

**Llambías, Fernando**

*La paradoja de lo inventado. La imposibilidad del juego en el límite en Zama de Antonio di Benedetto*

**Tesis de Licenciatura en Letras  
Facultad de Filosofía y Letras**

Este documento está disponible en la Biblioteca Digital de la Universidad Católica Argentina, repositorio institucional desarrollado por la Biblioteca Central "San Benito Abad". Su objetivo es difundir y preservar la producción intelectual de la Institución.

La Biblioteca posee la autorización del autor para su divulgación en línea.

Cómo citar el documento:

Llambías, Fernando. "La paradoja de lo inventado : la imposibilidad del juego en el límite en Zama de Antonio di Benedetto" [en línea]. Tesis de Licenciatura. Universidad Católica Argentina, Facultad de Filosofía y Letras, 2011. Disponible en: <http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/tesis/paradoja-inventado-imposibilidad-juego-limite.pdf> [Fecha de consulta:.....]

(Se recomienda indicar fecha de consulta al final de la cita. Ej: [Fecha de consulta: 19 de agosto de 2010]).



Pontificia Universidad Católica Argentina  
Facultad de Filosofía y Letras  
Departamento de Letras

“La paradoja de lo inventado. La imposibilidad del juego en  
el límite en *Zama* de Antonio Di Benedetto”

Fernando Llambías  
Legajo: 06-000191-9

Director: Dr. Mariano García

Tesis de Licenciatura

Octubre 2011

## Índice

<b>1.</b>	<b>Introducción.</b>	<b>3</b>
1.1	Antonio Di Benedetto, “escritor argentino que no ha nacido en Buenos Aires.”	5
1.2	ADB en la literatura argentina.	6
1.3	ADB y sus filiaciones literarias.	10
1.4	Lecturas de <i>Zama</i> .	12
1.5	Nuestra hipótesis de trabajo.	15
<b>2.</b>	<b>La escritura de sí (sobre sí).</b>	<b>18</b>
2.1	Zama narrador.	19
<b>3</b>	<b>La experiencia del límite: circunscribirse y transgredir.</b>	<b>45</b>
3.1	Entre límite y transgresión.	46
3.2	Zama en su espacio de la espera.	47
3.3	Zama y su vida en sociedad.	54
3.4	El niño rubio, el arribante.	58
3.5	La experiencia aporética del límite.	62
<b>4.</b>	<b>Procrastinación y fin.</b>	<b>64</b>
4.1	El espacio del afuera, el tiempo de la acción.	65
4.2	Travesía, huida, peregrinación.	68
4.3	El niño rubio: el límite y la anagnórisis final.	73
<b>5.</b>	<b>Conclusión.</b>	<b>79</b>
<b>6.</b>	<b>Bibliografía.</b>	<b>84</b>
<b>7.</b>	<b>Apéndice 1: <i>Zama</i>, en breve.</b>	<b>89</b>

## 1. Introducción

La literatura y la crítica literaria presentan una vinculación de dependencia. A priori, podría afirmarse que esta última debe su existencia -su razón de ser- a aquella. Sin embargo, cambiando la posición desde la cual se observa dicha relación, podría decirse también que la literatura debe su existencia a la crítica literaria.

Para abordar esta compleja realidad optamos por recurrir a dos definiciones que plasma Maurice Blanchot en su obra *De Kafka a Kafka* acerca de la literatura: “(...) lo que una obra dice, lo dice callando algo (...) Es más, la literatura lo dice callándose a sí misma” (1993; 244) y “La literatura es el lenguaje que se hace ambigüedad” (1993; 76).

La literatura, entonces, aparece como un algo caprichoso, incapaz de ser definido y, a la vez, siempre abierto a que lo otro lo desentrañe y lo defina.<sup>1</sup>

Asimismo, a diferencia del lenguaje ordinario, la literatura es el medio en el cual la ambigüedad encuentra la oportunidad de explotar sus excesos y donde se agota por las posibilidades que estos le abren. Se pregunta Blanchot si la palabra no contiene una fuerza amiga y otra enemiga, una que construye y otra que destruye y si no existe un sentido del sentido de las palabras “que, al mismo tiempo que lo determina, envuelve esa determinación en una indeterminación ambigua.” (1993; 76).

El filósofo francés encuentra en el poder de lo negativo de la existencia del ser humano –de “la vida que lleva la muerte en sí y en ella se mantiene”- la posibilidad siempre distinta de continuar afirmándose y perpetuar un doble sentido irreductible, “una alternativa cuyos términos se cubren de una ambigüedad que los hace idénticos

---

<sup>1</sup> A propósito de ello, Terry Eagleton comienza su clásica obra acerca de la crítica literaria, *Introducción a la teoría literaria*, preguntándose ¿qué es la literatura? Luego de hacer un resumen de los distintos intentos por encontrar una definición –desde la condición de “rarefacción” que los formalistas asignaban a lo literario hasta la literatura como forma de escribir altamente estimada- termina afirmando que “Si no se puede considerar la literatura como categoría descriptiva objetiva, tampoco puede decirse que la literatura no pasa de ser lo que la gente caprichosamente decide llamar literatura. Dichos juicios de valor no tienen nada de caprichosos.” (1998; 25).

haciéndolos opuestos” (1993; 77). Es en este doble sentido inicial donde la literatura, según Blanchot, encuentra su origen.

Asimismo si la obra literaria dice callándose, hay en ella un vacío que la constituye y es el comentario de la crítica aquel elemento que debe repetirla, es decir, captar en ella la repetición que la funda como obra única. Este vacío es a partir del cual “la obra tiende irresistiblemente a decirse de nuevo, exigiendo esa palabra infinita del comentario en que, separada de sí misma por la bella crueldad del análisis, espera que se ponga fin al silencio que le es propio.” (Blanchot: 1993; 245).

La palabra crítica, entonces, se vuelve reveladora y usurpadora. Al tapar todos esos huecos -vacíos, silencios-, o bien la completa y la deja muda o, la repite contentándose con repetirla a partir de esa distancia –vacío, silencio- que en ella se reserva dejándola vacía.

Por último, Blanchot ve en el crítico literario al rapsoda que con las repeticiones de la obra homérica llenaba sus vacíos, al curador responsable de todas las repeticiones de la obra para que esta se afirme en el único ejemplar auténtico: “la obra única, la obra que no está completa si no le falta algo, falta que es su relación consigo misma, plenitud según el modo de la falta.” (1993; 247).

Observamos, entonces, que esa relación de filiación dependiente establecida entre la crítica y la literatura se torna interdependiente, puesto que no es ya aquella la que debe su existencia a esta, sino que si bien una nace de la otra, llenando esos vacíos que la literatura silencia en su decirse mediante la ambigüedad, la mantiene viva en su condición más suya.

El que sigue es un trabajo dedicado al análisis de *Zama*, la novela más emblemática de Antonio Di Benedetto. Antes de plantear la hipótesis que hemos estudiado sobre la novela mencionada, proponemos repasar de qué manera la crítica especializada se ha dedicado a llenar los vacíos que la obra del escritor mendocino propuso –y propone- a lo largo de su producción durante más de treinta años.

### 1.1 Antonio Di Benedetto, “escritor argentino que no ha nacido en Buenos Aires”.<sup>2</sup>

---

<sup>2</sup> Paráfrasis de una frase de nuestro autor incluida en la “autobiografía” escrita hacia 1968 y que es citada por la crítica especializada con frecuencia:

Antonio Di Benedetto<sup>3</sup> nació en Mendoza en 1922 en el seno de una familia de origen italiano; allí se gradúa como Bachiller en el Colegio Nacional San Agustín Álvarez e inicia la carrera de Abogacía, empresa que deja inconclusa para concentrarse en su escritura y en el ejercicio del periodismo.

En 1941 se incorpora al diario la Libertad y realiza sus primeras colaboraciones para La Nación. En 1945 ingresa al diario *Los Andes* donde ejercerá como jefe de la sección “Letras” y, hacia 1967, llegará a ser subdirector. En 1956 es nombrado corresponsal y luego supervisor en la región de Cuyo del diario *La Prensa* de Buenos Aires, del que luego será corresponsal en distintos países de América.

Asimismo, ADB fue becario del gobierno de Francia y en París, “stagiaire” en el diario *Le Figaro* y en el *Journal Télévisé*. Como cronista cinematográfico ha participado en los festivales de cine de Berlín, Cannes y San Sebastián, y de la distribución de Oscars de Hollywood.

El 24 de marzo de 1976 ocurrirá un hecho que cambiará su vida y, por obvias razones, las obras que de allí en más publique: es detenido por la Junta Militar; recupera su libertad el 3 de septiembre de 1977, dice Fabiana Inés Varela, “gracias a las gestiones desplegadas por escritores argentinos y europeos como Ernesto Sábato y Heinrich Böll.” (2007; 105).

---

“He leído y he escrito. Más leo que escribo; como es natural, leo mejor que escribo. He viajado. Preferiría que mis libros viajen más que yo. He trabajado, trabajo. Carezco de bienes materiales... Una vez, por algo que escribí, gané un premio, y después otro y después... hasta diez de literatura, uno de periodismo y uno de argumentos de cine. Una vez tuve una beca (bourse), que me la dio el gobierno de Francia y pude estudiar algo en París.  
Un tiempo quise ser abogado... estudié mucho, aunque nunca lo suficiente. Después quise ser periodista. Conseguí ser periodista. Persevero... Soy argentino, pero no he nacido en Buenos Aires.  
Nací el Día de los Muertos del año 22.  
Música para mí, la de Bach y la de Beethoven. Y el “cante jondo”.  
Bailar no sé, nadar no sé, beber sí sé. Auto no tengo.  
Prefiero la noche. Prefiero el silencio.” (Castellino: s/d; 2)

3 Desde aquí y en las páginas subsiguientes de este trabajo a la hora de referirnos al autor de la novela que aquí estudiamos utilizaremos las siglas ADB.

Emprende su exilio europeo en 1977<sup>4</sup> el cual se extenderá hasta 1984 cuando regresa al país, reestablecida la democracia; muere en octubre de 1986.

Su producción literaria comienza con una recopilación de cuentos publicada en el año 1952, *Mundo Animal*<sup>5</sup> –Primer Premio Municipal de Mendoza y Faja de Honor de la Sade en 1953- y finaliza con *Sombras, nada más*, novela publicada viviendo ya en Argentina en el año 1985.

A lo largo de estos treinta y tres años de producción han visto la luz otras tres novelas<sup>6</sup>, *Zama* (1956), *El silenciero* (1964) y *Los suicidas* (1969), otros cinco volúmenes de relatos, *Grot* (1957)<sup>7</sup>, *Declinación y Angel* (1958), *El cariño de los tontos* (1961), *Absurdos* (1978) y *Cuentos del exilio* (1983), y una obra que quedaría entre estos dos subgéneros narrativos llamada *El pentágono; novela en forma de cuentos* del año 1955 y que será corregida y publicada bajo el nombre *Annabella* hacia 1974.

## 1.2 ADB en la literatura argentina.

Entre la crítica que, a lo largo de estos años, se ha dedicado a estudiar la obra de ADB y a ubicarla dentro de una generación literaria, Noé Jitrik es quien primero circunscribe a nuestro autor en lo que llama los novelistas de “una nueva promoción.” (1959; 16).

---

4 Aunque no especifica el motivo de su partida, Ana María Amar Sánchez informa que al radicarse en Europa “da clases en la universidad de Rennes, en otras universidades del interior de Francia, y en la Sorbona de París.” (1980; 629).

5 Si bien es la primera de sus obras, tanto Castellino (s/d) como Varela (2001-2002) entienden esta obra como piedra fundamental de la poética dibenetteana que aparece en el posterior desarrollo de su obra. Por su parte, Jorgelina Loubet afirma que en este libro tanto desde su temática como en lo referente al modo de expresión, se encuentra “el almácigo de donde saldrían las obras de ADB que conocemos hasta hoy.” (1970; 99).

6 En 1968, dos editoriales alemanas publicaron traducciones de *El silenciero* y *Zama*, siendo esta última, a la vez, traducida al italiano, al polaco y al francés.

7 Por esta obra, ADB recibió el premio D´Acurzio en Mendoza en ese mismo año. Dentro de sus relatos se encuentra “El juicio de Dios”, que fue adaptado al cine por su autor con el nombre de “El inocente”, obteniendo el segundo premio en el Concurso de Argumentos para Películas de largo Metraje del Instituto Nacional de Cinematografía de Buenos Aires en 1959. Asimismo, en 1969, aparece una versión corregida titulada *Cuentos Claros*.

Reúne a autores dispares que comienzan a publicar sus obras (de ficción y de no ficción) hacia la primera mitad de los años cincuenta y establece una serie de características comunes que lo ayudan a dar la idea de generación: Alberto Rodríguez h, Antonio Di Benedetto, Beatriz Guido, H.A. Murena, Juan José Manauta y David Viñas.

Observa Jitrik que esta nueva promoción trae a la literatura argentina un doble aspecto de renovación, ya sea desde lo formal como desde la temática: desarrollan una literatura de ruptura y de contenido.

Asimismo afirma que si bien estos autores no poseían una tesis fundacional que los agrupara, sí cuentan con rasgos generales comunes: el tratamiento del pasado no como tradición sino como intensidad de búsqueda, impacto de los medios de comunicación que propenden en la inserción de procedimientos formales provenientes del cinematógrafo (para captar la mayor cantidad de detalles, pero también para yuxtaponer placas diferentes de imágenes y situaciones que se encadenan en el relato) y del periodismo (para otorgar a los hechos cotidianeidad<sup>8</sup>) y el psicoanálisis (método que se acerca al pasado y con él busca instrumentar el presente).

Una segunda periodización la ofrece Alfredo Rubione, en su trabajo acerca de la narrativa argentina de mediados de la década del cincuenta del siglo XX. En este caso, ADB es incluido dentro de una larga lista de narradores que forman parte de la generación de 1955, la cual como primer paso fundacional tomó una posición respecto al peronismo como así también tuvo una actitud de compromiso inmediato con la realidad social, política y económica del país y del mundo. Afirma que como narradores “practicaron un realismo que si bien se liga en algunos casos a la línea de Boedo no los alejó de la búsqueda de nuevas técnicas narrativas.” (1980; 457).

Si bien se los llamó también la “generación de los parricidas”, Rubione entiende que solo unos pocos tuvieron esa actitud de diferenciarse de sus predecesores, más precisamente aquellos nucleados en el ámbito universitario de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires.

---

8 Más adelante afirma que esta elección tiene como finalidad “(...) dar rápidamente la versión de un hecho con el objeto de que sea comprendido sin esfuerzo y no se tenga más remedio que optar por la interpretación que se le ofrece.” (Jitrik: 1959; 36-37)

Comprenden las características fundamentales de este grupo de escritores la inserción del existencialismo (influencia de Jean Paul Sartre y de Albert Camus tanto desde lo ideológico como desde las formas narrativas), la inclusión de procedimientos narrativos tomados de la llamada “generación perdida” de la literatura norteamericana<sup>9</sup>, específicamente la modalidad de escritura periodística, “que evita ser desbordada por la emoción con abundancia de diálogos, austera, en apariencia muy simple pero tenazmente elaborada.” (Rubione: 1980; 464).

En tercer lugar, en una propuesta que se presenta superadora de aquella establecida por Rubione, Amar Sánchez plantea como lineamiento provisional ubicar a ADB dentro de lo que llama la narrativa a partir del 60:

Para delimitar el conjunto de narradores que se ha designado como “generación del 55” –concepto polémico que compromete un espectro sumamente vasto y diferenciado de obras-, la crítica ha coincidido en señalar, como pautas mínimas, el hito central que marca la caída del gobierno peronista y los distintos tipos de respuesta que elabora la serie literaria frente a este intento de reversión del proceso político-social. (1980; 625)

A las mencionadas influencias de los medios de comunicación y de la literatura norteamericana, agrega Amar Sánchez la presencia de la obra de Jorge Luis Borges, la aparición de Juan Carlos Onetti y la relectura de la obra de Roberto Arlt; por último, menciona el interés por algunas propuestas de la corriente narrativa francesa *nouveau-roman*.

En esta posibilidad de agrupamiento encuentra la presencia de un importante grupo de narradores nacidos en el interior del país aunque apartados del regionalismo y en la búsqueda de nuevas formas narrativas y tendencias. El grupo está conformado por Daniel Moyano, Héctor Tizón y Juan José Hernández y nuestro autor, al cual destaca como figura medular del mismo.

Entre las características que asigna Amar Sánchez a esta generación vemos la utilización del regionalismo y de una preocupación histórica, es decir, la vuelta hacia la historia argentina no inmediata, como temáticas comunes. Sin embargo, al mismo

---

<sup>9</sup> Esta relación no solo se establece mediante la lectura de autores como John Dos Passos, William Faulkner, John Steinbeck, Scott Fitzgerald o Ernest Hemingway, sino también por medio de las traducciones de sus obras que los narradores argentinos llevaron a cabo.

tiempo y podría decirse en un movimiento contradictorio, diferencia a ADB del resto debido a que estas temáticas se dan en clave contraria a los demás: mientras que del regionalismo solo vemos resabios que aparecen en algunos de sus relatos, de la utilización del pasado no vemos una intención de reconstrucción de la historia en toda su obra (como es el caso de Tizón), sino solo en *Zama*, donde el tipo de reconstrucción no es exhaustiva –ni pretende serlo.

Consideramos que cada una de estas agrupaciones consiste en intentos por ubicar a un autor que pareciera escapar a las clasificaciones; más allá de encontrar coincidencias en la caracterización de las distintas generaciones, aplicables a su vez a la obra de ADB, no vemos que estas categorizaciones den una cabal imagen de esta.

Coincidimos, aunque con cierto reparo<sup>10</sup>, con Daniel Israel cuando afirma que “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 excéntrica. La obra de DB no se enmarca ni en la dicotomía Civilización/barbarie ni en literatura regional/literatura nacional.” (1995; 142)

Más adelante en el tiempo, ya en la última década del siglo XX, Noé Jitrik parece reconsiderar la dificultad que presentan ciertos escritores a la hora de internar su encasillamiento en grupos generacionales y propone el concepto de *atípico*.

Como primera aproximación Jitrik aplica lo atípico a aquellos escritores que “rompieran con la obediencia a códigos semióticos pre-establecidos” (1997; 12) pero que, a la vez, no fueran aceptados por el sistema literario, es decir, aquellos cuya obra no fuera ingresada en un canon literario determinado; de esta manera, aplicar la categoría de atípico a un autor implicaría un rescate del olvido. Finaliza su introducción afirmando que los atípicos son aquellos que constituyen un riesgo extremo de la escritura, dejado de lado el utilitarismo de la transcripción.

---

10 En algunos de sus relatos podemos observar cierta utilización de la dicotomía Civilización/Barbarie (ejemplo de ello es su cuento “El juicio de Dios”) aunque sí es verdad que no aparece como tópico fundamental de su obra.

Entendemos que esta categorización, por su origen conceptual, es decir, por agrupar desde elementos disímiles o, mejor, por agrupar desde la diferencia, se aplica de manera apropiada a la obra de ADB.

Finalmente, María Marta Castellino, luego de cristalizar todas las características de los distintos intentos de agrupación mencionados ve a ADB dentro de una generación que se encargará de “fijar la autonomía y la importancia del género novelesco dentro de una literatura nacional todavía no complementada desarrollada” (s/d; 4). Más aún, afirma que su preocupación por afinar los recursos narrativos y el lenguaje<sup>11</sup> es tan marcada en su obra que no duda en llamarlo el renovador de la narrativa argentina.

### 1.3 ADB y sus filiaciones literarias.

Numerosas filiaciones se han establecido entre ADB y distintos escritores de la literatura universal. Siguiendo las palabras del propio escritor mendocino, Fabiana Varela afirma que sus grandes maestros han sido Pirandello, Kafka, Camus, Dostoievsky, Faulkner<sup>12</sup>; es dable destacar que “no los considera fuentes de influencias sino más bien preferencias” (2005; 182).

Respecto a la influencia de Franz Kafka en la obra de nuestro autor la crítica especializada se ha detenido señalando una serie de coincidencias tanto en la temática como en la posición desde la que cada uno escribe. Diego Niemetz (2003-2004), Varela (2007-2008) y Jorgelina Loubet (1970) analizan la relación entre ADB y el escritor checo.

El primero entiende a esta filiación como “la presencia de un escritor marginal perteneciente a un sistema literario europeo (o sea central), en la obra de otro escritor excéntrico, aunque este perteneciente a un sistema literario no central como lo es el argentino.” (2003-2004; 92).

---

11 Al respecto dice Fabiana Varela que ADB lleva a cabo un “(...) trabajo obsesivo sobre el párrafo, el interés por aspectos estilísticos y eufónicos lo llevan a cincelar de manera perfecta (...)” (2005; 186).

12 Sobre la presencia de William Faulkner y de la literatura americana de la generación perdida ya hemos hablado en el apartado anterior; similar situación tenemos con la narrativa existencialista de Albert Camus.

Por su parte, Loubet encuentra “un malestar parecido al que provoca la detención morosa de Kafka en los eslabones alógicos de la existencia [que] acompaña a buena parte de la lectura de significativas obras de DB.” (1970; 95)

Por último, Varela percibe la huella evidente de las facciones kafkianas, especialmente en el “clima fuertemente onírico y opresivo tanto para los personajes como para los lectores, en el escaso interés por la realidad circundante y en la presencia de un espacio de tipo esquemático, fuertemente simbólico.” (2007-2008; 211)

Por nuestra parte observamos similares temáticas como la presencia del elemento animal en ambas narrativas, de lo onírico en relación conflictiva con lo real, de la imposibilidad de acción frente a la espera infinita representada, por ejemplo, por la burocracia gubernamental (relación *El Castillo-Zama*), entre otros.

Una segunda filiación literaria que usualmente se establece es aquella que emparenta al escritor mendocino con la escritura objetivista<sup>13</sup> propuesta por el novelista francés Alain Robbe-Grillet denominada *nouveau roman*: este asunto se revela polémico por demás ya que mientras unos ven a ADB como el precursor de esta corriente otros niegan tal relación.

Entiende Luis Soto que el escritor mendocino despliega una literatura experimental que lo hace aproximarse hacia la objetividad estética, sobre todo, en su cuento “Declinación y Angel”; asimismo Castellino ve en la convivencia en la prosa de ADB de los objetos del mundo con los sueños un “renovado intento de aprehender la realidad que lo acerca a ciertos postulados y prácticas del *nouveau roman*, como la supresión de las explicaciones psicológicas y el desdén por la omnisciencia del narrador (...).” (2004; 73).

Dentro de los críticos que muestran una posición contraria a esta filiación Jorgelina Loubet afirma que si bien tanto ADB como Robbe-Grillet buscaron una expresión literaria que acentuara el soporte en las cosas, estos disientían en el

---

13 A propósito del adjetivo objetivista u objetiva Robbe-Grillet precisa el sentido: “(...) no se trata aquí de la ingenua preocupación de objetividad, ante la cual los analistas del alma (subjetiva) pueden fácilmente reír. La objetividad en el sentido corriente del término –impersonalidad total de la mirada– es con toda evidencia una quimera. Pero es al menos la libertad la que debería ser posible, y no lo es, tampoco ella. A cada instante, franjas de cultura (psicología, moral, metafísica) llegan a añadirse a las cosas, les dan un aspecto menos extraño, más comprensible, más tranquilizador.” (2010; 48).

fundamento de lo que Roland Barthes llamó *littérature objective*: mientras que ARG reniega del reflejo del hombre en las cosas, ADB “posa sobre ellas una mirada que, lejos de pretenderse inocente, asuma la carga humana total” (1970; 96).

Más aún si recurrimos a los ensayos que el mismo Robbe-Grillet escribió acerca de su propuesta de escritura y sus teorías narrativas entendemos de manera cabal lo dicho anteriormente por Loubet:

De ahora en adelante, por el contrario, los objetos perderán poco a poco su inconstancia y sus secretos, renunciarán a su falso misterio, a esa interioridad sospechosa que un ensayista ha llamado ‘el corazón romántico de las cosas’. Estas ya no serán el vago reflejo del alma vaga del protagonista, la imagen de sus tormentos, la sombra de sus deseos. O mejor dicho, si sucede aún solo será en forma temporaria, y solo en apariencia –como por broma- aceptarán la tiranía de las significaciones para mostrar mejor hasta qué punto siguen siendo ajenas al hombre. (2010; 51)

En la escritura de ADB vemos que las cosas pueden estar fuertemente vinculadas a los personajes, al punto de determinar su accionar, de definirlos y de trascender su sentido de *cosa que está ahí* e ir en busca de un sentido ulterior, profundo.

Por el contrario, entre las pretensiones del precursor del *nouveau roman* encontramos la instauración de una revolución que lleve a un cambio en el lenguaje: “no solo ya no creemos al mundo como nuestro bien, nuestra propiedad privada, calcada sobre nuestras necesidades y domesticable, sino que además no creemos ya en esa profundidad.” (2010; 54).

No alcanza entonces la utilización del recurso de la descripción mediante la cámara cinematográfica o bien la escritura mediante el procedimiento del guión –con elementos conductistas- para formar parte –y mucho menos iniciar- del movimiento del *nouveau roman*. La diferencia radical, como ya hemos señalado en los párrafos anteriores, es la manera de llegar a las cosas y el objetivo con las que las utiliza dentro de un relato.

#### 1.4 Lecturas de *Zama*.

Diferentes métodos de aproximación ha suscitado la lectura crítica de la obra de ADB, escrita, como apunta Israel (1995), desde un lugar excéntrico<sup>14</sup> al sistema literario argentino, hecho que no obstaculizó su trascendencia hacia el exterior, despertando interés en la crítica europea, siendo un caso particular el de la crítica alemana. (Loubet; 1970; 99-100).

De esta manera vemos que la obra de nuestro autor ha sido analizada desde puntos de vista generales (Castellino, Espejo Cala), desde el psicoanálisis (Castellino, Ulla, Ricci, Néspolo), desde lo histórico (Filer, Legaz), desde lo filosófico (Sales de Nasser; Maturo), desde lo narratológico, más precisamente, la intertextualidad (Spagnuolo).

Propiamente de la lectura de *Zama* dos categorías han cristalizado a lo largo de los años que lleva publicada y reeditada: novela existencial y novela histórica.

Juan José Saer, que considera a ADB como uno de sus maestros y uno de los pocos novelistas argentinos que ha conseguido escribir desde un lenguaje propio y maduro, afirma que ambas etiquetas son insuficientes e incapaces de dar cuenta de lo que la novela dice.

A propósito de *Zama* como novela histórica, Saer ve en ella la refutación a ese género. Más aún no encuentra ninguna clase de reconstrucción lingüística<sup>15</sup> ni un intento por evadirse del presente sino que ADB, al presentar la historia de don Diego de Zama hacia fines del siglo XVIII, “quiso exaltar la validez del presente y hacerla más comprensible mediante un alejamiento metafórico hacia el pasado.” (1997; 49).

Si bien concordamos con el planteamiento de Saer y no consideramos a *Zama* como novela histórica, sí creemos relevantes los planteos surgidos a partir de las lecturas en clave histórica que se han hecho sobre esta obra.

---

14 Entiende Israel que la excentricidad está definida “como extravagancia, pero sobre todo, como producto alejado del centro a partir del cual se piensan las categorías.” (1995; 143, nota 13).

15 Sobre este asunto en particular el escritor santafesino afirma que “La lengua en que está escrita no corresponde a ninguna época determinada, y si por momentos despierta algún eco histórico, es decir el de una lengua fechada, esa lengua no es de ningún modo contemporánea a los años en que supuestamente transcurre la acción (1790-1799), sino anterior en casi dos siglos: es la lengua del Siglo de Oro.” (1997; 49) Se trata, continúa el escritor santafesino, “de un procedimiento alusivo y secundario incorporado a la entonación general de la lengua personal de Di Benedetto.” (1997; 49).

Por su parte Malva Filer afirma que “El periodo histórico en el que se desarrolla la acción de Zama (última década del siglo XVIII) pertenece a la época de reformas político-administrativas iniciadas bajo el régimen borbónico de Carlos III.” (1989; 111)

Esto brindaba, dice Filer, “un mayor control desde la Metrópoli y el desplazamiento de cargos de relevancia de los criollos para ser suplantados por personal peninsular.” (1989; 111) Si bien no hay referencia explícita a ello, vemos en la historia que esta medida gravita en la vida de Diego de Zama, un criollo que había sido corregidor. Más aún, el cargo de asesor letrado del gobernador era el puesto con el cual conformaban a aquellos criollos que habían sido perjudicados por estos cambios: como vemos en la novela, si bien era el segundo luego del gobernador este cargo no contaba con la jerarquía presupuesta<sup>16</sup>.

Aún así la casi nula precisión en la determinación espacio-temporal del ambiente que contextualiza la historia de don Diego de Zama pareciera darle la razón a Saer cuando considera a esta novela como la refutación del género novela histórica<sup>17</sup>. En concordancia con esta idea Adolfo Ruiz Díaz afirma:

*Zama*, que transcurre en el siglo XVIII, difiere sistemáticamente del género [histórico] que tiene sus comienzos y modelos en el siglo XIX. En este sentido no es una novela histórica. Empieza en 1790 en una ciudad que no se nombra. No se trata de un escenario sino, en la acepción de Ortega, de una cabal circunstancia. (Israel: 1995; 145).

Entre las lecturas que observan el tópico existencialista en la novela de ADB nuevamente concordamos con Saer cuando afirma que solo puede ser considerada una novela existencialista en ciertos aspectos, al mismo tiempo que por otros elementos se aleja considerablemente.

---

16 Otra voz crítica que toma este punto de vista para abordar una lectura de *Zama* es María Elena Legaz. A su entender la ciudad donde transcurren los dos primeros años de la historia es Asunción: “alusión a las Misiones, a los grupos nativos de la zona, a la tierra roja, al clima y a la vegetación y sobre todo la inclusión sobria y medida (...) de vocablos guaraníes en el léxico.” (1991; 261).

17 Encontramos en la entrevista que ADB mantuvo con Günter Lorenz esta misma idea expuesta: “(...) prescindí del Paraguay histórico, prescindí de la historia, mi novela no es histórica, nunca quiso serlo. Me despreocupé de cualquier tacha de anacronismo, imprecisión o malversación de datos reales.” (Ricci: 1973; 18).

En primer lugar, observa el escritor santafesino que *Zama* no incorpora el giro sociológico que la doctrina existencialista (desde la publicación de *¿Qué es la literatura?* de Jean Paul Sartre) pretende de la narrativa contemporánea; en segundo lugar entiende que mediante su alejamiento metafórico al pasado, *Zama* reniega del historicismo superficial que caracteriza al repertorio de la literatura existencialista.

Más aún, afirma que la novela de ADB es comparable a las obras mayores de este tipo de narrativa, como *La nausea* y *El extranjero*; sin embargo, encuentra en aquella una falta de consustanciación con la filosofía de la época que sí tuvieron las dos últimas: “(...) no es el producto de ninguna filosofía previa: encuentra más bien espontáneamente a la filosofía, como Edipo a su padre desconocido en la encrucijada trágica.” (1997; 50).

Entendemos, entonces, que subyace el tópico existencialista en nuestra novela de la misma manera en que lo hace en toda la obra de ADB y en la de sus colegas que, como él, escribían en la época en que el existencialismo como filosofía era introducido con mayor vigor en el campo intelectual argentino<sup>18</sup>.

Al respecto, Castellino afirma que don Diego de Zama a la vez que el americano del siglo XVIII es cualquier “hombre que espera” existencialmente angustiado y extraviado en un mundo que se le vuelve hostil. Más aún entiende que:

(...) esta temática existencial contribuye a singularizar la narrativa de DB, por la entonación personal que adquieren temas como el de la soledad, la incomunicación, el vacío, aunque a veces esté estrechamente relacionado con paisaje regional como es el desierto de “Caballo en el salitral.” (s/d; 16)

### 1.5 Nuestra hipótesis de trabajo.

Una vez establecidos los presupuestos críticos a los que fue –y es– sometida la obra de ADB y, en particular, la novela que será objeto de nuestro estudio, pasaremos a plantear nuestra hipótesis de trabajo.

Si bien no negamos ni obviamos lo dicho sobre *Zama*, en el presente trabajo nos concentraremos en la figura del protagonista y narrador de la historia en cuestión. La

---

<sup>18</sup> Ya hemos visto las características asignadas en los distintos tipos de generaciones trazadas por la crítica en las que fuera incluido el mismo ADB en el apartado correspondiente a esta introducción.

crítica especializada insiste en ubicar a don Diego de Zama en la posición de víctima de la espera, extrapolando esta situación a la del americano que al no encontrar una conexión con su tierra, tiende hacia la búsqueda de aquello que le falta en Europa.<sup>19</sup> Jitrik ve en Zama al “americano inadecuado.” (1959; 53)

Nuestra hipótesis de trabajo tiene como punto de partida un cambio interpretativo: vemos en Zama no a una víctima de la espera sino más bien al responsable de su propio presente (y futuro)<sup>20</sup>. Hemos encontrado en la bibliografía escrita sobre nuestra novela dos autoras que concuerdan con este cambio: Noemí Ulla (1972) y Marta Spagnuolo<sup>21</sup> (2009).

Sin embargo, este trabajo intenta ir más allá de este cambio interpretativo y se aboca a demostrar que en esta novela se narra la experiencia del límite, vivida como circunscripción y como posibilidad de trasgresión simultáneamente, volviéndose, por lo tanto, paradójal. Tanto desde lo narratológico como desde lo hermenéutico (forma y contenido), tanto desde la construcción del personaje como desde el hecho de que es el mismo personaje que “se” narra, el texto estudiado plantea ese juego de fin y apertura simultáneo que sugiere el límite.

*Zama* deviene, entonces, un intento por parte de su narrador de presentarse a sí mismo como víctima de la espera; intento que se vuelve trunco desde el interior de la propia historia, desplegando, en este mismo movimiento, un ejemplo de la paradoja de lo inventado.

Como primer paso, intentaremos esclarecer y estudiar los medios a través de los cuales edifica esa realidad propia. En principio podemos listar los siguientes: presente absoluto, exterior dependiente, la metáfora significativa y las isotopías, el recurso sobrenatural (o fantasmagórico). Para este estudio tomaremos los conceptos narratológicos aportados por Gerard Genette, Mieke Bal y Algirdas J. Greimas y las

---

19 Ver también: Castellino, s/d; Horst, citado en Loubet, 1970; Filer, 1989; Kassis, 1991; Espejo Cala, 1991.

20 Se ha dispuesto en el Apéndice 1: *Zama*, en breve, la sinopsis de la novela que nos aboca.

21 Al respecto es interesante señalar que Spagnuolo comenta en su artículo lo curioso que resulta que casi nadie haya hecho foco en su análisis a este aspecto, siendo el punto medular de la novela. (2009; 446)

conceptualizaciones que realizan sobre lo fantástico en la literatura Tzvetan Todorov y Ana María Barrenechea.

En una segunda instancia, analizaremos el doble juego que este narrador poco confiable (o, al menos, poseedor de un objetivo particular identificado) propone respecto del límite: el de la creación de límites, circunscribiendo su realidad (la que quiere comunicar) y la de su trasgresión. Así, el límite actuaría haciendo las veces de división y de apertura, de fin y de principio. Para esto, se hará uso de los aportes teóricos sobre el límite y la experiencia de la transgresión, de la posibilidad de la imposibilidad, en suma, de la experiencia aporética del límite de Michel Foucault, Jacques Derrida y Maurice Blanchot.

Finalmente, ese juego narrativo (“escritura pragmática”) planteado por el narrador estudiado en el primero capítulo y la experiencia del límite que dicho juego utiliza tiene su culminación en la develación final de don Diego de Zama.

Empujado por las distintas inserciones del personaje del niño rubio, ya hacia el final de su peregrinación, Zama tendrá su encuentro en el límite de la verdad; el narrador-protagonista deviene solo personaje y enfrenta las consecuencias de querer inventar (por medio del relato) su propia realidad: la paradoja se vuelve discurso, un personaje –aun siendo narrador- culmina siendo personaje de una historia (la suya). Para esta sección final utilizaremos el apoyo teórico del sociólogo polaco Zygmunt Bauman en sus consideraciones acerca de la procrastinación.

¿Y qué importa después de todo? ¿Es que, en última instancia, las mentiras no nos ponen en el camino de la verdad? Y mis historias, verdaderas o falsas, ¿no tienden todas al mismo fin, no tienen todas el mismo sentido? ¿Qué importa entonces que sean verdaderas o falsas si, en ambos casos, significan lo que fui y lo que soy? A veces vemos con mayor claridad en aquel que miente que en el que dice la verdad. La verdad, lo mismo que la luz, enceguece. La mentira, en cambio, es un hermoso crepúsculo que nos hace valorar todos los objetos.  
Albert Camus, *La caída*

## 2. La escritura de sí (sobre sí)

“A las víctimas de la espera”; con este epígrafe que funciona como dedicatoria comienza *Zama*. La frase posee una fuerza muy potente que interpela al lector directamente: lo predispone a abordar la obra que está a punto de comenzar a leer de una manera determinada.

En ella dos términos cobran fuerza: “víctimas” y “espera”. Ambos contienen una carga semántica tal que funcionan como claves interpretativas y su ubicación paratextual no es caprichosa puesto que lo hacen aún desde antes de iniciada la lectura.

Más aún, no solo funcionan en el plano interpretativo sino también en el de la narración<sup>22</sup>: ambos sustantivos aparecen reflejados constantemente en las páginas que preceden a dicho epígrafe, ya sea por medio de la repetición de los términos en sí o la implementación de isotopías construidas alrededor de ellos.

---

<sup>22</sup> El término narración hace referencia a lo que Gérard Genette define como “la sucesión de eventos, reales o ficticios, que son sujetos de este discurso, y a sus varias relaciones de vinculación, oposición, repetición, etc” (1983; 25). Aun así entendemos que el análisis narratológico implica, como también afirma el crítico francés, el estudio de las relaciones que se dan en un discurso entre historia, discurso y el acto de narrar.

La *víctima que espera* es don Diego de Zama, asesor letrado que se encuentra en algún lugar no especificado de la colonia americana<sup>23</sup>, personaje principal de nuestra historia y narrador de *su* historia.

A través de las palabras de Zama conocemos acontecimientos y experiencias ocurridos en tres años distintos; es decir, escribe sobre sí mismo.

A propósito de este asunto Mario Goboloff afirma que nuestro narrador-protagonista habla de sí como sujeto y como objeto de lo que está contando y entiende que lo hace por medio de un exceso de habla en detrimento de la acción y, por ende, de la comunicación con los otros: “Zama no existe más que a través de un discurso cuyo tema es Zama” (1996; 296).

Más aún, entendemos que esta transcripción de eventos no solo consiste en la mera descripción de sus vivencias y el contexto en el que transcurre sino que también, al narrar, se escribe a sí mismo, se crea y delimita, y lo hace no solo como, siguiendo las palabras de Goloboff, Zama sino con el fin de presentarse como víctima que espera.

En las siguientes páginas del capítulo analizaremos la manera en que esta escritura de sí mismo se lleva a cabo. Para ello veremos qué tipo de narrador es Zama y cuáles son los recursos narratológicos que hemos identificado en nuestro análisis y de los que se vale para relatar y relatarse de la manera antes mencionada.

## 2.1 Zama narrador.

Ya desde el comienzo la novela nos permite caracterizar a su narrador de acuerdo con las categorías narratológicas postuladas por Gerard Genette: “Salí de la ciudad, ribera abajo, al encuentro solitario del barco que aguardaba, sin saber cuándo vendría.” (Di Benedetto, 2006; 9).

Vemos en esta cita una fórmula que se repetirá a lo largo de nuestro objeto de estudio: la escritura en primera persona. Sobre este tema en particular Genette afirma:

---

<sup>23</sup> Respecto a este punto algunos críticos creen que podría tratarse de la ciudad de Asunción. De todas formas, como ya establecimos en la introducción no es nuestro objetivo estudiar los puntos históricos de esta obra, aunque sí es importante hacer la mención para establecer el contexto de la historia narrada. Para una mayor referencia sobre el asunto se puede consultar el artículo de Malva E. Filer, “El Paraguay colonial en Zama de Antonio Di Benedetto.”

La presencia de verbos en primer persona en un texto narrativo puede referir a dos situaciones muy diferentes las cuales para la gramática se presentan idénticas pero que el análisis narrativo debe distinguir: la propia designación del narrador como tal [...] o bien, la identidad de persona entre el narrador y uno de los personajes de la historia [...] (1980; 244).

Según la primera frase de la novela podemos afirmar que nuestro narrador se identifica con un personaje. Más aún, aunque a estas alturas de la historia todavía no sabemos quién es debido a que no se ha presentado, podemos inferir que este narrador personaje cuenta su propia historia.

Siguiendo siempre a Genette vemos que nuestro narrador, que más adelante se identificará como don Diego de Zama, es homodiégetico puesto que se encuentra inmerso en la historia que cuenta y autodiegético puesto que narra su historia<sup>24</sup>.

Unos cuantos párrafos más adelante encontramos una cita que define qué tipo de relación tendrá el narrador con lo narrado en nuestra historia:

Estos temas quedaban solo para mí, excluidos de la conversación con el gobernador y con todos, por mi escasa o nula facilidad para hacer amigos íntimos con quienes explayarme. Debía llevar la espera –y el desabrimiento- en soliloquio, sin comunicarlo (Di Benedetto: 2006; 10).

Analizando la cita anterior encontramos tres términos que habría que destacar: “debía” y “espera” por un lado y “soliloquio”, por otro.

Los primeros dos hacen referencia a su situación de asesor letrado confinado en la América virreinal de fines del siglo XVIII a la espera de un ascenso del cual cree ser merecedor y el deber de llevarlo: Zama es víctima de una carga, del paso del tiempo sin su merecido traspaso a España.

El tercer término, *soliloquio*, hace referencia a la manera en que debe sobrellevar esa carga, la cual coincide directamente con la manera en que narra su historia: parafraseando al teórico franco-búlgaro Tzvetan Todorov, este gran acto de habla tiene como único locutor a su personaje principal<sup>25</sup>.

---

24 Veremos, también, que Zama no se circunscribe al relato de los acontecimientos que le sucedieron a él sino que se expande hacia los demás.

25 En su libro *Los géneros del discurso* Todorov afirma: “Un discurso no está hecho de frases, sino de frases enunciadas, o más precisamente, de enunciados. [...] la interpretación del enunciado está determinada, por una parte, por la frase que uno enuncia, y por otras, por su enunciación misma. Esta enunciación incluye un locutor que enuncia, un destinatario a quien uno se dirige, un tiempo y un lugar,

Asimismo podemos establecer como segunda característica de este narrador la manera en que éste regula la información narrativa de su historia: ya sea por medio de la distancia y/o la perspectiva o lo que Genette llama “modo”<sup>26</sup> o ya sea por medio del ocultamiento o del engaño<sup>27</sup>.

Al llegar a este punto es dable agregar que si bien nuestro narrador está dentro de la historia, podemos observar que posee un mayor dominio de la información brindada, quedando a un nivel superior respecto de los demás. Más aún, se podría afirmar que respecto a esto se comporta como un demiurgo, es decir, aquel que como narrador cuenta (y crea) desde el conocimiento que posee de todo los demás y que, como personaje, actúa en plena posesión de todos los demás.<sup>28</sup>

De esta manera vemos que el narrador no relata meramente una historia sino que la crea (y en consecuencia, a sí mismo y a todo lo que en ella está) contando con un objetivo ulterior.

El relato que nos hace Zama de sí mismo ya no es en sí, sino para sí, volviéndose una escritura con un fin. Entendemos que mediante esta construcción de Zama personaje, la escritura se vuelve un juego, en el cual todos los elementos que lo conforman danzan alrededor de la intencionalidad antes mencionada.

Hemos identificado en nuestro análisis cuatro elementos que nos ayudarán a seguir describiendo y develando qué tipo de narrador es Zama y, más que nada, cómo se cuenta al otro como una víctima de la espera.

### **2.1.1 Exterior dependiente.**

---

un discurso que precede y otro que sigue; en fin, un contexto de enunciación. [...] un discurso es siempre y necesariamente un acto de habla” (1996; 51).

26 “Distancia” y “Perspectiva”, provisionalmente así designados y definidos, son dos de las modalidades más importantes de la regulación de la información narrativa que es el Modo” (Genette: 1980; 162)

27 Un notable ejemplo del estudio del narrador no fidedigno es el que realiza Wayne Booth acerca de los narradores de Henry James. Tomaremos más adelante algunas de sus consideraciones para analizar el caso del recurso fantasmagórico en *Zama*.

28 En el apartado siguiente analizaremos de qué manera podemos ver esta diferenciación de jerarquía entre personajes a través del análisis de los estilos de discurso que utiliza el narrador.

Narrar una historia a la vez que contar algo es elegir el modo en que se lo cuenta, es decir, elegir el modo en que el receptor conoce el objeto narrado, en suma: crear lo narrado en el otro.

En sus consideraciones acerca de la función del narrador<sup>29</sup> Mieke Bal afirma que “la identidad del narrador, el grado y el modo en el que la identidad está indicada en el texto, y las elecciones que están insinuadas otorgan al texto su carácter específico” (2007; 19).

Tomando esto como punto de partida podemos afirmar que la intencionalidad, es decir, aquello que vuelve a la novela en una escritura para sí, puede verse representada en las maneras en que el narrador regula la información que dispone al lector.

Por su parte Genette propone al *modo* como el factor por medio del cual se regula la información. Este posee dos modalidades principales: la distancia y la perspectiva<sup>30</sup>.

Distancia.

La modalidad “distancia” responde al espacio que hay entre lo que ha sucedido y la instancia desde la cual se narra aquello sucedido; este espacio puede ser temporal, territorial o, también, puede estar regulado por el grado de familiaridad que tiene el agente narrador respecto de lo que narra.

Ahora bien, la distancia puede darse por la naturaleza de la relación entre uno y otro como también por la elección de mostrar mayor o menor distancia, en pos de mostrar mayor o menor confusión.

Hablando de esta modalidad Genette retoma las categorías jamesianas del *showing* y *telling* y propone un binomio superador: narrativa de eventos y narrativa de palabras.

---

29 El narrador, para esta teórica, es un agente narrativo (no una persona) que se expresa en el “lenguaje que configura el texto” (Bal: 2007; 19).

30 “La <representación> narrativa, o, más exactamente, la información narrativa, tiene sus niveles: la narración puede proveer al lector con más o menos detalles (...) para mantener una mayor distancia de lo que cuenta. La narración puede también elegir regular la información que entrega (...) adoptando o pareciendo adoptar lo que ordinariamente se llama la <visión> del participante o <punto de vista>.” (Genette: 1980; 162)

El primer término puede definirse como la trasposición de lo no verbal en verbal y la manera de regular la información es por medio de la cantidad de detalle que se brinda de aquello que se narra y por la ausencia del “informante”.

La narrativa en palabras, por su parte, propone una modalidad mediante la cual “El narrador no narra la frase del héroe; uno apenas puede decir que la imita: la recopia, y en este sentido uno no puede hablar de narración” (Genette: 1980; 169).

Si bien ambos modos están presentes en nuestra novela, nos abocaremos a analizar la *narrativa de palabras*. Llevamos a cabo esta discriminación puesto que consideramos de suma importancia la reproducción que realiza el narrador personaje de los parlamentos (es decir las voces) de los personajes.

El hecho de que el texto esté contado por el personaje narrador que cuenta su propia historia, implica que la forma de conocer a los personajes sea solo posible por medio de su voz o, más precisamente, de la reproducción que Zama decida hacer de los parlamentos dichos por ellos. Esta característica vuelve indispensable, entendemos, que estudiemos la narrativa de palabras.

Genette propone una categorización del estado del discurso tomando como criterio la distancia que se establece entre este y la representación de las palabras que lo conforman. Identifica tres tipos, reportado, traspuesto y narratizado, siendo el primero el que menor distancia presenta y el último la mera paráfrasis del narrador de las palabras pronunciadas por los personajes. A lo largo de la historia de la narrativa se puede identificar la predominancia del discurso traspuesto con respecto a los otros dos.

Por su parte el discurso traspuesto, si bien no es el más distante respecto de la escala mimética que toda historia reproducida establece, presenta reparos a la hora de producir una reproducción confiable:

(...) esta forma nunca da garantías al lector —o sobre todo ninguna sensación- de fidelidad literal a las palabras realmente pronunciadas: la presencia del narrador esta todavía demasiado perceptible en la misma sintaxis de la frase para que el discurso se imponga con la autonomía documentaria de una cita. (Genette: 1980; 171).

Se puede dar en estilo indirecto y en estilo indirecto libre, residiendo la diferencia en el uso de verbo declarativo introductorio o no. Este último, asimismo,

puede llevar a confusión sobre todo a la hora de determinar la diferenciación entre discurso pronunciado e interior y si fue pronunciado por un personaje o por el narrador.

El estado del discurso reportado tiene como principal característica el ser más mimético de los tres: “(...) ha sido adoptado desde Homero como la forma básica del diálogo en la narrativa mixta primero de la épica y luego de la novela (...)” (Genette: 1980; 172). Consiste en la reproducción exacta de lo hablado (o pensado) por los personajes por parte del narrador.

Debido a que la palabra está monopolizada por Zama, narrador-protagonista de su propia historia, a la hora de analizar la representación de las voces de los personajes vemos que el estado del discurso más usado es el traspuesto. La presencia de los personajes se reduce así a la intención y designio de Zama: sus dichos, sentimientos y pensamientos aparecen mediatizados por la voz del protagonista de nuestra historia. Como fuera antes señalado, esto ocurre ya sea por medio del discurso indirecto o por el indirecto libre.

Sin embargo también se puede identificar el uso del discurso reportado, es decir, aquel que si bien es expuesto por medio de la voz del narrador, consiste en la reproducción exacta de los parlamentos.

Entendemos que la utilización que el narrador hace de estas categorías permite establecer una jerarquía entre los personajes de la historia. Vemos una distancia nula a la hora de reproducir el devenir del pensamiento del narrador, el recurso utilizado para este caso es el discurso inmediato<sup>31</sup>, es decir la escritura sin mediatización del verbo introductorio; sin embargo observamos una vaga y, por ende, poco fidedigna representación de las voces de los personajes.

De la misma manera la característica del uso del discurso reportado que lo hace relevante de análisis es la especificidad de sus apariciones en el texto: se realiza en muy pocas ocasiones y casi siempre para reproducir los parlamentos de uno de los personajes más importantes y enigmáticos de la historia, el Niño Rubio<sup>32</sup>.

---

31 “(...) en estilo indirecto libre, el narrador toma por la fuerza el discurso del personaje, o, si se prefiere, el personaje habla por medio de la voz del narrador (...) en el discurso inmediato, el narrador desaparece y el personaje lo sustituye” (Genette: 1980; 174).

32 En el siguiente capítulo veremos la función del niño rubio dentro de la historia y la imposibilidad que su presencia le impone a Zama.

A continuación veremos algunos ejemplos de los distintos tipos de discurso antes mencionados.

En el caso del *discurso traspuesto* encontramos los siguientes ejemplos: “Fernández me contestó que le gustaban esos rasgos de abnegación y agradecía el mío (...).” (142; 2006); “Me dijo que no me reclamaba, todavía, el pago de tanto alimento y lecho como yo le adeudaba (...).” (142; 2006); “Me dijo que tanto merecía un cirujano la indígena como el oriental (...).” (49; 2006); “Luciana limpió el camino. Me preguntó si no había observado la inseguridad de su escritura. Mintiendo, contesté que no. Pero ella manifestó sorpresa porque, dijo, el impedimento de usar los dos ojos le causaba enormes trastornos.” (2006; 115).

Por otro lado vemos también ejemplos del uso del *discurso reportado*: Luciana es otro de los personajes que tiene el privilegio de que sus palabras sean reproducidas de manera exacta: “- Diego, viene la noche, es tarde. No seamos imprudentes” (2006; 57); “Lo que tiene que ser, que sea” (2006; 67); “- Amado” y “- Ahora, vete” (2006; 68).

En la primera aparición del niño rubio se utiliza este tipo de discurso para reproducir la palabras de esclavos, personajes marginales tanto desde lo narratológico como desde la historia: “-Ha de ser un niño muerto, mi amo.” (2006; 31).

Otro ejemplo son las palabras del primer arrendatario de Zama: “Don Domingo les explicó lo que yo vi, por si alguien podía aportar referencia esclarecedora: "Un niño rubio, espigado, como de doce años; descalzo y casi sin ropas, que ha de haber dormido unas horas aquí, en el lecho de don Diego" (2006; 31).

Debemos señalar que algunos de los parlamentos de Zama son también reproducidas por medio de esta modalidad: “La señalé con el brazo, en recriminación, y le dije: [...] -No esperes que vuelva si no me llamas. Nunca. Nunca, ¡eh!” (2006; 147); “Mi vanidad dictó estas palabras: [...] -Puede volverse en paz vuesa merced a su tierra, que tendrá encomienda de indios en nombre de Su Majestad, que ha de acordar sin tardanza el gobernador, por quien me comprometo con mi palabra.” (2006; 48).

Perspectiva.

---

El segundo modo de regular la información que se da al narrar es la perspectiva, es decir, el punto de vista desde el cual se elige restringir.

En este punto, Genette señala que uno de los errores más comunes que realiza la crítica es confundir quién ve con quién habla.

Si bien el teórico francés ha realizado estudios acerca de este punto, para desarrollar ese análisis seguiremos los conceptos de Mieke Bal.

De acuerdo a la teórica holandesa la focalización consiste en “las relaciones entre los elementos presentados y la visión a través de la cual son presentados.” (2007; 142). El focalizador, así, será el punto desde el cual los elementos son vistos.

Más aún si este punto recae sobre uno de los personajes, ese personaje tendrá “una ventaja sobre los otros personajes” (2007; 146).

Si todo lo que se muestra en una narración está focalizado, todos los elementos de una historia lo están también, sean perceptibles o no. Por este hecho, el punto de focalización se vuelve muy volátil.

Ahora bien, si un focalizador personaje es capaz de narrar objetos no perceptibles, ahí se “da una idea de la importancia de cada CF dentro de la historia” (2007; 153).

También en este punto podemos ver que toda narración se nos revela mediatizada; el objeto focalizado se comunica expresamente manipulado; siempre habrá un recorte en lo que se comunica.

En la novela que nos aboca, el punto de focalización cambia entre los personajes pero podemos establecer una clara diferencia de importancia entre Zama, el narrador y personaje focalizador principal, y los demás personajes.

Nosotros, los lectores, vemos a través de los ojos de Zama su historia y la de aquellos que lo rodean; lo que él elige ver/narrar sobre sí mismo y sobre los demás.

Este elemento narratológico, el del punto de focalización, lo encontramos de suma importancia puesto que decidir desde qué lugar se mira una historia es decidir quién puede dar su interpretación de lo que se cuenta y quién no: qué personajes se encuentran dentro de la historia de qué personaje.

Por consiguiente, la predominancia de un punto de focalización en un solo personaje y más aún, el tipo de información a la que dicho punto de focalización tiene

acceso, permiten identificar una jerarquía entre los personajes que forman la historia, en la cual Zama ocupa el lugar primordial.

Como indicamos al inicio de este apartado sobre la regulación de información la identidad y las características del narrador determinan la manera en que un texto está construido. En *Zama* los personajes están supeditados a los designios de su personaje principal: esto lleva a que Daniel Israel afirme que tanto Ventura Prieto, Marcelo Fernández o Vicuña Porto son “personajes que pueden considerarse como dobles del personaje central, representación por descomposición de los varios aspectos de su compleja personalidad” (1995; 151).<sup>33</sup>

A modo de comprobación se puede identificar las situaciones en que los personajes de la historia se vuelven funcionales a las intenciones de nuestro narrador-protagonista; uno de los ejemplos más sobresalientes es el del escribiente (y escritor) Manuel Fernández, fiel ladero que aparece en el segundo capítulo, 1794: Fernández no solo se encarga de darle de comer a Zama –primero pagando sus almuerzos y luego llevándole comida de parte de Emilia-, sino que también hasta se queda con su “familia americana”, con Emilia y su hijo, ante el desprecio del asesor letrado.<sup>34</sup>

Otro personaje que se muestra funcional a Zama es Ventura Prieto quien al mostrar, en el capítulo 1790, su impertinencia le permite al primero demostrar autoridad y valentía y la aceptación del exilio propuesto por el Gobernador por parte del segundo, una salida decorosa para el exabrupto del narrador-protagonista:

Ventura Prieto fue puesto en prisión.  
El gobernador me hizo llamar. Apenas entré, me declaró:  
-Ya lo he destituido.  
Me requirió un informe verbal del episodio, pero me adelantó su punto de vista:  
-¡Dios nos asista! ¡Que estemos expuestos al asalto de cualquier insensato, nosotros, aquí, en la propia casa del rey!..

---

33 Graciela Ricci va aún más allá y afirma que son proyecciones del narrador-protagonista: “(...) los personajes de la novela, al ser proyecciones, no evolucionan (...)” (1974; 47).

34 Se pueden consultar las páginas 175, 183, 189 y 207. Asimismo para dar una breve indicación del desprecio de Zama podemos apelar a sus palabras: “Mi hijo. En cuatro patas, sucio hasta confundirse, en el crepúsculo, con la propia tierra. Un estilo de mimetismo. Por lo menos, poseía esa defensa, característica de las bestias” (2006; 147).

Entendí que la partida estaba ganada, aunque Prieto fuese español y yo americano. Operaba la solidaridad de estado. Supe, pues, cómo organizar mi relato. (60; 2006)

Quisiéramos destacar, asimismo, a Vicuña Porto (transfiguración de Ventura Prieto), criminal buscado a quien Zama conoce y que le permite emprender la búsqueda del Zama conquistador o, como veremos, le da la excusa perfecta para salir de la ciudad.<sup>35</sup>

Un cuarto personaje que podemos mencionar es el empresario oriental el cual le sirve pura y exclusivamente de excusa para ir a ver a su amada imposible: Luciana Piñares de Luenga. En este episodio Zama se vuelve demiurgo capaz de crueldad con sus criaturas simplemente porque no le sirven más:

(...) yo me ocupaba en la calle de una enferma desconocida, en procura de que sanase, y parecía que la enfermedad se pasaba a mi conocido. Enfermo él, no podríamos visitar a Luciana en la tarde: la desventura recaía en mí. (2006; 46)

No podría hacerlo sino como acompañante del oriental, pero el cuerpo del oriental era sobre el lecho un gusano que se retorció sin salir de un punto fijo. Me resultaba tan inútil para aquella ocasión que lo contemplé en silencio y me dije que su muerte nada me importaría. (2006; 53)

Para finalizar este apartado no quisiéramos olvidarnos de señalar un punto importante de la manera en que la información está representada. Como habíamos adelantado, el uso del estado del discurso reportado, el más mimético de los tres planteados por Genette, está reservado para aquellos personajes que en menor o mayor medida tienen la capacidad de poner en duda, ya sea por su importancia narrativa o por la importancia de esas palabras reproducidas, la supremacía que Zama tiene sobre su historia. Se podría decir que, en general, estas reproducciones literales (utilizando verbo de alocución introductorio) son pequeñas discrepancias en la intención del narrador y, a la vez, pequeñas demostraciones de las dificultades que tiene para construirse.

### **2.1.2 Construcción de una víctima.**

---

35 En el capítulo tercero de esta trabajo analizaremos este hecho a la luz del concepto de procrastinación y su necesaria correspondencia, la peregrinación o huida.

En el comienzo de este capítulo analizábamos la utilización del epígrafe y la intención de enmarcar la historia de Don Diego de Zama en un contexto de espera y victimización.

Ya dentro del análisis del texto propiamente dicho, debemos agregar la utilización de otros tres recursos narratológicos que propenden a mantener dicha atmósfera: las intervenciones del autor por medio de los comentarios, la red de relaciones isotópicas y la inserción de metáforas dentro de la historia.

Si bien dichos recursos son inseparables dentro de su entramado en el texto, a los fines de facilitar su análisis comenzaremos mencionando el uso de las metáforas, siguiendo con las isotopías para terminar con los comentarios del narrador.

Metáfora significativa.

Insertados en el devenir de la historia encontramos en las páginas de nuestra novela párrafos con una extensión mayor que los demás, con un despliegue narrativo más denso y repetitivo<sup>36</sup>. Al respecto Saer observa que este “procedimiento quiebra continuamente la narración, no solo en *Zama* sino en la mayor parte de los escritos de Di Benedetto, y la enriquece.” (1997; 51).

A las mencionadas características debemos agregar que estos párrafos poseen un valor narratológico relevante: son metáforas, esto es, son figuras que establecen relaciones entre objetos que de otra forma no podrían hacerlo.

Veamos entonces el comienzo de “1790”, primer capítulo de nuestra novela. En este extracto podemos observar la descripción del movimiento de las olas:

Con su pequeña ola y sus remolinos sin salida, iba y venía, con precisión, un mono muerto, todavía completo y no descompuesto. 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 llevárselo y lo llevaba, pero se le enredó entre los palos del muelle decrepito y ahí estaba él, por irse y no, y ahí estábamos. (2006; 9).

---

36 Este estilo de escritura hace recordar al desplegado por Saer en, por ejemplo, su novela *Glosa*. Esta relación no es caprichosa puesto que, como ya hemos señalado en las palabras introductorias de este trabajo, el novelista santafesino definía a Di Benedetto como uno de sus maestros, alguien que había tenido gran influencia en su obra.

En este párrafo no solo observamos las notas antes señaladas sino también el uso determinado que el narrador-protagonista realiza de la metáfora: finalizada la descripción le sigue el comentario.

Zama, en pos de dar una imagen de sí mismo, establece una identificación con el “cadáver de mono”: “y ahí estábamos”. Más aún, la frase siguiente dice así: “Ahí estábamos, por irnos y no” (2006; 9).

Esta metáfora, y su consiguiente identificación, nos dan dos pautas que serán determinantes en el esquema de victimización que Zama dispondrá de sí mismo en esta historia: por un lado, el cadáver de mono está en un hábitat que le es extraño y, por otro, está atado a él. Zama al identificarse con ese cadáver de mono, se presenta como víctima de su alrededor.<sup>37</sup>

Otra metáfora que utiliza el narrador esta vez es propiciada por otro personaje, probablemente el único capaz de definirlo a lo largo de la historia, Ventura Prieto:

Dijo que hay un pez, en ese mismo río, que las aguas no quieren y él, el pez, debe pasar la vida, toda la vida, como el mono, en vaivén dentro de ellas; aún de un modo más penoso, porque está vivo y tiene que luchar constantemente con el flujo líquido que quiere arrojarlo a tierra. Dijo Ventura Prieto que estos sufridos peces, tan apegados al elemento que los repele, quizás apegados a pesar de sí mismos, tienen que emplear casi íntegramente sus energías en la conquista de la permanencia y aunque siempre están en peligro de ser arrojados del seno del río, tanto que nunca se los encuentra en la parte central del cauce sino en los bordes, alcanzan larga vida, mayor que la normal entre los otros peces. Sólo sucumben, dijo también, cuando su empeño les exige demasiado y no pueden procurarse alimento. (2006; 10).

Es dable destacar que la modalidad utilizada es la del discurso traspuesto mediante el estilo indirecto; más aún, la utilización del verbo introductorio subsume el discurso de Ventura Prieto al dominio del narrador. Esta vez Zama es definido por otro

---

<sup>37</sup> Es notable cómo esta metáfora también funciona como prolepsis de lo que vendrá en el tercer capítulo de la historia. No solo se menciona la idea de viaje condicionado por el exterior sino también que ese viaje solo podrá hacerse como cadáver. En este caso, Zama finalmente no muere, pero si se disminuye hasta devenir *cosa*. Diego Niemetz (2003-2004) y Julieta Gómez Paz (1970) también plantean que puede otorgarse un sentido premonitorio a esta metáfora. Ver también el análisis de Graciela Ricci sobre esa metáfora y la relación de espejo que establece con la figura del niño rubio; *Los circuitos interiores. Zama en la obra de A. Di Benedetto*.

y, paradójicamente (o no), esta metáfora animal<sup>38</sup> es más precisa que la anterior: en el siguiente capítulo precisaremos cómo es el permanecer en los bordes de Zama, ilustrado en la cita precedente por el pez y lucha en la corriente.

Nuevamente vemos otra de estas metáforas en la imposibilidad de Zama de “nacer”, de salir de ese ambiente que lo oprime:

En el recinto materno, yo estaba encogido, con las rodillas a la altura de la boca, incómodo por la espada y por el sombrero que no se avenían a una posición estable en el limitado y movedizo sitio. La espera me resultaba soportable porque poco me faltaba para nacer. Cuando el momento debido se produjo y eran tales las convulsiones que yo me deslizaba de espaldas hacia afuera, un individuo de reluciente casco de acero, aparecido de no sé dónde, se adelantó por el túnel hacia la luz. Se aquietaron las paredes interiores del recinto y yo tuve que permanecer comprimido hasta que se produjera una nueva oportunidad. (2006; 103).

La nota saliente de este párrafo es que esa imposibilidad es voluntaria, Zama decide quedarse donde está a la espera de otra oportunidad.

Isotopías: barco/correspondencia.

En pos de la construcción de su relato, el narrador-personaje utiliza otra figura retórica, la isotopía, propuesta por el crítico francés A.J. Greimas en su *Semántica estructural*. El narrador-protagonista dispone términos pertenecientes a distintos campos semánticos que connotan su intención de identificarse con la idea expuesta en el epígrafe: Zama como víctima de la espera.

A través de la repetición de “barco”, “muelle”, “cañonazos”, “correspondencia”, “salario”, el texto crea redes de homogeneidad semántica en pos de generar dicha imagen.

Luego de haber realizado un relevamiento exhaustivo en la obra que nos aboca podemos identificar la siguiente red de relaciones: mientras que el uso de barco, muelle (puerto) y cañonazos remiten a la idea de *espera*, correspondencia (noticias) y paga,

---

38 La utilización de la metáfora animal para definir al personaje principal es una constante en la narrativa de nuestro autor. La crítica especializada concuerda en remarcar que las bases de su narrativa (esto es, la temática, la utilización de la simbología animal, la utilización de técnicas narrativas tomadas del cine, paralelismo de los planos real y irreal) ya pueden encontrarse, al menos como semilla, desde *Mundo animal*, su primer libro de cuentos publicado en 1953. Ver Castellino, Marta (1995), Fabiana Varela (2007-2008).

asociados a los anteriores responden al connotador isotópico de *víctima*: “Esta audiencia absorbente hizo acallar los estampidos que en mi corazón causaron los dos espaciados *cañonazos* anunciadores de la presencia de un *barco*.” (2006; 17) y, también, “El *saco de correspondencia* fue traído a la gobernación antes que yo pudiese salir, como otras veces, hasta el *muelle*, para acercarme más a las posibles novedades y al rostro de los marinos y contados viajeros de arribo.” (2006; 18); “(...) Pasé por el *puerto*. No había *noticias* de *barco* del Plata. Y yo precisaba recibir algo (...)” (2006; 72); “No podía permanecer sin recursos, ignorando como ignoraba cuándo llegaría mi *paga*.” (2006; 85).

Intervenciones del narrador: comentarios.

Intercalados entre los recursos señalados anteriormente, vemos en nuestra novela intervenciones por parte del narrador-protagonista que dan cuenta de la compleja construcción que hace de sí mismo.

Por medio de estos comentarios, Zama crea otro tipo de victimización: la dualidad vista en la figura del creador imposibilitado por el ambiente que lo rodea.

Como ya fuera observado en las páginas anteriores nuestro narrador se erige creador de su mundo textual, es decir, se crea a sí mismo y a todo aquello que lo rodea por medio de su dominio exclusivo de la palabra.

Ahora bien, a través de los comentarios el narrador/personaje introduce la figura de un dios creador que cual demiurgo es capaz de ver y decidir sobre lo demás.

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 (...) el dios creador tomaba la figura de un hombre, que no podía ser verdaderamente un hombre, porque era un dios, ajeno y remoto. (2006; 133).

Como un dios no puede crear dioses, pensó crear al hombre, para que éste los creara. (...) Creó entonces la vida. Pero antes de crear al hombre, hizo las culebras, los gérmenes de la peste y las moscas (...) Después realizó una obra de amor, el hombre, y lo rodeó de bienes (2006; 133).

El dios se vuelve hombre aunque ajeno a lo que lo rodea y se vuelve creador cuando crea al hombre; a esta idea se le suma otra que se agrega poco después:

Quise ser padre. Ser padre nuevamente, con hijo allí mismo, donde yo estaba, que pudiese entregarme una mirada de cariño cuando yo pusiese en él mis ojos y mi desolación (2006; 134).

Zama, creador de esta historia desde el dominio de la palabra, decide convertirse en creador de hombres. Colocándose en una posición superior, vemos más adelante al Zama demiurgo observando su creación:

El rancho de Emilia se hallaba con otros que, vistos en conjunto, por encima de la altura de los techos, semejaban haber caído, en desparramo, como dados salidos sin ley de un cubilete. Yo lo miraba desde más arriba, desde una barranca próxima, que no podía decirse que cortaba la calle, porque calle trazada no había, pero interfería la línea ideal trazable desde la puerta del rancho.

Esperaba, tranquilo, ver a mi hijo. Tenía reparo de sombra y, de asiento, un tocón vetusto. Fumaba. (2006; 160).

Sin embargo, como adelantamos en el comienzo de esta sección, este es un dios imposibilitado por el ambiente donde se encuentra: paradójicamente este demiurgo se revela como víctima de aquello que él mismo crea.

Ya desde el inicio de nuestra historia, en la segunda página, Zama se muestra como alguien que “Debía llevar la espera –y el desabrimiento- en soliloquio, sin comunicarlo.” (2006; 10).

La economía de palabras utilizada en esta cita permite mostrarnos en un solo verbo la pena y el sufrimiento que significa para Zama la espera en un ambiente hostil: “Debía” otorga a la espera una carga semántica particular, estar allí en un lugar que no es el propio es un peso que se debe sobrellevar.

Más aún, de manera indistinta, el narrador-protagonista se muestra víctima tanto de la atmósfera que lo ahoga a través de la intervención del sol, el calor, la luna, es decir, objetos celestes e impersonales, como de los personajes que *tienen ascendencia* sobre él.

Vemos así intervenciones tales como “El sol estaba manso. *Yo también*” (2006; 160); “Dejábamos que la atmósfera luminosa y posesiva *nos convirtiese* en calmos objetos.” (2006; 33); “Cuando la nubecilla *buscaba herirme* la frente, yo ni podía ver, porque tapaba un profundo espacio, ante mis ojos” (2006; 247); “Iba a hacerlo, pero algo me contuvo. Fue nada más *como si la atmósfera se hubiese puesto pesada y limitara mis movimientos*. Percibí que, a pesar de todo, no estaba solo.” (2006; 162).<sup>39</sup>

<sup>39</sup> El resaltado es nuestro.

Asimismo, observamos que los comentarios sirven también para marcar la influencia que *poseen* ciertos personajes en el narrador: “El gobernador jugaba el juego del espolón y el desconcierto” (2006; 152).

Más adelante prosigue con su idea:

El gobernador había dado con la forma de humillarme sin desmerecer el cargo: Manuel Fernández pasaba a ser, desde aquel día, mi secretario, y un secretario, aceptablemente, puede poner su mesa pegadita a la de quien sirve. Así estaba, rozando la mía. Lo observé; se lo dije. No era, tampoco, un abuso suyo. (2006; 152).

Para finalizar podríamos resumir la idea aquí expuesta: Zama se presenta como demiurgo pero a la vez como hombre imposibilitado de desenvolverse de acuerdo a sus aptitudes y conocimientos; “Zama asesor debía reconocerse un Zama condicionado y sin oportunidades.” (2006; 20).

### **2.1.3 El tiempo de la construcción.**

El tiempo verbal utilizado para narrar una historia nos indica la relación temporal que existe entre aquello que acontece y es narrado y la acción de narrarlo. Al respecto, Genette afirma que “(...) es casi imposible para mí no localizar temporalmente la historia respecto de mi acto narrar, ya que debo necesariamente contar la historia en un tiempo presente, pasado o futuro” (2008; 215).

Asimismo, de acuerdo a qué tiempo de verbo sea utilizado distingue cuatro tipos de narración: anterior, ulterior, simultánea e interpolada, siendo la primera más común en la narrativa producida hasta el día de hoy.

El tipo de narración que encontramos en nuestra novela es la *anterior*, la cual se caracteriza por el simple uso del tiempo pasado para narrar una historia, aún cuando no se indique el intervalo temporal entre el tiempo de la narración y el tiempo de la instancia narradora.

Aún así, vemos que el tiempo en el que transcurre la historia tiene un valor particular. En primer lugar notamos que no hay indicación del paso del tiempo en la historia *per se* aunque sí la hay en la titulación de los capítulos: cada capítulo tiene como nombre un año en la historia de Zama, su narrador-protagonista.

Consideramos remarcable el hecho de que el paso del tiempo solo esté señalado por el paratexto; dentro de la historia, dentro de lo narrado en cada uno de esos años, no hay indicios del paso del tiempo, no hay indicación de la época del año en que se está. Como se dijo anteriormente, sí se habla del sol o de la luna sin embargo como objetos estáticos que influyen sobre el accionar de Zama y no como elementos indicadores temporales.

Más aún, si notamos cambios en la situación del personaje, estos no se deben al paso del tiempo, sino a la condición en la que se describe él mismo.

Como primera conclusión se podría afirmar que el tiempo, por naturaleza dinámico, en esta novela se presenta a partir de elementos estáticos y pertenecientes a la periferia narrativa, es decir, la titulación de los capítulos.

La crítica especializada ha señalado que este uso del tiempo y la evocación -elíptica, cabe agregar- del pasado remite a un intento por dar marco a los tópicos que el contexto intelectual marcaba en la época en que fuera escrita la novela (Filer: 1989; 110). Por su parte, Noé Jitrik entiende el uso del pasado como tema tratado no como tradición sino como intensidad de búsqueda, lo cual supone un cuestionamiento que se extiende a la cultura nacional.

A nuestro entender concordamos con Saer cuando señala que no hay una intención de reconstrucción del pasado, sino la plasmación de una visión del pasado, “realizada por un observador y que no corresponde a ningún hecho histórico preciso” (1997; 48); muestra de ello son las pocas marcas temporales que existen en la novela tal y como lo hemos puntualizado más arriba.

Más aún que el tiempo esté determinado por el paratexto da una significación relevante a la intención del narrador respecto de la construcción de la historia. El hecho de que no haya marcas de tiempo evidentes genera la sensación de presente que anula al pasado y al futuro, sensación que ayuda al objetivo del narrador-protagonista de mostrarse como víctima.

En el espacio de la espera, el tiempo, fuerza tan objetiva como subjetiva, pareciera no transcurrir. Las víctimas de la espera, por su parte, caen en una especie de

limbo que les impide evolucionar, avanzar: se quedan esperando lo que vendrá en un *eterno presente*.<sup>40</sup>

Esto genera una paradoja: si bien el Zama narrador avanza, puesto que la sucesión de las palabras que cuenta es inevitable, el Zama personaje no cambia; aún desarrollando actividades, nuestro protagonista se queda estancado en el punto de inicio de la historia, de la misma manera en que el cadáver de mono lo hace en el inicio de la novela.

Solo hacia el final, en su anagnórisis definitiva, observamos un principio de cambio, o al menos un entendimiento de que la victimización construida no era tal:

Despegué los párpados tan pausadamente como si elaborara el alba.  
Él me contemplaba.  
No era indio. Era el niño rubio. Sucio, estragadas las ropas, todavía no mayor de doce años.  
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 nada...  
A su vez, con irreductible tristeza, él me dijo:  
-Tu tampoco. (2006; 262)

#### **2.1.4 La puesta en duda.**

Leyendo y analizando las páginas de *Zama* podemos observar que hay ciertas situaciones en las que son incluidos elementos que plantean dudas acerca de su contenido, acerca de la veracidad o no de lo que se está narrando.

Al respecto Wayne Booth afirma en su libro *Retórica de la ficción* que si hubo en la época de Henry James un acuerdo básico entre el narrador y el lector, en la ficción moderna ya no puede hablarse de ello. Más adelante prosigue:

El único acuerdo sobre el que se puede confiar es (...) que si un narrador se presenta a sí mismo como hablando o escribiendo al lector, realmente lo hace. El contenido de lo que dice «puede» resultar ser un sueño (*In Dreams Begin Responsibilities* de SCHWARTZ) o una falsedad (*Les corps étrangers* de JEAN CAYROL) o puede no resultar nada, es decir, puede

---

40 Su condición equívoca de presente ha generado confusión aún en la misma crítica especializada. Jimena Néspolo afirma que “[*Zama*, *Los suicidas* y *El Silenciero*] constituyen una trilogía no solo por estar construidas a partir de un narrador autodiegético y de un tiempo verbal recurrente (...)” (2004; 229), asignándole a nuestra novela como tiempo verbal el presente del indicativo.

dejarse indeterminadamente entre sueño, falsedad, fantasía y realidad (*Niebla* de UNAMUNO, *Comment c'est* de BECKETT). (1974; 150).

Por su parte, la crítica especializada ha destacado el interés por la literatura fantástica que muestra ADB a la hora de producir su obra. Noé Jitrik ve en este proceso creador un manejarse en las “zonas límites de la realidad, allí donde puede desaparecer la conciencia de las cosas borradas por el sueño.” (1959; 55)

Por su parte, Rosa Baldori ve en lo fantástico en ADB una zona de contacto que “atañe a las relaciones entre realidad humana y la irrealidad, supra o infrarrealidad (lo divino, lo fantástico, el mito, el sueño) y por otro lado, a la vasta problemática de los límites entre el yo y el Otro” (Castellino: s/d; 10).

Queda entonces en nosotros identificar si se trata de contenido que pone en duda la veracidad de lo dicho, de qué manera lo hace y qué finalidad cumple en la historia.

Definición y ejemplos.

Una vez establecido la presencia del elemento fantástico queda por preguntarnos qué tipo de elemento es y qué puede aportar la crítica especializada para profundizar en el análisis.

El crítico búlgaro Tzvetan Todorov tiene en su haber una *Introducción a la literatura fantástica*, que si bien fue planteada como un inicio de categorización de la literatura fantástica se ha convertido en la cita obligada de los estudios acerca de este tipo de literatura.

Todorov contrapone la literatura fantástica a la poesía y a la alegoría dejando, así, un corpus acotado de estudio donde encuentra como rasgo esencial que la literatura fantástica, producida en lenguaje transparente, provoca en el lector una duda acerca de la naturaleza de los hechos que se narran. Asimismo, en el caso de que dicha duda pueda disiparse se cae en la cuenta de que no se está en presencia de lo fantástico sino de lo maravilloso o de lo extraordinario.

Por su parte, Ana María Barrenechea encuentra esta caracterización insuficiente y propone una tipología específica para la literatura latinoamericana. Mediante esta nueva propuesta corre el eje para identificar lo fantástico:

Proponemos para la determinación de qué es lo fantástico, su inclusión en un sistema en tres categorías construido con dos parámetros: la

existencia implícita o explícita de hechos a-normales, a-naturales o irreales y sus contrarios; y además la problematización o no problematización de este contraste. (1978; 89).

Por lo tanto, lo fantástico es aquello que genera con su presencia un problema de convivencia con lo normal, mientras que lo maravilloso queda para aquello que no propone un problema. Los elementos fantásticos serían aquellos que ponen “el centro de interés en la violación del orden terreno, natural o lógico, y por lo tanto en la confrontación de uno y otro orden dentro del texto (...)” (Barrenechea: 1978; 90).

Esto permite incorporar a la alegoría como subgénero de la literatura fantástica: aun cuando el sentido traslaticio explícito o implícito lo resuelva o anule, el contraste entre lo irreal y lo real es lo que hace a lo fantástico.

Explica la filóloga argentina que el contenido alegórico refuerza el nivel literal fantástico en lugar de debilitarlo, “porque el contenido alegórico de la literatura contemporánea es a menudo el sin sentido del mundo, su naturaleza problemática, caótica e irreal” (1978; 92).

Asimismo prosigue estableciendo dos tipos de categorías del género fantástico en el nivel semántico: por un lado la semántica de los hechos anormales y sus relaciones y la semántica global del texto.

Aplicando estas categorías al texto que nos aboca, encontramos recursos sobrenaturales que pueden ser denominados fantásticos. Estos están compuestos por elementos de este mundo que son presentados de manera que rompan el orden reconocido: sueños febriles, el juego del doble, ya sea por “desdoblamiento del sujeto o bien confusión sujeto/objeto” (Barrenechea: 1978; 100).

Por último, dentro de la semántica global del texto, vemos que si bien estos recursos plantean un efecto contagio de irrealidad, su efecto más importante es el intento por destruir el orden establecido<sup>41</sup>.

Veremos, en lo que sigue, la identificación del recurso fantástico identificado en la novela que nos aboca y lo analizaremos más detenidamente.

En primera instancia, es necesario señalar tres situaciones que son relevantes para la ejemplificación de lo hasta aquí expuesto acerca del recurso sobrenatural.

---

41 Veremos la finalidad de su inserción en el texto y su relevancia narratológica en el siguiente párrafo.

El primer ejemplo es el que narra el episodio del acusado que es enviado con Zama, quien tenía a su lado a Ventura Prieto:

La mirada baja, una respetable pesadumbre gravando el acento de su voz, dijo aquel mozo que fue apuesto y estaba prematuramente marchito:  
-Yo era un tenaz fumador. Una noche, con espanto, observé que me había nacido un águila de murciélago...  
Se interrumpió.  
Con la escasa declaración nos inquietó lo suficiente como para desear que no enmudeciera de nuevo. (2006; 16)

Hay dos ítems que nos interesa destacar en la precedente cita: el evidente carácter de sobrenaturalidad que contiene el relato del acusado y la inquietud que este genera en nuestro personaje/narrador.

El acusado termina su relato:

(...) Desperté con miedo de despertar. Parece que lo sabía: me había nacido un ala de murciélago. Con repugnancia, en la oscuridad busqué mi cuchillo mayor. Me la corté. Caída, a la luz del día, era una mujer morena y yo decía que la amaba. Me llevaron a prisión. (2006; 16-17).

Finalmente el episodio se esclarece, explicándose el fenómeno sobrenatural como obra de un sueño con ramificaciones reales; Zama no termina afectado debido a que él no es el protagonista del hecho sino un observador de un caso sobre el que debe formar un juicio.

Un segundo episodio de relevancia narrativa que contiene cierto grado de sobrenaturalidad nos permite además introducir un elemento nuevo y de suma relevancia que será estudiado en el capítulo siguiente: “Don Domingo les explicó lo que yo vi, por si alguien podía aportar referencia esclarecedora: "Un niño rubio, espigado, como de doce años; descalzo y casi sin ropas, que ha de haber dormido unas horas aquí, en el lecho de don Diego."” (2006; 31).

Cabe señalar en esta cita que el narrador reproduce la descripción (única información de esta naturaleza que se dará sobre el personaje) de Don Domingo acerca del niño rubio por medio del discurso reportado, lo cual da una idea, desde lo narratológico, de la relevancia de este personaje.

La nota sobrenatural la vemos en el parlamento que le sigue: “Los esclavos se consultaron entre sí, con la mirada y voces bajas y nerviosas. [...] Uno de ellos, un

zambo, resumió lo que podía considerarse un dictamen: [...] -Ha de ser un niño muerto, mi amo.” (2006; 31).

Nuevamente es utilizado el discurso reportado para reproducir palabras de otros personajes aunque esta vez el parlamento pertenece a personajes marginales (tanto social como narrativamente): por medio de su voz se introduce la superstición y la posibilidad de que los muertos aparezcan en la realidad.

Sin embargo, el elemento sobrenatural o fantasmagórico más relevante, tanto desde el plano narratológico como desde el plano de la historia, lo tiene a Zama como narrador y personaje focalizador, es decir, no solo lo narra sino que lo hace a través de su experiencia.

En esta ocasión Zama sí se ve afectado por el efecto de desconcierto que le causa el hecho de no poder comprender si aquello que está percibiendo es real o algún elemento fantástico. Su habitual paranoia se ve mezclada, ahora, con la desconfianza en sus percepciones.

El episodio comienza con la segunda mudanza que sufre Zama en nuestra novela, el segundo *deslizamiento del límite*, como veremos en el capítulo 2, y el ingreso a otro país:

Por ella y por ese desconocimiento absoluto que hasta el día anterior había tenido de su amo, me sentí como acogido en un país distinto. Nada más autorizaba tal impresión. Era suficiente. (2006; 153).

Allí nos cuenta que se entrevista con Ignacio Soledo, el dueño de la casa donde se hospedará y que está acompañado por su hija y tres sirvientes. Al poco tiempo se le comunica que Sumala, la esclava de rasgos africanos que lo asistió por primera vez, ha muerto.

Más aún, durante este pasaje abundan las descripciones de los distintos lugares que conforman su nuevo ambiente, algo inusual en la novela como ya lo habíamos establecido<sup>42</sup>: “Las paredes absorbían el sonido sin suscitar nada en el exterior. Más fuerte. Un silencio sostenido, parejo y lejano. Con mayor imperio aún.” (2006; 154); “En una habitación apartada, hacia el final de la galería que corría enfrente, desde la

---

42 Ver el apartado sobre nuestro análisis de la distancia utilizada para narrar la novela, p 22.

semipenumbra crepuscular y a través de los opacos vidrios, me miraba, impasible, una joven”. (2006; 155).

El nuevo lugar se propone inhóspito y obliga al narrador-protagonista a descubrirlo a través de sus sentidos:

Al dirigirme a los fondos, descubrí la cocina. Me atreví a pisar el umbral. Estaba abandonada, sin lumbre las hornillas, escasos los cacharros y aun desfondados los más. No tenía la vida que, desde ella, suele comunicarse al resto de la casa, en todas las casas, con la presencia del sol y antes todavía. (2006; 156).

Asimismo los arrendatarios del lugar se muestran misteriosos, provocan confusión respecto a la cantidad de personas que allí hay, sobre todo por las maneras que tienen de aparecerse:

Por la galería de enfrente pasaba un mujer blanca, vestida de verde, con una peineta alta en la cabeza, muy seria. Sus pies asentaban sin ruido en el ladrillo.

Desapareció por donde yo suponía que estaba el pasillo, en el encuentro, siempre oscuro, de dos alas del edificio.

No me vio. Coincidió tan exactamente su paso con mi salida que, tal vez, yo quedé a sus espaldas al dejar la habitación. (2006; 162).

Leyendo atentamente se observa que la mujer es descripta con características plausibles de ser aplicadas a una aparición: “sus pies asentaban sin ruido”, “desapareció (...) por el pasillo oscuro”.

Más aún, esto se acrecienta cuando describe el ambiente por el cual la mujer caminaba: “Como el patio había recobrado su aire muerto de siempre -que la presencia de aquella mujer, debo reconocerlo, tampoco consiguió alterar- (...)” y “Fue nada más como si la atmósfera se hubiese puesto pesada y limitara mis movimientos. Percibí que, a pesar de todo, no estaba solo.” (2006; 162).

Inmediatamente vemos el intento de Zama por explicar lo que está percibiendo:

En absoluto merecía ser juzgada como suceso extraño la aparición sucesiva de dos mujeres blancas en la casa. Soledó me dijo que sólo había una, su hija. Pero eso fue en determinado día y posteriormente bien pudo incorporarse otra, en tren de permanencia fija o como mera visita. Podía ser una mujer de ayuda, quizá necesaria a raíz de la muerte de Sumala. (2006; 163).

Un poco más adelante en el relato de esta sección de la novela observamos una repetición del pronombre personal de la primera persona del singular: “Yo no entendí”; “Yo las contemplaba”; “Pero yo precisaba mirarlas hasta no verlas” (2006; 166).

Como no sucede en otros fragmentos de la novela, el término “Yo” se repite aumentando la presencia del agente que realiza las acciones manifestadas: se podría concluir que aquí, en este intento de reafirmación de su realidad frente a lo otro irreal, Zama se vuelve personaje, agente de acción, para dejar a un lado, por un momento, su rol de narrador.

En este momento leemos lo siguiente:

Miré a la recámara. Nada podía tapar ya a quienquiera que me estuviese  
espiando.  
Mi corazón empujaba.  
Tumbé la silla, con estrépito, quizá para ahuyentar a intrusos.  
Fui hasta la puerta sin dar la espalda. Tomé un hierro, tranca de postigo.  
Luego la vela. Con cautela, el hierro presto, pasé a la recámara.  
Nadie. (2006; 167).

De ello se desprende, entonces, que en el preciso momento en que se vuelve personaje, el recurso sobrenatural ayuda a Zama a construirse como víctima: desde la paranoia crea un perseguidor que está detrás de las monedas que le dio Fernández, su asistente.

Asimismo, Zama interpreta engaño también en la familia que le alquila su cuarto:

-¿Y la otra entonces? ¿Quién es la otra, la mujer joven? Tora me pasó,  
con la mirada, su acusación de sacrilegio: -Su merced, Súmala ha muerto.  
El cuerpo de Súmala está en la tierra.  
Me mordí. No debía seguir hablando con Tora de esa cuestión compleja y  
delicada.  
Mis sentidos me decían que en la casa había dos mujeres blancas. La  
esclava afirmaba -sin malicia, creo- que sólo era una y no hija, sino  
esposa del señor Ignacio. (2006; 178).

Su desconcierto no solo se ve en la cantidad de mujeres que parece reconocer sino también en la edad de las mismas. Vemos entonces en un apartado:

Salí. Era un desahogo. Ahí estaba, con sus ramas ensuciadas de blanco  
por los pájaros, con sus luces grises del crepúsculo. Allá, al fondo, en la  
galería, con las albas manos cruzadas sobre su falda amplia, de pie, sin  
que al parecer ningún sentimiento, ninguna ansiedad la agitase, estaba la  
joven. (2006; 179).

Y luego también podemos leer en sus palabras lo siguiente: “A pesar de lo aceptable de esta hipótesis, me vino una ráfaga de duda, porque cuando pude verla más próxima, la ocasión en que pasaba por la galería, me produjo la sensación de ver a una mujer madura, de cuarenta años o más, aunque no tuviese la edad del marido.” (2006; 182).

El último elemento sobre el que queremos detenernos en este repaso es el episodio en el cual Zama tiene la experiencia con una mujer que está y no está, de igual manera que aquella que fuera narrada por el acusado en el despacho del Zama asesor letrado.<sup>43</sup>

Bajo los efectos de la fiebre, él se habla a sí mismo transfigurado en una mujer avejentada, presumiblemente, la misma a la que se refería en la cita precedente:

Todo era demasiado ambiguo, pero no me parecía que la ambigüedad estuviera en ella, sino que emanara de mí mismo y que esa figura femenina, a mi lado, no fuese verdadera, sino una proyección de mi atribulada conciencia, una proyección corporizada por los poderes de mágica creación que posee la fiebre.

-Tengo miedo -repetía aún con tristeza y se me ocurrió que esa tristeza no le pertenecía, que era mía y muy añeja.

-Tengo miedo -decía, y yo también tenía miedo y quise decírselo sin la vergüenza de las palabras. Con mi mano busqué la suya y la tomé y estaba ardiente, y esto me hubiera confortado si no se hubiese deslizado en mí 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. (2006; 205).

Por su parte, Noemí Ulla también interpreta a este personaje como una proyección de Zama “quien ante su contacto se desintegra y lo devora hasta producirle una sensación de hastío.” (1972; 263).

Finalidad y efecto.

Sea por los efectos de la ensoñación, de la fiebre o de la sobrenaturalidad de los episodios anteriormente expuestos, lo que se logra mediante su inserción en la historia

---

43 Cabe agregar también que este episodio está precedido por una nueva aparición del personaje del Niño Rubio.

es la eliminación de la certeza, de que haya una única verdad, dando lugar a la ambigüedad, no solo en Zama sino también en el lector.

En su capítulo acerca de la utilización de los silencios del autor, Wayne Booth afirma que el modo más efectivo de lograr confusión en el lector es “usar un observador que él mismo esté confundido” (1974; 269).

Si bien en el primer episodio donde se ve este deslizamiento de lo real Zama descarta el dato sobrenatural, observamos que en las subsiguientes situaciones de la historia, es decir, cuando la confusión es experimentada por él, la duda le gana a la confianza en su consideración de la realidad.

Por este último ítem, consideramos que mediante la confusión del personaje se logra plasmar, desde otro elemento de la historia, la construcción de Zama como víctima.

Ahora bien, Booth afirma que el desconcierto del narrador se puede utilizar tanto para ofuscar hechos secundarios como para “destruir las convicciones del lector sobre la verdad misma, de modo que pueda estar listo para recibir la verdad cuando se la ofrezcan” (1974; 270).

Es posible afirmar que el recurso sobrenatural puede tener como efecto secundario que el lector no confíe en lo que el narrador le está diciendo, es decir, que el lector pueda comenzar a considerar aquello que se le dice como un engaño.

Por último, podemos destacar otra función que cumple el elemento sobrenatural que ya hemos señalado: hacia el final del segundo capítulo de nuestra obra se observa en el Zama personaje que la incertidumbre acerca de lo que se percibe y, sobre todo, de lo que se cree de sí mismo comienza a plasmarse de manera más frecuente.

Este hecho trae aparejado indefectiblemente consecuencias en el Zama narrador: entendemos que lo sobrenatural ayuda a plasmar el momento en que este comienza a perder el control de su construcción y a ver la necesidad de transgredir aquello creado de sí mismo para ir en busca de algo otro que necesita. El episodio de la fiebre y esa duplicación de sí mismo son evidencias de que no solo no confía en lo que ve y siente sino que tampoco confía en poder seguir sosteniendo su creación.

Vemos entonces un pequeño esbozo de lo que se estudiará en los capítulos subsiguientes: la experiencia de la paradoja de lo inventado.



“(...) es el signo de una imposibilidad que está presente por doquier, sin que se admita jamás: imposibilidad de la existencia común, imposibilidad de la soledad, imposibilidad de atenerse a estas imposibilidades”  
Maurice Blanchot, *De Kafka a Kafka*.

### 3. La experiencia del límite: circunscribirse y transgredir.

El ejercicio de narrar una serie de acontecimientos ocurridos brinda la oportunidad de traerlos hacia el momento de la narración, actualizarlos de acuerdo a lo pretendido por su narrador.

De acuerdo con lo establecido en el capítulo 1, don Diego de Zama, narrador y personaje principal de la novela homónima, presenta una serie de acontecimientos que le ocurrieron en un periodo de tiempo de nueve años (1790 a 1799), unidos todos ellos por el común denominador propuesto desde el epígrafe de nuestra novela: Zama se muestra como víctima de la espera.

Se construye, entonces, como alguien incapaz de resolver su situación personal y laboral debido a las inclemencias que le tocan en suerte: víctima del territorio inhóspito en el que se encuentra, víctima del ascenso laboral que nunca llega. Zama, entonces, delimita y se delimita.

La elección del verbo delimitar no es casual: etimológicamente el término proviene del latín *limes-limitis* que era utilizado para nombrar al sendero que separaba una propiedad de otra en la época clásica. La acción, entonces, es separar, dividir mediante límites lo que el narrador quiere que se muestre de sí mismo y del ambiente en el que se desenvuelve.

Sin embargo, encontramos que esta doble construcción tiene una naturaleza endeble; sus contornos se presentan en constante tensión puesto que al mismo momento en que se están construyendo, quien ejecuta esa operación –Zama, narrador- se dedica a vulnerarlos –Zama, personaje.

En el presente capítulo nos abocaremos a analizar este procedimiento aporético -construcción y destrucción, de inicio y finalización- por medio del cual la certeza de lo establecido se vuelve ambigüedad.

Para ello señalaremos la interacción de Zama y el espacio en el que se despliega su creación en los dos primeros capítulos de nuestra novela, incluyendo sus distintos sectores, la relación con los otros personajes, especialmente las mujeres y el niño rubio.

### 3.1 Entre límite y transgresión.

En su artículo titulado “Prefacio a la transgresión”, Michel Foucault afirma que, decretada la muerte de Dios –en cuanto supresión del límite de lo Ilimitado de nuestra existencia-, el mundo no vuelve a ser limitado y positivo sino que “se resuelve en la experiencia del límite, que se hace y se deshace en el exceso que lo transgrede” (1996; 126).

Siguiendo a Georges Bataille, Foucault sostiene que en este exceso se descubre, ligadas en una misma experiencia, la sexualidad y la muerte de Dios; más aún, cristaliza a estos dos términos en el sentido que le otorga al erotismo: “una experiencia de la sexualidad que vincula en función de sí misma la superación del límite con la muerte de Dios.” (1996; 126).

De esta manera, en el fondo de la sexualidad y del discurso occidental sobre la figura de Dios, observa el filósofo francés, se dibuja la experiencia de la transgresión. (1996; 127).

Ve en la transgresión un gesto que concierne al límite, esto es un movimiento hacia o contra el límite, generándose de esta manera un lazo que los une indefectiblemente. En la “delgadez de la línea” – el sendero al que refería el término latino *limes*- se desarrolla la trayectoria total de la transgresión: en dicha línea, ésta encuentra su espacio total (1996; 127).

Foucault entiende este movimiento como un juego de constantes reemplazos entre uno y otro:

El juego de los límites y la transgresión parece estar regido por una sencilla obstinación: la transgresión salta y no deja de volver a empezar otra vez a saltar por encima de una línea que de inmediato, tras ella, se

cierra en una ola de escasa memoria, retrocediendo así de nuevo hasta el horizonte de lo infranqueable. (1996; 127).

Vemos en esta experiencia del límite una situación paradójica: a pesar de que su relación se basa en la destrucción del otro, uno no puede existir sin el otro –el límite es límite en cuanto no sea transgredido, la transgresión es transgresión en cuanto el límite se mantenga firme.

Mediante la transgresión, el límite se abre hacia aquello que mantiene contenido entre sus contornos, se encuentra arrastrado y realizado por esa invasión:

La transgresión lleva el límite hasta el límite de su ser; lo conduce a despertarse ante su desaparición inminente, a encontrarse de nuevo en lo que excluye (más exactamente quizás a reconocerse allí por primera vez), a experimentar su verdad positiva en el movimiento de su pérdida. (1996; 128).

Observa el filósofo francés, entonces, que la vinculación entre uno y otro no es la de la simple interrupción de un algo sino que propone quitar a la transgresión de la ética, desligarla de lo subversivo o escandaloso sacándole todo sentido negativo puesto que “Nada es negativo en la transgresión. *Afirma el ser limitado, afirma lo ilimitado en lo que ella brinca, abriéndolo por primera vez a la existencia.*”<sup>44</sup> (1996; 128).

Por esto último entiende a la transgresión como una afirmación que no separa ni corta sino que puede designar la diferencia y la desarrolla con la filosofía de la afirmación no positiva, es decir, “de la experiencia del límite, [que] es, creo, lo que [Maurice] Blanchot ha definido mediante el principio de impugnación” (1996; 129).

La transgresión no es negación de límites – valores, verdades preestablecidas-, sino una experiencia que tiene el poder de cuestionar esos límites sin admitir reposo.

### 3.2 Zama en su espacio de la espera.

El narrador-protagonista despliega a través de su historia no solo la construcción que hace de sí mismo sino que, a la vez, el medio en el cual lo hace.

Para definir este espacio Susana Artal establece una categorización mediante la cual distingue tres secciones: aquellos vinculados con el pasado evocado por el

---

44 El resaltado es nuestro.

narrador-protagonista, el espacio urbano de los dos primeros capítulos de la novela y el espacio exterior del último capítulo (1995; 163).

Ahora bien, entendemos que esta categorización adolece de precisión e intentamos establecer una que permita, además, estudiar la novela apuntando a nuestra hipótesis: el espacio de la espera y el espacio del afuera, a los cuales les corresponde el tiempo en suspensión de la espera y el tiempo de la acción, respectivamente.

Si bien muchos críticos dedicados a estudiar la obra de ADB han intentado relacionar este espacio con Asunción del Paraguay, y ese no lugar que es su pasado con una potencial Mendoza<sup>45</sup>, la característica principal es que la ciudad no tiene nombre y la localización geográfica dada por el narrador es poco precisa<sup>46</sup>.

Por nuestra parte, como ya hemos adelantado en las palabras preliminares que abren este trabajo, la identificación geográfica-político-histórica de los elementos que forman parte de Zama no nos resultan relevantes para desarrollar nuestro análisis.

Más aún, consideramos de suma importancia el hecho de que el narrador-protagonista haya dejado en la anonimidad dichos datos ya que esta inclinación forma parte de la intención de generar imprecisión y ambigüedad en el espacio que está delimitando.

Otro elemento interesante que encontramos en este espacio es su condición hostil sobre la que Zama hace referencia en varias ocasiones. A propósito de ello, Noemí Ulla afirma:

Zama vive en estado de alerta frente a la naturaleza americana y en ella proyecta el carácter infantil, en el temor que permanece en él. La naturaleza actúa en Zama sometándolo a un estado de arrobamiento que abarca y domina su cuerpo y al mismo tiempo, y contradictoriamente, lo transporta a un estado de excitación (pensamientos traicioneros). La tierra lo arroba y lo paraliza como una madre excesivamente cálida y protectora (1972; 258).

---

45 Ver Daniel Adrián Israel, “Zama: trayectoria de una huida” (1995); Beatriz Álvarez, “Zama ¿Posible refutación a la novela histórica?” (1996); Malva Filer, “El paraguay colonial en Zama de Antonio Di Benedetto” (1989); Spagnuolo, Marta, “Zama, de ADB, en su país de nunca jamás” (2009).

46 En el tercer capítulo de la novela, Zama nos habla de expediciones cercanas al Matto Grosso y Cuyabá lo cual lleva a afirmar a Malva Filer que “El recinto espacial de la novela es una zona geográfica que incluye territorios del Paraguay y del Brasil actuales.” (1989; 109).

Nuestro análisis se centralizará, entonces, en señalar los distintos sectores que conforman este espacio de la espera y el movimiento hacia las afueras que realiza el narrador-personaje en su devenir dentro del mismo.

### **3.2.1 Los espacios.**

De la lectura de nuestra obra observamos que los espacios donde se desarrolla la historia tienen una importancia que supera la mera función de escenario donde los sucesos ocurren: aún siendo un elemento inanimado, gracias a Zama, el territorio cumple un rol preponderantemente activo.

Así como la crítica se ha encargado de establecer una dicotomía entre América y Europa dada la condición de americano anhelante de europeidad que resulta Zama<sup>47</sup>, entendemos que existe una relación similar entre la ciudad (y su centro) y las orillas, estas últimas que pueden, a su vez, ser subdivididas entre los rancheríos y el muelle.

Por su parte, la ciudad es el ámbito donde Zama espera conseguir su traslado, su ascenso, donde trabaja y donde Luciana juega al *amor cortés* con él. Es lugar donde la transgresión del límite es permitida hasta cierto punto, o mejor dicho, donde el límite solo puede ser trasladado para luego volver a su lugar original, prefigurando entonces ese movimiento de reemplazo entre el límite y la transgresión de Foucault al que aludimos en las páginas de más arriba.

La ciudad es, a la vez, el ambiente donde por la mañana él saluda a “algunas señoras y doncellas que solía tratar por amistad o vinculación con sus respectivos hombres, esposos o padres.” (2006; 72); como también el ambiente propicio para, al anochecer, “echarse a la calle” (2006; 74) y lanzarse a la búsqueda de mujeres, lo cual solo logrará cuando se retire hacia las orillas de la civilización.

Por otro lado, en las orillas hemos identificado al rancho, que no solo se encuentra a las afueras de la ciudad sino también de lo que podría llamarse la vida en sociedad; en este espacio la transgresión de los límites es posible con mayor libertad que en la ciudad:

---

<sup>47</sup> Vale señalar qué nos dice el narrador-protagonista al respecto: “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”. (2008; 45).

Una mujer se introdujo en un rancho.

Para la otra quedaba camino: los últimos ranchos dispersos, las ruinas del hospital y después, tendidas, una y otra *coga*, chacra, con sus viviendas definidas por menguados resplandores de hogar. (2006; 75).

El afuera está señalado no solo por la dispersión de los edificios –“últimos ranchos dispersos”- o por el estado en que se encuentran las paredes de esos edificios –“las ruinas del hospital”- sino también por la utilización de vocablos indígenas que complementan el acabado de la idea de límite desplazado –*coga*, chacra.<sup>48</sup>

Asimismo en este espacio Zama se encuentra con personajes marginales para su vida en sociedad, como son las mulatas con respecto a las mujeres blancas y españolas que reclamaba para el amor en el episodio en la casa de don Godofredo Alijo.<sup>49</sup>

Sin embargo lo más relevante a destacar como característica de este espacio es que aquí es posible la ruptura de esos límites, siendo un ejemplo de ello, el quiebre del límite de su matrimonio con María, perteneciente a su pasado pero constantemente evocado en el presente de la narración. Luego de rescatar a una mulata de una jauría de perros leemos lo siguiente:

La mujer se había refugiado entre las primeras ruinas. Acudí, limpiando la espada, fanfarrón y dominante.

Era ella y era joven.

Puso mi mismo ardor. Tuve, un momento, dieciocho años, la juventud perfecta. (2006; 76).

### 3.2.2 El gesto que concierne al límite.

Si América es el macrocosmos inhóspito e indómito en el que se ubica Zama, la ciudad se vuelve el contenedor de civilización que él tanto añora pero del que, a la vez, huye.

---

48 Nos parece relevante rescatar la afirmación que realiza Susana Artal acerca de la inserción de vocablos indígenas (guaraní, en su mayoría): “(...) en boca de un narrador que no asume su condición de americano, la inserción de palabras indígenas genera una tensión que reproduce, en el plano del discurso, el conflicto del desarraigo que atormenta al personaje, en el plano de la historia. Este distanciamiento se manifiesta como aposición del vocablo indígena, el término que constituye su traducción castellana.” (1995; 165).

49 “Yo me hacía fiera violencia en la vacilación, hasta que llegó mi turno y me excusé./Entonces, uno de ellos, como muchos ya al tanto de mi comportamiento, me preguntó sin malicia: /-¿Sólo blanca ha de ser?/-¡Y española! -respondí con arrogancia.” (2006; 26).

En el movimiento que página tras página Zama va realizando desde el centro de la ciudad hacia las afueras vemos un punto fundamental de la relación del narrador-protagonista con su construcción.

Zama se muestra obligado a desplegar ese comportamiento como de caracol que le asigna Noé Jitrik, según el cual “da vueltas sobre sí mismo y se pierde en los vericuetos de una conciencia que lo más que gana es un resplandor final.” (1959; 53).

Por su parte, Julieta Gómez Paz define a esta traslación como movimientos circulares originados desde el inicio mismo de la historia por medio de la imagen del cadáver de mono que flotaba, apresado, en las aguas cercanas al muelle. (1970; 89).

Sin embargo, a nuestro entender, el desplazamiento que realiza Zama en su gesto que concierne al límite, en su transgresión sin sentido admonitorio, nos resulta, más bien, trazado con movimiento de espiral, dando vueltas sobre su mismo eje pero siempre avanzando hacia un punto, que es el límite al que quiere traspasar.

Por la mengua en su bolsa debido a los salarios que no llegan desde España, nuestro narrador-protagonista, ya con el descrédito que el mote de deudor otorga a sus portadores, es obligado a conseguirse habitación, siendo cada mudanza un paso más hacia los límites de la civilidad que él construye sobre sí mismo.

Tres instancias se pueden identificar a la hora de analizar la situación habitacional del asesor letrado: mientras que en la casa de don Domingo Gallego Moyanos Zama es considerado un hombre merecedor de almuerzos y baños reconfortantes proporcionados por una familia que lo considera uno de los suyos, en la instancia intermedia, su vida en el rancho de Emilia, éste es maltratado y echado por su poca bolsa para luego recaer en la zona más al borde de la ciudad, la casa de don Ignacio Soledo.

Puntualizaremos nuestro interés en la segunda y tercera instancias, es decir, aquellas en las que Zama se encuentra ya en movimiento. Entre la primera y la segunda se observa un comienzo dubitativo del traspaso del borde, ya que el ir desde el centro de la ciudad hacia el rancho está mediatizado por su habitación en la posada, la cual mantenía a pesar de no tener los medios económicos suficientes, según nos informa el narrador-protagonista, “por cuidar las apariencias (...)” (2006; 134).

Si bien el quiebre del límite no se da en su totalidad, vemos que Zama se empeña en moverlo, en hacerlo tan blando como sea capaz para poder estar en uno y otro lugar, ser parte de una y otra realidad:

El rancho de Emilia se hallaba con otros que, vistos en conjunto, por encima de la altura de los techos, semejaban haber caído, en desparramo, como dados salidos sin ley de un cubilete. Yo lo miraba desde más arriba, desde una barranca próxima, que no podía decirse que cortaba la calle, porque calle trazada no había, pero interfería la línea ideal trazable desde la puerta del rancho. (2006; 136).

Utilizando la técnica del “ojo de la cámara” destacada por los críticos especializados en la obra de ADB<sup>50</sup>, un Zama desde las alturas, describe la disposición azarosa y *anómica* –“salidos sin ley de un cubilete”- que caracteriza a las edificaciones que se levantan en las cercanías del límite –o las afueras de la ciudad.

Asimismo, podemos señalar que en contraposición a lo acontecido en la casa de la familia Gallego Moyanos, aquí el patio no es utilizado para pasear ni reposar sino para tirar la basura y “alimentar” a los animales: allí, Emilia y su hijo conviven con perros siesteros y gallinas famélicas, se mimetizan con los animales con los que comparten la miseria y la suciedad.

En la tercera instancia, encontramos, a nuestro entender, lo que Foucault llama la experiencia del límite, es decir, el punto mismo en que la transgresión destruye -y abre por primera vez a la existencia- al límite, la afirmación que no afirma o aquello que pone a prueba la certeza más encumbrada: el momento en que Zama se encuentra con el límite y, por consiguiente, con la pérdida del control de su propia historia.<sup>51</sup>

Habíamos establecido que la casa de los Soledo se encontraba en las afueras de la ciudad, sin embargo, también encontramos que el jefe de la familia, don Ignacio Soledo, vive alejado de la sociedad:

No sólo su nombre -Ignacio Soledo- me resultaba nuevo, sino su figura, de persona estropeada quién sabe si por los años, la enfermedad o el vicio. Le hice notar que, creyéndome ya conocedor de sobra de cuantos

---

50 Ver Jitrik, Noe (1959), Castellino, María Marta (s.d. y 2004) Soto, Luis Emilio (1958).

51 Ya hemos analizado este episodio en el capítulo precedente, más precisamente cuando se comentaba la función del recurso sobrenatural. Dicho análisis se centró en lo sobrenatural de los personajes y de las situaciones protagonizadas por ellos; ahora nos dedicaremos a ver de qué manera es presentado el espacio y cómo Zama se construye en él.

habitantes blancos tenía la ciudad, aún me había faltado, hasta ese momento, darme con él. De ningún modo complació mi curiosidad, limitándose a decirme que apenas pisaba la calle para acudir a los oficios religiosos. (2006; 150).

El desconocimiento de Zama por estas zonas y de la gente que la habita es tal que lo obliga a señalar al momento de su llegada a la nueva morada “(...) me sentí acogido como en un país distinto.” (2006; 153).

Esta sensación nueva, de incertidumbre frente a lo no conocido, impele al narrador-protagonista a dedicar, como nunca antes en otra ocasión, párrafos y párrafos para describir –y circunscribir al mismo tiempo- lo que lo rodea.

El espacio es, entonces, oscuro y húmedo: “Mi aposento (...) era oscuro y húmedo, y estaba agobiado de muebles miserables, que indiqué al señor Ignacio podía retirar, porque yo traería los míos.” (2006; 151).

Desconfiando del relato de los dueños de su habitación, se lanza a la búsqueda de respuestas por sí mismo. Nos informa que la casa tenía una galería hacia el norte, una segunda galería que “no tenía más que una puerta cerrada” y detrás de ella se abría una ventana:

Estaba abierta. Miré, sin prudencia. Daba a una habitación vacía, como rota al fondo, porque le faltaba la puerta en el muro posterior. Más allá podía presumirse un patio o un jardín, con plantas altas. Imposible descifrarlo, porque anochecía. Las sombras caían en su interior como telarañas impregnadas de hollín. Miré hacia arriba, como por ver quién las descolgaba. Aquel cuarto no tenía techo. (2006; 180).

Más adelante entiende que aquello que estaba tratando de conocer – circunscribir- estaba abandonado: “Entonces comprendí. Toda el ala del edificio se hallaba abandonada. Por alguna de las puertas, posiblemente la que dejé atrás, se podía pasar al otro cuerpo de la casa.” (2006; 180).

Al referirse a este espacio Noemí Ulla lo relaciona con la casa de Asterión del cuento homónimo de Jorge Luis Borges, por “la disposición de la casa, con pasillos y habitaciones huecas, supuestos patios, ámbitos que Zama nunca puede precisar en la dimensión real de espacialidad” (1972; 266). Interesante es su conclusión acerca del mismo: “(...) la multiplicación infinita de ámbitos es una especie de laberinto con movilidad continua, con mujeres que lo atormentan con la ubicuidad de su presencia.” (1972; 266).

Zama mira, descubre, comprende y presume este nuevo espacio: a la vez que lo construye por medio de una acción de búsqueda (mirar, descubrir), lo hace no sin involucrar cierta incertidumbre ante lo desconocido (comprender, presumir).

Podría concluirse que existe en la descripción de las orillas del espacio de la espera una delimitación porosa, no a medio construir sino, más bien, derruida: puertas abiertas (o que no se encuentran en su lugar), habitaciones sin techo o con paredes rotas, ventanas abiertas. Los edificios que conforman estos sectores del espacio de la espera son mostrados en el relato de tal manera que dejan ver la experiencia de la acción transgresora que destruye y, al mismo tiempo, abre al límite a la existencia.

### 3.3 Zama y su vida en sociedad.

Lejos de su familia, representada mayormente por Marta, de su hogar y de su anhelado destino laboral, Zama desarrolla un comportamiento tendiente a la ruptura de las normas de conducta de una sociedad a la que él dice pertenecer y a la que se preocupa por construir mediante su relato.

Al respecto, Noemí Ulla afirma que la incapacidad de Zama de generar lazos profundos con los demás personajes de su historia se debe a la siempre evocada imagen de Marta en los innumerables comentarios que inserta el narrador dentro de su historia. A propósito de esta idea, la crítica señala:

La figura lejana, pero en cierto modo rectora de su esposa, le sirve en el lapso de nueve años para establecer un sentimiento de provisoriedad a toda aproximación real con el contorno. (...) como si la vida lejos de ella [Marta] fuera un tránsito fugaz de residencia forzosa. (1972; 256).

El concepto de provisoriedad propuesto por Ulla, y la posterior relación con un proceso de despersonalización que afecta a Zama a lo largo de las páginas de su historia, se presentan como las posibles causas de este movimiento hacia la ruptura de las normas:

La voluntad de entregarse a ellos [fuerzas naturales], de resignarse, lo ubica en una especie de aligeramiento no responsable que lo lleva a desplazarse hacia esa zona de reconocimiento de lo exterior: en la

identificación con animales o en el desasimiento y la pérdida de su identidad, libra su batalla de la despersonalización. (Ulla: 1972; 258).<sup>52</sup>

Una primera aproximación al comportamiento del narrador-protagonista es el episodio en el cual espía a la mujer blanca que se encuentra junto con su criada bañándose en el arroyo:

Busqué el reparo frondoso del arroyo y entre los primeros árboles debí quedarme, porque venían, libres y confiadas, voces de mujeres excitadas por el goce del agua.

No obstante, me adentré y, embozado por la vegetación, vi un instante, de frente, desnudos cuerpos, morenos y dorado-oscuros, y de costado, ocultas las facciones, pues sólo distinguía una nuca y pelo recogido arriba, otro que no supe si era blanco o mulato. No quise seguir mirando, porque me arrebatava y podía ser mulata y yo ni verlas debía, para no soñar con ellas, y predisponerme y venir en derrota. (2006; 12).

Si bien reconoce que no debe quedarse allí (“y entre los primeros árboles debí quedarme”), Zama decide seguir hacia el arroyo; observamos también el deslinde de responsabilidad al contarnos que actuó “embozado por la vegetación.”

Sin embargo, esta pequeña ruptura de la norma encuentra nuevamente su límite por medio de una ceremonia que tiene como objetivo el restablecer la ruptura del honor, el duelo:

Me tomó de las ropas y yo quise contenerlo con un enérgico "¡Caballero!". No me escuchó, llamándome sin respiro "buscón de mujeres honestas" y "asqueroso mirón que ni se les atreve". En un confuso indignarme y comprender que se trataba del marido y saber quién era ella y tratar de desasirme, me gritó "¡Habría duelo!", y se fue y me dejó. Me dejó con la necesidad de seguirlo y sacudirlo, engañándome, conteniéndome, con la promesa del desquite futuro, porque, él dijo, habría duelo. (2006; 14).

De la misma manera se puede apreciar en Zama un comportamiento en disputa con el decoro, límite social claramente establecido, en un episodio con Rita, la hija Domingo Gallego Moyanos, su primer arrendador:

[Rita] No había dado dos pasos más y cayó al suelo. Había tropezado. Corrí a ayudarla, aunque ya medio se ponía de pie y evidentemente no precisaba socorro. Mas yo, descontrolado, para aprovechar, la tomé de

---

52 Esta identificación con lo animal no es arbitraria puesto que existe a lo largo de toda la obra de ADB, comenzando en el mismo principio de esta: *Mundo animal*. Más precisamente en *Zama* entendemos que este proceso se ve reflejado en el constante uso de metáforas que involucran a animales: mono, pez, etc. Para consultar más acerca de este aspecto puede verse de Diego Niemetz, “Kakfa en la obra de ADB.”

atrás y terminé de alzarla mientras mis manos codiciosas hacían presión sobre sus pechos. Eran blandos, como muy tocados. (2006; 23).

Encontramos en la relación de este episodio un elemento -Rita- que lo vuelve a poner en su lugar y, por ende, reinstaura el límite: “No podía imputarme atrevimiento ni abuso. Lo entendió muy pronto. A su vez, me hizo entender que no me temía” (23; 2006).

Podemos señalar en el comportamiento de nuestro narrador-protagonista no solo el quiebre de una norma de conducta sino también la transgresión de instituciones más importantes para esa sociedad de la que quiere formar parte y no; en este caso, el matrimonio.

Por medio de las relaciones que Zama establece con Luciana y Emilia, dos personajes femeninos particularmente contruidos, vemos no solo la ruptura del matrimonio de la primera sino también la negación –y olvido- del suyo con Marta, compromiso al que, paradójicamente, constantemente está aludiendo ya como pasado.

Observamos una caracterización complementaria de estas dos mujeres: mientras que la primera representa a su ideal de mujer, mujer blanca y española, la segunda es la imagen del lugar donde vive condenado a la espera, pobre y rudimentaria –aunque española.

En la introducción misma de Luciana vemos un hecho interesante: esta mujer es la misma a la que había espiado mientras se bañaba y era su marido el personaje que lo había retado a duelo más adelante.

Zama otorga a esta relación la categoría de juego: “Ningún hombre -me dije- desdeña 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.” (2006; 29).<sup>53</sup> Y el juego es desarrollado por medio de ambos personajes.

---

<sup>53</sup> Interesante es la conclusión que plantea Marta Spagnuolo en su novedosa lectura de Zama según la cual tanto Luciana como el Capitán Bermúdez arman su juego como una forma de venganza de toda la sociedad a la que él retrata: “Los dos tienen motivos personales para vengarse ridiculizándolo.” (2009; 449).

Por una parte, Zama introduce a un personaje venido en uno de los tantos barcos al que llama el “Oriental” y al que utiliza para ir a ver a su objeto de deseo: “Luciana nos recibió muy señora pero con las mejillas algo encendidas. Se mostró gustosa de nuestra visita y yo supe que era por mi osadía. Creo que nos sentimos repentinamente cómplices.” (2006; 41).

Por la otra, es la misma Luciana quien introduce a otro participante al juego y con quién Zama se topa espiando en la ventana de la mujer casada:

Reparó en mí, por el rumor que, pisando cascotes, causé al salir. Quedamos tiesos, cada uno clavado en el sitio donde nos hallábamos al descubrirnos recíprocamente. (...).  
(...)No obstante, me resultaba muy evidente que se trataba de un caballero, por la espada y el atuendo, que incluía pluma en el sombrero. No era ciertamente un bandido, ni yo podía darle a él la impresión de tal. (2006; 94).

O también mediante la introducción de frases cómplices: “¿Vendrás mañana? / Contesté que sí. / Debí haber dicho no, y quedarme.” (2006; 98).

En la relación con Luciana que Zama nos construye es la mujer quien, habiendo comenzado el juego, lo insta a traspasar el límite social que implica el matrimonio aunque luego lo vuelva a imponer:

Mordió un sollozo, me apretó arrebatadamente las dos manos y, sin facilitarme tiempo para la menor reacción, se alejó hacia las habitaciones. Fue la única visita que concluyó sin protocolo. Me dirigí solo hacia la puerta.  
Le creí que me amaba. No exigía simulación de la pureza. Aceptaba simular que podía ser impura. Por eso era fuerte: su juego era más sutil y perfecto que el mío. (2006; 127).

Por su parte, la introducción de Emilia dentro de la historia sobreviene con la intención de Zama de ser padre aún cuando esto significara transgredir definitivamente ese límite que todavía no había cruzado: su matrimonio.

Encuentra en Emilia al personaje indicado para hacerlo: representando su presente ella es la vía por la cual Zama puede sentirse hacedor de nuevo; es padre y es jefe de familia.

Sin embargo, una vez transgredido dicho límite, y por consiguiente la figura rectora de Marta, las cosas vuelven a su posición original al momento en que Marcelo

Fernández, otro de los personajes sobre los que hemos hablado en el capítulo primero, lo reemplaza en ese rol:

Me dijo entonces que, con mi autorización, reconocería como propio a mi hijo.  
También dije que sí y me pareció que ese hombre había conquistado una felicidad abnegada y su rostro lo hacía saber.  
Yo estaba contento por él, por Emilia, por mi hijito sucio. Estaba contento por mí que cada vez quedaba menos ligado a la gente. (2006; 196).

#### 3.4 El niño rubio, el arribante.

En lo desarrollado hasta aquí en varias ocasiones hemos hecho mención a un elemento narratológico al que se le ha asignado una influencia decisiva en el accionar de Zama como personaje y como narrador.

Entendemos que es hora de centrarnos en el estudio de este personaje tan misterioso como revelador, cuyas pocas apariciones en nuestra historia parecen determinar –por su capacidad de torcer el corriente de las palabras- la historia tal y como nos es contada.

Al niño rubio se lo conoce solo por ese nombre: el Niño Rubio. El narrador-protagonista da muy pocas precisiones acerca de este personaje y ninguna acerca de su pasado o presente, lo cual sin dudas identificamos como un hecho relevador.

En las cuatro<sup>54</sup> apariciones que tiene dentro de la novela, el niño rubio es un personaje que escapa del dominio de Zama: cuando su figura es nombrada en la historia su mera presencia genera en la potestad narradora de Zama una herida de tal magnitud que lo reduce paulatinamente a la mera función de personaje.<sup>55</sup>

En la primera ocasión, Zama se encuentra con la puerta de su habitación entornada y con indicios de que había sido víctima de un robo; allí describe al ladrón de la siguiente manera: “era un niño rubio, desarrapado y descalzo.” (30; 2006).

---

54 Vale aclarar que en este capítulo analizaremos las tres primeras apariciones del niño rubio, dejando para el próximo la cuarta y última de ellas.

55 El otro elemento que tiene este efecto sobre Zama es el recurso sobrenatural, estudiado en el primer capítulo del trabajo.

El narrador-protagonista no conoce al niño en cuestión, utiliza el artículo indefinido masculino “un” para referirse a él; no lo espera y, más aún, su aparición le genera un contratiempo: lo identifica como ladrón e intruso.

La segunda se desarrolla en los márgenes de la historia, tanto desde el punto de vista espacial como social: Zama busca a la curandera y encuentra al niño en su asistente: “Como el trámite tardó, fui allá y allá estaba, entre todos, un niño rubio, de unos doce años, espigado, en la tarea de pasar a la vieja los canutos de caña con orinas para el diagnóstico.” (2006; 52).

Esta vez el “un” es reemplazo por “él” y los apelativos utilizados para referirse al niño son “bandidito”, “pequeño ladino y bravío” dando cuenta de que efectivamente el nivel de conocimiento ha aumentado.

Si bien logra agarrarlo, el niño rubio puede escapar:

Yo sentía en torno el revuelo de gallinas asustadas de las mujeres y esto me molestó, distrayéndome lo suficiente como para que el pequeño, ladino y bravío, se sacudiera entre mis manos, liberándose un poco hasta sentirse firme en un pie: con el otro me aplicó un fuerte puntazo en la parte prohibida.

Grité de dolor, yo, ¡maldito sea!, y el rapaz se me escapó. (2006; 52).

Nuevamente vemos el elemento sorpresa que implica la aparición en la narración de Zama del niño rubio y la pérdida de su control sobre esta que sufre como narrador. Asimismo, es dable notar que aparece en un ambiente donde la superstición y la curandería son la norma, asociándolo con lo que no se conoce y con la incertidumbre que ello conlleva.

La tercera vez en que el niño rubio irrumpe en la historia se produce cuando Zama se encuentra hospedado en la casa de Ignacio Soledó, el cual hemos caracterizado como el epicentro narrativo donde se identifica la utilización del elemento sobrenatural<sup>56</sup>.

Señalados los efectos disruptivos de estos dos elementos narratológicos en el Zama narrador, vemos a un Zama personaje sumido en la incertidumbre y en la incapacidad de sostenerse como actante de su historia: se encuentra frente a los límites de sus posibilidades, como narrador y como personaje.

---

56 Ver capítulo 1 de este trabajo, apartado 2.1.4.

Encerrado en su habitación y atormentado por el miedo de lo otro y su mandato que lo cercaba y conminaba a abrir su puerta:

Separé de un tirón las dos hojas, como para entregarme, como descubriendo el pecho a las balas. Allí, ante mi puerta, el que llamaba: el niño rubio, espigado, descalzo, andrajoso. Allí, en medio de la calle, de tres caballos a la estampida, uno enredaba entre sus piernas un cuerpecito breve, que se entregó con un confuso manoteo, pero sin un quejido. (2006; 198).

Cuatro años después de su última aparición en la historia de Zama, el niño rubio es descrito exactamente igual a como fuera presentado en aquel entonces: espigado, descalzo y andrajoso.

Por tercera vez, este personaje lo obliga a Zama actuar en su propia historia y por tercera vez este último fracasa en el objetivo de su acción. Este obligarlo a actuar lo coloca fuera de su eje, del control de su historia y de sí mismo; frente al límite al que lo expone tanto el vivir en un “país distinto”<sup>57</sup> y la presencia del niño rubio, Zama se siente solo y aislado:

Estaba aislado, sitiado, indefenso porque me habían desarmado los contrastes. También, los presentimientos. Volvía a mi habitación como recogiendo tinieblas y ya con la facultad -podía creerse- de verme desde afuera. Pude verme convertido gradualmente en figura de duelo, por adhesión de las sombras, pelusa de murciélago, en el curso de mi camino. (2006; 201)

Esta doble caracterización que presenta el niño rubio (la de no envejecer y la de obligar a Zama a actuar y llevarlo hacia sus límites) nos hace preguntar acerca de su naturaleza.

La crítica especializada se ha detenido en el análisis de este personaje; Graciela Ricci entiende que el niño rubio “es un símbolo iterativo, de carácter poético y arquetípico” y que podría representar la Conciencia en estado puro, atemporal. Por su parte, Noemí Ulla afirma que este personaje “es un figura creada por Zama para asignarle (asignándose) funciones catárticas.” (1972; 254). Marta Spagnuolo lo entiende como el leit motiv de la novela (2009; 437), y lo relaciona con Peter Pan de niño.<sup>58</sup>

---

57 Ver en la sección donde se analiza la interacción de Zama con el espacio, del capítulo precedente.

58 En su particular lectura, Spagnuolo establece una intertextualidad entre *Peter Pan* de J.M. Barrie y *Zama* de ADB (2009).

Asimismo, Filer lo ha identificado como “elemento simbólico de la condición del español, material y espiritualmente desheredado, en tierras de América.” (1989; 114).

Por nuestra parte, entendemos que el personaje del niño rubio puede ser identificado con la categoría que Jacques Derrida propone en su estudio acerca de la hospitalidad, el límite y la paradoja de la aporía, *Aporías. Morir –esperarse (en) “los límites de la verdad”*.

En esta obra que recopila la conferencia pronunciada en un coloquio de Cérisy-la-Salle, el filósofo francés pone en juego el concepto de aporía -la experiencia del no pasar, de la prueba de lo que sucede en ese no pasar, la puerta, el umbral, frontera, línea o ante el abordar al otro como tal- con el concepto de problema. En el lugar de esa aporía es donde ya ni siquiera sería posible constituir un problema, proyectar una tarea o colocar una protección, es decir, “cuando quedamos totalmente expuestos sin protección, sin problema y sin prótesis, sin sustitución posible, singularmente desnuda, es decir, desarmados, entregados al otro...” (1998; 30).

Frente al niño rubio, frente a los límites a los que este lo expone, Zama se ve aislado y débil. El niño rubio es lo que Derrida denomina el arribante:

(...) esta palabra puede designar la neutralidad de lo que llega, pero también la singularidad de quien llega, aquél/aquella que viene, adviniendo allí donde no se lo/la esperaba, allí donde se lo/la esperaba sin esperarlo/la, sin esperárselo/la, sin saber qué o quién esperar, sin saber lo que o a quien espero. (1998; 62).

El arribante absoluto, el más arribante de todos en esta experiencia aporética, es aquel que adviene al otro (en forma de un otro o mismo de un acontecimiento) sin necesidad de traspasar un umbral, sin que haya que ir de un lugar a otro: sorprende de tal manera al anfitrión, que todavía “no es un anfitrión (host) o una potencia invitante, como para poner en cuestión, hasta aniquilarlos o indeterminarlos, todos los signos distintivos de un identidad previa(...)” (1998; 63).

El arribante, el niño rubio, todavía no tiene identidad, no es extranjero, no viene de ningún lugar por lo que no viene a conquistar o colonizar: al estar eliminado por su advenimiento el “mi lugar”, este se vuelve uno con el anfitrión, Zama.

### 3.5 La experiencia aporética del límite.

En su obra *De Kafka a Kafka* dedicada al análisis de la obra de Franz Kafka<sup>59</sup>, Maurice Blanchot establece que la multiplicidad de interrupciones con la que esta cuenta y la infinidad de fragmentos por los que está compuesta hacen a “una afirmación que quisiera conquistar mediante la negación, afirmación que, desde que se perfila, se sustrae, parece mentira y así se excluye de la afirmación, haciendo de nuevo posible la afirmación.” (1993; 89).

Asimismo, el filósofo francés señala que de la obra de Kafka se desprende que la muerte es posible como fin de la vida pero no como fin de la muerte; más aún, entiende que el origen de la ansiedad del hombre “no solo proviene de esa nada por encima de la cual, según nos dicen, brotaría la realidad humana para volver a caer en ella, viene del temor de que incluso ese refugio nos sea retirado, de que no haya nada, de que esa nada todavía siga siendo el ser.” (1993; 92).

Por lo tanto, desde el momento en que el hombre es dominado por esta imposibilidad de la muerte<sup>60</sup>, no se puede salir de la existencia por lo que no se puede vivir plenamente en ella y se encuentra en una lucha ciega, que desconoce la lucha por morir y se introduce en una posibilidad cada vez más pobre: “nuestra salvación está en la muerte pero nuestra esperanza es vivir” (1993; 92). El hombre no está salvado ni desesperado, de lo que paradójicamente se concluye que lo que lo pierde es su esperanza que, a su vez, es signo del desamparo, teniendo este último un valor de liberación que nos conduce a esperar.

La existencia, concluye Blanchot, se vuelve interminable puesto que ya no es solo una indeterminación de la que no sabemos si estamos excluidos (y por ello

59 En las palabras preliminares de este estudio ya hemos hecho referencia a la presencia de los tópicos kafkianos en la obra de ADB señalada por la crítica especializada, de lo que se desprende que la inclusión en nuestro análisis de las conclusiones a las que llega Blanchot a propósito de la obra de Kafka es apropiada.

60 En su ensayo “La literatura y el derecho la muerte”, Blanchot ahonda más en sus reflexiones acerca de la imposibilidad de morir. Afirma que la muerte es la posibilidad del hombre de ser verdaderamente hombre; sin embargo al morir, este abandona al mundo y a la muerte razón por la cual observa que “Mientras vivo soy un hombre mortal, mas, cuando muero, dejando de ser hombre, también dejo de ser mortal, ya no soy capaz de morir y la muerte que se anuncia me causa horror, porque la veo tal cual es: ya no muerte, sino imposibilidad de morir.” (1993; 67).

buscamos vanamente en ella asideros sólidos) o encerrados para siempre (y nos volvemos con desesperación al exterior); es el exilio más rotundo, “no estamos en ella, en ella estamos en otra parte y nunca dejaremos de estar allí.” (1993; 93).

Vemos en Zama una tendencia contradictoria similar a la señalada por Blanchot: en su desamparo, espera dentro de una existencia que construye mediante su relato pero de la cual tiende a salir.

En el espacio de la espera, Zama se encuentra en ese exilio al que hace referencia Blanchot: está suspendido en una existencia, quiere estar en otra parte pero no actúa en consecuencia.

En el narrador-protagonista observamos una desesperación por salir de esa existencia de agobio y desamparo que lo hace moverse hacia las afueras del denominado espacio de la espera y transgredir los límites que él mismo fue creando; tendencia que, sin embargo, no alcanza para salir de esa existencia que se descubre imposible de vivir.

La historia, entonces, se nos presenta mediante un movimiento paradójico de construcción y destrucción de Zama y de lo que lo rodea. Sea el decoro inherente a la vida en sociedad, la institución del matrimonio, el desplazamiento de la ciudad hacia los bordes, la vida en suspensión como tiempo de la espera, todo límite narrado en la historia es creado/destruido.

En su construcción, Zama desarrolla su propia experiencia aporética del límite, donde este último es transgredido pero solo para unir lo que antes separaba y devenir nuevo límite: el entramado textual hasta aquí analizado se vuelve así representación del juego postulado por Foucault en el cual al límite lo destruía la transgresión para volver a toparse con un límite ulterior, siguiendo esa multiplicación infinita representada, según Ulla, por la casa de don Ignacio Soledo.

“Ahí estábamos, por irnos y no.”  
Antonio Di Benedetto, *Zama*

#### 4. Procrastinación y fin.

En “1799”, último capítulo de nuestra historia, la escritura pragmática, el juego narrativo mediante el cual Zama se construye víctima, encuentra su fin, no solo porque con él finaliza el relato sino porque a lo largo de las páginas que lo conforman las grietas descubiertas en los capítulos anteriores hacen eclosión hacia el final de la historia.

En palabras de Marta Spagnuolo, Zama entiende que “(...) no puede divertirse con su juego de olvido y de distorsión de la realidad, porque es voluntario y culposo. El juego lo entretiene pero no lo divierte. Así, el entretenimiento es nada más que eso, un demorarse en la espera.” (2009; 436)

Sin embargo, habiendo llegado a un punto en su historia, la creación de sí mismo, en el cual la vida en la espera se vuelve insostenible; habiendo llegado al punto cúlmine de su historia, el narrador-protagonista relata el viaje que emprende en la búsqueda de un nuevo personaje Vicuña Porto, criminal público al cual conoce de su pasado como líder de la pacificación de las tierras en las que mora.

Por este motivo, observamos que el movimiento que despliega el narrador-protagonista descrito en páginas anteriores en forma de espiral deviene, en este tercer año, rectilíneo y en dirección al segundo espacio al que también hicimos mención: el espacio del afuera que se desarrolla en el tiempo de la acción.

La traslación hacia los bordes de la ciudad, hacia el límite de la ciudad y, a la vez, del carácter civilizado que exige la vida en ella, la experiencia del límite que afecta a Zama a tal punto de perder certeza de su realidad y de sí mismo documentado en los dos primeros capítulos de la historia, en “1799” deviene transgresión del límite espacial:

con su movimiento de ruptura, Zama une el espacio de la espera con el espacio del afuera.

En el presente capítulo analizaremos la traslación hacia el *afuera*, la naturaleza de su viaje para, hacia el final, retomar lo afirmado acerca del niño rubio en el capítulo precedente de nuestro trabajo y actualizarlo a la luz de sus nuevas intervenciones.

#### 4.1 El espacio del afuera, el tiempo de la acción.

En el capítulo anterior hemos establecido la división entre dos tipos de espacios diferentes que enmarcan y dan vida a la historia de Zama: mediante el traspaso de las zonas límites de la ciudad el narrador-protagonista entra en lo que hemos denominado el espacio del afuera.

Susana Artal en el artículo ya citado en páginas anteriores establece que el tercer espacio de su división, el exterior en el cual se desarrolla la acción del tercer capítulo (1995; 163) se caracteriza por la inserción de vocablos indígenas, en lengua guaraní o, más bien, por una mayor frecuencia con la que estos aparecen<sup>61</sup>. Sin embargo, aplicando un análisis más detallado se pueden otras características del espacio del afuera.

Al mismo tiempo que la ciudad es dejada de lado, encontramos el primer elemento que nos gustaría destacar: “Después del terreno llano, último límite de las cabalgatas menores que realizaba la gente de la ciudad, comenzaba el bosque, que orillamos.” (216; 2006).

Al respecto Juan Eduardo Cirlot, en su *Diccionario de símbolos*, afirma:

Como lugar donde florece abundante la vida vegetal, no dominada ni cultivada, y que oculta la luz del sol, resulta potencia contrapuesta a la de éste y símbolo de la tierra. (...) Zimmer señala que, por contraste a las zonas seguras de la ciudad, la casa y el campo de cultivo, el bosque contiene toda suerte de peligros y demonios, de enemigos y enfermedades, lo cual explica que los bosques fueran de los primeros

---

<sup>61</sup> El incremento en la utilización de vocablos indígenas es palpable: *suzú, pindó, y-cipó, manguruyú, carachai, igtací-guá*; de esto se desprende que Zama no solo está entrando a nuevos espacios sino que, a la vez, los construye por medio de su relato. A propósito del proceso creador empleado en *Zama*, Malva Filer afirma que dado que esta zona [territorios de Paraguay y Brasil] era desconocida por ADB, “(...) la descripción del suelo, la flora y la fauna, que va señalando el itinerario de su protagonista es producto de un conocimiento exclusivamente libresco.” (1989; 109).

lugares consagrados al culto de los dioses, suspendiéndose en los árboles las ofrendas (...) (1995; 102-103).

El bosque, en nuestra novela, además de contraponerse a las zonas seguras de la civilización que Zama deja atrás con su movimiento, sirve de albergue a indios (2006; 217), a las vacas (2006; 236, 237) y es el espacio al cual deben penetrar para encontrar a Vicuña Porto. Al respecto nos relata el narrador-protagonista:

Yo veía nuestra situación como la de quien quisiera penetrar en el dibujo de un bosque sobre el cual se ha hecho el dibujo de otro bosque, y a mayor altura, pero ligado al primero, el dibujo de un tercer bosque confundido con un cuarto bosque. (2006; 240).

Observamos, entonces, que el bosque se vuelve una suerte de palimpsestos en el cual se recrea el gesto que concierne al límite desplegado por Zama y analizado en el capítulo anterior: ante el traspaso del primer bosque sobreviene, como límite, el segundo al cual le sigue el tercero que se confunde con el cuarto.<sup>62</sup> Podemos considerar a este elemento, entonces, un *mise en abîme*, recurso que Saer identifica como propio de la escritura de ADB.<sup>63</sup>

Relevante resulta, entonces, que este lugar sea elegido por Vicuña Porto para presentarse como Gaspar Toledo, alter ego creado como otra posibilidad de ser (2006; 241).

Una segunda nota que nos gustaría identificar es que en este espacio Zama se vuelve vulnerable: elementos que dentro de los límites creados por él mismo –la ciudad– no lo afectaban o significaban una influencia en menor escala, lo atacan directamente.

Mientras que en la construcción anterior los animales –más precisamente, insectos– no lo atacaban sino que, por el contrario, él mismo presentaba el poder de detener o no el ataque de una araña a una persona que yacía ebria a la sombra de un árbol<sup>64</sup>, en el *afuera* Zama sufre el ataque de una víbora a su caballo:

---

62 Vale destacar que cuatro también son las apariciones del niño rubio en la historia.

63 En su artículo sobre *Zama*, el escritor santafesino cita a Andre Gide en la definición que este establece en su diario (una página de 1893) acerca del *mise en abîme*: “No me desagrade que en una obra de arte se reencuentre traspuesto, a escala de los personajes, el tema mismo de esa obra. Nada la ilumina más ni establece de un modo más seguro las proporciones del conjunto.” (Saer: 1997; 52).

64 Ver el capítulo primero de la novela, página 84: “La araña se adelantaba hacia el ebrio. Cuando están a un cuarto de vara pueden dar un salto y picar sin que un hombre despierto atine a defenderse si lo han sorprendido. No sentía deseos de moverme. Podía aplastarla con la bota. Postergué hasta el último

El caballo, mordido, se tendía en galope y la víbora había perdido apoyo y quedaba colgando del pecho, prendida por el diente. Chicoteaba su cuerpo largo sobre las costillas de la víctima y era el peligro -estimulante de mi pavor- que se soltara y, viboreando un segundo en el aire, fuera a enroscarse en mi pierna.

El cuadrúpedo tropezó, rodé por encima de su cabeza y acudieron a auxiliarme. (2006; 221-222).

Similar condición encontramos en la inserción en la historia del elemento indígena: mientras que en los primeros capítulos encontramos a los personajes indios ayudando a Zama en sus pesquisas o como sirvientes de la gente de sociedad, aquí devienen atacantes de la expedición:

Pero el cuerpo múltiple que formábamos con soldados, caballos y vacas tendió a reventar y yo, que estaba en un extremo, me sentía impulsado a ese muro envolvente y atronador. (...).

Entonces fue el tiempo de escuchar los gritos de dolor, las llamadas de socorro revueltas con los relinchos y mugidos que exhalaban las pobres bestias espantadas o heridas tapando por momentos las voces humanas.

Los indígenas se habían replegado, presumí yo, preparando otra embestida. (2006; 231).

Más adelante, invitado por sus propios atacantes a formar parte de sus celebraciones encuentra, el narrador-protagonista, la barbarie del elemento indígena:

No era una fiesta, sino pelea.

Más bien como una batalla pensada y ritual.

Llegamos a los toldos sin anunciarnos ni ser recibidos de manera especial.

Nos incorporamos a los espectadores: niños, mujeres, ancianos, sentados en el suelo sin mostrar inquietud, pasión ni compasión.

Procuré discernir esa función bárbara. Los indios se golpeaban unos a otros, en batalla de puñetazos que no eximía, al parecer, a ningún mayor ni adolescente. (2006; 233).

A la luz de lo hasta aquí desarrollado se podría anticipar como primera observación que Zama, al salir de los límites que él mismo se encargó de construir (el límite de la ciudad y la civilización, el límite de su imagen como víctima), pierde el carácter omnipotente que ostentaba en los años anteriores de su historia.

Esta merma se desarrolla paralelamente a un proceso en el cual el Zama narrador pierde jerarquía narrativa en su historia volviéndose poco a poco *más* personaje. Dicho momento.” (2006).

proceso comienza con la experiencia con el elemento sobrenatural<sup>65</sup> que tiene en el segundo capítulo de la historia –es decir, en el último episodio de importancia anterior al ingreso a este nuevo espacio- y continua con un cambio en el modo de relato: si bien sigue construyendo su historia, las injerencias subjetivas<sup>66</sup> que antes poblaban las páginas de los dos primeros capítulos han dejado su lugar a las descripciones y a una narración taxativa de los episodios narrativos.

#### 4.2 Travesía, huida, peregrinación.

Al mismo tiempo en que deja de lado a la ciudad, al traspasar sus límites abandona toda referencia a los personajes del espacio de la espera: Emilia, Fernández y la misma Marta (aunque luego aparecerá una referencia hacia el final de la historia) son reemplazados por los nuevos elementos que serán insertados en el relato.

El que se destaca de todos estos elementos nuevos es, por obvias razones, Vicuña Porto. Para definirlo, el narrador apela al recurso de la metáfora, de la misma manera en que lo hiciera para consigo mismo y que fuera estudiado en el primer capítulo de nuestro trabajo<sup>67</sup>:

Vicuña Porto era como el río, pues con las lluvias crecía.  
Cuando las aguas del cielo tórrido se derramaban sobre la tierra, se hinchaba la lengua de la corriente, mientras Vicuña Porto escapaba de aquellos suelos asiduamente mojados. (2006; 213).

A propósito del uso del elemento agua como elemento metafórico, Noemí Ulla sostiene que éste representa en la interioridad de Zama “el vehículo de cambio y el modo de comunicación con el mundo, que es Marta.” (1972; 253).

En el espacio de la espera, el agua contiene al cadáver de mono, hace imposible la vida del pez narrada por Ventura Prieto, es la posibilidad –y la imposibilidad- de recibir noticias de parte de Marta o de la corona de España. Sin embargo, en el espacio

---

65 Estudiado ya en el primer capítulo de este trabajo; consultar página 36.

66 Ya hemos señalado en el primer capítulo de nuestro trabajo la utilización que hace el narrador-protagonista de sus comentarios a través de los cuales manifiesta sus opiniones acerca de las palabras, los intereses y las acciones de sus personajes.

67 Ver página 29.

del afuera el agua, en la figura de Vicuña Porto, es, para Zama, motivo de traslación, no precisamente de cambio, pero sí de movimiento:

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. Pero entre nosotros y la ciudad estaban de por medio los soldados y las bestias. Nada más me quedaba, como posibilidad, que mirar adelante. Adelante, entonces. (2006; 215).

Zama, entonces, decide, volver a su pasado de corregidor y se propone como integrante de la expedición que deberá satisfacer la orden que nace de la misma ciudad, ahora personaje colectivo: “La ciudad se decidió y quiso cazar a Vicuña.” (2006; 213). Mientras el narrador-protagonista se vuelve el pacificador que fue, Vicuña Porto es señalado como aquel criminal que alborota con el ruido de sus correrías.

Esta rivalidad puede identificarse con aquella que Zama protagonizó con Ventura Prieto<sup>68</sup>, personaje con quien compartía el ámbito laboral; sin embargo, el desenlace en el espacio del afuera será distinto: Zama será golpeado y humillado por Porto cuando este se revela como integrante de la misma cuadrilla que fue creada para perseguirlo: “Pero no abandonó su posición de jinete y me daba trompazos en la cabeza, diciéndome al mismo tiempo: ‘No me conoces, no me conoces... Su merced no me conoce’.” (2006; 224).

Podemos afirmar que, consecuentemente con lo estipulado en el apartado anterior, en el tiempo de la acción –el afuera- Zama se vuelve más vulnerable, y, si bien sigue creándolo, su potestad sobre eso creado ya no es la misma.

Formando parte de la expedición que lo está buscando, Vicuña Porto representa una situación aporética: el final de la expedición, por lo tanto, se encuentra en la expedición misma; si el objetivo es móvil (se mueve consigo mismo) el límite también lo es: el desplazamiento es inmediato a medida que se produce el movimiento.

---

<sup>68</sup> Ya se ha señalado, en nuestro primer capítulo, la posibilidad de relacionar a Ventura Prieto y Vicuña Porto como dos extensiones de la personalidad de Zama, apuntado por Mario Goloboff. Entendemos que esta identificación se puede establecer a través de las iniciales de sus nombres pero también por el tipo de relación que el narrador-protagonista decide construir con ellos: la rivalidad es el punto de partida para dar lugar a la posibilidad de circunscribirse a sí mismo en oposición al otro.

Entendemos en este punto que Zama continúa desplegando ese gesto que concierne al límite descrito en el capítulo anterior, la transgresión: a lo largo de esta sección, él tiene la potestad de poner fin a su búsqueda, sin embargo no lo hace.

A propósito de ello, Daniel Israel ve en esta travesía una “huida, [que] toma una dirección opuesta a la de su interés (el norte).” (1995; 149); en una misma sintonía, Spagnuolo observa en el personaje que da justificación al movimiento de Zama “(...) el único puerto que encontrará, y que es un internarse más que una salida (...)” (2009; 453)

Por su parte, Ulla afirma que la búsqueda de Vicuña Porto representa en Zama “la epopeya del fracaso y del antiheroísmo, tan inoperante como su impulso de recuperación intelectual.” (1995; 266)

Por nuestra parte, proponemos relacionar este movimiento rectilíneo desplegado por Zama en el espacio del afuera con la *peregrinación*, concepto que Zygmunt Bauman toma al relacionarlo con lo que llama procrastinación.

#### **4.2.1 La peregrinación en la procrastinación.**

Proponemos cambiar el eje interpretativo valiéndonos del concepto de procrastinación propuesto por Zygmunt Bauman en su libro *Modernidad Líquida*.

Proveniente del latín *cras*, procrastinar implica situar *algo* entre las cosas que pertenecen al mañana: “Situarse allí, lo que implica de entrada que el lugar natural de esa cosa no es mañana, que la cosa en cuestión no pertenece al mañana por derecho propio.” (2006; 166).

Es revelado, entonces, como un concepto de dimensión temporal: lo que es relevante en la relación del sujeto con la cosa es la situación temporal en que es colocada esa cosa, es decir, lo que determina que un sujeto procrastine es una postura temporal distinta a la correspondiente a la cosa en cuestión.

Por este motivo afirma Bauman que la procrastinación no es una postura de sometimiento sino, más bien, un tomar el control de decisión acerca del lugar (temporal) natural de esa cosa y cambiarlo. Lo podemos observar en la definición que propone del concepto: “manipular las posibilidades de la presencia de una cosa posponiéndola,

demorando y retrasando su aparición, manteniéndola a distancia y difiriendo su inminencia.” (2006; 166).

Asimismo, también presenta una dimensión espacial ya que se percibe al tiempo como peregrinaje o movimiento de acercamiento a un punto elegido, volviendo al aquí y ahora un vestigio de algo más importante (“un valor más alto”, nos dice Bauman) que está por venir. A propósito del presente y la traslación temporo-espacial de la cosa el sociólogo polaco afirma:

Por sí solo, el tiempo presente no tiene significado ni valor. Por este motivo es que está viciado, está incompleto y es deficiente. El significado del presente yace más adelante, lo que está al alcance de la mano es evaluado y su sentido es llenado por la *noch-nicht-geworden*, por lo que todavía no existe. (2006; 166).

La vida del peregrino se vuelve una aporía, una imposibilidad intrínsecamente posible: “Cada presente está obligado a ponerse al servicio de algo que todavía-no-es, y a servirlo acortando la distancia que los separa, trabajando en pos de la proximidad y la inmediatez.” (2006; 166-167).

Si la cosa (ese algo) perteneciente al presente es trasladada (pospuesto) hacia adelante, hacia un tiempo en el que se encuentra ese algo pero con un valor superior, con un sentido de mayor envergadura, se puede concluir que el peregrino procrastina para estar mejor preparado para comprender eso que “todavía no existe”, pero está por venir.

Sin embargo comprender ese algo fundamental implicaría la finalización del peregrinaje, del camino a recorrer, por lo que, dice Bauman, “la procrastinación tiene una tendencia intrínseca a romper todos los límites temporales establecidos de antemano y a estirar indefinidamente.” (2006; 167).

Por último cabe señalar que dada la naturaleza del concepto descrita en estas páginas, la cosa más importante a dilatar radica en la finalización misma de la tendencia hacia la procrastinación.

En contraposición de la cita de Albert Camus que utiliza Antonio Di Benedetto para iniciar su novela, y la posterior construcción que el narrador-protagonista se empeña en mostrarnos a lo largo de historia, si tomamos como clave interpretativa el

concepto de procrastinación pronto vemos en don Diego de Zama no una víctima sino un hacedor.

Ulla pareciera concordar con este cambio de perspectiva al afirmar que los personajes de ADB<sup>69</sup> no son víctimas de la sociedad sino en la “dimensión en que sus lazos con esa sociedad se han ido destruyendo dentro de una elección, oscura y progresiva” (1972; 271).

En una posición contrapuesta Daniel Israel pareciera repartir responsabilidades entre el narrador-protagonista y el ambiente donde vive ya que observa que “la autopostergación, la inacción en Zama son elementos propiciados por un medio que no ofrece las potencialidades necesarias para desentumecer el alma, para desplegar(se) en acción.” (1995; 149).

A nuestro entender, lejos de cumplir un rol pasivo, víctima de sus circunstancias, nuestro narrador-protagonista decide activamente aplazar el cumplimiento. Ver a Zama desde esta perspectiva supone un cambio de categoría: este concepto nos permite entender en Zama al responsable no solo de su propia suerte sino también de la estructuración de su propia historia y de las de los personajes a los que él decide nombrar (dar vida).

Si Zama decide activamente posponer en el tiempo una decisión que lo acerque hacia su anhelo en los años 1790 y 1794, es en el último capítulo donde se observa una identificación más clara aún: en el denominado tiempo de la acción, en el espacio del *afuera* donde se desarrolla la persecución de Vicuña Porto, nuestro narrador-protagonista pospone en el espacio.

La expedición permite a Zama escapar, espacialmente, hacia el mañana, hacia aquello que “todavía no existe” del que habla Bauman en su obra citada. Podemos afirmar, entonces, que en él la persecución originalmente es travesía, sin embargo desde el momento en que decide esconder a Vicuña Porto, la persecución, como cuerpo del cual Zama forma parte, deviene *peregrinaje*.

En la condición aporética podemos señalar una identificación entre el peregrinaje y la expedición que busca a Vicuña Porto: dado que, mediante la máscara de

---

69 En el artículo citado la crítica no solo analiza nuestra novela sino también *El Silenciero*.

Gaspar Toledo, éste forma parte de ella, la meta forma parte de la búsqueda. Este hecho se vuelve revelador desde el momento en que Zama es consciente de ello y no hace nada para detener la situación: “Parecía correrse, ser un objetivo móvil, y así era en verdad, puesto que iba con nosotros.” (2006; 238).<sup>70</sup> Cabe preguntarnos el porqué del comportamiento del narrador-protagonista.

Para Bauman, la finalización del peregrinaje como modo de vida, el dejar de situar en el mañana aquello que pertenece al tiempo presente, trae consigo la posibilidad de encontrarse con su completud, con el límite capaz de reflejar la verdad.

Asimismo, concordamos con Spagnuolo cuando dice que “La espera en Zama (...) no encuentra fin porque Zama no puede interrumpir el pasado. Quisiera hacerlo, pero le teme más al dolor del ‘crecimiento’ que a la culpa.” (2009; 445). Entonces, nuestro narrador-protagonista no puede interrumpir la espera –y su proyección en la procrastinación- porque no puede transformarse en algo nuevo, porque sigue atado al pasado.

Entendemos que en su encuentro final con el personaje del niño rubio pondrá en juego estos dos elementos: la posibilidad de encontrarse con el límite capaz de reflejar la verdad y la incapacidad de desembarazarse de ese pasado al que intentó justificar mediante su máscara de víctima de la espera.

#### 4.3 El Niño rubio: el límite y anagnórisis final.

Describiendo el proceso creador de nuestro autor, Fabiana Inés Varela nos informa que si bien éste se valió de la investigación documentada de la biblioteca de la Universidad de Córdoba su génesis tuvo como “punto de partida la imagen final del Niño Rubio.” (2005; 186).

La inserción dentro de la historia del personaje del Niño Rubio posee una importancia crucial puesto que, como ya hemos señalado en la conclusión del capítulo

---

<sup>70</sup> De sumo interés se presenta la relación que establece Zama entre Vicuña Porto, y su condición de presa que forma parte de la expedición designada para cazarla, con la libertad: “Entonces, pensando que él se hallaba entre nosotros y nosotros padecíamos necesidades, fatigas, tropiezos y muertes por encontrarlo, se me ocurrió que era como buscar la libertad, que no está *allá*, sino en *cada cual*.” (2006; 239).

anterior<sup>71</sup>, por medio de sus apariciones el control de la historia que pretende el narrador-protagonista se ve mellado: podría afirmarse que su función en la historia es la de la anomalía, produciendo un quiebre de la normal línea narrativa del relato.

Analizando el tipo de narrador que Henry James utiliza en su obra *Los papeles de Aspern* Wayne Booth habla del concepto de *autotraiciones*, es decir, aquellos comentarios, datos y/o acciones que el narrador expone –y/o realiza- que tienen un sentido contrario al objetivo que este tiene al relatar una historia (1974; 342).

En nuestra novela, habiendo establecido que Zama narrador tiene el propósito de crearse en su historia como víctima de la espera, encontramos que tanto el elemento sobrenatural como el personaje del niño rubio pueden ser catalogados mediante esta categoría: el punto máximo de esta autotraición es retratado en el momento en que ambos se combinan, es decir, en el final del segundo capítulo, “1794”.<sup>72</sup>

Más aún, podríamos afirmar que es por medio de estas autotraiciones que Zama plasma la imposibilidad de vivir en los límites de la existencia que él mismo se crea,<sup>73</sup> instándose a escribirse avanzando hacia adelante, hacia el mañana como apuntábamos en el apartado anterior.

Dentro ya del año 1799 la relación establecida entre el narrador-protagonista y su arribante encuentra un episodio que funciona como espejo: se trata del ejército indígena que se topa con la expedición -con Vicuña Porto y Zama, apresados ya- en el espacio del afuera.

En la introducción de este elemento, tres notas sobresalen por su potencia descriptiva: en primer lugar, el narrador nos informa que el ejército “desplegado, podía envolvernos herméticamente.” (2006; 249); seguidamente nos enteramos por los observadores enviados por el Capitán Parrilla –siempre mediatizados por la voz de

---

71 Ver el apartado 3.4 de nuestro trabajo, en la página 58.

72 Nos referimos a la vivencia que Zama nos narra acerca del cuidado prodigado por la misteriosa mujer que lo arropa en su estado afiebrado, desdoblamiento inducido por el Niño Rubio y sus constantes llamados a la puerta de la habitación de Zama

73 Esa imposibilidad que analizamos en el capítulo 2 de este trabajo utilizando las reflexiones de Maurice Blanchot acerca de la obra fragmentaria e inconclusa de Franz Kafka; consultar el apartado 3.5 de este trabajo ubicado en la página 62.

Zama- que marchaban en procesión sin insignias religiosas ni rezos; y, por último, que quienes fueron a parlamentar con el líder de la expedición eran niños indígenas puesto que “Todos los adultos eran ciegos. Los niños, no.” (2006; 250).

El ejército de indígenas ciegos, entonces, retrata tres elementos constitutivos de Zama personaje: la idea –y experiencia- del límite, la peregrinación de continuo movimiento sin objetivo más que el trasladar el hoy hacia el mañana y la influencia de la mirada de la niñez en los adultos:

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. (2006; 252).

De esta cita se desprende que tanto en los indígenas ciegos como en Zama, la mirada del niño de 12 años –notar la similitud en la edad que se estima en ellos- es un elemento que los impele a preguntarse acerca de sí mismos y de los límites que se imponen a sí mismos; que los instiga a permanecer en movimiento, transgrediendo dichos límites sin un rumbo determinado.

Asimismo, puede afirmarse que este episodio funciona, también, como elemento anticipatorio de la cuarta y última aparición del niño rubio que dará fin a la historia. Veamos, entonces, qué es lo que sigue.

Luego de ser liberado por el motín que deshace la expedición dedicada a la búsqueda de Vicuña Porto, Zama se une a su cuadrilla para convertirse en criminal: nuevamente vemos al narrador-protagonista transgrediendo límites en pos de continuar su peregrinación sin objetivo preciso; más aún, no cesa en su posición de hombre que espera algo:

Creo que entonces, junto con esa incertidumbre del objetivo, comenzó a poseerme la certeza de que, en cualquier lugar, mis probabilidades serían las mismas.

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. (2006; 256).

Sin embargo, por intentar comunicarse nuevamente con Marta, su esposa a quien ya había olvidado por completo en este tercer año de relato<sup>74</sup>, Zama es nuevamente entendido como un traidor y es condenado a muerte. Vicuña Porto, desplegando su complicidad con el narrador-protagonista<sup>75</sup>, decide que el mejor castigo es la mutilación puesto 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 anuladora.” (2006; 261).

Vuelto de la inconsciencia<sup>76</sup> ocasionada por la hemorragia de sus brazos mutilados, Zama reconoce a aquel personaje que lo perturbó con sus intromisiones en los años anteriores; sin embargo su respuesta, esta vez, no manifiesta pánico sino cariño, por medio de una “sonrisa de padre.”:

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. (2006; 262).

Hacia el final del apartado anterior habíamos establecido dos afirmaciones que daban cuenta de la peregrinación de Zama: el porqué de ese movimiento y la posibilidad que existía de finalizarlo.

A esta altura de la historia podemos encontrar que ambas afirmaciones se dan en la figura del Niño Rubio, el arribante absoluto que se presenta a Zama sin introducción ni invitación –sin necesitarla- y lo interpela a punto tal de develarle su condición.

Esta interpelación se ve apuntalada por el proceso de simplificación que afecta a la dualidad narrador-protagonista inherente a Zama. A lo largo de nuestro trabajo hemos

---

74 El olvido llega al punto de que leemos a Zama escribir “Pensé que aquel mensaje no estaba destinado a Marta ni a persona alguna exterior. Lo había escrito para mí.” (2006; 262).

75 En este episodio en particular podemos destacar que Vicuña Porto le da la bienvenida a su cuadrilla de forajidos otorgándole un trago del licor que él mismo está tomando. Asimismo, vemos luego que esa misma botella, vacía ya, será utilizada para colocar el mensaje escrito con sangre de avestruz para Marta.

76 Interesante es la expresión metafórica que utiliza Zama para hablar de esa vuelta de la inconsciencia: “Despegué los párpados como si elaborara el alba.” (2006; 262); encontramos, entonces, la intención del personaje de continuar construyendo su historia.

afirmado que por momentos esa dualidad menguaba en personaje, sobre todo en aquellos episodios donde intervenía el Niño Rubio.

Más aún, en este capítulo hemos apuntado que en el espacio del afuera el control de la historia, y por ende, su función de narrador, pierde vigor, teniendo como consecuencia un Zama cada vez más personaje; hacia el final de 1799, este deviene plenamente personaje.

La novela, la historia de un personaje que comienza por medio de sus propias palabras, construida desde el inicio con el afán de definirse como víctima de la espera, termina con las palabras del elemento narrativo anómalo. Estas palabras son reproducidas mediante el discurso reportado, por lo tanto, la intervención (la mediatización) del narrador es reducida al silencio; su marcación en la escritura, a cero.

Más aún, el “Tú tampoco” con el que termina la novela no solo define por última vez al personaje sino también es lo que nos permite, junto con la utilización del elemento sobrenatural y el concepto de procrastinación, entender que estas palabras no son “la condena que se va acumulando en el transcurso del relato” como afirma Jitrik (1959; 54), sino más bien el punto en el que se enfrenta al límite de la verdad al que Bauman asignaba como aquel necesario para la finalización de la procrastinación como modo de vida.

Asimismo mediante esa definición, la espera de la que Zama se dice víctima no es más que una excusa para no crecer, como dice Spagnuolo, para continuar atado a un pasado del que no desea despegarse; con su “Tu tampoco” el Niño Rubio le devuelve la responsabilidad sobre sí mismo y sus acciones.

Vemos, entonces, el notable uso de la ironía empleado en el armado de esta escena final ya que en el momento mismo del límite último, en el momento en que se encuentra desmembrado, débil y agonizante, Zama deja de manifestarse como víctima y se vuelve hacedor de su propia vida, historia, relato.

Jacques Derrida en su lectura de *Ser y tiempo* de Martin Heidegger define el concepto de posibilidad de lo posible con un doble movimiento: acumula por una parte el sentido de la inmanencia del porvenir, del “esto siempre puede suceder en todo momento, hay que esperárselo, me lo espero, nos lo esperamos y, por otro parte, el sentido del poder, de lo posible como de aquello de lo que soy capaz.” (1998; 104).

Culmina afirmando que la esencia del Dasein es la posibilidad, el ser posible y que su posibilidad más propia es la muerte.

Traduce el esperarse del Dasein en la muerte propuesto por Heidegger como una tendencia hacia uno mismo y como un esperarse en los límites, esperarse a encontrarse con los límites y esperarse uno mismo en los límites:

El esperarse con el que he traducido determinada frase de Heidegger implica la inmanencia, ciertamente, la anticipación inquieta de algo pero también esa doble o, más bien, triple transitividad del esperarse algo que llegará como lo cualquier/radicalmente otro de uno mismo, pero del esperarse esperándose al tiempo uno mismo, precediéndose uno mismo como si tuviera una cita con un consigo mismo que uno es y que no se conoce. (1998; 109).

Con la conceptualización aquí desarrollada, podemos afirmar que Zama se espera en los límites de su peregrinación al momento de encontrarse con el Niño Rubio. Sin la capacidad de interponer una máscara –“la protección de un sustituto” dirá Derrida (1998; 29)-, sin la capacidad de interponer entre él y su arribante absoluto un problema a solucionar, desamparado y entregado al otro, encuentra el desvelamiento de la verdad que lo quita de ese estado de aturdimiento –pretensión de ser considerado víctima encarnada en la debilidad corporal producida por la hemorragia- y pone fin a su traslación sin objeto.

Constituye esto, a nuestro entender, la anagnórisis final de Zama: la paradoja de la cual se volvió protagonista y, por consiguiente, la paradoja de lo inventado.

## 6. Conclusión.

Antonio Di Benedetto escribe desde la excentricidad, es decir, desde una posición fuera de la centralidad del sistema literario argentino; como afirma Daniel Israel, sus novelas no se ajustan a la heurística fundante del sistema literario argentino, quedando en una posición marginal de acuerdo a la preceptiva que configura el canon.

De la misma manera, vemos que escribe desde una geografía marginal al hacerlo desde Mendoza, una ciudad importante del interior argentino pero distante del centro cultural e intelectual –sobre todo, en la época en la que escribe– argentina, Buenos Aires.

Sin embargo esto no es una limitante para ADB sino más bien una postura frente a la obra literaria: siguiendo a Noé Jitrik hemos afirmado que el escritor mendocino pertenece al grupo de los *atípicos*, es decir, aquellos que rompen con la obediencia a códigos semióticos pre-establecidos, quedando al margen del canon antes mencionado.

Este escribir desde los límites (geográfico-intelectual-cultural) se corresponde con la intención de ADB de escribir desde lo ambiguo y es en *Zama* donde toca uno de sus puntos de expresión culminantes. A propósito de ello dice Jitrik: “Di Benedetto se maneja en zonas límites de la realidad, allí donde puede desaparecer la conciencia de las cosas borradas por el sueño.” (1959; 54), para más adelante concluir que “Con absoluta comodidad, dirigiendo la ambigüedad, Di Benedetto ha hecho una de las más hermosas novelas de los últimos años (...)” (1959; 55).

Este dirigir con comodidad la ambigüedad no es más que reconocer en la literatura su potencial de significación y utilizar con pericia aquella condición que Maurice Blanchot le asigna a la literatura –sobre la cual hacíamos mención al inicio de este trabajo–: ADB encuentra en la palabra esas dos fuerzas –amiga y enemiga– que sostienen un doble sentido irreductible, el de la ambigüedad que las vuelve idénticas pero a la vez opuestas.

A lo largo de nuestro trabajo hemos analizado la figura de don Diego de Zama tanto en su función de narrador como de protagonista de su propia historia.

En el primer capítulo se sostiene que, en tanto narrador, Zama construye una imagen de sí mismo con la intención de presentarse como una víctima de la espera a la que es sometido por la burocracia virreinal. Esto lo convierte en un narrador no fidedigno o, al menos, con una clara inclinación a la hora de desarrollar(se en) la historia.

Asimismo, hemos identificado los recursos que utiliza para poder llevar adelante ese objetivo. Como primer punto hemos visto el modo en que se apropia de las voces de los demás personajes a través de la predominancia del estado del discurso traspuesto y del punto de focalización desde el cual se ve lo que se dice; de la misma manera, hemos afirmado que a la hora de reproducir sus propios parlamentos utiliza el discurso inmediato, es decir, aquel que posee la menor distancia mimética respecto de las palabras pronunciadas y que presenta la reproducción de la voz sin mediatización del verbo introductorio.

Otro recurso mencionado es la utilización de las metáforas significantes a través de las cuales Zama se presenta a sí mismo como un ser imposibilitado de sobrellevar su vida cotidiana en un ambiente que se le vuelve hostil: la metáfora del cadáver de mono y la metáfora del pez que debe sostener en los márgenes de la corriente de agua son muestras esclarecedoras de ello.

Estas metáforas aparecen enmarcadas por las isotopías de *barco* y *correspondencia* que remiten a los dos términos más importantes del epígrafe que abre la novela que nos aboca: “víctima” y “espera”. Mientras el barco hace las veces de espera, la correspondencia o sus connotadores isotópicos (salario, bolsa) refieren a víctima.

El tiempo de la narración es otro de los recursos que utiliza el narrador-protagonista; a pesar de que se narran hechos anteriores al tiempo en que se los está contando la sensación que queda es la de un presente absoluto. Vemos entonces que el presente sobrepasa al pasado al construirse pendiente de algo que no llega y, sobre todo, por la ausencia de elementos temporales dentro de la narración: como se ha demostrado las únicas referencias al tiempo cronológico son las determinadas por medio de la titulación de los tres capítulos que conforman la historia, es decir, por medio del paratexto.

El último de los recursos que utiliza nuestro narrador es la inserción de elementos -o situaciones- sobrenaturales. Aplicamos la conceptualización de Ana María Barrenechea sobre lo fantástico para determinar su función dentro de *Zama*: vimos que la finalidad “es romper con el orden establecido por medio de sueños febriles, desdoblamiento del sujeto” logrando así construir un personaje confundido, débil y hostigado por su exterior.

Por otro lado, en el segundo capítulo de este trabajo se ha comprobado que imposibilitado de sostener dicha construcción, Zama experimenta hacia finales de la segunda parte de la novela la culminación de un proceso encarnado por el mismo protagonista: si como narrador es constructor de su historia, como protagonista representa la transgresión de esos límites que se encarga de levantar<sup>77</sup>.

Siguiendo a Michel Foucault, el narrador, en tanto protagonista, deviene “gesto que concierne al límite”. El gesto se materializa tanto en su comportamiento –ruptura del decoro impuesto por la sociedad de la que quiere formar parte (y de la que huye) y de la norma de civilidad que la ciudad pretende- como en su desplazamiento (en espiral, siempre sobre su eje pero aún así avanzando) hacia las afueras de la ciudad: mientras más lejos del centro, mientras más se interna en las afueras, la seguridad de su relato y su rol de narrador se van socavando en su integridad puesto que en ese espacio y, sobre todo, en el afuera la ambigüedad y la inseguridad se vuelven palpables.

El personaje del niño rubio es otro de los elementos que hemos señalado a la hora de analizar el proceso de inseguridad que afecta a Zama; narratológicamente se lo ha definido como una anomalía narrativa o, en palabras de Wayne Booth, una autotraición del narrador.

Dentro del espectro de la interpretación, dada su compleja participación en la historia se ha recurrido al concepto de Jacques Derrida de *arribante*: ante éste el asesor letrado queda expuesto de tal manera que no puede proyectar una protección y su

---

<sup>77</sup> Inevitable es la referencia a considerar a don Diego de Zama como aquella palabra que contiene las dos fuerzas en sí misma –que al mismo tiempo son idénticas y opuestas entre sí- afirmada por Blanchot y a la que hacemos referencia al comienzo de este apartado. En *Zama* encontramos la figuración de la potencia ambigua del lenguaje y, sobre todo, de la literatura.

inevitable advenimiento tiene como fin poner en duda todos los signos distintivos de su identidad, despejando los obstáculos que podrían interponerse entre ellos.

Entendemos, finalmente, que en Zama se desarrolla hacia el final del segundo capítulo de su historia, la experiencia aporética del límite. De acuerdo a lo que postula Maurice Blanchot en el momento en que el hombre es dominado por la imposibilidad de la muerte<sup>78</sup>, esta existencia se vuelve interminable y agobiante: es el exilio más rotundo puesto que “no estamos en ella, en ella estamos en otra parte y nunca dejaremos de estar allí.” (1993; 93).

Hemos finalizado puntualizando la desesperación del Zama personaje por salir de esa existencia de agobio y desamparo que lo obliga a deslizarse hacia las afueras del denominado espacio de la espera y transgredir los límites que el Zama narrador fue creando sobre sí mismo. Constituye esto la representación del juego que postula Foucault por medio del cual al límite lo destruí la transgresión para volver a toparse con un límite ulterior, siguiendo una multiplicación infinita representada, en nuestra historia, por la casa de don Ignacio Soledo.

En el tercer capítulo se afirmó que Zama ingresa en lo que se ha denominado el espacio del afuera teniendo como resultado una intensificación del proceso de pérdida de jerarquía narrativa por medio del cual éste se vuelve más personaje de su historia, en detrimento de su condición de narrador. Desde lo narratológico se identificó una diferencia en el modo de relato: las injerencias subjetivas que antes poblaban las páginas de los dos primeros capítulos han dejado su lugar a las descripciones y a una narración taxativa de los episodios narrativos.

Asimismo, este proceso se ve reflejado en la naturaleza hostil que el nuevo espacio presenta hacia Zama: la aparición del bosque como zona no segura en contraposición a la ciudad y como prefiguración del “gesto que concierne al límite”, la acción ofensiva de los animales y la aparición del personaje indígena en modo bélico son sus notas principales.

Por otra parte, hemos afirmado que Zama al embarcarse en la expedición organizada por la ciudad para apresar a su enemigo más importante, Vicuña Porto, y,

<sup>78</sup> Para mayor precisión ver apartado 3.5.

sobre todo, al no delatarlo en el momento en que lo reconoce, el protagonista procrastina, concepto propuesto por Zygmunt Bauman por medio del cual se decide activamente situar algo del presente en un más allá temporal a la espera de encontrarlo en un estadio de mayor valor.

Analizando la acción del asesor letrado devenido expedicionario, postulamos que esa persecución se vuelve peregrinación, traslación sin objetivo definido desarrollado por el procrastinador de acuerdo al sociólogo polaco; poner fin a esa postergación implica encontrarse con su completud, con el límite capaz de revelar la verdad.

Es en este momento en el que realizamos un cambio interpretativo y señalamos que Zama no es la pretendida víctima de la espera sino más bien el hacedor de su propia historia. Paradójicamente, esto se da en el mismo momento en que deja de ser narrador y se vuelve solo protagonista de la historia.

Retomando la traducción que hace Derrida del *esperarse del Dasein en la muerte* heideggeriano como “una tendencia hacia uno mismo y como un esperarse en los límites, esperarse a encontrarse con los límites y esperarse a uno mismo en los límites”, comprobamos que Zama se espera –a sí mismo y a ese mismo que todavía no conoce- en los límites de su peregrinación al momento de encontrarse con el Niño Rubio.

Más aún, observamos que sin la capacidad de interponer una máscara –“la protección de un sustituto” dirá Derrida (1998; 29)-, desamparado y entregado al otro, el protagonista encuentra el desvelamiento de la verdad que lo quita de ese estado de aturdimiento y pone fin a su traslación sin objeto.

Finaliza la historia que el mismo Zama creó y comenzó, con las palabras pronunciadas de otro personaje, el niño rubio, que lo define y recrea eliminando totalmente la intervención del narrador.<sup>79</sup>

Finaliza, entonces, nuestro trabajo sosteniendo que ante la imposibilidad de mantener su construcción, Zama termina su peregrinación con una anagnórisis final, que en su experiencia aporética del límite reside la paradoja de lo inventado.

---

<sup>79</sup> Como fuera puntualizado en el capítulo tercero de este trabajo, el “Tu tampoco” con el que finaliza Zama es representado por medio del discurso reportado y sin la intermediación de un verbo introductorio.



## 6. Bibliografía.

### 6.1 La obra.

- DI BENEDETTO, ANTONIO [2000]. *Zama*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo (2006).

### 6.2 Sobre teoría y crítica literaria, historia y filosofía.

- AA.VV. [1999]. *Análisis estructural del relato*. México: Coyoacán.
- BAL, MIEKE. [1997]. 2da ed. *Narratology. Introduction to the theory of narrative*. Toronto: University of Toronto Press (2007).
- BARRENECHEA, ANA MARÍA [1978]. “Ensayo de una tipología de la literatura fantástica (A propósito de la literatura hispanoamericana).” En su: *Textos hispanoamericanos*. Caracas: Monte Avila.
- BAUMAN, ZYGMUNT [2000]. *Modernidad líquida*. Buenos Aires: FCE (2002).
- BLANCHOT, MAURICE [1991]. *De kafka a Kafka*. Buenos Aires: FCE (1993).
- BOOTH, WAYNE [1974]. *La retórica de la ficción*. Buenos Aires: Bosch.
- CIRLOT, JUAN EDUARDO [1991]. *Diccionario de símbolos*. Buenos Aires: Labor (1995).
- DERRIDA, JACQUES [1998]. *Aporías. Morir –esperarse (en) “los límites de la verdad”*. Buenos Aires: Paidós.
- EAGLETON, TERRY [1988]. *Una introducción a la teoría literaria*. Buenos Aires: FCE, 1998.
- FOUCAULT, MICHEL [1996], “Prefacio a la transgresión” En: *De lenguaje y literatura*. Barcelona: Paidós Ibérica, pp. 123-142.
- GENETTE, GERARD [1980]. *Narrative Discourse. An essay in Method*. Trad: Jane E. Lewin, Prol: Jonathan Culler. Ithaca, New York: Cornell University Press.
- GREIMAS, ALGIRDAS J. [1983]. *Semántica estructural: investigación metodológica*. Madrid: Gredos.
- ROBBE-GRILLET, ALAIN [2010]. *Por una nueva novela*. Buenos Aires: Cactus.

- TODOROV, TZVETAN [1978]. *Los géneros del discurso*. Caracas: Monte Ávila (1996).

### 6.3 Sobre la narrativa argentina.

- AMAR SÁNCHEZ, ANA MARÍA Y OTROS [1982]. “La narrativa entre 1960 y 1970. Di Benedetto, Tizón, Moyano y Hernández”, En: *Historia de la literatura argentina*. Buenos Aires: CEAL, vol. 4, pp. 625-648.
- JITRK, NOÉ [1959]. *Seis novelistas argentinos de la nueva promoción*. Mendoza: Biblioteca Pública General San Martín.
- ---, [1996]. “Introducción”, En su: *Atípicos en la literatura latinoamericana*. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras.
- RUBIONE, ALFREDO [1982]. “La narrativa de 1955\*\*”, En: *Historia de la literatura argentina*. Buenos Aires: CEAL, vol. 4, pp. 457-480.
- --- [1982], “La narrativa de 1955\*\*”, En: *Historia de la literatura argentina*. Buenos Aires: CEAL, vol. 4, pp. 481-503.

### 6.4 Sobre la obra de Antonio di Benedetto.

- BALDORI, ROSA [1969]. “Antonio di Benedetto las zonas de contacto en la literatura argentina”. En: *Boletín de Literaturas Hispánicas*, n° 8, Rosario.
- CASTELLINO, MARTA ELENA [2004]. “Objetos y sueños: dos polos de la escritura dibenedettiana”. En: *Literatura de las regiones argentinas*. Univ de Cuyo. Facultad de Filosofía y letras. Centro de Estudios de literatura de Mendoza. Mendoza, pp. 59-73.
- --- [s.d.], “Antonio Di Benedetto: renovador de la narrativa argentina”. En: *Cuadernos del Cuyum*. [s.l.] Editorial el Canto rodado, [s.d.].
- --- [1995]. “Inquietud religiosa y discurso parabólico en Mundo animal de Antonio Di Benedetto”, En: *Piedra y Canto*, n° 3. Mendoza, pp. 35-53.
- CRESPO, JULIO [1970]. “Pautas para una ubicación cultural”, En: “Aproximación a la obra de Antonio di Benedetto”. *Nueva Crítica*, n° 1, pp. 92-94.

- ESPEJO CALA, CARMEN [1991]. *Las víctimas de la espera. Antonio di Benedetto: claves narrativas*. Sevilla: Facultad de Filología – Universidad de Sevilla (tesis doctoral). <http://fondosdigitales.us.es/tesis/tesis/226/las-victimas-de-la-espera-antonio-di-benedetto-claves-narrativas/>
- GÓMEZ PAZ, JULIETA [1970]. “El universo narrativo”, En: “Aproximación a la obra de Antonio di Benedetto”. *Nueva Crítica*, nº 1, pp. 87-91.
- LOUBET, JORGELINA [1970]. “Crítica”, En: “Aproximación a la obra de Antonio di Benedetto”. *Nueva Crítica*, nº 1, pp. 95-101.
- MATURO, GRACIELA [2004]. “Memoria e identidad en la formación de la persona moral: los cuentos del exilio de Antonio Di Benedetto”. En: *Boletín de la Academia Argentina de Letras*, Tomo 69, nº 275-276. Buenos Aires, septiembre-diciembre, pp. 533-541.
- MIGUEL, MARÍA ESTER DE [1970]. “Planteo”, En: “Aproximación a la obra de Antonio di Benedetto”. *Nueva Crítica*, nº 1, pp. 102-104.
- NÉSPOLO, JIMENA [2004]. *Ejercicios del pudor. Sujeto y escritura en la narrativa de Antonio di Benedetto*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- NIEMETZ, DIEGO [2003-2004]. “Kafka en la obra de Antonio Di Benedetto”. En: *Piedra y Canto*, nº 9-10. Mendoza, pp. 91-107.
- --- [2007]. “Para una poética de la marginalidad: teoría y práctica en Antonio Di Benedetto”, En: MOLINA, HEBE BEATRIZ Y ZONANA, GUSTAVO (comp.) [2007]. *Poéticas de autor en la literatura argentina (desde 1950)*. Buenos Aires: Corregidor, pp. 143-163.
- SAER, JUAN JOSÉ [1997]. “Antonio Di Benedetto”, En su: *El concepto de ficción*. Buenos Aires: Ariel, pp. 55-57.
- --- [2000]. “Prólogo”, En: DI BENEDETTO, ANTONIO [2000]. *Zama*. Buenos Aires: AGEA, S.A.
- SALES DE NASSER, DOLLY [1997-1998]. “El absurdo existencial en la obra de Antonio Di Benedetto”. En: *Piedra y canto. Cuadernos del Centro de estudios de literatura de Mendoza*, nº 5, Mendoza, pp. 121-136.

- SOTO, LUIS EMILIO [1958]. “La literatura experimental de Antonio Di Benedetto”, En: DI BENEDETTO, ANTONIO. *Declinación y Ángel*. Mendoza: Biblioteca Pública General San Martín, pp. 9-11.
- VARELA, FABIANA INÉS [2001-2002]. “El círculo se cierra, variantes textuales en Mundo animal de Antonio di Benedetto”, En: *Piedra y Canto*, nº 7-8. Mendoza, pp. 181-194.
- --- [2003-2004]. “Annabella [El Pentágono], de Antonio di Benedetto: aproximaciones a una poética de la ficción”. En: *Piedra y Canto*, nº 9-10. Mendoza, pp. 127-140.
- --- [2005]. “Reflexiones sobre el proceso creador en Antonio di Benedetto”. En: *Revista de literaturas modernas*. Mendoza, nº 35, pp. 179-194.
- ---, [2007]. “Antonio Di Benedetto: una poética ética y humanística”, En: MOLINA, HEBE BEATRIZ Y ZONANA, GUSTAVO (comp.) [2007]. *Poéticas de autor en la literatura argentina (desde 1950)*. Buenos Aires: Corregidor, pp. 105-141.
- ---, [2007-2008]. “Cuerpos invadidos: cuerpo y corporalidad en algunos relatos de Antonio Di Benedetto”, En: *Revista de literaturas modernas*. Mendoza, nº 37-38, pp. 209-227.

#### 6.5 Sobre Zama.

- ÁLVAREZ, BEATRIZ [1996]. “Zama: ¿posible refutación a la novela histórica?”. En: DOMÍNGUEZ, MIGNON. *Historia, ficción y metaficción en la novela latinoamericana contemporánea*. Buenos Aires: Corregidor, pp. 37-47.
- ARTAL, SUSANA G. [1995]. “Zama y el asfixiante espacio de la espera”. En: *Coloquio internacional de literatura comparada "El cuento"; Homenaje a María Teresa Maiorana*. Vol II. Buenos Aires: U.C.A., pp. 163-167.
- GOLOBOFF, GERARDO MARIO [1996]. “Zama de Antonio di Benedetto: el narrador y su sombra”. En: JITRIK, NOÉ. *Atípicos en la literatura latinoamericana*. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, pp. 295-300.

- KASSIS, CARLOS [1991]. “América: entre la mengua y la esperanza (Larreta y Di Benedetto)”. En: *VI Congreso Nacional de Literatura Argentina. La literatura argentina en la literatura latinoamericana*. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba, n° 249-257, pp. 249-257.
- ISRAEL, DANIEL ADRIÁN [1995]. “Zama: trayectoria de una huida”. En: *Piedra y Canto*. Mendoza, n° 3, pp. 137-154.
- FILER, MALVA [1989]. “El Paraguay colonial en *Zama* de Antonio Di Benedetto”, En: CHANG-RODRIGUEZ, RAQUEL Y GABRIELA DE BEER (comp.). *La historia de la literatura iberoamericana. Memorias del XXVI Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana*. Hanover, N.H.: Ediciones del Norte, pp. 109-116.
- LEGAZ, MARÍA ELENA [1991]. “Tres metáforas de lo heroico (una lectura histórica de *Zama*)”. En: *VI Congreso Nacional de Literatura Argentina. La literatura argentina en la literatura latinoamericana*. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba, pp. 259-265.
- NALLIM, CARLOS [1987], “Zama, entre texto, estilo e historia” En su: *Cinco narradores argentinos*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 103-117.
- RICCI, GRACIELA [1974]. *Los circuitos interiores. Zama en la obra de Antonio di Benedetto*. Buenos Aires, F. García Gambeiro.
- SAER, JUAN JOSÉ [1997]. “Zama”, En su: *El concepto de ficción*. Buenos Aires: Ariel, pp. 47-54.
- SPAGNUOLO, MARTA [2009]. “Zama, de Antonio Di Benedetto, en su país de nunca jamás”, En: *Boletín de la Academia Argentina de Letras*, T.74, n° 303-304, mayo-agosto, Buenos Aires, pp. 433-458.
- ULLA, NOEMÍ [1969-1972]. “Zama: la poética de la destrucción”, En: Jorge Lafforgue (comp.) [1969-1972], *Nueva novela latinoamericana*. Buenos Aires: Paidós, vol. 1, pp. 248-271.

## Apéndice 1: *Zama* en breve.

Nuestro trabajo estudia la historia de don Diego de Zama, asesor letrado del Gobernador, ubicado en algún punto de la América virreinal, hacia fines del siglo XVIII.

A lo largo del relato de los tres años de su vida, Zama se presenta como una víctima de la burocracia virreinal anhelante de un cargo en la corona de España, lejos de su familia (representada en la figura de su esposa, Marta) y en una situación económica acuciante. La novela abre con una imagen que ilustra cabalmente su estado: el cadáver de un mono atrapado entre los maderos de un muelle y librado al designio de la corriente de agua.

En el año 1790 encontramos al narrador-protagonista hospedado en la casa de don Domingo Gallego Moyanos, todavía con dinero para mantener su vida cotidiana aunque siempre deseando tener una posición que le otorgue un ascenso social y, sobre todo, que le permita estar cerca de su esposa.

No obstante ello, nos muestra Zama sus interacciones con diferentes componentes de la sociedad en la que vive, en los distintos niveles de relación socio-cultural que la conforman: Zama y su desempeño laboral como asesor letrado dirimiendo los casos de criollos y la propiedad de las tierras que ocupan, de lugareños y sus experiencias alucinatorias o en su relación con el Gobernador ora de complicidad ora de necesidad o en su disputa con el único personaje que lo define en toda la historia, Ventura Prieto, quien acepta su exilio, pena conseguida por ser objeto de la ira del narrador-protagonista.

A pesar del anhelo profesional mencionado y la lejanía que lo separa de su esposa, desarrolla una vida sin compromisos: lo vemos espionando a una mujer blanca mientras toma un baño en un arroyo, hecho que le gana un reto a duelo por parte de su esposo; lo vemos cortejando a una mujer blanca, española y casada, Luciana Piñares de Luenga para lo cual utiliza a otros personajes como medio de llegar a ella –por ejemplo, el Oriental, quien termina muriendo, en parte, por falta de ayuda de Zama-, española

blanca que promete mucho y no da nada, a excepción de la promesa de hacer lo posible para conseguirle un cargo en la corona española, en el regreso a su país que emprende con su marido.

Con una menor intensidad vemos una actitud similar en Zama en la relación de amistad-consejero que mantiene con Rita, una de las hija de su huésped y en las correrías de mujeres blancas en los paseos de la ciudad, primero, y de las criadas mulatas, en las cercanías de los ranchos, luego.

Especial importancia posee la inserción de un niño rubio dentro de esta historia; en este año veremos su aparición en dos ocasiones: primero como invasor (y sospechado ladrón) de la habitación de Zama en la casa de don Gallego Moyanos y luego como asistente de una bruja a quien el narrador-protagonista había ido a pedir ayuda para una mujer encontrada moribunda en el camino.

Cuatro años después, en “1974”, segunda parte de la historia, encontramos a Zama en una peor situación económica. Este hecho lo obliga a mudarse a una habitación de la posada de la ciudad (a la cual no puede costear). Zama, como el relato que abre esta sección, se cree un Dios, aunque herido y humillado por sus carencias y por aquello que espera y que no llega.

Conocerá a Emilia, mesera de la posada, mujer española que utilizará para satisfacer su deseo de ser padre nuevamente; más luego, intentará mudarse al rancho de Emilia para vivir en familia, opción que no prosperará ya que el protagonista no puede atender a las demandas de dinero de la española.

Asimismo se introduce un nuevo personaje en el ámbito laboral, Manuel Fernández, escribiente (y escritor) que cumplirá las funciones de su secretario. Por utilizar el tiempo de trabajo en la escritura de su novela (la cual, más adelante dirá, no tiene intenciones de darla a conocer), Fernández se ve envuelto en un altercado a punto tal que llega a comprometer su posición laboral; el gobernador pide a Zama que realice una investigación, la cual finalmente determinará que sea liberado de culpa y cargo. Por este hecho, Fernández dedica a ayudar a su superior con su manutención, pagándole sus almuerzos o bien acercándole comida enviada por Emilia; este triángulo se resolverá con Fernández tomando el lugar de Zama en su nueva familia americana.

Descartada la posada y el rancho de Emilia como moradas, Zama encuentra opción de vivienda en los bordes de la ciudad, sector donde se ubica la casa de la familia de don Ignacio Solano. Si bien el asesor letrado no parece conocerlo, sin otra opción, se decide a vivir allí.

En esta nueva casa se encontrará con elementos extraños que lo harán dudar acerca de su percepción de sí mismo y de lo que lo circunda. Proceso que comenzará con la incertidumbre de no conocer cuántas personas conforman la familia Soledo hasta no saber quién efectivamente está vivo y quién no; continuará con un intento por recuperar su pasado legista al repasar bibliografía sobre Derecho, seguido por una nueva visita del niño rubio, desencadenante de un estado de fiebre e indefensión que lo hará proyectar la presencia de una mujer desconocida, que lo cuida y, a la vez, lo interpela en su condición de ser humano.

En un trayecto de despersonalización observamos en este último tramo del capítulo segundo que Zama tiene relaciones sexuales a cambio de dinero para poder mantenerse.

La tercera parte, la que cierra la historia, es, a la vez, la más breve; la acción ha ganado la partida y con ella, el vértigo de un movimiento rectilíneo sin objetivo establecido absorbe la narración y guían hacia el límite final de Zama.

Ha pasado un lustro, el año es 1799, y Zama, en su intención de recuperar un pasado de corregidor y de victorias sobre tribus indígenas y, a la vez, de obtener por mérito propio el ascenso tan anhelado, se enlista en la expedición que la Ciudad decide crear para perseguir a su mayor enemigo, Vicuña Porto. Para el mando es designado el Capitán Padilla, quedando Zama relegado a la posición de aquél que conoce al perseguido por su pasado.

El nuevo espacio en el que transcurre este final de historia se revela distinto; los términos en lengua guaraní comienzan a formar la realidad nueva que se abre ante el narrador. Asimismo, aparecen los elementos que lo conforman: el bosque, los animales (víboras, pumas), las tribus de indígenas.

Tres hechos sobresalen de entre sus episodios: Zama reconoce a Vicuña Porto entre los hombres designados para encontrarlo y decide no delatarlo; el capitán Padilla, producto de cierta impericia señalada por el narrador, envía su cuadrilla hacia la inútil

batalla con una tribu de indígenas hostiles teniendo como resultado la derrota; una vez apaciguadas, y conocidas las condiciones determinadas por el resultado, el cacique Nalepelegrá los invita a formar parte de las celebraciones de los vencedores.

El tercer episodio encuentra a la expedición con un ejército de indígenas ciegos que presentan la (más aún) particular situación en la cual los niños sí pueden ver. La mirada de los niños se revela como elemento instigador que pregunta y obliga al constante movimiento sin rumbo ni objetivo asegurado.

Finalmente, el protagonista decide delatar a Vicuña Porto lo que trae aparejado, dado el tiempo y el espacio agotados en realizar esa elección, que Zama sea considerado su cómplice; aún así, un motín contra la autoridad de Padilla los libera, de suerte que el buscado queda como líder de la nueva cuadrilla de bandidos; el adherido, por su parte, acepta formar pasarse a su lado de la ley.

Un gesto de Zama (escribir un mensaje con sangre de avestruz y colocarlo en una botella para enviarlo a Marta con la corriente de un río) es interpretado como un acto de traición; el resultado: la mutilación de sus manos y el abandono como castigo.

Al despertar de la inconsciencia en la que cae debido a la hemorragia, cree que un indio ha venido a salvarlo; al abrir los ojos (“como si elaborara el alba”, dirá) descubre que quién lo ha ayudado no es otro que el niño rubio, presentado con las mismas condiciones que traía en las distintas situaciones pasadas.

El Niño Rubio no trae salvación sino desvelamiento; él no ha crecido, sin embargo, Zama tampoco.