

Zama, la tragicomedia americana

Rafael Arce*

CONICET – Universidad Nacional del Litoral

Resumen

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. Tratando de superar esta 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. 192 193

Palabras clave:

· humor · grotesco · negatividad · Di Benedetto

Abstract

This paper proposes the reading of the novel *Zama* (1956) by Antonio Di Benedetto. Di Benedetto's work has generally been read as a literary manifestation of existentialism's own negativity. *Zama* is proposed to be thought in connection with humor and the grotesque in order to try to overcome this negativity. The expression of the tragicomic could provide a new key to reading both *Zama* and the narrative work of Di Benedetto.

Key words:

· humor · dissonance · grotesque · Di Benedetto · negativity

* Investigador Asistente del CONICET. Doctor en Letras. Jefe de Trabajos Prácticos de Literatura Argentina en la Facultad de Humanidades y Ciencias, UNL (Santa Fe). Autor de Juan José Saer: la felicidad de la novela.

*Por eso en tu total fracaso de vivir
ni el tiro del final te va a salir.*

«Desencuentro»

ANÍBAL TROILO Y CÁTULO CASTILLO

El ejercicio de la espera

La espera es una figura paradójica. *El que espera, desespera* dice el proverbio. Es decir: *El que espera, des-espera*: el que espera no puede esperar o, también, solamente espera el desesperado. En la esencia de la espera está su propia negación: espera *de verdad* quien no puede esperar. Es como el olvido: es imposible realizarlo, *solo olvida quien olvida olvidar*. O como la inminencia: solo es en cuanto no se produce o, mejor, es inminencia precisamente porque no se produce. Espera, inminencia y olvido se anudan en *Zama*, espacializan su tiempo y orquestan sus tres movimientos. Quien nada puede hacer, espera, y no tiene más remedio que volver esa inacción un ejercicio.

Puede decirse también que no hay sujeto de la espera (ni del olvido ni de la inminencia). Se dirá, entonces, que la subjetividad *padece la espera*. En efecto: *Zama* es la pasión de la espera. En el final de la novela, cuando cree que va a morir, Diego de Zama se pregunta si todavía espera algo. Y le parece que sí. La espera es aquello de lo que no puede emanciparse. Los personajes de Di Benedetto son todos víctimas de la misma pasión: encontrar, cada vez, aquello de lo que huyen, dar con eso en esa misma huida. La espera es lo mismo que el ruido en *El silenciero* o la muerte en *Los suicidas*: la experiencia de que el intento de apartamiento no hace más que empeorar las cosas. Como el que cae en arenas movedizas: si se mueve, se hunde más. *Zama*, cada vez, quiere sustraerse a la espera o, por lo menos, distraerse. El adulterio, la paternidad, la gesta militar: ensayos desesperados que lo arranquen de ahí donde no puede estar ni no estar. En efecto, la espera, como paradoja, tiene la forma de la doble imposibilidad: no podemos esperar y no podemos no esperar.

No es casual que la novela se sitúe en la última década del siglo XVIII: poco antes de las revoluciones de independencia, lejos de la gesta asesina de la conquista, América transcurre en un compás de espera, en un tiempo de procrastinación y de aplazamiento. Un tiempo de olvido y de inminencia, es decir, un tiempo *sagrado*: en este vaivén se halla el protagonista, como el mono muerto flotando en el río al comienzo, suspendido entre el olvido, el abandono, de su propio pasado, y la inminencia del desastre, el desmembramiento, la agonía. No es casual, tampoco, que la novela transcurra en Asunción: Paraguay como 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 problemático, que no se opone americanamente a lo europeo sino que más bien figura la misma contradicción americana, su pasado violento fratricida.

Desde el punto de vista de la acción (es decir, del proyecto, del tiempo *profano*, de la lógica utilitaria), la espera está mal connotada: no hay que esperar, hay que ir por lo que se quiere. La espera es inacción. Pero solo es así porque se considera la inacción desde el punto de vista de su positivo, como algo determinado por la

negación. Sin embargo, en *Zama* la espera es originaria: trabaja, obra o, mejor, *desobra*. ¿Qué espera Zama? Respuesta realista: el traslado o el nombramiento que lo jerarquicen en sus funciones y lo lleven cerca de sus seres queridos. Pero no es seguro que Zama desee estar con su esposa, con su familia, en su hogar. Lo que quiere Zama en cada uno de los tres movimientos es instantáneo, primitivo, animal: terminar con su castidad, sustraerse a la indigencia, matar o morir.

En este sentido, todo fracaso, el amoroso, el social, el económico, el militar, es por lo menos dudoso: como si cada vez que Zama 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 (Di Benedetto, 1956: 91).

194 195

En realidad, la pregunta está mal planteada. Habría que decir más bien: ¿qué es para Zama la espera? Pues bien, la espera es para Zama la posibilidad de emanciparse de su voluntad, la entrega de la iniciativa al destino. De otro modo, no se explica que arruine, cada vez, las pocas posibilidades que se le presentan para obtener el famoso traslado y ascenso. La espera sustrae el ejercicio, por igual, a la positividad de la acción constructiva y a la negatividad de la inacción destructiva. El verdadero protagonista de la novela sería el mundo que, una y otra vez, desconoce, sin acción y sin reacción, la voluntad de Zama. Y la historia de la novela sería la conciencia de esa afirmación de impotencia.

El sinsentido del mundo

En la tradición inglesa, el absurdo literario tiene dos modelos: el «realista», sometido a premisas lógicas (Lewis Carroll) y el no realista, que obedece solo a reglas poéticas (Edward Lear). En la tradición francesa, el absurdo es por lo menos un siglo más tardío (los franceses son más racionalistas que los ingleses, o lo son menos, porque el absurdo solo puede ser la última fase de una cultura hiperracionalizada). Al contrario del inglés, frívolo y juguetón, el absurdo francés cae bajo la gravedad del existencialismo. De ahí lo toma Di Benedetto, quizás por una fatalidad histórica, pero su reapropiación, lacónica y adusta, con un pudor borgiano que bien podríamos llamar «inglés» (o con un pudor inglés que bien podríamos llamar «borgiano»), lo libera de ese esqueleto disecado que es el existencialismo en la década del cincuenta. No obstante, adopta su forma (no tiene otra a mano). Pero la destilación del minimalismo dibenedettiano hace su absurdo más inglés que francés: el *nonsense*.

La falta de sentido del mundo puede tener, por lo menos, dos constataciones distintas. La primera: lúcida, filosófica, racional. La segunda: ingenua, infantil, animal. El existencialismo llama *absurdo* a la constatación inteligente, pensante, de la falta de sentido del mundo. El *nonsense* es, por el contrario, esa constatación

pero sin su lucidez, sin filosofía y, por lo tanto, y dicho en términos de Robbe-Grillet, sin recuperación de la distancia (Robbe-Grillet, 1961). 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 falto 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 sancionarse por el camino del logos). El sinsentido afirmado, un sinsentido que no se deja determinar como término negativo: la evidencia de una exterioridad que no se deja violentar por categorías (ni siquiera categorías que después sean negadas), una evidencia infantil o animal. De ahí la predominancia de las bestias y de los niños en este universo.

Importamos de Europa la lucidez de una conciencia en crisis que, para angustiarse, debía seguir afirmándose. También lo dice Robbe-Grillet: la moderna ruptura del pacto metafísico trastoca la conciencia trascendental en conciencia trágica, pero deja intactos los términos del planteamiento. Ernesto Sabato fue el emisario de esta importación tan grave. La anécdota es conocida: viaja a Mendoza a dictar una conferencia sobre Flaubert y Di Benedetto va a escucharlo. Ya entonces, Sabato no puede nombrar a Robbe-Grillet sin enervarse. Con la bandera del humanismo, afirma que no se puede escribir un relato sin personajes y, por lo tanto, que la humanidad es intrínseca a la narración. Di Benedetto le responde con un breve cuento, que le manda poco después por correo: una historia protagonizada solo por objetos. La respuesta es una provocación. Se le han hecho muchas objeciones a este relato supuestamente a-humano, pero se deja escapar lo esencial del gesto humorístico y, sobre todo, antimetafísico. Di Benedetto ya sabía que había que ir más allá del humanismo y que la angustia era un lujo europeo, burgués, un anacronismo en una América Latina que todavía estaba (y está) por hacerse.

Humor y melancolía

Se podría proponer el siguiente principio: *lo cómico es a la tristeza lo que el humor a la melancolía*. Lo cómico, lo triste, buscan el efecto: la risa, las lágrimas. El humor, la melancolía, suspenden el efecto. Lo cómico y lo triste son un medio para un fin, son trascendentes. La melancolía y el humor son medios sin fin, son inmanentes. Zama se repliega en su melancolía o su melancolía es ese mismo repliegue; el humor es equívoco, porque puede alojar lo grave, lo serio. El humor, extrañamente, puede no hacer reír o, por lo menos, hacernos avergonzar de nuestra risa. La melancolía, por su parte, puede dar placer y no está reñida, de ningún modo, con el goce.

Solo la melancolía trae a Zama la imagen de su esposa. Esa imagen es placentera. Pero, justamente, la melancolía es consecuencia de la distancia (espacial y temporal). Zama conserva con prudencia la distancia con toda clase de pequeños auto-boicots. De este modo, puede gozar impunemente de su melancolía: el pasado épico, el hogar lejano, la patria perdida.

Por supuesto, el mundo de Di Benedetto es melancólico. Pero también es risible, ridículo, irrisorio. Paradójico, porque su tragedia implica un humor contradicto-

rio, que no excluye el dolor. He aquí una sutil relación con Borges: este humor melancólico, esta consideración anti–metafísica del universo, esta afirmación, indiferente, de su inmanencia.

A menudo, lo cómico es un efecto de lo irónico o, también, la ironía es el último avatar de lo cómico, porque también ella es el tramo final de un pensamiento y una literatura modernos, que han perdido la ingenuidad, que no pueden dejar de iluminarlo todo con su claridad. El humor es lo contrario de la ironía. El narrador ironista es un sujeto lúcido, siempre colocado en un lugar superior respecto de sus enunciados. El humorista, en cambio, se confunde con el objeto de su humor, se vuelve él mismo objeto de lo irrisorio. No mantiene la distancia, sino que se expone al ridículo, a la abyección, a la risa de los otros.

Zama disfraza de noble lo que es burdamente material:

Si admito mi disposición pasional, en nada he de permitirme estímulos ideados o buscados (Di Benedetto, 14).

Mujer lunar, me dije, por conferirle embrujo al trance; pero otro era el estremecimiento que mandaba en mis sentidos (27).

...dispensé ocasionales lapsos imaginativos a su cuerpo... (30)

Como lo admite al comienzo de la novela, en ocasión de la visita del capitán Indalecio y de su hijo: lo que más sufre Zama con la espera es la abstinencia sexual.

Supongamos que alguien tropieza en la calle. Es una situación que da risa; a todos, *menos al que se tropieza*. Zama está llena de situaciones así, pero como las narra su protagonista, es difícil reírse. Podríamos hacerlo, quizás, si no fuera él quien contara la historia. En la primera parte, se vanagloria de que solo desea mujeres blancas y españolas, pero todo el mundo sabe que tiene una esposa americana. Por orgullo, se niega, una y otra vez, a ir al prostíbulo de mulatas, a pesar de que la abstinencia lo consume.

Hay una fábula de Esopo en la que una garza, hambrienta, pero desdeñosa y altiva, va despreciando posibles alimentos a lo largo de su paseo: animales que, conforme aparecen, van jerarquizándose en esplendor e importancia, como si el banquete creciera en nivel; pero la orgullosa garza no los considera dignos comestibles. Finalmente, muerta de hambre, se come lo primero que se le cruza por el camino, un insignificante caracol.

Después de ejercer una y otra vez, socialmente, su altivez, Zama termina con una mulata pobre que vende verduras en la feria, en la oscuridad de un edificio en ruinas, después de matar un perro, la única vez que usa su famosa espada: una especie de parodia de la muerte del dragón y el rescate de la princesa. Y piensa, como la garza, en la cantidad de veces que rechazó ir al prostíbulo.

Aunque se cree un seductor, sus hazañas no terminan ahí: después de que Luciana le diga, antes de partir para siempre, que se le habría entregado si se lo hubiera pedido, en la segunda parte se enreda con una solterona esperpéntica. Para poder hacerle el amor, tiene que apagar la luz. Después, como un personaje digno de Arlt, le espeta: «Necesito plata». La escena es, en efecto, arltiana, en esa especie de mansión de fantasmas donde transcurre el entreacto o segunda parte, el tiempo del aplazamiento.

Hay otras escenas humorísticas, como cuando, ante la ofensa del posadero, declara hombrunamente que le habría dado de mandoblazos... *si no hubiera tenido que vender la espada* (para poder pagarle las comidas al posadero). O el momento en el que, un poco ebrio, ofende al capitán Parrilla y este golpea el anca de su caballo, haciendo que corcoveé y dé con el pobre asesor letrado al suelo. Y ni hablar con que salga, al final, a la caza de su enemigo (gratuito, al que un capricho de Zama condenó al destierro), con una tropa de hombres armados, y el enemigo sea parte de la expedición, de modo que el perseguido se confunde con el perseguidor.

Pero para la víctima, estos accidentes y vaivenes no causan risa. Nosotros también sentimos compasión, además de risa, cuando vemos a alguien tropezar. *Zama* es la melancolía del chiste del que siempre se ríen los otros. Por eso ha podido decirse que los seres de este universo son grotescos y Di Benedetto tenía muy claro de qué se trataba el grotesco, tal es así que el primer título de sus *Cuentos Claros* había sido justamente *Grot. Zama* se podría leer como un Quijote latinoamericano. Así como el ironista suspira por lo ideal constatando la indeseable realidad, el humorista insiste con la idealidad más allá de toda realidad: es la idea fija del que se obstina ciegamente a pesar de que las apariencias lo desmientan y este *ciegamente* anuncia un más acá de la *lucidez* tanto realista como filosófica, racional.

Pero la tragicomedia se va volviendo espesa, cada vez más negra. Solamente una risa sadiana, batailliana, podría sostener la mueca incluso en el desenlace escalofriante: *Zama* ni siquiera puede morir. Valdría la pena interrogar este tópico dibenedettiano, muy insistente, por ejemplo en los cuentos de *Mundo animal*: los personajes quieren pero no pueden morir.

Ni eso pueden. Como los suicidas fracasados. Dicho sea de paso, ¿no causan los suicidas fallidos, además de pena, un poco de risa, si uno es lo suficientemente malévolos? Abundan, por ejemplo, en las películas de Bergman, como en la última, *Sarabanda*, en la que el padre, que odia a su hijo, informado de que se quiso suicidar pero no lo logró, concluye con laconismo: «Ni para matarse sirve el muy idiota».

Referencias bibliográficas

- AIRA, C. (2004). *Edward Lear*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- BATAILLE, G. (1943). *La experiencia interior*. [Traducción: Silvio Mattoni] (2016) Córdoba: Cuenco de Plata.
- BERGSON, H. (1899). *La risa*. [Traducción: Amalia Aydée Raggio] (1983) Buenos Aires: Hyspamérica.
- BLANCHOT, M. (1969). *La conversación infinita*. [Traducción: Isidro Herrera] (2008) Barcelona: Arena.
- CUETO, S. (1999). *Versiones del humor*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- (1999). *Otras versiones del humor*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- ROBBE–GRILLET, A. (1961) *Pour un nouveau roman*. (1981) Paris: Minuit.

Arce, Rafael

«Zama, la tragicomedia americana». *El hilo de la fábula*. Revista anual del Centro de Estudios Comparados (17), 193–198.

Fecha de recepción: 14 · 03 · 17

Fecha de aceptación: 15 · 05 · 17