

Diario de un condenado

Para una caracterización del personaje en *Zama*¹ de Antonio Di Benedetto

Gustavo Lespada

*Me pregunté, no por qué vivía,
sino por qué había vivido. Supuse que por la espera y quise saber si
aún esperaba algo. Me pareció que sí.
Siempre se espera más. (Zama, p. 235)*

A pesar de tener como escenario las postrimerias del dominio colonial en América, en rigor *Zama* no es una novela histórica, sino que su propuesta pareciera valerse del carácter inapelable que aporta todo pasado concluido para, entre otras cosas, apuntalar la dimensión trágica de su protagonista. Y es que a pesar del procedimiento con ciertas formas de la perífrasis, el hipérbaton, el pleonasma y algunos arcaísmos acordes con la retórica dieciochesca, este narrador en primera persona exhibe sus conflictos en un estado de orfandad espiritual propio de la modernidad². No hay demiurgo: ninguna referencia a Dios en este relato que supuestamente transcurre entre 1790 y 1799, y éste es otro argumento contra su posible calificación de "novela histórica".

¹. Di Benedetto, Antonio, *Zama* (1956), Buenos Aires, Alianza, 1990, todas las citas responden a esta edición.

². Tempranamente, Noé Jitrik resaltaba la contemporaneidad de la problemática del personaje Diego de Zama ("La nueva promoción", en *Cuadernos de Versión*, Mendoza, 1959); Juan José Saer a la par que objeta su condición de novela histórica, la ubica junto a la mejor narrativa del existencialismo francés ("Zama", en *El concepto de ficción*, Buenos Aires, Ariel, 1997); Julio Schvartzman, por su parte, caracteriza el pensamiento paradojal en la novela y la crisis de la racionalidad frente al caos americano ("Las razones de Zama", en *Microcrítica*, Buenos Aires, Biblos, 1996); y en el que acaso sea el abordaje crítico más completo sobre este autor, Jimena Néspolo estudia con rigurosidad las relaciones con esta corriente filosófica y literaria en diversos textos, en particular en "Influjos existenciales" y "La trilogía camusiana", en *Ejercicios de pudor*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2004.

Diego de Zama encarna el absurdo, sentimiento que deriva de la confrontación entre la demanda humana de claridad y el silencio irrazonable del mundo, pero en tanto que para Camus esta contradicción del hombre puede ser superada por medio de la rebeldía y la pasión, la tragedia de este personaje reside en una especie de abulia, de abandono existencial que lo convierte en el espectador impasible de su propia ruina. su espera termina pareciéndose más a un suicidio diferido en el tiempo que a la entereza con que Sísifo enfrenta su destino³.

Así como no hay heroísmo sin acción, tampoco hay héroe más que en y por el lenguaje: sin el *aeda* que lo cante no existe el héroe, dice Blanchot⁴. Si en la epopeya el héroe nacía al morir, tornándose inmortal por el relato que ensalzaba sus actos, aquí no sólo los actos parecieran no ser dignos del canto⁵, sino que, al carecer de una voz *otra* que lo narre o al menos que describa su exterioridad desde la tercera persona, Zama nunca podrá ser ungido con los atributos del héroe. Este registro descarnado que lo descubre impudicamente y que, en el mejor de los casos, intenta justificar sus ignominias es lo contrario del relato épico: es, entre otras cosas, el impedimento formal para su acceso a la categoría de héroe.

A Zama le pesa la existencia como si hubiera "andado largo tiempo hacia un previsto esquema y estuviera ya dentro de él". Siempre está necesitando asirse *de algo* o de alguien; de una mujer, de un pleito sin riesgos, de un cargo, de algo que le arranque ese vacío, esa sensación de irrealidad, de estar predestinado. Por eso, al final de la primera parte, acude a la posada "como en pos de la esperanza", vacua esperanza reducida a satisfacer las urgencias del cuerpo (p. 120). Esta deslucida *esperanza* se parece mucho a la bandera en la antesala del infierno descrita por el Dante, tras la cual marcha la turba de los condenados: seres ruines, ciegos de envidia, espectros amorfos de quienes el mundo no conserva ningún recuerdo, acosados sin tregua por las picaduras de insectos, rechazados tanto por el Cielo como por el Infierno porque no se atrevieron a vivir⁶. En la tercera parte de la novela, veamos cómo

³ Albert Camus, concluye que el suicidio es lo contrario a la rebelión, en tanto implica "la aceptación en su límite. El suicidio es un desconocimiento". Por el contrario, esa rebelión quijotesca, ese enfrentamiento absurdo del orgullo humano es lo heroico para Camus. Una vida apasionada disputa su territorio a la muerte, y logra una intensa felicidad cada vez que llega a la cima con su carga, aunque sea consciente de lo efímero de su victoria. Véase *El mito de Sísifo* (1942), Madrid, Alianza Editorial, 1999.

⁴ Blanchot, Maurice, "El fin del héroe", en *El diálogo inconcluso* (1969), Caracas, Monte Ávila, 1996, pp. 569-583.

⁵ Recordemos, como ejemplo, que la única vez que Zama empuña la espada es durante un episodio que raya en el grotesco cuando hiere a unos perros en los suburbios, antes de abordar a la mulata, pp. 70-71.

⁶ "E io, che riguardai, vidi una 'nsegna / che girando correva tanto ratta, / che d'ogne posa mi pareva indegna: / e dietro le venìa sì lunga tratta / di gente, ch'ì non averei creduto / che morte tanta n'avesse disfatta. / Poscia ch'io v'ebbi alcun riconosciuto, / vidi e conobbi l'ombra di colui / che fece per viltade il gran rifiuto. / Incontanente intesi e certo fui / che questa era la setta d'ì cattivi, / a Dio spiacenti e a' nemici sui. / Questi soaurati, che mai non fur vivi, / erano ignudi e stimolati molto / da mosconi e da vespe ch'eran ivi. / Elle rigavan lor di sangue il volto, / che, mischiato di lagrime, a' lor piedi / d'fastidiosi vermi era ricolto." Dante Alighieri, *Divina Commedia, Inferno*, Canto III, pp. 52-69, Roma, Biblioteca Economica Newton, 1996, pp. 46-47.

marcha Diego de Zama prisionero del Capitán del Rey después de haber delatado a Vicuña Porto, es decir, condenado por ambos bandos, acribillado por los mosquitos:

La nariz destilaba levemente y me ensuciaba el bigote. Una mosca se pegó un momento a aquella materia y procuré espantarla con soplidos hacia arriba, pero no se iba. Después la ahuyentaron los jejenes.

Imaginé la entrada a la ciudad.

Toda la carne del rostro hinchada. Cochinos de nariz, los bigotes y los labios, y adheridos 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. (p. 227)

¿Se puede hablar de relación intertextual? Digamos al menos que la analogía con el pasaje dantesco recae sobre el personaje con todo el peso de un juicio literario.

Las máscaras de la ausencia

Entonces me esforcé por captar rápidamente algo que había visto, y temía que se escapara de mi cabeza sin haberlo precisado. No era algo aun palpable o real. Era... una ausencia. (p. 150)

La novela se abre con la manifestación de una ausencia, con la falta que reside en una espera en la que se cifra la posibilidad de completarse, de alcanzar una integridad plena, y se cierra con una mutilación que implica la pérdida, la falta instalada en el propio cuerpo. Mutilación que, en tanto impedimento de empuñar pluma o espada, cancela la escritura y todo posible devenir heroico capaz de revertir, o sea reescribir, la caída del protagonista y narrador.

A la espera de un ascenso, aguardando noticias de su familia, Zama es un personaje que aborrece su circunstancia, deseando estar en otra parte (otra ciudad, otro cargo, otra casa, otra misión...) pero a la vez resulta incapaz del acto voluntario que, afirmado en su presente, lo proyecte a la conquista de su futuro. Zama permanece flotando como el cadáver del mono atrapado en el muelle⁷. Una visión premonitory y degradada de la frustración (el viaje que "él no hizo") sellada por la muerte como el último puerto de la espera: su deterioro sólo es cuestión de tiempo. Es una señal muy fuerte que desde la primera

⁷. "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 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" (p. 11).

página el narrador se homologa con el despojo, esa cáscara inerte que alguna vez estuvo animada. Aunque no podamos habitar la muerte, aspecto de la existencia que nos está negado, el cadáver nos abisma, nos coloca frente al límite.

Este refuerzo de la imagen se acrecienta con otro microrelato⁸ introducido por Ventura Prieto, acerca de un pez al que las aguas rechazan y debe consumir sus energías en la conquista de la permanencia. Zama se reconoce aludido: su espera no tiene fin, su vida es mero sobrevivir vaciado de sentido. Pero, además, estos microrelatos pueden funcionar como indicios o claves de lectura: cualquier pasaje o episodio puede ser leído bajo el signo de la condensación o la cifra, cualquier fragmento nos remite a la totalidad de la obra. *Zama* también se abre, entonces, con un gesto trascendente que la recorre de punta a punta: nunca se agota en la circunstancia trágica o absurda de su personaje. *Zama*, la novela, siempre está golpeando en otra parte, diciendo otra cosa, sobre todo actualizando su ausencia constitutiva, su ser inasible.

La fatalidad del deseo

Ningún hombre –me dije– desdena la perspectiva de un amor ilícito. Es un juego, un juego de peligro y satisfacciones. Si se da el triunfo, ha ganado la simulación ante interesado tercero y contra la sociedad, guardiana gratuita. (*Zama*, p. 29)

Esta reflexión, además de señalar el vínculo entre el erotismo y la transgresión⁹, puede inscribirse dentro del imaginario del héroe burgués enfrentando los condicionamientos sociales, y cuyo paradigma nos remite a personajes como Julián Sorel o Rastignac. En una sociedad en transición en la que comienza a prevalecer la dicotomía del éxito o el fracaso, Diego de Zama pareciera resistirse por momentos a ese maniqueísmo dejándose llevar por impulsos románticos. Pero luego aparece esa voz que desnuda sus más íntimas miserias, sus miedos y contradicciones insolubles. Marca de la inadecuación: don Diego no es un don Juan, y sus actos nunca están a la altura de sus deseos.

Voyeur de las aventuras ajenas, envidia a Bermúdez que encarna a ese otro "capaz de ser amado" por las dos mujeres que él codicia infructuosamente, en tanto que se pregunta, plañidero, si nunca será "el visitado del amor",

⁸ La función analógica y de complementariedad de estos pequeños relatos ha sido estudiada desde la semiótica como isotopías narrativas que refuerzan el sentido primordial del texto. Tomo isotopía en el sentido que le da Umberto Eco (*Lector in fábula*, Barcelona, Lumen, 1979, pp. 131-144), quien a su vez lo toma de Greimas, como el conjunto de categorías semánticas redundantes que favorecen la coherencia y uniformidad de una historia.

⁹ Remitimos al ya clásico enunciado de Georges Bataille: "La prohibición no significa forzosamente la abstención, sino la práctica en forma de trasgresión". *El erotismo* (1957), Buenos Aires, Editorial Sur, 1960, p. 72.

clamando porque "algo" se le someta. Una noche, al interrumpir el romance secreto de Rita, la hija menor de su huésped, intenta sacar provecho de la situación amparándose, de modo ruin, en la imposibilidad de la muchacha de denunciarlo sin descubrirse.

Corrí a ayudarla, aunque ya medio se ponía de pie y evidentemente no precisaba socorro. Más yo, descontrolado, para aprovechar, la tomé de atrás y terminé de alzarla mientras mis manos codiciosas hacían presión sobre sus pechos. Eran blandos, como muy tocados. Me cobraba el silencio que guardaría sobre su escapada nocturna. (p. 24)

Por otro lado y en paralelo, termina haciendo el triste papel de partenaire del juego histérico de Luciana, que monta sus escenas patéticas con aire de "hermosa y temible fatalidad", para estimular sus deseos y luego desalentarlos. Hasta que, próxima a partir rumbo a España sin haber consumado la relación con el asesor letrado, le confiesa que él es el predilecto de su corazón porque "supo buscarla sin pensar en la carne", mentira tan evidente que sólo puede interpretarse como una burla, para luego agregar que "-Eres tanto para mí, soy tan tuya y sólo tuya, que te habría dado lo que nunca me pediste, si me lo hubieras pedido". Lo curioso es que en lugar de reaccionar al menos reprochándole su ambivalencia, Zama se siente enaltecido por "este juicio ajeno a la realidad", tal vez porque el juego de Luciana confirma su propia simulación, el telón ha bajado y piensa que su representación ha sido convincente, la expectativa nuevamente está puesta en la espera: de la creencia que un *alguien europeo* pudiera llegar a formarse de él (p. 118).

Finalmente, desahuciado, cede en sus pretensiones y se resigna a que la mujer no sea española ni hija de españoles ni blanca siquiera, se olvida de la sífilis y se echa sobre la primera moza que lo mira en la calle sin reprimirse porque se trata de una mulata descalza. Y, en tanto dedica varias páginas a describir cada detalle de una seducción fallida, unas pocas palabras dan cuenta de su encuentro sexual, como si la elipsis fuera la figura del escamoteo que le impone la inadecuación. Zama desdeña y aleja lo que le es propio y añora lo ajeno que lo expulsa y rechaza.

A las mujeres de la primera parte se corresponden de manera especular otras tantas en la segunda. Pero el reflejo es deformado, esperpéntico, acorde a la degradación del personaje. Con Emilia, una española viuda y pobre, busca formar una familia sustituta, especie de remedo de aquella de la espera, cada vez más inalcanzable. También fracasa, y un subalterno se hará cargo de ella y de su hijo. Por otra parte, como si fuera un doble envilecido, la mujer de la ventana "fofa e involuntaria célibe" con su oferta de ayuda reproduce el eco grotesco de la promesa incumplida de Luciana: "un simulacro, una burla del tiempo al través de esa fealdad" (p. 172). Ayudado por el

aguardiente una noche la posee con vehemencia, en el piso y a oscuras para poder besarla sin repulsión. Zama se revuelca doblemente: mientras la mujer aún jadea, le pide dinero. Infamia que se empasta con la muerte de la pequeña mensajera (pp. 182-3).

Como si la fiebre abrasara el registro de la primera persona, el fragmento 33 se precipita vertiginoso, poblado de imágenes inciertas y sensaciones evanescentes, desdoblándose, "como recogiendo tinieblas". Otra presencia lo acecha en la casa sombría en que se aloja. Como una Rita ajada, la mujer de Solano viene a tentarlo con "la belleza de la perversión". La ilusión perdida junto con el color rosa de la juventud dejan al desnudo el deterioro de la vejez, la decepción incontrolable, el horror. La ambigüedad disuelve los límites entre lo real y lo imaginario al punto que el narrador llega a dudar de la existencia de la mujer:

-Tengo miedo -decía, y yo también tenía miedo y quise decirselo sin la vergüenza de las palabras. Con mi mano busqué la suya y la tomé y estaba ardiendo, y eso me hubiera confortado si no se hubiese deslizado en mi la sospecha de que mi mano derecha tomaba mi mano izquierda, o la izquierda a la derecha, no podía saberlo.

No podía saber si había mujer, no podía saber si dialogaba con alguien. Yo no sabía, no conseguía saber si todo eso estaba sucediendo o no. (p. 189)

Aquella aparición succiona sus fuerzas a través del beso, ataca sus defensas: el desorden pletórico del erotismo siempre conmociona las estructuras cerradas¹⁰. Esa "sensualidad dominadora" lo arrastra al fondo mismo de su existencia, esa región donde nada hay, nada es y todo se negaba. El caos que ella instala no es otro que el que proviene del propio desdoblamiento, de la toma de conciencia de lo absurdo de su vida: "Elaboramos presente menudo y, en consecuencia, pasado aborrecible". La enfermedad se contagia a la escritura corroyendo toda certeza, toda sensación de realidad: perdido el lazo con el referente sólo queda el delirio dando manotazos en el vacío.

Miedo y condena

Pareciera que todo es fugacidad, fracaso, inconsistencia en la vida de Zama. Él lo sabe, pero achaca sus *desórdenes* "a potencias interiores irreducibles y a un juego de factores externos inescrutables, invisiblemente montados" en su contra. Se siente atrapado por "el horror del absurdo" pero es incapaz de reaccionar (p. 179). Se reconoce prisionero de ataduras desconocidas,

¹⁰ Véase Bataille, Georges, *ob. cit.*, p. 104.

de causas inaccesibles¹¹. Pero lo inaccesible es aquello de lo que no podemos deshacernos, lo que nos obsesiona porque no lo podemos aferrar ni definir. Y no olvidemos que *lo inasible es aquello de lo que no se escapa*¹². Aunque otro Zama hubo, otra imagen fugaz apenas se vislumbra desde uno de los pocos huecos de la trama en primera persona. En los comienzos, la figura de un niño, "un mozuelo de doce años", introduce el recuerdo de una época de oro ya perdida, cuando Diego de Zama ejercía el cargo de corregidor, anteriormente a las reformas borbónicas de 1782:

¡El doctor don Diego de Zama!... El enérgico, el ejecutivo, el pacificador de indios, el que hizo justicia sin emplear la espada. Zama, el que dominó la rebelión indígena sin gasto de sangre española, ganó honores del monarca y respeto de los vencidos. (pp. 20-21)

Y aunque ese "Zama *había sido*" –y queda afuera del periodo que abarca la novela–, siente que el peso de ese pasado lo determina, que "Zama el bravo" le exige a "Zama el menguado" un porvenir más digno que el presente, y es un niño quien se lo reclama "con su emoción admirativa". Ahora bien, ¿qué ha sucedido entre los dos Zamas, cómo "el bravo" devino en "menguado" y de allí el descenso hasta la mutilación del final? Una primera relativización proviene de ese registro más cercano al indirecto libre que al de un narrador omnisciente:

A esta altura del duelo, Zama el menguado podía sospechar que Zama el bravo 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. (p. 21)

La desaparición del cargo, producto de la creación del Ministerio de Indias, se revela como la pérdida de la investidura cuya autoridad podía confundirse con heroísmo; en una palabra, *sin hábito ya no hay monje*. Hay en este personaje una gran cuota de dualidad, de escisión entre lo que siente y lo que hace: *actúa* de héroe, de don Juan, de buen samaritano, de españolista. El problema es que es un mal actor y sus gestos grandilocuentes no convencen a nadie. Intenta adecuar su representación a las circunstancias pero de manera endeble, no *encarna* sus personajes. Los sucesivos episodios de Zama parecieran constituir los peldaños por los que desciende indefectiblemente hacia su degradación y su condena.

¹¹. "Era algo mayor la causa de mi anegante desazón, ignoro qué, algo así como una poderosa negación, imperceptible, aunque superior a cualquier rebeldía, a cualquier aplicación de mis fuerzas. (...) ¿Qué era eso tan peor? ¿La destitución, acaso? ¿La pobreza? ¿Alguna afrenta? ¿Tal vez la muerte? ¿Qué, qué era?... Nada, lo ignoro. Era nada. Nada" (p. 120).

¹². Blanchot, Maurice, *El espacio literario* (1955). Barcelona, Paidós, 1992, pp. 247-248.

Yo fui ese corregidor: un hombre de Derecho, un juez, y esas luces, en realidad, sin ser las de un héroe, no admitían ocultamiento ni desmentidos de su pureza y altura. *Un hombre sin miedo*, con una vocación y un poder para terminar, al menos con los crímenes. *Sin miedo*. (p. 21, las bastardillas son mías)

El pretérito de esta enunciación, señala al menos dos cosas, a mi juicio interesantes: la primera que, en oposición a ese pasado, ahora es un hombre *con miedo*; la otra, menos evidente, es la ligazón profunda que este pasaje inicial establece entre el miedo y el fracaso, fracaso que reconoce que él mismo genera¹³. Y no se trata aquí de la perturbación normal ante el peligro ni del miedo que puede experimentarse ante la decisión inscrita en nosotros de traspasar un límite, de la que habla Bataille¹⁴, sino más bien de un agente crónico, parasitario, que diezma la voluntad del personaje. Esta forma de permitir que la propia vida se le deshaga entre las manos como migajas de pan viejo es lo más exasperante de Zama.

Hay otro célebre microrrelato, donde aparece la imagen del miedo vinculada al inmovilismo, a la postergación, que parece más apropiada para el caso que nos ocupa, donde se cuenta sobre un hombre que llega ante la Ley en cuya entrada se encuentra apostado un centinela que le impide el paso, y el hombre se queda temeroso en el umbral durante años esperando pasivamente a que en algún momento lo dejen entrar. En esa espera, apenas matizada por preguntas y algunos intentos de soborno, permanece toda su vida, hasta que un día, ya moribundo, se entera de que aquella puerta estaba destinada sólo para él, y que su muerte la clausura¹⁵. Entre otras cosas esta alegoría nos habla de la vida como la oportunidad única e irrepetible de manifestar el ser, que es *su hacer*.

Quisiera concluir estas líneas señalando el contraste entre dos miradas que recaen en Diego de Zama y que de alguna manera caracterizan y resumen su tragedia, su *épica-grotesca*. La primera, como ya vimos, es la del hijo de Indalecio. Cargada de admiración, esta mirada desde la estatura del niño, le otorga cierto heroísmo a la figura erguida de Zama: la visión del que pudo ser. La otra, compasiva y separada por más de doscientas páginas, es la del chico misterioso, también de doce años, que en el final de la novela lo mira desde arriba, cuando Zama recupera el conocimiento en el suelo, con los muñones hundidos en las cenizas:

¹³. "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" (p. 120).

¹⁴. Bataille, Georges, *ob. cit.*, p. 144.

¹⁵. Kafka, Franz, *El proceso*, Buenos Aires, Losada, 1976, pp. 198-200. El texto también fue conocido como el microrrelato "Ante la ley", publicado en vida de Kafka.

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

-No has crecido...

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

-Tú tampoco. (p. 240)

A la observación literal de Zama este eterno niño da una respuesta figurativa que, acompañada de la "irreductible tristeza", se percibe como descalificación y condena. Acaso recordándonos que su pacto de lectura no es realista, el texto concluye en un diálogo con ese niño inalterable, como si este personaje para el que no pasan los años fuera la imagen de aquella promesa inicial que ha venido a confrontarlo con su desidia y su traición. La novela se cierra con esta mirada que contiene un juicio irrevocable: la peor mutilación es la que él mismo se ha provocado desmigajando su vida en esa espera, como el hombrecito del relato de Kafka.

