

Presentación

El nombre *Zama*

Jorge Monteleone

L. Dos veces lo había leído en Saer y dos veces lo había olvidado cuando regresó la idea con la fuerza de un lugar común que nos hizo pensar en el nombre: *Zama* es –de un modo elusivo y oscuro, poco alegórico y poco “representativo”–, un símbolo de Latinoamérica a través de una lengua literaria. Saer lo había escrito dos veces, en 1973 y en 1995. *Zama*, escribió, “esa narración que hace como si nos contara hechos transcurridos hace dos siglos, nos narra sin embargo a nosotros, sus lectores. *Zama* es, no nuestro espejo, sino nuestro instrumento –en el sentido operacional del vocablo. Aprendiéndolo a tocar oiremos, después de un momento, nuestra propia canción”.

Esta canción, dice Saer, es un preciso y turbio ronroneo, a la vez subjetivo y universal, que puede dispensarnos de ese estado de lucidez y somnolencia alternos que constituye nuestras vidas. *Zama*, fustiga Saer, no se rebaja a la demagogia de lo maravilloso, ni ilustra tesis sociológicas, ni reconstruye crónicas familiares de la novela burguesa, ni divide la realidad en naciones, ni pretende ser la *summa* de algún grupo o lugar, ni honra héroes ni revoluciones. Obra, en cambio, por una especie de sustracción, con una elocuencia que remite menos a la proliferación que al desierto. Su gesto se une a aquel otro de Rulfo y así como esta revista se llamó *Zama*, bien pudo llamarse *Páramo*, como ese espacio absolutamente despoblado, espacio de cámaras vacías, de oquedades de cántaro, de trabajosa ausencia donde se multiplican, ecos de ecos, las voces de los muertos como si fuera un murmullo de la vida. La literatura como una proyección de voces en el páramo, o en el desierto, cuya extensión sin límites para ser llenada es, como todo el mundo sabe, nuestro *mal*.

Escribía Saer en 1973:

Zama, 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 patrioterica, la falsa historicidad, el color local. La agonía oscura de *Zama* es solidaria de la del continente en el que esa agónia tiene lugar.

Escribía Saer en 1995:

Di Benedetto, sin desde luego ningún voluntarismo programático, ha elaborado en *Zama* una imagen exacta de América. Soliloquio lírico sobre la espera, la soledad, el desgaste existencial y el fracaso, este libro desesperado y sutil nos refleja de un modo más verídico que tantos carnavales conmemorativos.

Sin darnos demasiadas explicaciones, mientras iban y venían los nombres insostenibles en su agrado momentáneo, *Zama* cifró esta anticipación de Saer. *Zama* y su *alter ego* simbólico, su otro nombre: Antonio Di Benedetto. Por eso el *dossier* del número 1, como una duplicación central con razones propias de un anagrama, explicaba el nombre *Zama* y lo reformulaba en el nombre del autor.

2. Releo la novela para hallar esos rasgos “oblicuos” que nombraba Saer, ese símbolo de América Latina que contaba con nuestra aquiescencia para nombrar una revista sobre literatura latinoamericana. Son, de hecho, numerosos, pero mencionaré algunos.

El primero es la figura del mono, combinada con la del pez. Como observó Gustavo Lespada en el *dossier* del número 1, cualquier relato de *Zama* obra como una cifra de su personaje. Por un lado hallamos la dedicatoria de la novela: “a las víctimas de la espera”. Por otro lado, la imagen inicial de Diego de Zama, que espera el barco en el muelle lejano de 1790: el muelle abierto al río es una “construcción inexplicable”, pues la ciudad y el puerto están más lejos. Allí Zama ve un mono muerto, llevado por la corriente, sostenido por los palos del muelle, mientras el agua quiere llevarlo. Entonces Di Benedetto despliega la enorme ironía de la espera:

El agua, ante el bosque, fue siempre una invitación al viaje, que él no hizo hasta no ser mono, sino cadáver de mono. El agua quería llevarse lo y lo llevaba, pero se le enredó entre los palos del muelle decrepito y ahí estaba él, por irse y no, y ahí estábamos.

Ahí estábamos, por irnos y no.

Dedicatoria y comienzo se combinan: las víctimas de la espera son aquellos cifrados en el plural: *ahí estábamos, por irnos y no*. ¿Hasta qué punto en esa metáfora, como un calidoscopio, se reconfiguran las imágenes de Latinoamérica? En esa construcción inexplicable, donde se manifiesta la apertura al mundo como condena e inutilidad, la invitación al viaje es realizada bajo la condición de ser cadáver en el río. En la espera, como se lo escuché decir a una chola boliviana una tarde de los noventa: “Aquí estamos esperando que algo pueda suceder”. En esa incansable posibilidad de partir, que se articula en una sintaxis imposible, entre el pasado y la inminencia, cuya última palabra es la negación: “Ahí estábamos, por irnos y no”. En esa condición que, como sugirió Julio Schwartzman, ha creado su imaginario en el “volverse mono”: nos volvemos monos –metamorfosis en la animalidad como conciencia absorta– en la espera junto al muelle, condición siniestra de las utopías, que alcanzan su contracara en la figura del pez, el otro relato del inicio de *Zama*:

(...) hay un pez, en ese mismo río, que la aguas no quieren y él, el pez, debe pasar la vida, toda la vida, como el mono, en vaivén dentro de ellas; aun de un modo más penoso, porque está vivo y tiene que luchar constantemente con el flujo líquido que quiere arrojarlo a tierra.

Y esa es la otra condición: o volverse mono y cadáver de mono en la invitación al viaje; o, en cambio, luchar, dilapidar las energías casi exclusivamente en la conquista de la permanencia, bajo el riesgo de ser arrojados del río que nos expulsa. Así ese movimiento del ir o quedarse, de estar por irse y no, se conforma con esa otra figura latinoamericana, la *resistencia*, una lógica paradójica que Juan Gelman acuñó: “ni irse ni quedarse, resistir”.

3. Zama dice:

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.

Allí, América es lo contrario de todo pintoresquismo: no hay nada *picturesque*, no hay posibilidad de situar una identidad como correlato de un paisaje: la tierra del continente le resulta *invisible*. Pero el hecho de que el continente sea invisible no significa que no pueda ser nombrado, ni que el nombre no se edifique sobre una extensión que se siente alrededor: “un paraíso desolado y excesivamente inmenso”. Aquí la figura de América como Paraíso, Eldorado o *Ivimarae’i* –tierra sin mal– se destina a una figura vacía: un paraíso yermo y, otra vez, extenso. Esta extensión es la contracara de la inexistencia:

porque para nadie *existía* América, de allí la paradoja. Su extensión es precisamente la clave de ese rasgo de invisibilidad: “Tierra lisa. Nadie. Nada”. No hay posibilidad de que la mirada abarque ese horizonte siempre diferido. Para Lezama Lima la imagen de la ausencia era una riqueza, pasible de ser poblada en donación metafórica: “Cuando en el romanticismo europeo –apuntó– alguien exclamaba, escribo si no con sangre, con tinta roja en el tintero, ofrecemos el hecho de una nueva integración a través de la *imago* de la ausencia”. Es decir, la invisibilidad de la naturaleza se revierte en la visibilidad del hombre. Otra vez Lezama enuncia la paradoja: “Pachacámac es un dios invisible que a través de la naturaleza y el hombre adquiere su visibilidad. En ninguna cultura como la incaica la fabulación adquirió tal fuerza de realidad”. Así es como Zama funda la existencia de América en sus necesidades, en sus deseos y en sus temores, nunca en una objetividad. En ese caso, la otra contracara de la extensión invisible es la fabulación concreta, cuyo soporte es ese yo extraviado en la espera y la resistencia. Un yo que fabula, que imagina.

4. El otro lado de la fascinación de la imagen es el horror. La imagen fascina como un mal de ojo. Zama es agobiado por las imágenes de sus necesidades, de su deseo y de sus temores: en América la imaginación se vuelve alucinación. Y a menudo el vínculo con lo alucinatorio, como sostén de lo real, produce el horror. Zama persigue la imagen de una mujer fantasmal, fugitiva, que lo asedia y rodea. Está y no está allí, es y no es, pero solo una cosa es real: la espera, transformada por el deseo y la necesidad, se vuelve desesperación, mientras resiste:

Era amable de pensarla, si bien con algo de engañoso, o de vacío, o de absorbente, no me daba sosiego. Era como la belleza de la perversión, tentándome, y yo en resistencia. Nació y creció en mí una furia silenciosa, de tanto ímpetu como un golpe de sangre. ¡Me dije que por esa mujer yo mataría a Soledad!

El horror.

El horror del absurdo que nos atrapa. Este era el horror de la fascinación. Una consagración plena a su imagen, sin sensualidad, con tristeza. El deseo brutal de capturarla, de verla más que un momento. Quizás eso, nada más, y por eso la inducción al crimen, innecesario, tal vez...

¿No es ese un circuito relativamente fatal de una lógica del exterminio, o una *ratio* del crimen? En la espera o la resistencia la imagen fascina, es la encarnación imaginaria de lo que construye como correlato intransferible de un yo antagonico en su deseo, en su temor, en su necesidad. No es condición de la imagen un vínculo con lo real: la imagen eleva su potencia ante la invisibilidad de lo real, se vuelve fascinante para Zama, aunque tenga algo de engañoso, o de vacío, o de absorbente. Tiene “la belleza de la perversión” y

así genera ese impulso de la sangre: por esa mujer –aunque no existe, o precisamente *porque* no existe– voy a matar al otro que la posee –aunque él no la tenga–. Esa es la lógica del crimen en el error de la fascinación: la lógica de un crimen *innecesario*. Acaso estas zonas secretas de la novela son las que *Zama* construye como exacta imagen americana –como sugería Saer–, lejos del chauvinismo, como representación de la agonía del continente en el cual esa agonía ya tenía lugar.

5. De allí la metáfora de ese pueblo de indios ciegos. Una tribu es invadida por otra y con ferocidad sus miembros son cegados con cuchillos al rojo vivo. La tribu atacada se acostumbra a servirse con prescindencia de los ojos: “cada cual podía estar solo consigo mismo, no existían la vergüenza, la censura y la inculpación, no fueron necesarios los castigos. Recurrían los unos a los otros para actos de necesidad colectiva de interés común: cazar un venado, hacer un techo: el hombre buscaba a la mujer y la mujer buscaba al hombre para el amor.” Así en *Zama* –en el reverso de la invisibilidad, que produce imágenes fascinantes para justificar el crimen– la utopía de Di Benedetto es la de una sociedad ciega donde los actos solidarios se construyen en una proximidad a-simbólica, pero siendo efectivamente reales. Ni censura ni culpa ni castigo en nombre de una imago antagónica. Esa condición nace con una violencia, una brutal mutilación.

Y la autoconciencia de Zama –que es el lugar del escritor–, contrariamente a lo que se cree por su habitual comercio con lo imaginario, consiste en decir *no* a la ilusión. Cuando los indios ciegos comienzan a fascinarse con un relato sobre los *cocos* y acaban hechizados, creyendo que esos objetos explosivos eran gemas, Zama decide borrar el “relámpago de pedrería”. Pide que los indios ciegos lo escuchen y les dice que los *cocos* representaban la ilusión y finaliza: “Hice por ellos lo que nadie quiso hacer por mí: *decir*, a sus esperanzas, *no*”.

De ese modo la negación de aquel inicio –“aquí estábamos, por irnos y no”– se transforma, ya no en la negación de la espera, sino en la negación a aquello que le es intrínseco: un no a la esperanza.

¿Es *Zama* una novela furiosamente antiutópica? ¿O niega, sencillamente, todos los correlatos sociales, opresivos, de las comunidades imaginadas? El destino de Diego de Zama es terrible, porque su condición de testigo sin esperanza le permite atisbar el horror en el suspenso de la mutilación, aunque también le permite elegir entre la vida y la muerte, cuando le cortan los dedos y le dicen: “Hunde los muñones en la ceniza del fogón. Si no te desan gras, si te encuentra un indio, sobrevivirás.”

6. Antonio Di Benedetto fue arrestado en 1976, lo mantuvieron en la cárcel durante un año, fue torturado. Pero le permitieron irse. Se fue al exilio.

Pasó muchas penurias económicas y enfermedades. “Ese año indigno lo destruyó –escribió Saer–. El elemento absurdo del mundo, que fecunda cada uno de sus textos, terminó por alcanzarlo.” Yo lo vi caminando por la calle Callao, un día de 1984 o de 1985, cuando había regresado y escribía reseñas en el diario *La Razón*. Parecía un sonámbulo. Caminaba con la mirada como perdida, con la barba completamente encanecida, tenía poco más de sesenta años. Murió en 1986. No hay consuelo para esto aunque llamemos *Zama* a una revista que así lo honra. Pero al menos es posible inscribir el nombre del testigo, el nombre imaginario del que escribió mutilado sin esperanza alguna y con la más absoluta lucidez.