

La figura del psicagogo en *Zama* de Antonio Di Benedetto



Carlos Hernán Sosa

Universidad Nacional de Salta / CONICET, Argentina

Fecha de recepción: 7-10-2022.

Fecha de aceptación: 22-12-2022.

Resumen

Este artículo analiza la presencia enigmática del niño rubio, que interviene en momentos centrales a lo largo de la intriga de *Zama*, la emblemática novela de Antonio Di Benedetto. Para ello, propone como hipótesis de lectura que el personaje encarna una reescritura de la figura divina del Hermes psicagogo o conductor de las almas al inframundo. A partir del comentario en detalle de las cuatro apariciones, es posible sostener este motivo intertextual con el mito clásico griego y, al tiempo, repensar la enunciación general de la novela –en vinculación con toda una línea de la literatura latinoamericana contemporánea– como la expresión de la voz del protagonista muerto.

Palabras clave: Antonio Di Benedetto; *Zama*; mundo clásico griego; Hermes psicagogo; reescritura.

The Figure of the Psychopompos in *Zama* by Antonio Di Benedetto

Abstract

This article analyses the enigmatic figure of the blond boy, who intervenes in central moments throughout the plot of *Zama*, the iconic novel by Antonio Di Benedetto. To this end, it proposes as a reading hypothesis that the character is a rewriting of the divine figure of the Hermes psychopompos or conductor of souls to the Hades. From the detailed commentary on the four apparitions, it is possible to sustain this intertextual motif with the classical Greek myth and at the same time to rethink the enunciation of the whole novel –in connection with a line of contemporary Latin American literature– as the expression of the voice of the dead protagonist.

Keywords: Antonio Di Benedetto; *Zama*; Greek Classical World; Hermes Psychopompos; Rewriting.

Para Natalia Ruiz de los Llanos, *cum benevolentia et caritate*

Ἑρμῆς δὲ ψυχὰς Κυλλήνιος ἐξεκαλεῖτο
ἀνδρῶν μνηστήρων· ἔχε δὲ ράβδον μετὰ χερσὶν
καλὴν χρυσεῖην, τῇ τ' ἀνδρῶν ὄμματα θέλγει
ὧν ἐθέλει, τοὺς δ' αὐτε καὶ ὑπνῶντας ἐγείρει·

[Y Hermes, el Cilenio, llamaba a las almas de los pretendientes
y tenía entre sus manos el hermoso caduceo de oro con el que cautiva los ojos
de los hombres que quiere y los despierta de nuevo cuando duermen.]

Odisea, XXIV, 1-4.

Había una vez un niño

Aunque suene provocador, por varias razones, un comentario que Juan José Saer (1999) apuntó no deja de ser estimulante como ingreso disparador a la narrativa de Antonio Di Benedetto:

Las tres principales novelas de Antonio Di Benedetto, *Zama*, *El silenciero* y *Los suicidas*, en razón de la unidad estilística y temática que las rige forman una especie de trilogía y, digámoslo desde ya para que quede claro de una vez por todas, constituyen uno de los monumentos culminantes de la narrativa en lengua castellana de nuestro siglo (65).

Más allá del arrebató de su entusiasmo, el dogmatismo de esta cita contribuyó a esclerosar aspectos fundacionales en la crítica existente sobre el autor mendocino, palpables hasta el presente, e incluso aventuró la existencia de un programa de escritura –el de la supuesta trilogía– que, a decir verdad, Di Benedetto, siendo más amigo de rodeos y ambigüedades, nunca reconoció como tal (Néspolo, 2004 y Sosa, 2022). El asunto poco importaba cuando, en realidad, la operación crítica relevante era posicionarlo como una de las cimas de la prosa en español, en tanto que resultaba redituable para el nicho genealógico donde le interesaba ubicar a Saer su propia producción narrativa, reactualizando así el gesto de la tradición escrituraria inventada que Borges (1994b) describió tan bien en “Kafka y sus precursores”. Como leer y refundar parecen ser acciones que para el acto interpretativo se tornan indiscernibles en diversos momentos de la historia crítica sobre el autor, aventurar en lo que sigue una nueva lectura sobre la novela más comentada de Di Benedetto supone honrar la polivalencia de una obra renuente a enflaquecer sus densidades o doblegar las no menos impactantes maniobras de indeterminación significativa que la sostienen.

Respecto de la importante producción literaria del autor, formada por cinco novelas y seis libros de cuentos,¹ un corpus transido por complejos procesos de reescritura donde los relatos se modifican y/o se reacomodan en los volúmenes en el caso de los

¹ La producción de Di Benedetto se completa con su importantísima producción para la prensa, abocada a temas variados pero muy particularmente orientada al periodismo cultural (en materia de literatura, cine, teatro, artes plásticas, música). Liliana Reales (2016 y 2022) ha compilado y editado buena parte de ese material en dos gruesos tomos.

cuentos, otro *topos* bien establecido por la crítica –con Saer a la cabeza, nuevamente– es la ubicación nuclear e iridiscente de *Zama* (1956), en torno de la cual orbitaría todo el universo escriturario dibenedettiano. Este es un recorrido crítico sólido sobre el cual se podría ahondar y discutir en detalle (Ulla, 1972; Nallim, 1987; del Corro, 1992; Néspolo, 2004, Premat, 2009: 102-103 y Filer, 2017), tarea que desatiendo en este caso, para poder analizar mejor una cuestión puntual del texto que es, al mismo tiempo, un eje vertebrador de lectura: central para interpretar la novela y, posiblemente, transversal para acercarse al conjunto narrativo de Di Benedetto –como de hecho, lo ensayaron Graciela Ricci (1974) y Malva Filer (2017). Los hilos de significación que quiero revisar son los que se enlazan a un personaje de la obra, el intrigante niño rubio que aparece brevemente sólo en cuatro oportunidades, suturando episodios nodales en los que, hipotetizo, podría reconocerse una recuperación y reescritura de la figura del Hermes psicagogo.

El dios alado

Las representaciones que el mundo clásico nos ha heredado sobre la figura de Hermes –en la literatura, otras materialidades escritas y la iconografía conservadas (Raingeard, 1935 y Chalklen, 2019)– se articulan en torno a una serie de rasgos de su personalidad, en general, referidos a momentos vinculados con su nacimiento en el monte Cilene y la infancia asociada a los trabajos rurales pecuarios, donde despunta su personalidad temeraria con matices desafiantes, embusteros, de artilugio. Debido a ello, no extraña que fuera protector de los ladrones y de los mentirosos, quienes especialmente le rendían culto.

Por otra parte, resultan insistentes también ciertas funciones de valor arquetípico concedidas a Hermes, en las que los relatos míticos asociados al dios cifran pautas de sociabilidad para las comunidades mediterráneas arcaicas que lo veneraron. Una de esas tareas asignadas es la de desempeñar, como dios alado –y casi niño, al igual que Eros–, el rol de mensajero o portavoz entre el Olimpo y los mortales, una prerrogativa que lo instituye como mediador entre las jerarquías visibles del cosmos y, a su vez, por la constante movilidad que lo rodea, se lo asume como protector de los viajeros en general. En su faceta de divinidad *ctónica* asociada –como Perséfone y Deméter– a los cultos místéricos y al inframundo, se lo instituye como caprichoso administrador del sueño y del retorno a la vigilia de las personas; y, además, en una veta más escatológica, Hermes actúa como intermediario entre la vida y la muerte, pues se desempeña como *psykhagogós* o *psykhopompós*, es decir, el conductor de las almas al Hades (Raingeard, 1935; Bonnefoy, 1996: 256-267; Grimal, 1997: 261-262; Bonnefoy, 2010: 770-778 y Chalklen, 2019: 62-73). Varios de estos aspectos, referidos en el breve itinerario que ofrezco sobre el dios y sus particularidades distintivas, pueden reconocerse y propician una interpretación del niño rubio de *Zama* como personaje en el que se reconfiguran atributos de dicha divinidad.

Intentar una síntesis argumental de *Zama* presupone dificultades, muy seguramente destinadas al fracaso, por las búsquedas multidireccionales que organizan la compleja trama recursiva que vamos conociendo por boca del propio corregidor. Aun a riesgo de limitar la deliberada dispersión de sentidos que persigue la novela, podría decirse que la historia recorre los avatares, opresivos y degradantes, que soporta Diego de Zama, un funcionario criollo de bajo rango en la burocracia colonial, quien a fines del siglo XVIII espera sin éxito su traslado a un puesto más conveniente, desde la ciudad periférica del Imperio español donde apenas sobrevive. La angustia de la espera, el absurdo de la vida, la corrupción ética, la cara siniestra de lo cotidiano, la

autodestrucción perversa y el agobio subyugante y finalmente gozoso de la muerte, son algunos de los principales derroteros temáticos conductores de la obra. Este último aspecto, con su resonancia impregnante sobre la caducidad de la vida, es probablemente uno de los más aglutinadores del libro y allí, con precisión, ejerce relevancia el personaje fantasmático del niño mensajero.

La infancia postergada

El niño rubio es un ser extraño y misterioso, sin nombre propio y desconocido para todos; por ello, es claramente ubicado a lo largo del relato en el terreno expósito de lo fronterizo, como proveniente de una otredad inquietante (Vernant, 2001). Frente al anonimato de ser un Don Nadie y la renuencia con que se lo margina hacia los bordes comunitarios –en la tibia recomposición de la sociedad colonial latinoamericana de Antiguo Régimen que el texto señala–, se contraponen paradójicamente una fisonomía con rasgos fenotípicos exóticos para este contexto mestizo, propenso a las tonalidades más oscuras de la piel con que la novela reparte desventajas sociales entre los personajes. De manera inverosímil, el pequeño conserva siempre doce años, no crece durante los diez años que cubre la intriga narrativa, por lo que uno sospecha con razón sobre el tipo de entidad que en verdad esconde el personaje. Esta edad invariable, que es además transicional, deviene un índice que ya permite asociarlo a una de las formas usuales de representación de la figura de Hermes, un jovencito a quien “le apunta el bozo” como se indica en *Odisea* (X, 270-280), en alguna medida estancado en su camino a la adultez.

En su primera aparición, se hace una descripción del niño que se reiterará luego casi como *leitmotiv* –o tal vez como reapropiación discursiva del uso de los epítetos y atributos propios de los dioses en el mundo clásico– cuando se produzcan las próximas intervenciones del personaje: “Era un niño rubio, desarrapado y descalzo” (Di Benedetto, 1990: 30),² dice Zama; “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” (31), dice Don Domingo. En esta escena, Zama lo descubre una noche intentando robarle unas monedas –aunque sólo parece haber estado jugando con ellas–: “Más rápido resultó el intruso, a quien no había visto hasta entonces. Salió de las sombras de mi lecho, me orilló con agilidad y se lanzó hacia la galería sin darme tregua en la sorpresa” (30). Los únicos que parecen advertir, con espanto manifiesto, el fenómeno sobrenatural en la aparición del ladrón frustrado son los esclavos:

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 (31).

Como puede verse, en su primera intromisión, el niño rubio es asociado inmediatamente con la muerte –por su aspecto fantasmal– y, además, con lo liminar –entre órdenes, espacios y temporalidades–; una idea que la instancia del sueño y la noche –patrimonio evanescente traficado por Hermes– entre los que se moviliza el personaje

2 Todas las citas de la novela se toman de esta edición, por este motivo, para no sobreabundar con referencias, en las próximas sólo se consignará al final de la transcripción el número de página correspondiente.

parece fortalecer –“me esquivó igual que pájaro en vuelo y se incorporó a las sombras como si a ellas perteneciera” (33), arguye Zama.

Por otra parte, la circunstancia del robo, donde podría remitirse al carácter travieso del dios (presente, por ejemplo, en el episodio de la disputa entre hermanos cuando le roba a Apolo, entre otros animales, doce vacas del ganado), introduce, a su vez, una situación que desata en Zama el temor sobre algún daño que estuvo a punto de ocurrirle. Esto último motivado no sólo porque el robo pudo evitarse sino, sobre todo, porque asocia al niño con la figura de un colega despreciado, Ventura Prieto, y lo percibe entonces como emisario de infortunios de este rival –un doble especular imaginario cuyos actos lo atormentan–. Por todo ello, la intromisión del niño, fugaz pero disruptiva, lo excita primero con el *asombro* (al descubrirlo oculto en su habitación) y luego con el *temor* (por la percepción obsesiva de que le espera un peligro inminente); es decir que, desde el primer trato con el pequeño escapista, el personaje transita –del *thaûma* al *phóbos*– por la experiencia conmovedora que, en el mundo clásico griego, asumen los hombres frente al contacto excepcional e intimidante con la divinidad (Bauzá, 1998: 73-74).

La mirada y el *phármakon*

En su siguiente aparición, el niño retorna como ocasional ayudante de una curandera de las afueras de la ciudad, “la mística del niño rubio” (55) la llama Ventura Prieto, para indignación de Zama que sigue abonando su hipótesis sobre la conspiración entre ambos sujetos. Intentando buscar ayuda para auxiliar a una india enferma, que encontró malherida en la calle, Zama acude a la casa de la *gûagûi*:

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.

Una noción me forzaba a asociarlo con el bandido que ocupó mi cama y destapó mi caja de caudales. Pero la certidumbre tardaba en venir. Por ahí, en una tregua de su tarea, me miró tranquilo y sonriente, como con familiaridad. No dudé: era él (49).

La sonrisa develadora es interpretada por Zama como un gesto de picardía y burla del embustero –a quien llama “pillo” y “canalla” (49)–, un aspecto que también condice con la personalidad tramposa atribuida a Hermes. No logra percibirla como un acto dirimido por códigos vinculares, por la autosuficiencia de las jerarquías implicadas: el niño, en un gesto divino, lo mira y sonríe porque quiere ser descubierto, haciendo gala del dominio pleno de la situación. La escena es paradigmática y se reiterará en la contemplación del final con que se cierra la novela –esta vez tristemente–, allí el niño vuelve a interpelar con los ojos al protagonista –que lo observa abatido desde abajo en clara actitud de sumisión–, en una situación donde la mirada encapsula una intimidad de la que sólo participa aquel al que se le ha franqueado el privilegio de reconocer la identidad divina. Todavía ciego ante el don recibido, cuando infructuosamente Zama se abalanza para atraparlo, el personaje “pequeño, ladino y bravío” (50), otra vez inaprehensible, logra fugarse, dándole antes un golpe violento. Con todo, mientras se recupera del dolor, obtiene información precisa de la curandera:

Sólo pude aclarar que días antes el niño rubio le llevó de regalo una cantidad de ají seco, que utilizaba como medicina, y en cambio lo autorizó a quedarse en su casa, sin saber quién era, ni siquiera su nombre.

Muy segura de su afirmación, pero sin lamentar la pérdida del ayudante, me dijo:

–No volverá (50).

Esta segunda huida, que retrotrae a la precocidad escapista en pañales del Hermes recién nacido, es interesante porque también lo familiariza con la habilidad médica presente por ejemplo en el episodio homérico de Circe, cuando auxilia a Odiseo brindándole el *phármakon moly* para revertir el conjuro de la hechicera (*Odisea*, X, 300-310). El intercambio concreto de favores que el ayudante desconocido negocia con la curandera puede pensarse, asimismo, como una instancia de religación entre órdenes diversos –los de la salud y la enfermedad, en este caso– por los que deambula la naturaleza divina de este sujeto.

La sombra de Caronte

Las dos últimas presentaciones del personaje en la novela lo encauzan mejor en su rol de psicagogo, como conductor de los muertos a la morada final. En la tercera manifestación, que me permito citar en extenso por la elocuencia de matices significativos que permite evocar, el niño aparece como el informante certero de la muerte de la mulatita celestina que llevaba recados entre Zama y una amante, acaecida justo cuando debía entregarle dinero al corregidor:

Escuché un ruido sordo y rítmico.

Tiré puntapiés hacia donde me pareció ubicarlo. Puntapiés al vacío.

Estaba más cerca... ¡encima de mí!

Lo palpé. Creí que era mi corazón.

Pero ya no era ahí, sino en la madera, en la madera de la puerta, un llamado. Un llamado concienzudo, preciso y quedo.

Me resistía a abrir y seguía, cayendo como un consejo: A-bre, a-bre, a-bre.

Un irresistible mandato.

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. Allá, 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.

De un salto estuve entre las bestias y los jinetes que desmontaban. El niño rubio corrió a mi lado.

La niña, la mulatilla, terminaba de caer y era ya un cuerpecito blando confiado a la tierra. Mi atención apartó dos cosas: los labios entreabiertos con la dolorosa sonrisa de quien no puede reír, y en torno de su mano abierta contra el suelo, cara a la Luna forrada de nubes, monedas sin brillo, yertas, pero íntegras en su

redondez, constantes en su materialidad, ajenas a la tragedia.

Las monedas, yo, la pequeña muerta, estábamos serenos y silenciosos. Los tres hombres juraban, maldecían, y el niño rubio los acompañaba, gesticulando, diciendo no sé qué (182-183).

El acontecimiento, que se desencadena otra vez de noche y en un ambiente enrarecido, previo a una larga enfermedad de Zama, se proyectará luego en el delirio de la fiebre incipiente donde volverá a pensar en el niño, revestido ahora como claro mensajero de la fatalidad: “Recordé al niño rubio. Reaparecía, al cabo de cuatro años, en circunstancias incomprensibles. No consagré mi mente a él con exceso” (185). En la mención, el personaje no alcanza a vincular la presencia del psicagogo con otra figura espectral en que se alegoriza la muerte y que lo acompañará durante la convalecencia: “Se había aposentado un vaho de mujer. *Ella* estaba en la recámara y esta vez no huiría” (185, subrayado en el original). Es decir que, en este episodio no sólo la figura de Hermes se presentifica mejor (en su vertiente oscura, decididamente *ctónica*) sino que toda la circunstancia puede ser interpretada como un preanuncio de la propia muerte del protagonista, ya bastante predispuesto a ello cuando cree sentir el llamado sobre su propio cuerpo o al abrir la puerta en manifiesta actitud de entrega. De hecho, toda esta sección del relato adquiere un valor especular, pues el personaje se solidariza e identifica con la niña muerta: “las monedas, yo, la pequeña muerta”, dice con tenebrosa perspicacia. Incluso las monedas –“yertas”, “íntegras”, “constantes”, “ajenas”– simulan aquí un pago ambiguo: malgastado, porque finalmente Zama no hizo usufructo del préstamo enviado por la amante, o provechoso tal vez, en el caso de que hubiese sido propicio para el tránsito que sí podría brindar el barquero Caronte a la mulatita muerta, favorecida con el óbolo para el pago ya dispuesto en la mano.

El imberbe, las aguas, el mono

Refiriéndose al proceso de escritura de *Zama*, Di Benedetto declaró, en más de una oportunidad, que lo primero que concibió de la novela fue el final (Di Benedetto, 2016: 488 y 529), donde se encuentra la última aparición definitiva del niño rubio. Orientados por esa posibilidad, tal como lo sugiere Graciela Ricci (1974), todo el proceso de escritura arrancarían entonces de la escena embrionaria última –en la que se advierte un sutil homenaje retórico a “Las ruinas circulares” de Borges–, cuando el niño dialoga con el héroe, débil y mutilado, aportando la incertidumbre de si el protagonista muere o no:

Tal vez dormité, tal vez no.

Volvía de la nada.

Quise reconstruir el mundo.

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...

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

–Tú tampoco (240).

Contribuyendo a la línea de sentido que vengo proponiendo, otra vez en actitud plenamente identificable con el rol del psicagogo, esta intervención postrera del niño hasta encubre una altivez levemente cínica, por la certeza inexpressada de saber que el retorno a la vida es imposible para Zama porque el personaje está ya muerto. El indicio para pensar en la muerte final del protagonista aparece, justamente, en la escena inicial –que en el proceso de maquinación general de la escritura de la novela habría sido la consecutiva a la última–, donde la narración se abre con un señalamiento a la muerte ya sin ambivalencias. Con su ritmo de salmodia, seco y cortante, dice el inmejorable comienzo de la novela:

Salí de la ciudad, ribera abajo, al encuentro solitario del barco que aguardaba, sin saber cuándo vendría.

Llegué hasta el muelle viejo, esa construcción inexplicable, puesto que la ciudad y su puerto siempre estuvieron donde están, un cuarto de legua arriba.

Entreverada entre sus palos, se manea la porción de agua del río que entre ellos recae.

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.

Ahí estábamos, por irnos y no (11).

La imagen del mono muerto, una representación icónica sin dobleces del mismo Zama –traspuesta luego por Di Benedetto en *Sombras, nada más...* (1983), en el mono colgante devorado por los insectos–, se simbiotiza además con el elemento evanescente y fronterizo del agua –la convención imaginaria siempre propicia para la geografía circundante del inframundo– y la idea de “la invitación al viaje” final que entraña la fatalidad en sí misma (Néspolo, 2004: 266), componentes todos con los que aquí el texto resitúa un escenario de pronunciados relieves escatológicos. El relato nace, pues, con las aguas arremolinadas y pútridas de la muerte.

Quando el epitafio lo dice el muerto

En términos procedimentales, todo permite reconocer, entonces, una estructura circular perfecta, que inicia la novela con la anticipación y la cierra, efectivamente, a mi juicio, con la muerte del protagonista, amojonada por las anticipaciones señeras en las que interviene el niño rubio como psicagogo. A esto debe sumarse el ardid transcendental de que la narración se encare disimulando el estado desde el cual se

toma la palabra en el tiempo cero con que la obra inicia su enunciación, pues todo el relato novelesco debe interpretarse como el decir de un muerto. De hecho, en el proceso germinal de la escritura, según referenciaba el propio autor, la muerte del protagonista –un útero necrológico para el decir– habría funcionado casi como una garantía discursiva para poder empezar a contar la historia.³ Por ello, se comprende que es Zama una vez muerto, como plena y mera voz, desde el tiempo de la enunciación –anclado en una (a)temporalidad, otra e inespecífica, la de la ultratumba–, quien desde esa condición excepcional nos cuenta su historia. La estrategia, también empleada por tradiciones novelescas latinoamericanas cercanas a la obra –de *La amortajada* (1938) de María Luisa Bombal a *Pedro Páramo* (1955) de Juan Rulfo–,⁴ en esta propuesta narrativa resulta fructífera tanto para las necesidades operativas del relato –pues, ¿de qué otra manera podría narrarse la muerte del protagonista en el final, usando la primera persona, si no es presuponiendo que ya está muerto al comenzar la enunciación de la novela?–, como para afianzar la constancia agonizante y sin escapatoria de un mundo derruido que sobreimprime a cada paso la obra –en tanto que es la contemplación mortuoria del personaje, ya vencido y exánime, como “Zama el menguado” (21), la que oscurece sin esperanzas toda la trama.

La indicación tan repetida sobre la asfixiante espera que aqueja a Zama se magnifica infinitamente desde esta nueva lectura, por la gravidez de la eternidad desde la cual su voz, se presupone, nos comparte la desdicha de su historia, ya inmutable y sin alternativa posible de cambio. La vinculación que Carlos Gamero (2022: 176) señala entre los relatos de la espera –tomando a *Zama* como ejemplo– y los relatos de la peste –entendida aquí como una metonimia de la muerte– podría abonar también esta aproximación interpretativa. Un ejemplo de la apreciación tramada desde ese lugar –cenital y yerto– se da casi inmediatamente luego de la escena del mono muerto, en una segunda asociación a Zama con otro animal, un pez en sostenida lucha para continuar vivo. Ventura Prieto le presenta así este cuento que involucra resonancias de parábola ominosa:

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 (12).

Si bien es innegable la correlación por el sacrificio de la vida que habrían compartido Zama y el pez, lo que contribuye a sostener la idea de la voz del narrador muerto es la evaluación displicente sobre ese relato. Con velada ironía, por su desencarnada condición, el sujeto hablante aporta una honda y conclusiva perspectiva para juzgar de manera irrevocable los hechos, por lo que la perspectiva del héroe muerto contamina así –en el tiempo del enunciado– los acontecimientos biográficos referidos y los amolda desde la responsabilidad de una enunciación que no disimula su tono admonitorio por la condenada inexistencia que ahora porta:

³ Con el tiempo, otros relatos del escritor –como “Pez,” en *Absurdos* (1978), u “Hombre en un agujero”, en *Cuentos del exilio* (1983)– conjugarán también, con matices diversos, las ambivalencias de una enunciación encabalgada entre sueño, duermevela, vigilia y muerte.

⁴ De *Mundo animal* (1953) a *Cuentos del exilio* (1983), varios cuentos de Di Benedetto (“La comida de los cerdos”, “El juicio de Dios”, “El puma blanco”, “Caballo en el salitral”, “Aballay”, “Pez”, “Ferozes”, “Niños”, entre otros) coinciden en la percepción de cierta ruralidad ancestralmente trágica, cercana a aquella que Rulfo retrató con maestría en su obra. Además de la vinculación con *Zama* que aquí señalo, probablemente, sea su cuento “Los reyunos” –incluido en *Absurdos* (1978)– el otro texto del autor que mayores ecos y resonancias temáticas y argumentales guarde con *Pedro Páramo*.

Yo había seguido con viciada curiosidad esta historia, *que no creí*. Al considerarla, recelaba de pensar en el pez y en mí a un mismo tiempo. Por eso invité a Ventura Prieto a que regresáramos y *retuve mis opiniones*.

Procuré ocupar la cabeza en el motivo de mi caminata, en el hecho de que yo esperaba un barco, y si un barco entraba en él podría llegar algún mensaje de Marta y de los niños, aunque ella y ellos no vinieran, *ni nunca hubiesen de venir* (13, el subrayado es mío).

En otro pasaje de la novela, donde el protagonista refiere un diálogo con Indalecio, luego de que el hijo de este halagara sus méritos conocidos por boca del padre, nuevamente las evaluaciones desde la atalaya eternizada del personaje son elocuentes al recuperar la voz de Indalecio, y esta vez aparecen subrayadas por la propia discursividad, al fin de marcar así la entretrejida perspectiva que va encabalgando el decir del narrador: “Le he dicho quién *era* Zama. Un resplandor de mi otra vida, que no alcanzaba a compensar el deslucimiento de la que en ese tiempo vivía. Zama *había sido* y no podía modificar lo que fue” (21, subrayado en el original).

El devenir incesante

En las interpretaciones existentes sobre la figura del niño rubio, ninguna lo asocia a la divinidad conductora hacia la muerte. Por el contrario, lecturas como la de Malva Filer se inclinan por la supervivencia del personaje tras la mutilación final de sus manos y, desde una impronta simbólica de raigambre cristiana –atendiendo al número de la edad del chico, el doce, asociado a la salvación–, ven allí una parábola de aprendizaje a partir del dolor que el niño propiciaría (Filer, 2017: 105 y Néspolo, 2004: 276). El personaje representaría al custodio solidario tras el castigo recibido por Zama al delatar al bandido Vicuña Porco –otro doble siniestro del corregidor–, lo que lo convierte en un salvador que parece acompañarlo, habiendo escarmentado la falta, hacia una segunda oportunidad para insertarse en el mundo (Ricci, 1974: 105). Con matices cercanos, la invalidez simbólica del protagonista figuraría un acto iniciático necesario para superar el conflicto cultural latinoamericano, donde la noción de trasplante de lo europeo representa una experiencia traumática y cercenadora de otras culturas –las originarias–, que debería superarse para propiciar nuevos modos de configuraciones identitarias más auténticamente propias (Filer, 2017: 108-109) y/o legitimadoras de las diversidades ancestrales (Cohen Imach, 1994: 381-382).

Las lecturas en clave psicoanalítica, por otra parte, han interpretado al niño rubio como representación apendicular de la personalidad escindida del protagonista, como “símbolo iterativo, de carácter poético y arquetípico” de la “Conciencia en estado puro” (Ricci, 1974:21), como “una proyección de (...) [la] atribulada conciencia” del propio Zama (Néspolo, 2004: 276) o como la imagen repetida del protagonista anclada en otro tiempo: “¿Ese niño rubio es el mismo Diego de Zama en su infancia?” (Hardmeier, 2022: 101). En otra variable explicativa, focalizando en los juegos de reduplicación que la figura del niño habilita en la obra, para Rafael Arce (2020) el personaje admite ser interpretado como un componente novelesco autorreflexivo o metadiscursivo con ecos que se diseminan por la obra:

Es, pues, un espectro: el hijo que Zama nunca tuvo, el hijo no nacido (Zama casi no recuerda su hijo con Marta y considera su hijo con Emilia con distancia y desprecio,

ese bastardo grotesco que vive como un animal entre las gallinas), pero también el niño que Zama fue, el no madurado que sigue siendo (83).⁵

Como ocurre frecuentemente al explorar con atención las narraciones de Di Benedetto, definidas por la incomodidad de sus significaciones poliédricas, la presencia del niño rubio y los sentidos que su accionar disgrega ofrecen diversos carriles de significación reacios a la síntesis, tal como puede advertirse en este acotado muestrario de aproximaciones interpretativas disímiles y, a menudo, complementarias.

Recientemente, en el contexto de homenajes por el centenario del nacimiento del autor, Jorge Hardmeier (2022) ha recuperado parte de la correspondencia intercambiada por Di Benedetto con Carlos Prelooker, responsable del sello Ediciones Doble P que publicó por primera vez *El pentágono* y *Zama*. Durante el proceso de lectura de los manuscritos de *Zama*, en una de las misivas, el editor solicitaba finísima información sobre dos aspectos puntuales de la novela:

- 1) ¿Cuál es la intención de introducir el sueño freudiano del feto en la matriz materna? ¿Qué importancia le da usted para el desarrollo posterior del libro?
- 2) ¿Cuál es el simbolismo que usted quiso dar a la presencia del fantasmal niño rubio? (99).

En relación con la primera pregunta, Di Benedetto admite que, en verdad, no había considerado los aportes de Freud al construir la escena del sueño del protagonista a la que se alude y, tal como se evidencia en la carta, hizo a partir de aquella inquietud del editor todo un trabajo posterior de lecturas *ad hoc*, para ensayar tentativas de interpretación bajo la égida del psicoanálisis en su respuesta a Prelooker. Por el contrario, respecto de la indagación sobre el personaje que aquí tanto nos interesa, el autor eligió no contestar, haciéndose carne nuevamente aquel adagio que nos previene en el acápite introductorio a *Cuentos del exilio* (1983): “El silencio, a veces, equivale a una protesta muy aguda” (Di Benedetto, 2009: 504). En un acto que podría interpretarse solidario con la no coerción significativa y que, además, se encauza con la poética narrativa autoral que Jimena Néspolo cifró con hallazgo crítico en el título de su libro *–Ejercicios de pudor–*, aquí el mutismo o la autocontención verbal de Di Benedetto parecen sofrenar la palabra para inhabilitar, paradójicamente, cualquier perímetro constrictivo de sentidos sobre el niño rubio.

El acercamiento personal, que acabo de delinear en este artículo, recoge el guante del desafío por continuar especulando con interpretaciones sobre el enigmático personaje. Esta apuesta no puede menos que reforzarse con la noción de reescritura que evidentemente está operando en la figura de Hermes que Di Benedetto elige representar, por momentos con una caracterización y funciones desempeñadas con mucha fidelidad a las versiones míticas que conservamos sobre esta divinidad, pero también con ausencias notables como los atributos materiales específicos del dios. El caduceo, las sandalias aladas y el *pétasos*, compañeros icónicos para la representación de Hermes, no aparecen aquí recuperados, como ocurre en otras reescrituras de esta figura, entre las cuales probablemente una de las más conocidas sea la bifronte –de

⁵ La existencia de esta cadena de reduplicaciones y pliegues referenciales parece especialmente atendida en relación con otro niño que interviene en la novela, con quien el niño rubio comparte algunos rasgos, me refiero al hijo de Indalecio que elogia al corregidor en el comienzo de la obra. Este jovencito es descrito por Zama como “un mozuelo de doce años”, de quien lo conmueven “sus facciones, noblemente agitadas, y los ojos, anunciadores de un desborde” (20), en el momento previo a reconocerle su pasado egregio al protagonista.

Tadzio y el exótico viajero del cementerio— con que Thomas Mann tramó su lectura del dios mensajero en la maravillosa *Der Tod in Venedig* (1911) (Mangariello, 1975; Ronchi March, 1984 y Mangariello y González de Tobia, 1984-1985). Esas relecturas engendraron, además, sus propias readecuaciones intermediales y multisignificativas, a veces premeditadamente más conciliadoras como la cinematográfica que ensayó Luchino Visconti con la obra de Mann, en *Morte a Venezia* (1971) (Liandrat-Grigues, 1997; Bauzá, 1998; Radigales, 2001 y Kitcher, 2015);⁶ en otros casos más independientes, como la personalísima *Zama* (2017) de Lucrecia Martel, donde la figura del niño rubio es mencionada fugazmente de manera general al comienzo del film, limitada a la idea de un fantasma que, fiel a esa evanescencia, ciertamente nunca aparece.⁷

Esta última serie en torno de Zama acredita una vitalidad intermedial trascendente, sostenida en un arco generoso que parece ir urdiendo su propia espesura de signos. Avanza así desde la obra literaria de Di Benedetto —o incluso posiblemente antes, desde los textos de Félix de Azara y la biografía de Miguel Gregorio de Zamalloa, que habrían funcionado como pretextos de la novela según la hipótesis intertextual de del Corro (1992: 15-20)—; prosigue, desde lo cinematográfico, con la realización atravesada por la (des)composición sonora y las complicidades femeninas sororas que destaca Martel; y, casi en concomitancia, vuelve al redil de la escritura con el aporte de Selva Almada, en un registro que agudiza la otredad transminada a lo largo del proceso de filmación en *El mono en el remolino. Notas del rodaje de Zama de Lucrecia Martel* (2017). Lejos de registrar un inventario de ausencias o deslices por los contrastes reconocibles en la apreciación global de esta serie, convendría reforzar aquí la legitimidad que en cada intervención artística detenta la pulsión irrefrenable de la reescritura, al adecuar componentes culturales, como el mitológico en este caso, en función de nuevos horizontes de recepción y urgencias del decir. Esta prolífica asimilación (re)escrituraria es una provocación vivificante, porque, como señalaba Borges (1994a) a raíz de las versiones homéricas, parte de un examen irrefutable: “El concepto de *texto definitivo* no corresponde sino a la religión o al cansancio” (239, subrayado en el original). Así las cosas, atendiendo a la representación del psicagogo que en el trabajo he querido reponer, para finalizar podríamos apropiarnos de una pregunta borgeana alterando levemente sus propósitos originales: “¿Cuál de esas muchas traducciones de [Hermes] es fiel?, querrá saber tal vez mi lector. Repito que ninguna o que todas” (1994a: 243).

⁶ Sobre la vinculación de Di Benedetto con Thomas Mann no he podido rastrear índices certeros —en las entrevistas a las que he tenido acceso y su propia producción escrituraria— que permitan afirmar que leyó *Der Tod in Venedig*. La única referencia cercana aparece en un artículo del escritor, “Agnon ha muerto”, publicado en el suplemento literario del diario *Los Andes* (domingo 22 de febrero de 1970, 2), que comenta Jaime Correas (2022: 5). A pesar de la poca información consignada, es suficiente para reponer el conocimiento de la obra de Mann. A raíz del homenaje al escritor Shmuel Yosef Agnon, muy tangencialmente, Di Benedetto refiere que visitó a la viuda del escritor alemán en Suiza, conoció su casa y su escritorio, en un recuerdo que evidentemente devela una instancia de admiración hacia Mann, contaminada también por el tono de homenaje al escritor israelí donde se trae a colación el episodio. Respecto de la realización de Visconti, un director que Di Benedetto como cinéfilo conocía y valoraba, en sus escritos periodísticos hay referencias atomizadas: a *Il Gatopardo* (1963), en 1965 (Di Benedetto, 2016: 371); a Dirk Bogarde, aunque en un texto de 1960, mucho antes de que protagonizara *Morte a Venezia* (Di Benedetto, 2016: 143); y a una biografía de Gustav Mahler, pero sin vincularlo al film de Visconti (Di Benedetto, 2022: 282-285). Sin embargo, sobre la versión filmica de la obra de Mann, estrenada en 1971, no hay alusiones. Más allá de estas pocas evidencias, la fuerte presencia de muchos componentes en común que ambas obras tramitaron en función de la tematización de la muerte, apelando a la común recuperación de Hermes, debería alcanzar para no desestimar a *Der Tod in Venedig* como un importante hipotexto de *Zama*.

⁷ En el film, merece una consideración particular el cruce entre este personaje y el hijo de Indalecio (El oriental en la película). Por ejemplo, la escena de la novela protagonizada por el niño rubio durante su estadía con la curandera, en la realización de Martel, muestra alteraciones relevantes pues, en el interés por desplazar al personaje, es el hijo de El oriental quien aparece protagonizando también las acciones en este episodio.

Bibliografía

- » Almada, S. (2017). *El mono en el remolino. Notas del rodaje de Zama de Lucrecia Martel*. Buenos Aires: Literatura Random House.
- » Arce, R. (2020). *La visitación. Ensayos sobre la narrativa de Antonio Di Benedetto*. Buenos Aires: La Cebra.
- » Bauzá, H. F. (1998). "Thomas Mann – Luchino Visconti: a propósito de *Muerte en Venecia*". *Itinerarios. Revista de Literatura y Artes*, 1, 67-89.
- » Bonnefoy, Y. (Dir.) (1996). *Diccionario de las mitologías y de las religiones de las sociedades tradicionales y del mundo antiguo*. Barcelona: Destino.
- » Bonnefoy, Y. (2010). *Diccionario de mitologías*. Barcelona: BackList.
- » Borges, J. L. (1994a). "Las versiones homéricas". En: *Obras completas I (1923-1949)*. Buenos Aires: Emecé, 239-243.
- » Borges, J. L. (1994b). "Kafka y sus precursores". En: *Obras completas II (1952-1972)*. Buenos Aires: Emecé, 88-90.
- » Di Benedetto, A. (1990). *Zama*. Buenos Aires: Alianza.
- » Di Benedetto, A. (2009). *Cuentos completos*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- » Di Benedetto, A. (2016). *Escritos periodísticos. 1943-1986*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- » Di Benedetto, A. (2022). *Escritos del exilio. Textos desde Madrid: 1978-1983*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo / A.hache.
- » Chalklen, R. M. L. (2019). *The Trip of a Lifetime. Journeying to the Afterlife in Ancient Greece*. Thesis of Master of Arts in History with a Classical Topic. Palmerston North: Massey University. En: <https://mro.massey.ac.nz/bitstream/handle/10179/15525/ChalklenMAThesis.pdf>; obtenido el 01/07/22.
- » Cohen Imach, V. (1994). *De utopías y desencantos. Campo intelectual y periferia en la Argentina de los sesenta*. San Miguel de Tucumán: IIEL, FFyL, UNT.
- » Correas, J. (2022). "El enigma Di Benedetto: el artículo perdido de su visita a un Premio Nobel". Conferencia presentada en el marco de *Cien años de Antonio Di Benedetto. Jornadas en Homenaje al escritor a 100 años de su nacimiento*, Mendoza, FFyL, UNCuyo, 12 y 13 de mayo de 2022. En: https://www.aal.edu.ar/BID/bid137_JaimeCorreas_El-enigma-Di-Benedetto.pdf; obtenido el 20/08/22.
- » Corro, G. P. del (1992). *Zama. Zona de contacto*. Córdoba: Argos.
- » Filer, M. E. (2017). *Zama: el diálogo de los textos*. Mendoza: FFyL, UNCuyo.
- » Gambero, C. (2022). *Siete ensayos sobre la peste*. Buenos Aires: Taurus.
- » Grimal, P. (1997). *Diccionario de mitología griega y romana*. Buenos Aires: Paidós.
- » Hardmeier, J. (2022). *Variaciones Di Benedetto*. Buenos Aires: Añosluz Editora.
- » Kitcher, P. (2015). *Muertes en Venecia. Las posibles vidas de Gustav von Aschenbach*. Madrid: Cátedra.
- » Liandrat-Grigues, S. (1997). *Luchino Visconti*. Madrid: Cátedra.

- » Mangariello, M. E. (1975). "Polivalencia del espacio en *La muerte en Venecia*". En: AAVV, *Thomas Mann (1875-1975). Homenaje en su centenario*. La Plata: UNLP, 179-186.
- » Mangariello, M. E. y González de Tobia, A. M. (1984-1985). "La proyección de *Las Bacantes* de Eurípides en *La muerte en Venecia*, de Thomas Mann". *Letras*, 11-12, 215-235.
- » Nallim, C. O. (1987). "Zama: entre texto, estilo e historia". En: *Cinco narradores argentinos (Mansilla, Álvarez, Dávalos, Arlt, Di Benedetto)*. México: UNAM, 103-126.
- » Néspolo, J. (2004). *Ejercicios de pudor. Sujeto y escritura en la narrativa de Antonio Di Benedetto*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- » Premat, J. (2009). *Héroes sin atributos. Figuras de autor en la literatura argentina*. Buenos Aires: FCE.
- » Radigales, J. (2001). *Luchino Visconti. Muerte en Venecia*. Barcelona: Paidós.
- » Raingeard, P. (1935). *Hermès Psychagogue. Essai sur les origines du culte d'Hermès*. Paris: Les Belles Lettres.
- » Reales, L. (2016). "Rastros de una escritura". En: Di Benedetto, A., *Escritos periodísticos. 1943-1986*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 7-46.
- » Reales, L. (2022). "Prólogo". En: Di Benedetto, A., *Escritos del exilio. Textos desde Madrid: 1978-1983*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo / A.hache, 11-48.
- » Ricci, G. (1974). *Los circuitos interiores. Zama en la obra de Antonio Di Benedetto*. Buenos Aires: Fernando García Cambeiro.
- » Ronchi March, C. A. (1984). "Thomas Mann y los griegos: *Muerte en Venecia*". *Estudios Clásicos*, XXVI-2, 88, 459-465.
- » Saer, J. J. (2014). "El silenciero". En: *La narración-objeto*. Buenos Aires: Seix Barral, 63-70.
- » Sosa, C. H. (2022). "Sobre la vacilación de la forma: las novelas de Antonio Di Benedetto". *Cuadernos del Hipogrifo. Revista de Literatura Hispanoamericana y Comparada*, 17, 97-116. En: <http://www.revistaelhipogrifo.com/wp-content/uploads/2022/08/97-116.pdf>; obtenido el 20/08/22.
- » Ulla, N. (1972). "Zama: la poética de la destrucción". En: Lafforgue, J. (Comp.), *Nueva novela latinoamericana*. Vol. 2. Buenos Aires: Paidós, 248-271.
- » Vernant, J. P. (2001). *La muerte en los ojos. Figuras del Otro en la antigua Grecia*. Barcelona: Gedisa.