

## Experimentación, novela histórica y territorios en *Zama*, *De milagros y de melancolías* y *Río de las congojas*

Jorge Bracamonte  
UNC – IDH, CONICET

Casi desde el principio de su trayectoria, Antonio Di Benedetto (1922-1986) definió a su poética como experimental, entendiendo a la misma como aquella práctica escritural que busca romper –para construir nuevas continuidades y discontinuidades– con las convenciones y tradiciones narrativas establecidas. De manera particular, Di Benedetto señala su operación de ruptura como cuestionamiento al “balzacianismo” que observaba imperante aún en las décadas de 1940 y 1950. Esto que ya aparece intenso desde su primera novela *El pentágono* (1955) y los cuentos de *Declinación y ángel* (1958), alcanza un logro paradójal en *Zama* (1956). Decimos paradójal porque, si bien es una novela histórica por el material proveniente del siglo XVIII que reelabora, a la vez nos hace reflexionar sobre su integración dinámica en aquella poética experimental, manifiesta sobre todo en la novedad de los puntos de vista y perspectivas narrativas utilizadas y las apelaciones activas en claves extremadamente contemporáneas a los lectores –las cuestiones filosóficas de la angustia y el absurdo de la existencia signan el subtexto del relato–. Colocada en la ruptura con una tradición previa de novela histórica y marcando el origen de una renovación genérica, que cruza diversas herencias realistas y posvanguardistas, *Zama* indica nuevas posibilidades de hibridez de géneros y escrituras artísticas ahondadas en décadas posteriores. Nos resulta de sumo interés comparar y contrastar dicha obra con *De milagros y melancolías* (1968) de Manuel Mujica Láinez (1910-1984) y *Río de las congojas* (1981) de Libertad Demitrópulos (1922-1998) que marcan continuidades e innovaciones en relación a la tradición paradójal abierta por la novela dibenedettiana.

I

En gran medida, lo que denominamos carácter y tradición paradójal, de entrada está definido por lo siguiente. Por una parte, el género narrativa histórica es una de las modalidades de mayor tradición consolidada, inclusive ya cuando Di Benedetto escribe y publica *Zama*: desde Vicente Fidel López hasta Leopoldo Lugones y Enrique Larreta, desde Manuel Mujica Láinez

hasta Manuel Gálvez –este último con gran éxito de ventas y público con una poética construida en torno a la novelística realista tradicional-, habían producido, con las fluctuaciones históricas de toda evolución en un sistema literario, un cierto pasado y espesor histórico del género. Por consiguiente, hay una tradición importante hacia 1956, un género cuyas leyes y convenciones están establecidas y que prevén y ya tienen conformado ciertos tipos de lectores posibles y expectativas por dichas convenciones genéricas. A saber, por recordar las principales: uso de materiales y versiones provenientes del pasado, tendiendo sobre todo a pasados mediatos cuya reconstrucción verosímil es casi el objetivo central del relato; énfasis en una representación realista desde la tercera persona, aún cuando el foco estuviera puesto en lo biográfico de ciertos personajes que se considerara clave tanto para autor como para comunidad de lectores; una tendencia a un detallismo realista en la reconstrucción escenográfica de esos tiempos y espacios pasados, en consonancia con reconstrucciones desde afuera de los personajes; una mirada perspectiva desde afuera sobre los personajes, todavía cuando hubiera matizaciones e inclusive buceos en el interior de los mismos. Pero, y con mayor razón, esto hace pensar en lo paradójal de la adopción de este género por parte de una poética como la de Di Benedetto.

Porque habría que decir que si bien Di Benedetto escribe a la larga varios relatos de carácter histórico –el principal *Zama*-, puede que su interés inicial por este tipo de materiales fuera al menos heterodoxo y, si queremos, deliberadamente disonante en términos estéticos. Por una parte, están su interés por ciertas literaturas regionales de las provincias argentinas en una etapa temprana de su formación, y desde aquí su mirada muy atenta a la vida pasada y presente desde ese interior argentino. Y vinculado con esto, y con su sensibilidad simultánea de periodista, su percepción atenta a los registros de las crónicas de diferentes épocas, a los vestigios documentales de las mismas. Luego, está también su aprendizaje de las posibilidades y limitaciones de las diversas y ricas tradiciones realistas; en su caso, y desde nuestra lectura, resultan notables sus asimilaciones del realismo subjetivista, Dostoievski, Pirandello y Cervantes apropiados y transformados en esta clave. Conviene destacar esto en función de una apertura a incorporar lo histórico en este temprano momento de su poética. Y finalmente, está cómo a partir de lo anterior, de las limitaciones que observa, desemboca en la búsqueda abierta de lo que él denomina una literatura experimental, algo que ya marcamos al principio y que inclusive, por momentos, es simultánea a su apropiación transformadora de las estéticas realistas. Lo experimental, en su caso, es como una perspectiva de su poética, no un rasgo que necesariamente la condiciona, y está definida por las numerosas y dinámicas combinatorias formales –a nivel de relato- y de lenguaje, que actúan transformando los materiales provenientes de lo real, a la vez tan patentes y decisivos

en esta narrativa (incluso con esta labor dialoga su apropiación y uso del género fantástico). Podríamos decir que lo experimental aquí es aquel trabajo tensionante con el lenguaje, que genera –una vez más– el efecto paradójico de desrealizar lo real y en este mismo movimiento presentarlo de otro modo, novedoso, como si fuera visto por primera vez –de aquí una constante a lo largo de la narrativa dibenedettiana: la importancia de la mirada, y del ver, y por consiguiente de las perspectivas del relato<sup>-1</sup>.

En términos hipotéticos podríamos señalar que allí, en la mirada, están las conexiones entre un relato tan abstracto sobre los afectos y celos en dos triángulos amorosos como *El pentágono*, publicado un año antes que *Zama*, donde el carácter de vanguardia narrativa ruptora es tan visible, y su novela del año 56, que en apariencia es más tradicional. Porque en *Zama*, si bien de entrada estamos ante un pacto historiador dado por los años que pautan la secuenciación novelesca –1790, 1794, 1799– y la ubicación temporoespacial que gradualmente adquiere consistencia de trama y relato a medida que leemos –las coordenadas Asunción-Buenos Aires-España, la presencia del río de ese puerto–, es la mirada de/con Diego de Zama sobre su propia situación y crisis en ese tiempo y lugar (él quiere estar siempre en otro tiempo y lugar, vive en constantes anacronismos) aquello que hace a lo diferencial de la narración, y desde donde percibimos lo histórico, inclusive desde donde percibimos lo escenográfico, aquí inevitablemente metonímico.

Por esa mirada, que atraviesa las dos primeras partes de la novela, lo histórico se vuelve patente en lo microhistórico y por consiguiente lo podemos percibir no desde lo monumental, ni aún desde lo documental visible, sino sobre todo desde lo sentimental y lo pasional. Porque no otra cosa es el examen constante, obsesivo, de sentimientos de atracción y rechazo que va experimentando Zama: Marta o Luciana, lo lejano y posible o lo cercano e imposible, el miedo a mezclar su sangre indiana con las negras e indias, las disputas por el honor que allí simboliza el poder con sus superiores y subalternos –y como estas posiciones, aun en una sociedad tan jerarquizada, también muestran su relativismo–. Si la novela, como fue marcado por el escritor y la crítica, se basa en parte en documentaciones y rasgos biográficos de un real Doctor Miguel Gregorio de Zamalloa (primer Rector revolucionario de la Universidad Nacional de Córdoba), su construcción hace a la transformación de lo genérico, sin dejar a la vez de ser genérico. Lo experimental buscado por Di Benedetto se articula desde estos rasgos con las utilizaciones y matizaciones de las convenciones de la narrativa histórica operadas por el escritor. De lo biográfico –frecuente en la anterior narrativa histórica– pasa a ser, en *Zama*, autobiográfico, pero desde aquí deviene

---

<sup>1</sup> De 1950 data su lectura de Kafka y Joyce. En Di Benedetto, *Casi memorias I-II-III-IV-V* Bs As: Ediciones Culturales, 1992.

también en la novela ontobiográfico. Desde una inequívoca si bien alusiva localización territorial y temporal, a la vez se llega a lo simbólico que remitiría a ciertos tipos psicoanalíticos y filosóficos (la recurrente figura del niño como espejo sería quizá la más evidente). Y, desde luego, al ser una narración en primera persona, pero dialógica, percibimos lo histórico desde las modulaciones del habla, que es a la vez arcaica y contemporánea al momento de enunciación de la novela, obteniendo por esto un efecto de extrañeza en su conformación. Así, si la novela histórica anterior trata de familiarizar inequívocamente al lector con aquel referente al que remite, esta novela lo familiariza de inmediato y a la vez lo extraña intensamente, por cómo se mira y como se cuenta en consonancia.

De esta manera, Di Benedetto utiliza las convenciones del género –como mucho después lo hará con “Aballay”- y las subsume y transgrede desde su programa experimental, que provoca y apela a un lector, en este sentido, que exija algo nuevo en el pacto de releer narrado lo histórico. La narración, por esto, se abre en dos direcciones muy intensas y contrastantes: hacia lo pasado histórico, y hacia las problemáticas contemporáneas de 1956 que la filosofía y la psicología en particular habían puesto en la agenda de discusiones y reflexiones, en particular la condición de caída y crisis de lo humano y el problema esencial de la in/comunicación y los desafíos para romper con lo alienante que se resiste a las posibilidades de cambio de la voluntad de los sujetos. Con *Zama* la percepción de lo histórico desde los tropismos de la subjetividad alcanza un logro innovador que hasta ese momento no había aparecido en la narrativa argentina, y cuya novedad de perspectivas sólo había sido anticipada en textos aislados como *La casa* (1954) de Mujica Láinez y ciertas narraciones borgianas. Pero muestran asimismo que lo principal es el carácter programático de lo experimental en Di Benedetto –en términos de su diálogo, desde la poética, con el existencialismo sobre todo camusiano y atento a lo absurdo en lo real, y los efectos de lo psicoanalítico en la vida contemporánea- y desde allí, en esta novela, se exploran las posibilidad que un género tiene en su propia conformación de excederse por el propio trabajo de escritura.

## II

*Zama* se reubica y revaloriza, como precursora, en las discusiones centrales sobre la reconstitución genérica de la narrativa histórica, sobre todo con las recomposiciones de la mirada sobre el género que adquirimos tras los ´70 y ´80, cuando se constata y disemina el cambio radical de las convenciones del género y las cuestiones de lo escritural y el problema del lenguaje se vuelven cada vez más centrales en la denominada Nueva Narrativa Histórica, como elementos decisivos en la tensión entre “...la problemática noción de lo que se

entiende por Historia que la novela histórica debe incorporar para ser histórica" y "el modo de representación de dicha Historia (cualquiera sea el concepto que se maneje) para que la novela pueda ser considerada como histórica." (Pons 1996: 49).

Si en *Zama* ya no había héroe –como en la novela histórica clásica-, en *De milagros y melancolías* (1968) de Mujica Láinez, en cambio, aquello se reafirma. Pero aún así este texto implica un relevante giro en la narrativa histórica que el escritor sí practica frecuentemente como parte de su poética, y a la vez resulta un texto significativo para contextualizar en los marcos entre los '60 y '70. Ahora bien, podría decirse que si ya *Zama* pone el enfoque más bien en un antihéroe y perdedor ante la Historia, la novela de Mujica Láinez construye un enfoque múltiple, por la diversidad de sus actores ficcionales, que además fundamenta un riquísimo lenguaje pero todo centralmente organizado por una voz narrativa predominante en cada una de las siete partes de la novela ("El fundador", "Gobernadores que tuvo San Francisco de Apricotina del Milagro hasta su independencia", "El liberador", "El caudillo", "El civilizador", "El líder" y "Epílogo espiritista", todas menos la última con mención de las fuentes que han servido para redactar su narración ficcional).

Esta novela no pareciera, en una primera mirada, experimental, lo cual es coherente con una poética que, también en los aspectos más visibles, resulta más bien clásica, pero esto es sólo en la superficie. *De milagros y melancolías* es una lectura, y una reescritura, y luego a partir de ello un trazado de especulaciones y construcciones hipotéticas, basadas en una supuesta Crónica del Capitán Diego Cintillo, soldado-capitán y cronista de aquello que hizo posible la épica e imaginaria fundación de San Francisco de Apricotina del Milagro en un lugar del norte argentino, supuestamente un lugar similar a la Quebrada de Humahuaca. La reconstrucción de dicha épica es, aún así, trabajada con una desopilante sátira y parodia, procedimientos que estarían revaluando, hacia el interior de la propia poética como hacia afuera, la novela histórica. Este rasgo altera inclusive la anterior narrativa histórica del escritor, si bien sus textos casi siempre habían tenido altos componentes de irreverencia y ambigüedad. La fundación de esa ciudad, en torno a la figura del bastardo noble español Don Nufrio de Bracamonte y su corte, es recompuesta, por quien reescribe la crónica de Cintillo, como una diversidad de genealogías fundacionales que remiten centralmente a los complejos componentes filohispánicos de nuestra cultura.

Entre lo satírico y humorístico, esa recomposición genealógica y de una extensa épica – porque la historia arranca en la época de la llamada "Conquista" y llega a la época contemporánea- no está para nada exenta de lo conservador ideológico del narrador-autor. En esta novela, cuya comicidad se sirve a propósito fluidamente de lo estereotípico de sus

personajes –una diferencia notable con *Misteriosa Buenos Aires* y *Bomarzo*-, quienes son representados de una manera peyorativa dentro de lo estereotípico son los indios, y aquellos que están más lejos de los círculos provenientes de la nobleza hispana, sea esta de mayor legitimidad o advenediza. Ahora bien, a pesar de esto, o con esto, es relevante el trabajo textual, de juego con la escritura y de flexibilización en el lenguaje, con una abundante adjetivación (lo ideológico negativo está de manera central en la adjetivación, pero la adjetivación asimismo hace a la barroquización intensa en la obra). En este exuberante relato el narrador-escritor en tercera persona, narrador presente que recompone una épica, se vuelve notable porque hace aquello como un collage con diferentes tiempos y espacios que resignifican la historia, importándole sobre todo a dicho narrador la “verdad poética” (página 42) más que la -por más que no lo diga- verdad histórica. Aún con su conservadurismo ideológico, resulta muy interesante el juego formal activo del relato, porque sobre todo apunta a evidenciar las posibilidades ficcionales de lo histórico antes que decir que se asume gravemente una reconstrucción verosímil del pasado. Podríamos apuntar que, por esto, a pesar de su fuerte componente historiográfico satirizado, el relato también se abre a un uso libre de anacronismos jugando con el supuesto material fidedignamente histórico. De aquí que cuando Nufrio es obligado a volver a España e inicia un proceso legal que luego se volverá indefinido para reclamar sus derechos en América, encomendará su causa judicial a un “extraño personaje centroeuropeo, radicado en Madrid desde la adolescencia, el Barón Kafka” (109) Esto que parece absurdo, también se vuelve verosímil dentro del mundo historizado de la narración, que juega a una apelación de invención libre, inventiva, de lo estético y desde allí de lo idiomático por parte del lector:

Murió Don Suero por fin, vomitando bilis; murieron el Conde de la Amargura y el valido de Su Majestad, y se pudo inferir que la atmósfera cambiaría entonces. Pero –como señaló con acierto el Barón Kafka- el Proceso se había vuelto demasiado complicado, y lo más púa, aprovechando la inanición de los extintos, era regresar a fojas uno, solicitar otros jueces, otras audiencias. Dejose el preso arrastrar en el laberinto kafkiano (el Barón merece el adjetivo), y recomenzaron los trámites, pero era tarde ya para volver sobre tantas y tantas condenas y apelaciones, y además, como dijimos, nadie se atrevía, por generoso que su espíritu fuese, a internarse en el fárrago del litigio, cuyas hojas se numeraban por millares. Hasta que murió Doña Llantos Pintos de Toro; murió el Barón Kafka, a quien otorgan, empero, inmortalidad peregrina sus escritos sutiles... (111)

Para finalizar este apartado, conviene señalar que quizá la parodia de la novela de 1968 se deba a una disputa y polémica implícita, desde un hispanismo acentuado, con el latinoamericanismo literario y cultural que se había renovado, desde posiciones muy radicalizadas inclusive, en el país y el continente. Y lo decimos porque llama la atención que

esta narración, a la vez que es sumamente paródica –en el sentido de burlesco–, resulta de un acentuado prohispanismo en la reconfiguración positiva de su variada galería de personajes. Aún a pesar de esto, o con esto, resulta interesante evaluar esta conformación potentemente paradójica de la novela, lo cual parece que hubiera sido uno de los móviles de esta narración, una de las abiertas a lo experimental en la obra de este escritor.

### III

¿Se puede combinar el trabajo con un género de marcadas leyes, con una programática artística experimental<sup>2</sup>, que a la vez busca configurar obras abiertas? ¿Si la experimentación del siglo XX combina en cada obra lo práctico e hipotético, lo empírico y conjetural, puede tomar como material fundamental el pasado histórico para trabajarlo? ¿Si ciertas obras experimentales –en el sentido que decimos– a partir del trabajo con su materialidad buscan reinventar los lenguajes y a partir de allí el idioma, es posible que tomen el pasado cuya configuración parece estar tan condicionada por lo real pretérito ya dado?

Esta serie de interrogantes hemos tratado de contestar, sugeridas las respuestas, en este ensayo. Y por supuesto, sí nos parece que es posible esa combinatoria, al parecer tan paradójica, pero que define allí una narrativa histórica innovadora, que usa más flexiblemente sus convenciones, al punto que también reinventa el pasado sin renunciar a él. Quizá en la actualidad algunos de estos criterios permitan revisar esas dos líneas opuestas de la narrativa histórica contemporánea que en sus extremos son, por una parte, la más convencional, y por otra, aquella que exige un pacto –con el lector– de siempre posible reinención. Aquí hemos marcado dos momentos casi sucesivos, en obras y autores tan diferentes, desde la precursora *Zama* y la paródica *De melancolías y milagros*, la primera en el marco de una innovación respecto a la tradición anterior y la segunda en un marco de disputas ideológico-culturales –no olvidemos que *De milagros y melancolías* se escribe entre diciembre de 1967 y julio de 1968, tras el impacto continental de otra novela no tan histórica pero plagada de genealogías y archivos como esta, *Cien años de soledad* (1967) de Gabriel García Márquez (1927-2014). Para cerrar, quisiera aludir a *Río de las congojas*, de una autora también dedicada a lo histórico<sup>3</sup>, porque es síntoma de un momento posterior, de novedoso auge de la nueva narrativa histórica –marcada por *Yo el Supremo* (1974) de Augusto Roa Bastos (1917-2005), pero que hace recuperar igualmente la tradición de *Zama*, entre otras. En *Río de las congojas* lo deslumbrante es que lo histórico, referido a momentos cruciales de la

<sup>2</sup> Empírico, positivo, práctico, real. Otra serie de sinónimos: personal, vivencial, vívido. Otra: Empírico, probacional, ensayístico, tentativo. Antónimos: Teórico, hipotético, imaginado, supositivo, especulativo.

<sup>3</sup> *Los comensales* (1967), *Poesía tradicional argentina* (ensayo, 1972), *Flor de hierro* (1978), *Eva Perón* (1984), *Sabotaje en el álbum familiar* (1984), *Quién pudiera llegar a Manoa* (crónica histórica, 1987), *Un piano en Bahía Desolación* (1994).

primera época colonial de estos territorios, nos llega por las diferentes voces de, la mayoría, actores ficcionales marginales –por sus genealogías, por sus procedencias sociales, por ser mujeres, mestizos o negros- pero que se vinculan, se involucran intensamente en las historias de estos territorios y su complejo proceso político-cultural durante los primeros siglos de la ocupación ibérica, y cuentan aquello desde los márgenes, desde ser perdedores en la historia. Las diferentes voces y perspectivas –María, Ana, Blas, ¿Juan de Garay? ¿Jerónimo Luis de Cabrera?- nos permiten recomponer las confluencias de las historias individuales y los diferentes tiempos y espacios, allí en Cayastá o allá en Asunción, y desde allí, por varios hilos, entre la antigua Santa Fe, la segunda Buenos Aires, Córdoba, Brasil, el actual Noroeste argentino y Alto Perú y España. Y es la reinención y rearticulación de las voces, del lenguaje, y en ellos las memorias –preocupación y material central de la novela- evitando toda linealidad, aquello que nos trae la complejidad de las relaciones que tienen esos personajes presentados de manera coral, entre ellos y con la diversidad de los demás actores ficcionales. A nuestro criterio desde aquí es pensable la combinación entre un indudable carácter histórico de esta narración y su apertura a una forma también abierta, que demanda un lector activo que rearme los entrecruzamientos, intensos sí pero a veces muy sutiles, de todos y todas quienes hablan/rememoran una serie de historias de olvidados por la Historia. Así, *Río de las congojas*, a partir de esas voces recupera en parte las lenguas –y con ellas los mundos- de esos pasados, y hace redescubrir y reinventar un idioma a la vez familiar y extraño, de mano de esta poco previsible, circular, polifónica composición. Alejada de la parodia de la novela de Mujica Láinez, comparte con esta una intensidad de escritura –aunque aquí imaginando las lenguas, inclusive la lengua de un narrador oral que no sabe leer y escribir- que también tematiza y define a *Zama*. Pero sobre todo –siendo ambas novelas de indudable material histórico- comparte con la novela dibenedettiana las posibilidades de recrear y reinventar la lengua y con ella esos muy lejanos mundos pasados, a los que por esto otorga una enunciación casi como si estuvieran presentes. Lo experimental ha transgredido así, también en este caso, una ley básica del género narrativo histórico, pero para recuperarla de otro modo, reinventada, transformada.



## Bibliografía

- CRESPO, Natalia (2012). *Parodias al canon. Reescrituras de la literatura hispánica contemporánea (1975-2000)*. Bs As: Corregidor.
- DEL CORRO, Gaspar Pío (1992). *Zama. Zona de contacto*. Córdoba: Argos, 1992.
- DEMITRÓPULOS, Libertad (2006). *Río de las congojas*. Bs As: Ediciones del Dock.
- DI BENEDETTO, Antonio (1984). *Zama*. Bs As: Alianza.
- JITRIK, Noé (1997). *Novela histórica. Las posibilidades de un género*. Bs As: Biblos.
- MUJICA LÁINEZ, Manuel (1968). *De milagros y de melancolías*. Bs As: Sudamericana.
- NÉSPOLO, Jimena (2004). *Ejercicios de pudor. Sujeto y escritura en la narrativa de Antonio Di Benedetto*. Bs As: Adriana Hidalgo editora.
- PONS, María Cristina (1996). *Memorias del olvido. La novela histórica de fines del siglo XX*. México: S. XXI.