericana" (pero, agregamos nosotros, se inserta de esa manera en una tradición hispánica que arranca con "las novelas de la tierra" y que vuelven a tener su basamento en la productiva oposición sarmientina).

Incluso, tendríamos que agregar, el juego mismo de tensiones dentro del sistema que caracteriza la relación "literaturas regionales/literatura nacional" se origina en la *heurística* respetada por las autoras. Aquí encontramos la clave para comprender el por qué de la ubicuidad de la obra de Di Benedetto: las novelas del mendocino no se ajustan a la *heurística* fundante del sistema literario argentino en ninguna de sus variantes o inversiones y, por tanto, la preceptiva que rige la configuración del canon le concede una posición excéntrica¹³.

¹² Rosalba Campra demuestra este hecho analizando textos literarios heterogéneos como *Una sombra donde sueña Camila O'Gorman*, de E. Molina y *Cuerpo a cuerpo*, de D. Vifas.

¹³ *Ubicuidad y excéntrica* serían categorías complementarias que determinan la inserción o no de un autor "regional" dentro del canon de la literatura "nacional". Lo *ubicuo* puede entenderse, desde la perspectiva de la recepción crítica, como la

Pero el trabajo de la crítica y de la historia literaria, en este caso particular, sólo refleja una problemática que aparece representada en la misma obra de Di Benedetto. Demostrar cómo *Zama* es, en cierto nivel, una ilustración del conflicto de pertenencia al sistema literario en cualquiera de sus encuadres (regional, nacional, continental) es el propósito del siguiente apartado.

2. *Zama* o el sentido de la huida

2.1. La ciudad sin nombre

- Sire, ya te he hablado de todas las ciudades que conozco. -
- Queda una de la que no hablas jamás. Marco Polo inclinó la cabeza.
- Venecia -dijo el Jan.
- Marco sonrió. -¿Y de qué crees que te hablaba?

Italo Calvino. *Las ciudades invisibles*

Uno de los aspectos al que los críticos hacen inevitable referencia es el de la relación de *Zama* con la llamada "novela histórica". Adolfo Ruiz Dfáz caracteriza excelentemente este punto:

"Novelistas tan dispares como Walter Scott, Dumas, Sienkiewicz, el Anatole France de *Thais* y el Larreta de *La gloria de Don Ramiro* coinciden en un recurso que molesta a los lectores actuales y que no pasó inadvertido a los contemporáneos. Llevados por un propósito de reconstrucción del pasado se inclinan a tratar por separado los personajes y el contorno. La descripción detallada, que abunda con frecuencia en el pormenor arqueológico, se extiende, a su vez, a los personajes.[...]

Zama, que transcurre a fines del siglo XVIII difiere sistemáticamente del género que tiene sus comienzos y modelos

combinación de estrategias contradictorias adoptadas por la obra, estrategias que no permiten la definición de una imagen de ésta que sea acorde con las categorías vigentes para la configuración del canon. Esto remite a una supuesta *excentricidad* -entendida como extravagancia, pero sobre todo, como producto alejado del centro a partir del cual se piensan las categorías-.

en el siglo XIX. En este sentido no es una novela histórica. Empieza en 1790 en una ciudad que no se nombra. Las casas, los otros hombres, el paisaje, el contorno entero que desde la ciudad se manifiesta, se hacen con la vida de Diego de Zama. Zama y la tierra que pisa son inseparables y hasta indiscernibles. No se trata de un escenario sino, en la acepción de Ortega, de una cabal circunstancia¹⁴.

Ahora bien, en Di Benedetto no sólo existe esta voluntad creadora de asimilar la trayectoria del destino de un hombre a una circunstancia determinada. También hay lo que podría denominarse una consciente *voluntad anómica*, negadora de los nombres propios, individualizantes. Esta voluntad anómica es rastreable, en mayor o menor medida, en toda su producción novelística¹⁵. Sin embargo, la voluntad anómica parece referirse a la ciudad que en definitiva se constituye en el centro de la problemática representacional: *Mendoza*. Tanto *El hacedor del silencio*, como *Los suicidas* parecerían recrear ciertos aspectos de la ciudad natal del autor (o al menos, resultaría verosímil pensar que la acción de esas novelas se desarrolla en Mendoza, sólo que no hay ningún dato directo que pueda sostener esta hipótesis). El planteo de Di Benedetto en el tratamiento del espacio urbano va, creemos, mucho más allá de lo que podría denominarse "voluntad de universalización", puesto que dicha voluntad, según el axioma realista de "Pinta tu aldea y pintarás el mundo", no se vería controvertido por una construcción del espacio más localizable, menos ubicua. Lo que las novelas de Di Benedetto piensan es, en realidad,

¹⁴ Adolfo Ruiz Díaz. "La segunda edición de *Zama* (1967)". En: *Revista de Literaturas Modernas*. N° 7 Mendoza, FFyL, UNC, 1968, pp.138-140, p.139.

¹⁵ Así, por ejemplo, ni *El pentágono* ni *Los suicidas* contienen la más mínima referencia directa -nombres propios- de la ciudad en la que se desarrollan sus respectivas acciones. El caso de *El hacedor del silencio* (nombre de *El silenciero* en su edición definitiva) nos parece paradigmático: unas palabras preliminares nos aclaran que "De haber ocurrido, esta historia supuesta pudo darse en alguna ciudad de América Latina, a partir de la posguerra tardía (el año 50 y su después resultan admisibles)." Cfr. Antonio Di Benedetto. *El hacedor de silencio*. Barcelona, Plaza y Janés, 1985, 177 p., p.15.

la imposibilidad de construir una representación literaria de la ciudad de Mendoza¹⁶.

En ese sentido, *Zama* resulta paradigmática para describir la trayectoria de huida del autor, su capacidad para *aludir eludiendo* al ámbito privilegiado que, para él, constituye Mendoza. Una cita de la novela que nos ocupa ilustra pertinentemente la situación. Don Diego de Zama se encuentra varado en la innominada Asunción del Paraguay, lejos de su esposa y de su madre, de las que aguarda desesperadamente noticias. Este espacio implicado, valorado como el origen del personaje -y por ende, de su identidad- nunca aparece nombrado, aunque, por alusiones podamos colegir que se trata de Mendoza:

"Mediante el aguardiente, supe que Indalecio estuvo en Buenos Aires con mi cuñado, gestor ante el virrey del traslado que estrictamente me correspondía y precisaba tener.

Las promesas eran para un tiempo incierto, pero de signos positivos.

A cambio del anuncio, en el que confiaba, aunque a medias, ya que poseía algunos rasgos de reiteraciones fallidas, entregué al capitán una confesión de mis necesidades: no apetecía tanto un ascenso como la ubicación en Buenos Aires o en Santiago de Chile, porque *mi carrera* estaba estancada en un puesto que, se me insinuó con el nombramiento, implicaba apenas un fugaz interinato. Y esto más: *entre mi mujer y yo mediaba la mitad de la longitud de dos países y todo lo ancho del segundo*¹⁷.

El párrafo es suficientemente revelador si subrayamos el voluntario anacronismo -la novela, en realidad, los despliega en forma muy sutil- que consiste en llamar "países" al Paraguay y a la Argentina en una época tan temprana como 1790. Sin embargo, se pueden aportar otras pruebas textuales: después de la marcha de Ventura Prieto, don Diego reflexiona:

¹⁶ Una temática digna de estudio sería la explicación causal de la dificultad -por parte de la literatura mendocina- de construir una representación literaria *de la ciudad que escape* de los planteos arquetípicos (del tipo "Mendoza, ciudad de las acequias y las alamedas", de los que tanto se abusa en los libretos de la Fiesta de la Vendimia) o de las formas naturalistas planteadas ya en *La ciudad de barro* (1941), de Alejandro Santa María Conill.

¹⁷ Antonio Di Benedetto. *Zama*. Op. cit., p.15. Las cursivas son nuestras.

"En consecuencia, Santiago de Chile se borraba como posibilidad de un puesto vecino a la tierra de mi esposa y mi madre"¹⁸.

En esta oportunidad, Mendoza queda restringida a un punto localizable en un sistema de coordenadas, aunque ese punto sea, desde la axiología que plantea la novela, indispensable para comprender el conflicto del personaje¹⁹.

Obsérvese, sin embargo, cómo lo que hemos denominado *voluntad de anomia* no resulta válida para las "grandes capitales" (Buenos Aires, Santiago de Chile, Madrid). Habría que hablar entonces de una lógica de fuerzas que oponen a las ciudades donde el poder se ha instalado -lo cual posibilitaría la identificación mediante un nombre propio- de aquellas, como la ciudad de Marta, o la de residencia de Zama, que permanecen innominadas porque, políticamente, son subsidiarias de las primeras. En efecto, la espera de Zama -que ha sido tan bien caracterizada en términos existenciales- depende de un único factor: el del reconocimiento de las "grandes capitales".

2.2. *Zama* como "literatura menor"

A partir de las especificaciones que hacíamos en el anterior apartado, es posible generar otra lectura de la novela: *Zama* como parábola de la situación del escritor provinciano. En efecto, y si seguimos en estos

¹⁸ *Ibid.*, p.63.

¹⁹ La solución que da Di Benedetto al problema del espacio urbano en las otras novelas mencionadas puede esquematizarse como una geometrización de la ciudad y un relevamiento existencial de la misma; el autor trabaja en un nivel relativamente alto de abstracción y nunca le concede un estatuto referencial suficientemente estable como para permitirnos hablar de un "retrato" de la ciudad de Mendoza. De ahí que Mendoza sea "la ciudad invisible", innominada, que se descubre en cada una de las novelas. Dicha práctica se conforma de acuerdo con las convenciones de la novela del siglo XX. Para Marino Pérez Álvarez, por ejemplo, a partir de Joyce "el tiempo psicológico individual [...] se diluye en un espacio que va y viene, se cruza, vuelve sobre sus pasos, como la disposición de la ciudad. Por decirlo así, el tiempo subjetivo se espacializa y el yo se diluye en la ciudad. La ciudad es el yo". Marino Pérez Álvarez. *Ciudad, individuo y psicología*. Madrid, Siglo XXI, 1992, 322 p., p.164.

lineamientos generales la propuesta de Deleuze y Guattari, la obra de Antonio Di Benedetto se confirma como perteneciente a la llamada "literatura menor". Una *literatura menor* se caracteriza, según estos autores, como "la literatura que una minoría hace dentro de una lengua mayor"²⁰. (Por ejemplo, en nuestro caso, las literaturas de "provincias", que no forman un todo homogéneo, sin fisuras, pero que son categorizadas en bloque, frente a la llamada "literatura nacional", producida, y sobre todo distribuida, mayoritariamente en Buenos Aires). Resulta, pues, una literatura sin duda marginal con respecto al sistema que la hace posible, pero precisamente esa característica es la que permitiría la mayor perceptibilidad del sistema en su conjunto.

En ese sentido, el lenguaje de *Zama*, escueto, austero aun en su estilización, resulta ejemplar para caracterizar esa situación de "minoridad". Dejando de lado todo pintoresquismo, se convierte en una prosa serena, efectiva, lejana del mimetismo en el que podría haber caído el autor de una "novela histórica". Tanto los arcaísmos como los vocablos en guaraní se encuentran especialmente dosificados, funcionan de manera sustantiva, plena, y de ningún modo se hallan recargados por la intención de un autor que pretende una "función didáctica" o se erige en "salvador" o "documentalista" de un cierto estado de lengua.

Pero, aunque el estilo no cae en las obviedades de la novela histórica, tampoco se deja tentar por la violencia de los usos barrocos, por las imágenes intensas y la respiración agitada de las novelas latinoamericanas del siglo XX. Lo usual en *Zama* es la planificación sintáctica pulida, que transmite, dentro de un tono monocorde general, los estados de ánimo del personaje; también las imágenes límpidas, certeras:

"Ya la noche estaba demasiado densa, pesado el cielo, con esa gravedad que precede a la diafanidad cuando está por subir la luna. No podía distinguir a cuál de las mujeres seguía. No me importaba.

La noche estaba compacta, dura, y me comunicaba su energía. Delante iba una forma de mujer y era ya como tenerla, con una certidumbre que nada podía alterar. Mi cuerpo adivinaba el suyo.[...]

²⁰ Gilles Deleuze y Félix Guattari. *Kafka: por una literatura menor*. México, Era, 1978, 125 p., p.28.

el verdadero interrogante de *Zama*: ¿cómo detectar el momento de actuar? ¿cómo no dejarse llevar por la rutina de los acontecimientos que solemos llamar vida? ¿hasta cuándo postergarse? El planteo, que ha sido revisado en su forma existencial no deja de tener un correlato político: la autopostergación, la inacción, también son propiciados por un medio que no ofrece las potencialidades necesarias para desentumecer el alma, para desplegar(se) en acción²⁴. De donde la desesperanza como visión de mundo esconde siempre una motivación que en el fondo es política.

La situación genera una aporía: por un lado, es imposible retornar al medio que constituye el *origo*, sede de la identidad, (Marta, la madre: Mendoza)²⁵; por otro, la espera de la promoción que lo haga habitante de una ciudad de poder resulta vana. La resolución de la aporía se da en la tercera parte de la novela con el episodio de Vicuña Porto y el símbolo de la tribu ciega.

2.3. La parábola de la huida

El valor de condensación del episodio de Vicuña Porto es claro: se trata de una re-presentación de los motivos esenciales de la obra y del itinerario del protagonista, Diego de Zama. También de un profundo cuestionamiento de ese proyecto de vida. Vicuña Porto es un forajido que asola la región. Cuando la ciudad se decide a capturarlo, don Diego acepta participar en la expedición. El rumbo que va a adoptar es exactamente el contrario del que esperaba -el norte-. La cabeza de Vicuña Porto le servirá a Don Diego -es su creencia y motivación- como pasaporte

²⁴ También la obra de Kafka, a la que se dedican por entero Deleuze y Guattari en el libro comentado, tiene sus puntos de contacto con Di Benedetto, como ha sido señalado por algunos críticos: el tema de la autopostergación, la espera infinita y la imposibilidad de actuar son algunos de los puntos de contacto siempre que se tenga presente que esas temáticas se dan en una situación estructuralmente semejante: la de una cultura "menor".

²⁵ La imposibilidad de retorno es directamente proporcional a la capacidad de olvido. De ahí que poco a poco se vaya "olvidando". La búsqueda de las mujeres sustitutas de Marta en la primera parte son indicadores de ese olvido o alejamiento. En la segunda parte, el protagonista afirma: "Pensé en Marta sin pena. El pasado era un cuadernillo de notas que se me extravió". (Antonio Di Benedetto. *Zama*. Ed. cit., p.125). El pasado, la identidad, el origen han quedado registrados en una especie de memoria -el cuadernillo- que el protagonista *elige* olvidar.

para su tan ansiado despegue. La ciudad, en una proyección de las expectativas del personaje, deviene tribuna de su éxito:

"Me volví en la silla. Quería advertir a la ciudad que regresaría a ella sólo de paso. Una cabeza, la de Vicuña Porto, me franquearía ese mejor destino que no me depararon méritos civiles, intermediarios ni súplicas"²⁶.

Pero la expedición pronto se convierte en una línea de fuga sin retorno: el propio Vicuña Porto forma parte del grupo de hombres que lo busca. El delincuente se da a conocer a don Diego, por lo que éste, debido a su enfrentamiento con el capitán Parrilla, queda dedicado a, como él mismo explicita, "tramar el medio de denunciarlo sin ponerme en peligro"²⁷. Esta delicada situación hace que imagine la contrapartida del "regreso con éxito":

"Imaginé la entrada a la ciudad.

Toda la carne del rostro hinchada. Cochinos de nariz, los bigotes y los labios, y adheridas a ellos, las moscas, aprovechadoras y ominosas.

Detrás mis manos, ineptas.

Para las gentes, tan derrotado, repugnante y ruin Vicuña Porto, el bandido, como Zama, su encubridor"²⁸.

La ciudad -la ciudad sin nombre- se convierte de esa manera en el tribunal de conducta, ciertamente ambiguo, de leyes poco claras, ante quien el individuo debe reportar su modo de ser en el mundo. La metamorfosis del héroe en traidor -tema borgeano- se une aquí a una búsqueda desesperada de reconocimiento.

²⁶ *Ibid.*, p.168.

²⁷ *Ibid.*, p.176.

²⁸ *Ibid.*, p.198.

Rescatado y protegido por Vicuña Porto, don Diego descubre el sentido de fuga de su proyecto²⁹.

El personaje de Vicuña Porto, el fugitivo/redentor del final de la novela se erige en la representación de la conciencia doble de Zama³⁰. Una vez asesinado el capitán Parrilla, los seguidores de Porto juzgan a Don Diego:

"Pero el voto, único, de Vicuña Porto era más poderoso. Dijo que la delación tiene pena capital y la traición merece igual castigo, mas nadie puede ser ajusticiado dos veces. Dijo entonces que se muere antes de morir, padeciendo una muerte doble, por la mutilación amuladora.

Pensé que no, que él se equivocaba, porque aun sin brazos, sin ojos, podría comer raíces arrancadas con los dientes, podría rodar como un bulto hacia el río. Si me dejaban la vida, conservaría la facultad de escoger la vida o la muerte.

También Porto lo sabía. Su discurso, astuto, envolvía y disimulaba la misericordia que se proponía ejercer.

Antes del primer tajo, me sopló al oído: 'Hunde los muñones en la ceniza del fogón. Si no te desangras, si te encuentra un indio, sobrevivirás'³¹.

²⁹ "La empresa no llevaba aspecto de suscitar alegría o fuertes esperanzas. No hablaban de ella.

Para mí representaba una fuga, una fuga incierta.

Creo que entonces, junto con esa incertidumbre de objetivo, comenzó a poseerme la certeza de que, en cualquier lugar, mis probabilidades serían las mismas". A. Di Benedetto. *Ibid.*, p.201.

³⁰ Vicuña Porto, como Ventura Prieto en la primera parte y Manuel Fernández en la segunda pueden considerarse como *dobles* del personaje central, representaciones por descomposición de los varios aspectos de su compleja personalidad. Apunta John Deredita: "En literatura, el sujeto en cuestión puede ser un personaje principal cuyo conflicto interno es dramatizado mediante su distribución entre otros personajes que encarnan elementos del conflicto. O el sujeto puede equivaler a lo que se entiende como el autor, y los diversos elementos del conflicto de este quedan repartidos entre los personajes y la simbología de la obra en cuestión". John Deredita. "El doble en dos cuentos de Onetti". En: Enrique Pupo-Walker. *Op. cit.*, p.151. Nosotros, como se verá, nos valdremos de ambas posibilidades.

³¹ A. Di Benedetto. *Ed. cit.*, p.205 .

Muerto para la vida civil, para la vida urbana, sólo le queda, como reclama en la última página de la novela "reconstruir el mundo". La soledad final del protagonista socorrido por el "niño rubio" -personaje recurrente a lo largo de la obra- muestra un innegable paralelismo con un símbolo anterior: el de la tribu de indios ciegos. De acuerdo con el relato que hace uno de ellos:

"Cuando la tribu se acostumbró a servirse con prescindencia de los ojos fue más feliz. Cada cual podía estar solo consigo mismo. No existían la vergüenza, la censura y la inculpación; no fueron necesarios los castigos [...]. Para aislarse más, algunos se golpearon los oídos hasta romperse los huesecillos.

Pero cuando los hijos tuvieron cierta edad, los ciegos comprendieron que los hijos *podían ver*. Entonces fueron penetrados por el desasosiego. No conseguían estar en sí mismos. *Abandonaron los ranchos y se echaron a los bosques, a las praderas, a las montañas...* Algo los perseguía o los empujaba. Era la mirada de los niños, que iba con ellos, y por eso no conseguían detenerse en ningún sitio. *Sólo unos pocos, aún plegados a la vida nómada, no se sentían alcanzados todavía*"³².

Se trata, como bien ha señalado Gardes de Fernández, de un episodio central para comprender el sentido que adquiere en la novela el enfrentamiento con la circunstancia. Ante la tribu:

"[...] el asesor letrado advierte que la imposibilidad de ver los ha liberado de la incidencia circunstancial, favoreciendo un ensimismamiento que rescata la originalidad del ser; pero que se atenúa por la visión de los hijos. La visión de los otros es penetración alienante"³³.

³² *Ibid.*, p.198. Las cursivas son del autor.

³³ Roxana Gardes de Fernández. "La narrativa de Antonio Di Benedetto. Aproximaciones metodológicas." En: AA. VV. *Actas del Congreso Nacional de Literatura Argentina*. Horco Molle, Tucumán, 14-17 agosto de 1980, s/p La autora recompone este planteo de la relación entre ser y circunstancia -leído en un plano existencial- remontándose convenientemente a los cuentos de *Mundo animal*, por lo que

Si del planteo existencial nos movemos al plano que hemos tratado de documentar, la voluntad creadora de Di Benedetto también parece enfrentarse a esta dualidad ser/circunstancia. Lo que hemos denominado *anomia referencial* en sus novelas resulta pues una suerte de ceguera que le permite inscribir su proyecto literario fuera de los presupuestos de la *literatura regional*, rechazando así las heurísticas que configuran el canon. En un plano no ficcional, Di Benedetto opta por la huida -también hacia un lugar inesperado, hacia el norte- para ambientar su novela. Si la ciudad sin nombre puede ser identificada con Asunción, la ciudad invisible, que se oculta como un palimpsesto, no es más que Mendoza, la ciudad-tribunal, la ciudad que elige para ser enjuiciado -valorado-. Pero las leyes de provincias, también en lo que a literatura respecta, son subsidiarias de las de la nación, y por ello la fuga se resuelve en ubicuidad y, desde el punto de vista del canon, excentricidad.

A modo de síntesis: en los episodios que hemos mencionado se puede ver una manera de la novela de pensarse a sí misma. De este modo se autorrepresentan las líneas que conforman una problemática: la de la inserción de la novela en las tensas relaciones capital-provincias que marcan la manera de pensar las relaciones literatura nacional/literatura regional. También se explica el por qué de la ubicuidad de Di Benedetto en el sistema canónico de la literatura nacional: frente a las soluciones posibles generadas por el propio sistema (por ejemplo, refugio en una literatura pintoresca y localista, o bien protesta directa contra las políticas de la capital hacia el interior), *Zama* elige una modalidad marginal, puesto que *inscribe en su propia forma la polémica contra la que se recorta su obra*. Paradójicamente, este carácter creador es lo que lo vuelve también excéntrico a las categorizaciones de la "literatura nacional" y por eso se convierte en el factor determinante de su ubicuidad como novelista. La "línea de fuga", finalmente, lo lleva a recortarse contra las heurísticas que conformarían el sistema literario hispánico³⁴ y a entrar en conjunción dialógica con otras modalidades, ajenas al sistema, como el *Objetivismo* de

se puede afirmar que esta problemática -como demuestra efectivamente Gardes de Fernández- es fundante en la poética del mendocino.

³⁴ Me refiero concretamente al sistema del *boom* configurado retrospectivamente justamente en 1967 con la primera edición de *Cien años de soledad*.

la escuela de Robbe-Grillet³⁵. La reconstrucción del mundo que reclama para sí el personaje al final de la novela se condice con esta apertura de la obra de Di Benedetto a las corrientes "universales" -eurocéntricas- de la literatura que simultáneamente se estaban operando.

³⁵ Cfr. para este episodio Nelly Cattarossi Arana. *Op.cit.*, p.124 y ss.