

Espiral del sujeto e historiación. Entre “Aballay” y *Zama*

Jorge Bracamonte
Universidad Nacional de Córdoba
CONICET, Córdoba, Argentina

I

Creo recordar mi primera lectura de *Zama*. O mejor, recordar el impacto de aquella primera lectura. Me veo estudiante de letras, en la década del 80, sentado en una mesa del bar, frente al teatro San Martín de la ciudad de Córdoba, con aquel libro –la edición de Alianza, que ya incorpora los números en lugar de las estrellitas separando los capítulos de cada una de las tres partes–, inmerso en su fábula, tan de una historia lejana y tan íntima a la vez, y sumergido precisamente en la notable extrañeza de su lenguaje, en la impregnadora rareza de su lenguaje¹. O, si queremos, sus lenguajes; una condensada combinación de lo conversacional, con puntuales toques de arcaísmos, contadas palabras guaraníes y palabras de entre mediados del siglo XX y lo anterior, y una marcada sintaxis de lo escrito o la influencia de lo culto del siglo XVIII, incluso con un efecto de escritura hablada, como uno puede imaginar profiriendo a la voz de un jurista asesor letrado –esta es la práctica social y cultural que define a Diego de Zama- o de funcionarios burócratas –como varios actores ficcionales del texto, entre ellos el mismo Diego–, si bien hay otras voces citadas, brevemente, en interacción con la del protagonista.

¹ Julio PREMAT señala que “El lenguaje dibenedettiano está marcado por una cadencia sincopada que sería el paroxismo de un estilo, tanto discursivo como de estructuración del relato: frase-pausa-frase-pausa”. Y que características permanentes del estilo dibenedettiano son el “[...] anacoluto, hipérbaton, analogías raras, antinaturalidad léxica y sintáctica”. PREMAT, Julio. “Di Benedetto: Silenciero”, en: *Héroes sin atributos. Figuras de autor en la literatura argentina*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2009, p. 117 y p. 103.

Hay sobre todo una voz, ciertos tonos, que otorgan textura, densidad al relato. Lo cual, como esos remolinos del río aludidos al principio de la novela, vienen y van, vienen y van; por más que aquella voz y aquel correlato de escritura hablada no constituyen nunca un lenguaje exuberante, barroco, sino más bien condensado, con su despojamiento progresivo, lexical y sintáctico, que se acentúa parte a parte, y que, a la vez, no es empobrecimiento de esos aspectos del lenguaje, sino antes bien, como señala Juan José Saer, “un estilo propio, fundado en la exactitud y en la economía y que, a pesar de su laconismo y de su aparente pobreza, se modula con muchos matices, coloquiales y reflexivos, descriptivos o líricos, y de una eficacia sorprendente”².

Esos matices, entre coloquiales y reflexivos, descriptivos o líricos, hacen, en *Zama*, a la disposición y ritmo de su escritura, pero todo esto desde aquella voz que para mí, desde aquella primera lectura y hasta el día de hoy, resulta inolvidable. Y puede parecer exagerado, o forzado, enfatizar tanto ese grano de la voz en un texto que suena, simultáneamente, con lograda ambigüedad, como una escritura dotada de “exactitud”, “economía” y “laconismo”, rasgos más bien propios del escribir antes que del mayor desborde de la verborragia. Pero, en ningún momento de la novela, podemos dejar de lado que hay una voz central –que también tiene sus cambios en las diferentes épocas de 1790, 1794, 1799, hay que decirlo–; voz que narra, relata, organiza, dispone de *casi* todo lo que se cuenta, si bien en una interacción discreta con otras voces citadas.

Para cerrar este primer apartado, quizá convenga remarcar algo que posiblemente todos nosotros ya sepamos al recordar nuestra lectura de *Zama*: pareciera, en definitiva, que no estamos leyendo un escrito dejado por Diego de Zama relatando su historia, sino que al final Zama parece seguir hablando, contando su historia, hasta parecer morir –nunca lo sabremos en ese final abierto– menguado en cuerpo, psiquis y alma, aludido esto al quedar abandonado desangrándose por sus muñones, en la mutilación rastrera.

² SAER, Juan José, en: DI BENEDETTO, Antonio. *Zama. El silenciero. Los suicidas. Las novelas de la espera*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2016.

II

Aquello de la voz, que pareciera una conclusión, es también un comienzo de percepción y apreciación del texto. Porque a mi criterio aquella entonación, algo crucial al narrar, como subraya Ricardo Piglia³, envuelve todo el relato y lo dota de esa extrañeza de resonancia anacrónica –tan importante este valor en términos estéticos– de una historia de un sujeto en el fin de siglo XVIII en la Sudamérica de la España de las reformas de Carlos III –y sus prolongaciones durante el reinado de Carlos IV–, pero que simultáneamente pareciera un sujeto del presente contemporáneo del lector. Y aquí está una novedad, cuando en 1956 aparece la novela, que una fábula extraída de fines del siglo XVIII –con fundamentos de historicidad, tal como han subrayado Malva Filer, Gaspar Pío del Corro y Jimena Néspolo, considerando para comenzar el trabajo de Efraín Bischoff sobre Gregorio de Zamalloa–, sonara como contemporánea sin perder cierto efecto de lo real proveniente de la época en que se ubica. En otras palabras, remarco ese rasgo que tan bien define a la novela: un efecto de cierta historicidad, pero que igualmente integra, en los distintos niveles del texto, resonancias anacrónicas que hacen que *Zama*, la novela, no sea una narración histórica, pero sí una narración resemantizadora y resignificadora de la historicidad.

Y al hablar el mismo Zama otorga una perspectiva de hablar con, sentir con, de pensar con el protagonista, marcada por la constante dialéctica entre el presente y el pasado inmediato de sus propias acciones que él mismo refiere. Volvemos a lugares y épocas de fines del siglo XVIII en Sudamérica, pero con el personaje, con los personajes.

III

Recordemos algunos puntos clave de la novela. Un criollo, asesor letrado del gobernador residente en Asunción de la provincia del Paraguay, en 1790, espera un ascenso o al menos un traslado a “Buenos-Ayres o en Santiago de Chile” o a Madrid que lo aleje de aquella ciudad donde se siente postergado y olvidado, tras un pasado de cierta heroicidad como Corregidor en Alto Perú. “¡El doctor Don Diego de Zama!...

³ PIGLIA, Ricardo, en: DEMITRÓPULOS, Libertad. *Río de las congojas*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2014, p. 9.

El enérgico, el ejecutivo, el pacificador de indios, el que hizo justicia sin emplear la espada. Zama, que dominó la rebelión indígena sin gasto de sangre española, ganó honores del monarca y respeto de los vencidos"⁴. Ahora, en ese presente de 1790, junto a la postergación indefinida del ascenso o traslado que lo acerque a su esposa, hijos y madre, experimenta y siente una constante y marcada degradación. Con la postergación del traslado, está asimismo la merma del salario y la creciente inmersión en la miseria, patente desde 1794, la segunda parte de la novela. En la primera parte asistimos a lo inicial de este proceso: aún es, como asesor letrado del gobernador, segundo en la estructura burocrática de la provincia, y de a poco comienza a perder ese poder. Así, al principio, resuelve litigios y ayuda a producir condenas, como aquella ejercida al español rebelde y antiesclavista Ventura Prieto. Pero su poder personal merma, y además sufre la ausencia y la lejanía de su mujer, por lo que busca amantes ocasionales, blancas y españolas, aun siendo él criollo. La primera parte se concentra asimismo en su juego de seducción con Luciana, la española esposa del Ministro de Hacienda, y con Rita, la hija de su distinguido huésped, y sus disputas con Ventura Prieto y Bermúdez, ambiguos adversarios suyos ambos. En la segunda parte, durante 1794, Zama es padre, pero deja su hogar con Emilia y el hijo de ambos, por su acelerada disminución salarial y por no asumir su paternidad. Entonces va a residir a una casa en las afueras de Asunción. Su anfitrión, Soledad, vive con su esposa y algunas esclavas. En este año se acentúa la marginalidad social y la inmersión en la miseria y el hambre. La tercera parte, en 1799, lo muestra como asesor letrado de la gobernación que sale como parte de la guarnición comandada por el capitán Parrilla a capturar al popular bandolero Vicuña Porto. Va en busca de recuperar su antigua gloria personal y poder así obtener por esta, al fin, su ansiado traslado.

Este posible resumen no manifiesta otros diversos elementos que, condensados, se cruzan en cada secuencia narrativa. Que, por ejemplo, cuando en la tercera parte, en 1799, van en busca de Vicuña Porto, se alejan de Asunción, y tras dejar los campos, ingresan al bosque y la selva hasta llegar a Brasil y allí se encuentran inmersos entre distintas naciones indias, incluso enfrentadas entre ellas. Lo cual acentúa ese marco de culturas indias y negras y mestizas, que durante el relato parecen sólo rodear desde los bordes el centro de la escena ocupado por las disputas entre criollos y españoles peninsulares, pero que sin embargo siempre adquieren un potente significado. Y, sobre todo, en otro orden muy diferente, está la relevancia de esas apariciones –

⁴ DI BENEDETTO, Antonio. *Op. cit.*, p. 26.

proyecciones de Diego— del Niño Rubio en cruciales momentos, que enlazan el devenir y crisis íntimas del protagonista con las peripecias exteriores, narradas con la agilidad de lo histórico, es cierto, pero asimismo con las del relato de aventuras y las del relato romántico-erótico.

Durante las tres partes, nos sumergimos en la mirada y visiones de Diego, sus interacciones, conflictos psicológicos, proyecciones y regresiones ante sus interlocutores (en este sentido, disiento con el clásico estudio de Graciela Ricci respecto a que aquí sólo haya un Personaje Único, por más que, es cierto, predomine una perspectiva)⁵. Elementos que disparan diferentes líneas exploratorias y marcos comprensivos de la novela, se condensan en secuencias narrativas como las descriptas, pero percibidas desde aquella voz —y otras en ella- y lo que Diego y otros escriben e, incluso, leen. Discreta, pero significativamente, leer y escribir, como el enunciar, marcan el ritmo y las pausas del relato. En la segunda parte, ante la creciente desolación personal, Diego se refugia en leer y también escribir. Manuel Fernández, su secretario y luego su sustituto con la esposa e hijo que abandona, escribe y por esto al principio resulta sospechoso ante el gobernador, quien encarga a Zama investigarlo. Quien escribe algo no previsto por lo burocrático, resulta sospechoso ante el poder y ante los demás, aun cuando como Fernández escriba un texto aparentemente “incomprensible” para otros, “papeles en una caja de latón”, un texto escrito para sí mismo y, con suerte, para sus hijos, nietos y “los nietos de mis nietos (quienes) los desenterrarán. Entonces será distinto”⁶. Hacia el final, en pleno cautiverio y mutilación, igualmente Diego escribe con sangre de ñandú un mensaje secreto y lo tira en un frasco al río, dejando allí una cifra de su historia (y anticipa un motivo de futuros relatos de Saer —“En la costra reseca”, de *Argumentos*— y Cortázar —“Mensaje en una botella” de *Deshoras*—, todavía cuando las tramas de estos sean muy diferentes).

Si la voz marca tonos inolvidables, por otra parte, en una novela que referencia tiempos y espacios de cierta lejanía histórica —aludidos, no reconstruidos arqueológicamente—, lo escritural, el proceso y juego de escribir —y leer— adquiere sigilosa importancia.

⁵ RICCI, Graciela. *Los circuitos interiores. Zama en la obra de A. Di Benedetto*. Buenos Aires: García Cambeiro, 1973.

⁶ DI BENEDETTO, Antonio. *Op. cit.*, p. 126.

IV

Aquellas voces, las escrituras cruzadas, el lenguaje y también los silencios, signan las relaciones de ese yo que es Zama, un uno que es, ora sucesivamente ora al mismo tiempo, varias identidades que a su vez se transforman durante los tres periodos que se suceden. Un sujeto, Zama, que interactúa con otros reales, o con otros imaginarios, o, por momentos, con otros que mixturán algo real y algo imaginario (esto puede apreciarse en sus encuentros equívocos con ciertas mujeres, la confusión acerca de las posibles hijas de Soledad, la ambigüedad de identidades en ese personaje tan importante para la historia y para Zama que es Ventura Prieto/Vicuña Porto). Esta novela muestra, desde cierta cotidianeidad de un pasado lejano, los enlaces que existen entre el juego de poder, incluso íntimo, y el poder de la esfera pública. Este no es un relato centrado en la reflexión sobre el poder –como sí lo es *Yo el Supremo* (1974) de Augusto Roa Bastos–. Pero sí manifiesta los conflictos de poder que atraviesan los sujetos y desde allí sus grupos de pertenencia, en constantes idas y vueltas. Cómo Zama se mira desde su presente de 1790 –y con mayor razón después–, condiciona su modo de actuar, cada vez más descentrado y degradado, en la pendiente temporal que la narración relata. Y asimismo sugiere cómo el poder íntimo de los ausentes, y de los marginales a nivel social, puede llegar, de otro modo, a condicionar el juego de aquellos que se creen instalados en el centro de la escena. Y en este juego de poderes escenificados, los procesos, conflictos y proyecciones psicológicas de Diego –y con él esos otros– resultan cruciales. E igualmente las tensiones entre desear y poseer, desear y no poder tener, sobre todo en la intensidad del deseo sexual y su represión.

Las relaciones conflictivas, de tensión entre la aceptación y el rechazo con los otros, emergen en la historia. De una manera especial las intensas atracciones y luego desencuentros con las mujeres por parte del personaje-voz eje. *Zama* es el relato de un neurótico, que ante la ausencia y pérdida siente la reacción instintiva –el instinto es recurrentemente mencionado por Diego al hablar de sí, también el adverbio "inconscientemente" y en esto puede verse un sugestivo anacronismo– y proyecta su deseo en aquellas otras, ciertas mujeres encontradas en su camino, que aparentemente tientan y niegan. En este caso, el complemento de aquel relato de un neurótico, es que el hecho mismo de escribir y leer resulta, con discreta recurrencia, problematizado, sugiriendo su constitutiva ambigüedad y equívocidad.

Y a partir de aquellas configuraciones de lo edípico –Zama no sólo está alejado de Marta sino también de su madre y sus hijos: esta gran ausencia es uno de los elementos

que condiciona lo narrado en la novela en su conjunto—, se puede comprender lo que el sujeto pone en escena y cómo es el lenguaje la vía de acceso a la misma. Lo apuntado sobre la ausencia —y en ello la pérdida— no es secundario: si de manera explícita leemos *Zama* como una novela de la Espera, implícitamente es una novela de la ausencia y las pérdidas, y esto define su predominante carácter trágico, focalizado en su protagonista, lo cual asimismo, como puntualiza Piglia al reflexionar sobre lo literario y lo psicoanalítico, remite a posibles iluminaciones recíprocas entre el relato y una lectura desde el psicoanálisis, en tanto leer aquel —el relato— como una narración de la melancolía y de sugerir los alcances sacros o metafísicos que el sujeto trae, siempre de manera fragmentaria, a la superficie de lo que dice, de lo que cuenta⁷.

En aspectos étnicos y sociopolíticos, los conflictos, rechazos y negociaciones con las otredades aparecen en una supuesta mayor tangibilidad. Por ejemplo, los conflictos y tensiones de superioridad/inferioridad con los españoles peninsulares por parte de este criollo degradado en su presente histórico; el miedo prejuicioso a contagiarse el “mal gálico” con mujeres mulatas e indias; el esfuerzo —sin proponérselo, obligado por las circunstancias— por reconocer la cultura de los indios...

En el diálogo de esta escritura y esta poética en general con los filósofos existencialistas —“escritor-filósofo” ha denominado a Di Benedetto Jimena Néspolo—, *Zama* expone la caída, culpa y agonía de la existencia de ese sujeto en su devenir, cada vez más pasivo, cada vez más en “espera”; lo cual, por otra parte, leído desde el final de la novela, se puede reconstruir en tanto ficcional historia personal que ha hecho posible ese sujeto reconfigurado a lo largo de la lectura⁸. Y los sucesivos recortes que su voluntad ha sufrido y sufre ante el cerco, por momentos absurdo, de sus circunstancias. De allí este ser existente fracturado por lo absurdo que configura su situación definitiva, que desea e idealiza de modo imposible Europa, y las mujeres

⁷ PIGLIA, Ricardo. “Los sujetos trágicos (Literatura y psicoanálisis)”, en: *Formas breves*. Buenos Aires: Anagrama, 2005. Sobre literatura y psicoanálisis, en el presente ensayo tenemos en cuenta textos como: FREUD, Sigmund. “La novela familiar de los neuróticos”. Volumen IX. *El delirio y los sueños en la “Gradiva” de W. Jensen* y otras obras (1906-1908). *Obras completas*. Buenos Aires: Amorrortu, 1986, pp. 213-220; LACAN, Jacques. *El seminario. Libro 16: De otro al otro*. Buenos Aires: Paidós, 2008; y LACAN, Jacques, “El seminario sobre la carta robada”, “Función y campo de la palabra en psicoanálisis”, “El estadio del espejo como formador de la función del yo (je) tal como se nos revela en la experiencia psicoanalítica” y “La instancia de la letra en el inconsciente o la razón desde Freud”. *Escritos I*. México: S. XXI, 1988.

⁸ NÉSPOLO, Jimena. *Ejercicios de pudor. Sujeto y escritura en la narrativa de Antonio Di Benedetto*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2004, pp. 173-236.

europeas, lugar y tiempo del cual cada vez está más lejos, y que no puede aceptar y asumir de modo realista el lugar de América, y sus mujeres, donde ha quedado varado en indefinida, kafkiana espera. Paradojal, como el pez que es expulsado del agua donde quiere vivir. O como el mono muerto que parece ser arrastrado por el agua, y también permanece varado. Dos imágenes en torno a animales que aluden a aquella situación de Zama, existencial y absurda.

V

Juan José Saer dice que sus novelas, que toman materiales históricos –es decir provenientes de un pasado en alguna medida ya bastante alejado del presente–, no son novelas de género histórico, queriendo decir que son novelas que eluden toda restricción genérica, convencional. Si consideramos la manera en que Saer rescata la poética de Di Benedetto –como “uno de los momentos culminantes de la narrativa en lengua castellana” del siglo XX en el que Saer redescubre su propia tradición–, es lógico que, por similares razones, eluda reconocer en *Zama* una novela histórica⁹:

Cuando digo que la novela histórica no existe [...] no puede existir [...] porque, si el objetivo de la novela histórica es reconstituir o desentrañar la historia, es imposible que con los métodos de la ficción esa tarea pueda llevarse a cabo. Al mismo tiempo toda lectura de la historia que no esté hecha con los “protocolos” de una ciencia histórica (que siempre es ideológica, que siempre tiene elementos ideológicos), toda lectura histórica está invalidada de antemano¹⁰.

Esto señala el escritor de *La ocasión*, dejando en claro su concepción de la imposibilidad última de la reconstitución arqueológica por parte de la ficción. Y agrega: “Un historiador tiene obligaciones que son diferentes a la de un narrador. Existe una verdad de la ficción, pero esta verdad de la ficción no tiene nada que ver con la verdad histórica”. Dejando de lado que Saer no considera la variante posvanguardista de la

⁹ PIGLIA, en: DI BENEDETTO, Antonio. *Op. cit.*, p. 7.

¹⁰ SAER, en: A.A.V.V. *La historia y la política en la ficción argentina*. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral, 1995, p. 74.

nueva narrativa histórica, en la que *Zama* incluso ha sido ubicada como precursora, puede acordarse de que bien lejos queda esta novela dibenedettiana de la novela histórica tradicional, preocupada sobre todo por reconstruir arqueológicamente el pasado¹¹.

Pero, por otra parte, como Malva Filer ha demostrado o conjeturado con verosimilitud, y el mismo Di Benedetto lo ha señalado, en Córdoba, durante 1955, el escritor no sólo leyó el estudio de Bishoff sobre Gregorio de Zamalloa –inspirador a medias de su personaje–, sino que por varios meses leyó sobre la historia de la Asunción colonial, sobre el Paraguay –que todavía el escritor no conocía– y la Sudamérica del periodo, incluidos cronistas; en diversos aspectos que en la novela se aprovechan a veces, de manera deliberada, sólo desde mínimos y sutiles detalles¹². Entonces, por un lado, está dicha base documental que hubiera sido material de una narración histórica arqueológica. Pero en cambio, su trabajo estilístico y el lenguaje construido le permitieron evitar aquello, un propósito que además no hubiera sido del todo coherente a juzgar por las búsquedas experimentales –los cuentos de *Mundo animal* (1953) y *El pentágono* (1955) – que el escritor había logrado previas a *Zama*.

Tengo para mí que de la conjunción de aquellos propósitos artísticos –y cognoscitivos y de preocupación por lo humano– por momentos muy contrastantes, Di Benedetto pudo construir, ejerciendo y ensayando un nuevo tipo de escritura y lenguaje, un texto que en su momento descolocó e hizo repensar lo novelístico desde estas novedades. Y con ello y en ello se volvía coherente esa idea que también confesó como uno de los orígenes de la novela: tomar el hombre angustiado de su presente, enmarcado incluso por ciertas corrientes filosóficas de mediados del siglo XX, pero ubicarlo en otra época, en otro fin de o inicio de ciclo temporal e histórico... Podríamos decir que en esta poética, aquellos elementos diversos se amalgaman y logran combinarse porque Di Benedetto sobre todo comienza a consolidar desde *Zama* un

¹¹ Cf. ALONSO, Amado. *Ensayo sobre la novela histórica*. Madrid: Gredos, 1984, pp. 7-30, y PONS, María Cristina. *Memorias del olvido. La memoria histórica de fines del siglo XX*. México: Siglo XXI, 1996, pp. 254-269.

¹² FILER, Malva. *La novela y el diálogo de los textos. Zama de Antonio Di Benedetto*. México: Oasis, 1982, y BISCHOFF, Efraín U. *Dr. Miguel Gregorio de Zamalloa: Primer Rector Revolucionario de la Universidad Nacional de Córdoba*. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba, 1952. También DEL CORRO, Gaspar Pío. “Zama y Zamalloa”, en: *Zama, zona de contacto*. Córdoba: Argos, 1992, pp. 9-20.

idioma privado de escritor dentro del idioma de todos, y desde allí comienza a configurar, asimismo, un mundo –o ciertos mundos posibles– que su literatura manifiesta con diversas constantes y matices de allí en más. En este sentido, claro, coincidimos con Saer en que *Zama* no es tanto una novela histórica en el sentido de arqueológica, pero para insistir que sí resulta una narración que, desde su escritura y lenguaje, desestabiliza y propone miradas alternativas a las configuraciones convencionales de lo histórico y, más allá, de esa compleja construcción denominada realidad¹³. Y aludiendo a lo referencial, es desde el lenguaje desde donde esa alusión se manifiesta, como una construcción realizada desde el sujeto que, a la vez, se mira a sí mismo y se interroga sobre sus certidumbres e incertidumbres. Y simultáneamente podemos leer en esa estructura de lenguaje que es el relato mismo a lo que se manifiesta del sujeto, entre sus representaciones hacia su interior y hacia el afuera, hacia lo histórico.

A lo largo de los años, desde aquella lejana lectura como estudiante, he vuelto de diferentes maneras a *Zama*, y nunca deja de sorprenderme. Pueden que hayan cambiado en mí algunos elementos para reflexionar sobre ella, pero en esta ocasión quise conceptualizar por qué aquella vez su lenguaje me dejó un efecto único hasta el presente, y cómo podía enlazarse esto con la evidente y a la vez ambigua cuestión de su tratamiento de lo histórico. Pero esto lejos está de medir el alcance de sus novedades. Por ejemplo, cómo la apropiación de lo kafkiano en *Zama* se empotra con aquellos elementos (no sólo provenientes de *El proceso*, sino de un relato como "La partida", que termina "¿Conoces, pues, tu meta? -preguntó él. –Sí –contesté yo–. Lo he dicho ya. Salir de aquí. Ésa es mi meta"¹⁴). O repensar cómo Di Benedetto se apropió de lo borgiano, y le dio nuevos alcances -resulta interesante comparar, en relación con la problemática de la identidad, un cuento como "La espera", de Borges en *El Aleph*, con *Zama*, más allá de sus obvias diferencias de fábula-, en este caso de manera particular desde la novela, para cuestionar un supuesto modelo de novela en Argentina gravitante en la década de 1950, como era el de Eduardo Mallea.

¹³ Observaciones acerca de este tratamiento de la "realidad" en la novela, ya aparecen en algunas apreciaciones tempranas: "Di Benedetto se maneja en líneas límites de la realidad, allí donde puede desaparecer la consistencia de las cosas borradas por el sueño" (en: JITRIK, Noé. *Seis novelistas argentinos de la nueva promoción*. Mendoza: Biblioteca Pública General San Martín, 1959, p. 54).

¹⁴ KAFKA, Franz. "La partida", en: *La muralla china*. Trad. Alfredo Pippig y Alejandro Ruiz Guiñazú. Buenos Aires: Emecé, 1973, p. 101.

Culpa, expiación y transfiguración

VI

En cambio me resulta más difuso el recuerdo de mi primera lectura de “Aballay”. Posiblemente sea a principios de 1988, cuando una amiga me regaló su ejemplar de *Absurdos* (1978), donde aparece por primera vez este cuento. Pero también, por aquella época conseguí un ejemplar de la antología de Di Benedetto titulada *Caballo en el salitral* (1981), que incluye aquella narración y, a manera de prólogo, tres cartas de Jorge Luis Borges, Julio Cortázar y Manuel Mujica Láinez con sus apreciaciones sobre “Aballay”. Y en cierta manera, la imagen del recuerdo de aquella primera lectura es inescindible de las reverberaciones de aquellas tres cartas.

Aballay, miembro de un grupo de gauchos dedicados al robo, ha matado, borracho, a un hombre, pero sin saber que lo ha hecho frente a su pequeño hijo. A partir de ese día lo persigue, constante, “la mirada del gurí, que lo vio matar al padre”¹⁵. Un día, mimetizado en una muchedumbre, escucha el sermón de un fraile que cuenta de los estilistas, anacoretas de la antigüedad que se “montaban a una columna” u otra ruina antigua “para acercarse al cielo y despegarse de la tierra, porque en ella habían pecado”¹⁶. La historia transcurre centralmente en los llanos de la denominada “travesía” que abarca una parte de Cuyo, los cuales, al no haber en ellos ruinas de templos antiguos ni modernos, llevan a que Aballay, para imitar a aquellos estilistas, decida despegarse de la tierra para no bajar nunca del caballo. Ni siquiera lo hace para dormir y alimentarse, solamente para hacer sus necesidades y, esporádicamente, bañarse. El relato, al principio, se concentra en los primeros meses de la vida de Aballay como gaucho estilista, subido en las columnas móviles de sus caballos —el alazán y el cimarrón— que alterna. Pero luego realiza saltos temporales más extensos, hasta referirse a unos diez años de esta vida que Aballay pretende realizar para expiar la culpa por haber matado a aquel hombre y dejar huérfano a aquel niño. Así pasan los años según los cuales Aballay adquiere fama de hombre santo, que él no alienta pero tampoco corrige, hasta que se reencuentra con los ojos de aquel niño, que ya se ha

¹⁵ DI BENEDETTO, Antonio. *Aballay*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2010, p. 13.

¹⁶ IBIDEM, p. 12.

hecho hombre y todo ese tiempo lo anduvo buscando. Negándose a bajar del caballo y sacar el facón, lo enfrenta con una caña, con que desmonta a su adversario y hiere. Entonces, apiadándose de su rival, desmonta él mismo "a dar socorro y llega hasta el vencido, pero lo bloquea su ley: no bajar al suelo, y lo ha hecho"¹⁷. Y en el instante en que levanta sus ojos al cielo para preguntar si su acto es lícito, el muchacho lo acuchilla. Tendido en la tierra, sintiéndose morir, aun así "[...] borrona disculpas: "Por causa de fuerza mayor, ha sido", "[...] muriéndose, al mismo tiempo, con una dolorosa sonrisa en los labios"¹⁸.

Carlos Gamerro subraya un marco histórico clave donde este cuento es concebido e imaginado, y escrito. Dice Gamerro:

Antonio Di Benedetto compuso un ascético cuento titulado "Aballay", en algún momento entre marzo de 1976 y setiembre de 1977 [...] escribió "Aballay" para sobreponerse y sobrevivir a la cárcel y los castigos de los campos de concentración de la última dictadura, que incluyeron cuatro simulacros de fusilamiento y la incertidumbre sobre las causas de su detención [...]. Según los testimonios de su amiga Adelma Petroni, le destruían sistemáticamente todo lo que escribía y, como Sade, debió encontrar un ardid; le escribía cartas donde decía "Anoche tuve un sueño muy lindo, voy a contártelo". Y transcribía el cuento con letra microscópica (había que leerlo con lupa), Estos cuentos se publicarían en España, en 1978, con el título de *Absurdos*. "Aballay" era uno de ellos¹⁹.

El indicado es un marco decisivo de producción del relato, escrito para sobreponerse y sobrevivir a la cárcel. Pero siendo decisivo aquel marco, es indirecto; podemos insertar, sucesivamente, en dicho marco una historia de un tiempo histórico muy diferente al de 1976-1977 o al de 1981, año de primera edición del cuento. Y es desde aquello, la época del siglo XIX argentino aludido, desde donde propongo marcos para considerar a la luz de "Aballay" el espiral del sujeto y los problemas de historiación que sugiere el relato.

¹⁷ IBIDEM. p. 40.

¹⁸ DI BENEDETTO, Antonio. *Aballay*. *Op. cit.*, p. 41.

¹⁹ GAMERRO, Carlos. *Facundo o Martín Fierro. Los libros que inventaron la Argentina*. Buenos Aires: Sudamericana, 2015, pp. 69-70.

VII

A diferencia de *Zama*, en “Aballay” se narra desde afuera del protagonista, si bien se combina con la perspectiva interior, cercana a la del actor ficcional protagonista. ¿Por qué cambia de punto de vista? Pueden trazarse varias suposiciones. En primer lugar, en casi todos los cuentos de *Absurdos* predomina una mirada de distancia, que por ejemplo se materializa en aquella tercera persona (y quizá no resulta ajena a ello aquella circunstancia inicial de producción primera del libro, desde la cárcel). A la vez, esto le permite a la voz narrativa fluctuar entre las descripciones de las sucesivas escenas que conforman el relato, las perspectivas de cada voz de personajes que intervienen en interacción con las del protagonista y ciertas escenas oníricas gravitantes en “Aballay”. Y finalmente, un límite que, posiblemente, sea asimismo un hallazgo en el cuento. A diferencia de *Zama*, aquí quizá haya sido más patente la dificultad de narrar desde, con la voz del gaucho malo, protagonista central. Es decir, tal vez haya habido una dificultad de tornar creíble a una voz que debía conjugar lo criollo e indio en sí misma. De allí que la opción haya sido construir el relato como una sucesión de escenas, que condensan con mayor precisión los más diversos elementos en torno a la peripecia del protagonista. Pero que a la vez son escenas que permiten imantar los avatares y transformaciones de ese sujeto. Como en *Zama*, el relato se organiza en torno a un nombre propio, sugiriendo con ello que es el problema de la identidad —y la de la historia de esa subjetividad— aquello que la narración configura.

Dicha identidad, fragmentada por una culpa marcada por una mirada desde el pasado, la del gurí, lleva a este intento de recomponer su identidad retomando un modelo de expiación, autorredención y transfiguración; modelo que terminan resultando los estilistas para Aballay. Como ha sugerido Julio Premat, es relevante la cuestión de los estilistas y la asimilación y traducción que Aballay realiza de las columnas de aquellos a los llanos y la pampa argentina de mediados del siglo XIX para apreciar, incluso en este relato que pareciera en su superficie alejado del problema de leer y escribir, una decisiva reflexión sobre cómo leer, escribir, traducir y llevar esto a la vida, realizar esto en la vida²⁰. En este sentido, agregamos, “Aballay” reescribe y transforma, trabajándola en otra dirección, no solamente la cuestión del sacrificio sino también la de la expiación, aquello sugerido por un cuento como “El Evangelio según San Marcos”, de *El hacedor*, de Borges. Pero a partir de esto, y aquel subtexto sugerido por Premat

²⁰ PREMAT, Julio. *Op. cit.*, pp. 122-133.

–lo del estilo cifrado en las figuras de los estilistas–, es que vemos esa transformación del sujeto Aballay.

Y dicha transformación se debe, en primer lugar, al deseo de imitar –el deseo de una nueva mimesis– a aquellos santos para redimir su pasado y, sobre todo, la culpa por el daño causado a aquel niño. Nuevamente aparece aquí, como en *Zama*, un niño que implica para el protagonista dudas, incertidumbres y sobre todo una medida del desarrollo de su propia identidad. Pero aquí es un niño real, concreto en la ficción, que será el otro decisivo cuya ausencia a lo largo de casi todo el relato determina aquello que leemos. Y esa transformación del sujeto, pensando en Aballay, pasa desde la necesidad y deseo de expiar a parecer, equívocamente, un santo, un pobre cada vez más despojado, alguien que lleva su cruz y que, incluso, condensa en sí los deseos de sanación y redención de las comunidades de “pobres”, “humildes” y “simples” que entran en contacto con su solitaria y ermitaña existencia.

Como en *Zama*, en “Aballay” nuevamente aparece el problema de la paternidad y de la filiación, tanto para la identidad del otro como para la propia. Y nuevamente se inserta una novela familiar que pone en escena lo edípico, sobre todo girando en torno a la relación, que no deja de ser culposa, entre Aballay y la mayorala (“–¿Por qué...? – Porque me ayudás [...] –Porque me recordás a un hijo que supe tener”²¹). Así vamos observando esos avatares de esta subjetividad que se transforma a partir de aquel asumido designio de imitación de la santidad, que a la vez en el relato no deja de configurarse con constante ambigüedad –por ejemplo, cuando en la comisaría su “sacrificio” de estilista es interpretada como “manía”, es decir como patología, mientras que para otros pobres aquello es demostración de “santidad” –.

La espiral de la subjetividad en “Aballay”, de una manera más evidente que en *Zama*, se cierra en el círculo final del reencuentro entre el niño vengador y aquel gaucho malo devenido ahora “santo”. Como Gamerro ha apuntado, que aquello suceda es debido a que:

Aballay propone otra solución al conflicto entre código gaucho y ley escrita. No se entrega a la ley del Estado, de los otros, acepta el código tradicional de la venganza y se dedica a errar por los llanos en espera de que se cumpla; apoyándose en su propio código estoico y en la moral de la iglesia, se dicta una ley silenciosa, su propia ley, y la acata hasta el fin²².

²¹ DI BENEDETTO, Antonio. *Op. cit.*, p. 29.

²² GAMERRO, Carlos. *Op. cit.*, p. 70.

Y si bien, de manera más evidente, “Aballay” también reescribe y da otra variación a “El fin” borgiano y en ello al *Martín Fierro* y a una parte importante de la literatura gauchesca –no exclusivamente-, al dejarse morir –en el duelo final-, Aballay impide que, a su vez, siga reproduciéndose indefinidamente la culpa, que la misma pase del vengado al vengador, del asesino del padre al hijo²³.

VIII

Una de las intenciones de estas reflexiones es retomar ciertas coordenadas posibles de leer como definitorias, quizá constitutivas de una parte de la poética de Di Benedetto. Esto es, a partir de una crucial construcción de lengua, de idioma de escritor, volver como objeto central de su exploración e indagación lo problemático de la conformación de los sujetos –sujetos fracturados, escindidos entre el deseo y la postergación de lo real– en tensión a su vez con los entornos históricos, desestabilizados por el énfasis en aquella perspectiva de indagación de lo subjetivo e identitario desde la escritura y el espacio literario. Y si en realidad “Aballay” dialoga estrictamente con *Zama* por viajar a pasados más lejanos, y culmina aquella línea en la narrativa del autor, también hay matices, sobre todo uno central: *Zama* inaugura una tradición –la de una narrativa histórica posvanguardista-, mientras que “Aballay” reescribe e innova de manera notable otro conjunto de tradiciones que casi cierra, puntualmente, el legado de la gauchesca–. De allí que a lo largo de estas reflexiones haya tratado de apuntar cuestiones que podrían abrirse a un mayor debate y profundización, o bien he retomado cuestiones diversas ya señaladas que aquí he procurado integrar.

En este sentido, y ya para concluir, algunas consideraciones sobre la historiación en “Aballay”. Como se ha señalado, el relato se ubica en alguna época posterior al asesinato de Facundo Quiroga en 1835, y en la región de las travesías cuyanas (se

²³ Los cuentos de BORGES, Jorge Luis aquí aludidos son “La espera”, “El fin” y “El Evangelio según Marcos”. *Obras Completas*. Buenos Aires: Emecé, pp. 608-611, pp. 519-521 y pp. 1068-1072. Para estas consideraciones, asimismo tener en cuenta, entre otros, HERNÁNDEZ, José. *Martín Fierro*. Buenos Aires: Losada, 1941. Estudio y notas de Eleuterio Tiscornia; ASCASUBI, Hilario; DEL CAMPO, Estanislao. *Santos Vega-Fausto*. Buenos Aires: CEAL, 1967, y GUIRALDES, Ricardo. *Don Segundo Sombra*. Madrid: Aguilar, 1967.

mencionan, al pasar, una familia de Jáchal, y asimismo a San Luis de los Venados). Por lo cual estaría volviendo, desde un punto de vista lateral y sin intención central arqueológica, a un periodo convulsionado de la historia argentina, donde los gauchos se vuelven protagonistas humildes y del pueblo, decisivos pero subalternos. Pero esto solo aparece sugerido en el relato. Lo central pasa a ser otro aspecto: reescribir posibles sentidos que muchos textos de la gauchesca –o textos que se definen respecto a la misma– insinúan, o tienen latente, y sobre los cuales no siempre se pone el acento al releer y reescribir. Me refiero a las dimensiones de lo metafísico y religioso presentes en el subtexto de varios textos del siglo XIX –y sus retomadores del XX– como los aludidos, y que "Aballay" pone en primer plano²⁴.

Para decirlo de una manera más contundente. Sin dudas, *Le tentation de Saint-Antoine* de Gustave Flaubert es un texto inspirador de "Aballay", de hecho hay una cita de aquella novela que parece cifrar ambiguamente lo que el cuento de Antonio Di Benedetto expande:

J'ai repoussé le monstrueux anachorète qui m'offrait, en riant, des petit pains chauds, le centaure qui tâchait de me prendre sur sa croupe, -et cet enfant noir apparu au milieu des sables, qui était très beau, et qui m'a dit s'appeler l'esprit de fornication²⁵.

La incertidumbre y tensión final entre el bien y el mal para el obrar del sujeto, constante indagación del pensar-escribir de Di Benedetto, hace que aquello abierto al mal en la cita de Flaubert sea trabajado hacia el supuesto bien en "Aballay" –con similar ambigüedad a como es tratado este problema en otras posibles inspiraciones de

²⁴ Incluso en *Martín Fierro*, donde los elementos históricos, políticos y culturales predominan en su horizonte interpretativo, se observan aquellos rasgos vinculados a lo sacro y metafísico. Ezequiel MARTÍNEZ ESTRADA ha llamado la atención sobre esto, por ejemplo en los breves capítulos "Sentimiento religioso y patriotismo" y "Vizcacha, filósofo moralista", en la "Segunda Parte. Los valores" de su *Muerte y transfiguración de Martín Fierro /1/2/3/4*. Buenos Aires: CEAL, 1983 (edición original de 1948).

²⁵ "Rechacé al monstruoso anacoreta que me ofrecía, unos panecillos calientes; y al centauro que trataba de hacerme montar en su grupa; y ese niño negro que apareció en medio de la arena, que era muy hermoso y que me dijo llamarse espíritu de fornicación". FLAUBERT, Gustave. *Las tentaciones de San Antonio*. Trad. Enma Calatayud. Buenos Aires: Hispamérica, 1985, p. 20. El texto en lengua francesa consultado en FLAUBERT, Gustave. *Oeuvres*. Paris: Gallimard, 1951, p.66. Texte établi et annoté par A. Thibaudet et R. Dumesnil.

“Aballay”, los films *Nazarín* (1959) y *Simón del desierto* (1965) de Luis Buñuel—. Pero aquella asimilación y traducción temática, Di Benedetto las realiza reescribiendo, con extrema ironía, a la gauchesca –donde el problema del bien y el mal es central, igualmente– y asimismo a lo que, sobre los gauchos y Facundo, se dice en el *Facundo* de Sarmiento. En efecto, pensemos en aquella cita de este libro que dice:

Llamanle gaucho malo, sin que este epíteto lo desfavorezca del todo. La justicia lo persigue desde muchos años; su nombre es temido, pronunciado en voz baja, pero sin odio y casi con respeto. Es un personaje misterioso; mora en la Pampa; son su albergue los cardales; vive de perdices y mulitas [...]²⁶.

Este puede haber sido uno de los fragmentos que ayudara a asimilar y transformar, en la escritura de Di Benedetto, aquello que a la vez está insinuado en la novela flaubertiana; novela escrita, reescrita y finalmente publicada en un arco temporal cercano a la época en que, de manera conjetural, podemos ubicar la fábula de “Aballay” (Flaubert escribió una primera versión de *Le tentation de Saint-Antoine* en 1849; finalmente la publicó en 1874). Disponible incluso en la ambigüedad de la cita sarmientina, “Aballay” retoma aquellos posibles sentidos –los problemas del bien y el mal, en torno a las ideas de “monstruoso anacoreta” y “centauro” en el relato de Flaubert, y por supuesto de la gauchesca– y le da un nuevo despliegue a esa noción de “gaucho malo”, explorando asimismo lo positivo en esta figura. Y por esta vía puede sugerir otra desestabilización, otro cuestionamiento de los lugares comunes de la historia y la cultura del siglo XIX argentino. Como si dijéramos: que la cuestión de la historiación en la escritura de Di Benedetto, mucho más ambigua y difícil de precisar que el problema del tratamiento del sujeto, depende para su consideración de cómo los textos de Di Benedetto han reescrito y transformado otros textos, otras escrituras, sobre todo diversas tradiciones o genealogías literarias, y desde allí –desde esas reescrituras y transformaciones– interrogan, de manera trágica la mayoría de las veces, las percepciones subjetivas de lo histórico.

²⁶ SARMIENTO, Domingo. *Facundo*. Madrid: Cátedra, 2015, p. 88.