

Facultad de Filosofía y Humanidades
Universidad Nacional de Córdoba
Doctorado en Letras



Existencia, nada y absurdo en la narrativa de Antonio Di Benedetto

Tesis doctoral

Doctoranda: Lic. Sofía Criach
Directora: Dra. Fabiana Inés Varela
Codirectora: Dra. Marisa Alejandra Muñoz

Año 2019



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial 4.0 Internacional.

Agradecimientos

Al Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, institución otorgante de la beca doctoral de cinco años de duración que me permitió llevar adelante esta investigación.

A Fabiana, mi directora, quien me introdujo en el mundo de la escritura de Antonio Di Benedetto. Su profundo conocimiento de la obra de este autor en particular, y de la literatura mendocina y argentina en general, junto con su rigurosidad intelectual, no exenta de cariño y de espacios de libertad, han sido la guía indispensable de este trabajo.

A Marisa, mi codirectora, quien desde la filosofía me ayudó a desarmar los esquemas en que caemos a veces los literatos, para ampliar el horizonte de lecturas y de análisis. Su inteligencia y sus consejos fueron “baquianos” de este itinerario desde su mismo nacimiento como proyecto doctoral.

A los jóvenes filósofos del Grupo de Filosofía Práctica e Historia de las Ideas (INCIHUSA-CONICET), que aceptaron a esta “intrusa” proveniente de la literatura y acompañaron, con su camaradería, afecto y diversidad de miradas críticas, el arduo proceso de esta investigación.

A Fernando, compañero de vida. Su amor y su apoyo incondicional colmaron de sentido vital este camino intelectual.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN / 10

METODOLOGÍA Y CONSIDERACIONES EPISTEMOLÓGICAS

1. El concepto como herramienta crítica / 15
2. Encrucijadas discursivas entre literatura y filosofía: reflexiones para un abordaje conceptual de la obra dibenedettiana / 19

PARTE I: Mundos de Antonio Di Benedetto

Capítulo 1: Biografía e itinerarios del escritor

- 1.1. Primeros años / 27
- 1.2. Juventud y madurez: el periodismo, el cine, los viajes, los libros / 30
- 1.3. La dictadura militar y el exilio / 34
- 1.4. Regreso y muerte / 37

Capítulo 2: La narrativa en Mendoza (1950-1976) / 38

- 2.1. Orígenes de la narrativa mendocina / 39
- 2.2. Una nueva promoción de narradores / 43
- 2.3. Posturas encontradas en el campo literario mendocino / 48
- 2.4. Los grupos literarios y la polémica en torno a *Voces* / 52

Capítulo 3: Di Benedetto en el horizonte literario nacional

- 3.1. De centros y periferias / 60
- 3.2. El problema de la clasificación / 63
- 3.3. La literatura y otros espacios
 - 3.3.1. El psicoanálisis / 69
 - 3.3.2. El cine / 71
 - 3.3.3. La filosofía / 75

Capítulo 4: La “zona dibenedettiana” y el debate sobre el regionalismo

- 4.1. Realismo, experimentación y regionalismo / 78
- 4.2. Los escritores de *la zona* / 81
- 4.3. Una escritura de los márgenes / 84

PARTE II: Existencia, esa zona intermedia

Preliminar/ *Existencia*

1. Existencialismos / 90

2. Di Benedetto y el existencialismo en la literatura / 95

Capítulo 1. Zama: espera en medio de la tierra / 97

1.1. Las lecturas críticas de *Zama* / 98

1.2. El entrelugar de la espera y del deseo /110

1.3. El itinerario zamano y la estructura de la novela / 122

Capítulo 2. Entre la vida y la muerte: la tentación suicida

2.1. No morir (aún): *Los suicidas* / 128

2.2. Muertes “pequeñas y buscadas”: el suicidio en la narrativa breve /142

2.3. La figura de Maldoror en *Sombras, nada más...* / 148

Capítulo 3. Entre la vigilia y el sueño: la existencia ensoñada

3.1. La invención de un entrelugar afectivo / 153

3.2. El ensueño materno / 163

Capítulo 4. Zona de contacto: lo humano y lo animal / 172

4.1. El largo camino del pensamiento tras la huella animal / 174

4.2. El animal, espejo (cóncavo) del ser humano / 177

4.2.1. La condición humana: angustia y libertad / 179

4.2.2. El mal y lo bestial / 182

4.2.3. La culpa / 184

4.2.4. *Humanimalidad* / 186

4.3. De niños, bobos y locos / 188

4.4. Cuerpos y corporalidades /189

4.5. El otro, el mismo /191

Conclusiones parciales / 195

PARTE III: Figuraciones de la nada

Preliminar/ Nada

1. La nada y la angustia / 198

2. Hombres libres que traen la nada al mundo / 199

Capítulo 1. Escribir después del cautiverio

1.1. Discusión sobre la escritura de *Absurdos* / 203

1.2. *Cuentos del exilio* / 208

1.2.1. La desintegración del sujeto y la figura del indeseado / 213

1.2.2. La experiencia del exilio / 218

Capítulo 2. Ser (en) el desierto

2.1. Aballay, penitente en el desierto / 226

2.1.1. Tensiones de la escritura: el “caballero indígena” y el espacio regional / 230

- 2.1.2. Una epopeya mínima y melancólica / 235
- 2.2. El desierto que era mar / 239
- Capítulo 3. Embellecer la nada / 243**
- 2.1. El desierto: entre lo regional, lo sagrado y lo mágico / 246
- 2.2. La (omni)presencia animal / 249
- 2.3. El exilio y el reino / 255
- Capítulo 4. Sueño, sombra, olvido**
- 4.1. Las (re)escrituras de una novela / 261
- 4.2. Estructura, voz y niveles narrativos / 263
- 4.3. Ficciones de un *yo* que es otro / 268
- 4.4. El recuerdo, el olvido: borrar el trauma / 272
- Conclusiones parciales / 277**

PARTE IV: Lo absurdo del mundo

Preliminar/*Absurdo*

- 1. El sentimiento de lo absurdo / 280
- 2. Lo absurdo en la literatura
 - 2.1. Dostoievski, Kafka y la creación absurda / 284
 - 2.2. El teatro del absurdo / 286

Capítulo 1. Lo absurdo y sus variantes en la escritura dibenedettiana

- 1.1. Un absurdo existencialista trágico / 292
- 1.2. Un absurdo existencialista camusiano / 298
- 1.3. Un absurdo grotesco y/o surrealista / 299
 - 1.3.1. El absurdo grotesco y surrealista de *Mundo animal* / 299
 - 1.3.2. Otros cuentos / 306

Capítulo 2. La escritura como mundo. *El pentágono* / 314

- 2.1. La patafísica: imaginación, experimentación y absurdo / 315
 - 2.1.1. La patafísica en Argentina: Cortázar como caso ejemplar / 317
- 2.2. *El Pentágono* como novela patafísica / 318
 - 2.2.1. La verdad de la ficción / 321
 - 2.2.2. La realidad de lo imaginario / 325
 - 2.2.3. El medio es el mensaje / 328

Capítulo 3. Seres rbdomantes: pureza, deseo, culpa / 331

- 3.1. Las formas de la pureza / 333
- 3.2. Seres errantes / 338
- 3.3. Epítome de una escritura: el silenciero / 341

Conclusiones parciales / 350

CONCLUSIONES / 352

BIBLIOGRAFÍA / 361

ANEXO FOTOGRÁFICO / 399

Ediciones y citación del corpus del autor

Hemos elegido trabajar con las ediciones de la obra de Antonio Di Benedetto publicadas por la editorial Adriana Hidalgo, confeccionadas a partir de la última versión de cada texto publicada en vida por Di Benedetto, con excepción de *El Pentágono*, que reproduce la primera edición de la novela. Las ediciones consultadas y las abreviaturas con que se cita son las siguientes:

- EP *El pentágono*. 2018. 2a ed. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
Z *Zama*. 2014. 8a ed. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
ES *El silenciero*. 2007. 4a ed. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
LS *Los suicidas*. 2010. 4a ed. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
SNM *Sombras, nada más...* 2018. 1a ed., 1ra reimp., Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

En cuanto a la narrativa breve, se cita siguiendo la edición de los *Cuentos completos* (2009, 3a ed., Buenos Aires, Adriana Hidalgo), pero haciendo referencia a cada volumen por separado:

- MA *Mundo animal*
CC *Cuentos claros*
DyA *Declinación y Ángel*
ECT *El cariño de los tontos*
ABS *Absurdos*
CDE *Cuentos del exilio*
OC *Otros cuentos*
CI *Cuentos inéditos*

También se hace referencia a textos periodísticos y entrevistas al autor recopilados por Liliana Reales en *Escritos periodísticos*. Para estas referencias, se indica en primer lugar el apellido del entrevistador y el año, con el fin de no perder el contexto de las declaraciones del escritor, y luego la página correspondiente de la recopilación:

- EsP *Escritos periodísticos*. 2016. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

En algunos casos hacemos referencia a las primeras ediciones de las obras debido a cambios significativos que nos parece pertinente recuperar. Indicaremos oportunamente cuando se haga referencia a estas ediciones anteriores.

Un sueño persistente que tengo es este: yo subo escaleras. En cierto momento me detengo pero no encuentro posibilidad de descender. Tengo que seguir adelante. Adelante está el vacío. Me lanzo. Me lanzo y me toma el agua, y el agua me envuelve. Es un agua dibujada, un agua en espirales, estancada, transparente; desde abajo tiene vegetación que sube. Es un agua que me invita. No sé si estoy ahogado o por ahogarme. Cuando yo pienso en ese sueño veo que esa agua es el símbolo de la vida. Cada vez que me caigo me toma. Lo que me toma es la vida, porque vuelvo a subir escaleras y a caer y a subir.

Antonio Di Benedetto

INTRODUCCIÓN

En la narrativa de Antonio Di Benedetto encontramos una de las voces más originales de la literatura argentina del siglo XX. Lejos de Buenos Aires, siempre desde una posición más bien marginal –Mendoza, donde nació y permaneció gran parte de su vida, y luego el exilio–, escribió cinco novelas y más de un centenar de cuentos, además de ejercer profesionalmente el periodismo. A pesar de los vaivenes entre reconocimiento y olvido por parte de la crítica especializada y de los lectores, la riqueza de su narrativa y la creación de un estilo sumamente personal lo han convertido en una figura destacada en el canon de las letras de nuestro país. También, un escritor difícil de clasificar pues, al tanto de las novedades de la época y en sintonía con sus tendencias (el existencialismo, la nueva novela, el objetivismo, la cinematografía, el psicoanálisis), se ubicó casi siempre en la tangente, en las orillas, oscilante entre las meditaciones existenciales y la experimentación formal.

La bibliografía sobre el escritor evidencia que algunos de sus textos han suscitado un vasto corpus crítico, mientras que otras zonas de su producción permanecen aún bastante a oscuras para la academia¹. Sobresalen las tesis doctorales de las estudiosas españolas Carmen Espejo Cala (1991) y Teresita Mauro Castellarín (1992), trabajos amplios y abarcadores, y la de Jimena Néspolo (2004a), que también aborda la obra completa pero haciendo énfasis en las novelas. *Zama* (1956) es de modo muy marcado el texto que recibe más atención crítica, tanto por la cantidad de exposiciones de las que es objeto de estudio como por la profundidad con que se lo examina. Esta preponderancia, patente en el gran número de artículos y capítulos de libros dedicados a la novela, se observa también en trabajos más extensos como los de Ricci (1974), Filer (1982) y Del Corro (1992). Asimismo, *El pentágono* (1955) y *El silenciero* (1964) han recibido cierta atención –aunque mucho menor que *Zama*–, mientras que *Los suicidas* (1969) y especialmente la última novela, *Sombras, nada más..* (1985), han quedado notablemente relegadas. En cuanto a la narrativa breve, *Mundo animal* (1953) ha atraído la mirada de los críticos como volumen, mientras que como textos sueltos –es decir, relatos no analizados en el marco del libro en el cual fueron publicados– se destaca especialmente “Aballay”, y en menor medida, “El juicio de Dios”,

¹ Véase, al final de nuestra investigación, la bibliografía crítica sobre la obra de Di Benedetto.

“Caballo en el salitral” y “El abandono y la pasividad”². Esta asimetría en los estudios dibenedettianos, volcados más a las novelas que a los cuentos y, en cuanto a estos últimos, concentrados mayoritariamente en unos pocos a pesar de la prolífica labor del escritor en el género breve, nos llevó desde un principio a la decisión, sin dudas desafiante, de abordar la producción literaria de Di Benedetto en su conjunto.

A partir de esta elección, resultó fundamental pensar cómo estudiar un corpus tan amplio y variado de tal manera que, teniendo en cuenta modulaciones y singularidades, no cayera en la dispersión ni dejase de lado la unidad de la obra. Profusas lecturas y relecturas, con la ecuanimidad que requiere la labor crítica pero con la pasión a la cual también esta invita, pusieron de relieve diversos aspectos de esta literatura que funcionaron como pistas para entrelazar la gran variedad de textos. Así se fueron delineando los nudos que consideramos claves en el entramado de esta escritura y que, puestos en relación, dieron como resultado los tres núcleos que estructuran nuestra investigación: *existencia, nada y absurdo*. La hipótesis que orienta, entonces, la presente tesis, es que estos conceptos, íntimamente relacionados entre sí en virtud de una profunda unidad de estilo, se manifiestan en los distintos niveles y elementos narrativos de la producción literaria de Di Benedetto, no al modo de la novela de tesis ni de la novela psicológica, sino como un trasfondo anímico y subjetivo que configura su universo de escritura, proyecta una visión del mundo propia y coherente a lo largo de novelas y cuentos, y define su poética narrativa.

Cuando en una entrevista, Julio Ardiles Gray le pregunta por las constantes de su literatura, responde el escritor:

Preocupaciones morales. Preocupación de que no se cometan transgresiones de las líneas éticas que deben regir al hombre en su trato con el prójimo: ni ofenderlo, ni dañarlo. En toda mi narrativa, sean cuentos o novelas, es muy posible también que asomen esas señales o advertencias que a uno le vienen desde muy adentro y que habitan la faz misteriosa y no racional del ser humano. Ellas pueden ser: la provocación de la nada, la vecindad de la muerte, el misterio de la existencia, o el absurdo. Todo eso le ocurre a la gente que yo convierto en personajes, en palabras.

(Ardiles Gray, 1977: VIII)

Nuestra propuesta de trabajo nos exigió urdir un marco epistémico-metodológico para trabajar estos núcleos que, por un lado, respetara las particularidades del discurso literario en general y de la obra de este escritor en

² Las referencias específicas a la autoría y contenido de los trabajos críticos existentes sobre la producción dibenedettiana, esto es, el *status quaestionis* de los estudios sobre las distintas novelas y volúmenes de cuentos, se especifican en las diversas secciones de la investigación según los textos abordados en cada una.

particular, y por el otro, evitara la exposición meramente descriptiva o el informe clasificatorio, respetando la variedad y la singularidad de los textos. Encontramos un camino posible en la consideración de la existencia, la nada y el absurdo como *conceptos* según la definición y caracterización de Gilles Deleuze y Félix Guattari (*¿Qué es la filosofía?*, 1991), desarrolladas oportunamente en la sección dedicada a la metodología.

Nuestra investigación se estructura en cinco grandes partes. La primera, “Mundos de Antonio Di Benedetto”, se abre con un breve itinerario vital-intelectual del escritor, haciendo hincapié en los acontecimientos que son fundamentales para la comprensión de su obra, como ciertos episodios de la historia familiar y el ejercicio de la profesión periodística, en un primer momento, y luego, a partir de 1976, el cautiverio durante la dictadura militar y el consecuente exilio. En el siguiente capítulo abordamos la narrativa en Mendoza durante el período 1950-1976, cuando el autor vive en la provincia y su producción literaria es más prolífica. La falta de estudios sistemáticos y completos sobre el tema ha hecho que se desligue a Di Benedetto de su contexto de producción más inmediato, o bien que se lo relacione con autores tales como el poeta Américo Calí, con quien no guarda más que una relación afectiva de maestro-alumno. A nuestro parecer, el medio siglo da nacimiento en Mendoza a una nueva promoción de narradores con quienes el escritor guarda relación directa, ya divergente o ya coincidente en cuanto a propuestas de escritura. Así, Iverna Codina, Alberto Rodríguez (h), Juan Draghi Lucero o Abelardo Arias, forman parte del campo literario mendocino en el que Di Benedetto, no sin tensiones, se inserta. En la misma línea hemos llevado adelante una pesquisa sobre el grupo *Voces*, con el cual los críticos vinculan a nuestro escritor una y otra vez, con el fin de arrojar luz sobre sus ideas e integrantes. El siguiente capítulo analiza la figura de Di Benedetto en el horizonte literario nacional y la posibilidad de su inclusión en el problemático –por heterogéneo– grupo de narradores de origen provinciano que surge hacia la mitad de los años 50. Damos cuenta también de algunos aspectos del campo cultural argentino que resultan significativos para nuestro escritor y sus contemporáneos, como el psicoanálisis, la cinematografía, el existencialismo. Cerramos esta primera parte con una toma de posición acerca del vínculo de Di Benedetto con su generación y con el regionalismo, postulando la existencia de una *zona dibenedettiana* de escritura que, por un lado, permite repensar la oposición Buenos Aires/Interior y, por el otro, se aviene a la poética de los márgenes, nota distintiva de su producción.

Las partes II, III y IV configuran el núcleo de nuestra investigación, el análisis propiamente dicho del corpus. A cada una le precede un breve estudio preliminar que expone algunas definiciones, características o discusiones acerca del concepto englobante: existencia, nada y absurdo. Hemos buscado que estas consideraciones introductorias sean breves y no exhaustivas puesto que, tanto por la impertinencia a nuestro análisis literario como por la inmensidad de su naturaleza, no se pretende la erudición filosófica, sino entender lo fundamental de estas nociones para que funcionen como punto de partida del análisis literario.

La parte II trabaja la idea de la *zona intermedia* como la forma en que se configura en la escritura dibenedettiana la existencia: un vivir entre la espera (o esperanza) y el absurdo, entre la vida y la muerte, entre la vigilia y el sueño, entre lo humano y lo animal. Una espera que inmoviliza y degrada define a la figura central de esta empresa literaria, Diego de Zama, habitante del entrelugar del deseo. En el segundo capítulo abordamos la novela *Los suicidas*, en la que existir con la obsesiva interrogación sobre la finitud se torna un estar a medias vivo y a medias muerto, como el gato de la paradoja de Schrödinger; luego, el suicidio en la narrativa breve, donde también es recurrente, ya en forma de anhelos autodestructivos, ya en relación con los sueños. La existencia ensoñada, entendida como un espacio de tensión entre la vigilia (lo real) y el sueño (lo deseado), se trabaja en el capítulo 3 a partir de la figura de Amaya, protagonista de la *nouvelle* “El cariño de los tontos”, y de las variadas formas que adquiere lo materno a lo largo de la producción dibenedettiana. Finalmente, en el capítulo 4 abordamos extensamente las zonas de contacto entre lo humano y lo animal, uno de los aspectos centrales de la narrativa del autor.

La parte III se abre con un capítulo dedicado a la producción de exilio. A raíz de ciertas inconsistencias en las declaraciones de Di Benedetto sobre *Absurdos* y de la naturaleza de los relatos que contiene, la gestación carcelaria del volumen se vuelve objeto de indagación. Luego pasamos a *Cuentos del exilio*, que analizamos a partir de dos *leit motiv* manifiestos en estos relatos: la desintegración del sujeto y la figura del indeseado, que vuelven a la persona *nada* y *nadie*, respectivamente. Intentamos, además, determinar cómo el exilio toma forma en un libro que desde su prólogo intenta callar la experiencia de lo indecible aunque, no obstante, esté allí como testimonio involuntario. En el siguiente capítulo nos abocamos al espacio del desierto como una figuración de la nada a partir de dos textos de ABS: “Aballay” y “Pez”. Esta línea de interpretación se prolonga en el capítulo 3 con la *nouvelle* “Onagros y hombre con renos”. A esta dedicamos un extenso análisis, ya que se trata de un relato complejo y plurisignificante que prácticamente no ha recibido atención crítica. En el capítulo

cuarto emprendemos la tarea de desentrañar la última obra de Di Benedetto, *Sombras, nada más...*, cuya compleja y por momentos confusa estructura narrativa apunta contra el sujeto mismo que escribe, víctima y victimario, dueño de un pasado solo asible a través de los sueños y los recuerdos; un sujeto que desea borrarse a sí mismo como instancia final de un duro proceso de olvido.

El absurdo es el concepto-guía que da forma a la parte IV. Vasto y equívoco, entendemos este concepto, en el primer capítulo, en su sentido más próximo a la filosofía de Albert Camus y al pensamiento del teatro del absurdo; rastreamos esta visión en diversos textos, especialmente en *Zama*. Luego, un absurdo de cariz grotesco y/o surrealista, relacionado tanto con lo insólito como con lo siniestro, da lugar al análisis de muchos relatos de Di Benedetto, especialmente de *Mundo animal*. El siguiente capítulo aborda *El Pentágono* a partir del absurdo como medio de la ficción para impugnar la construcción de lo real a través del ejercicio pleno de la imaginación; esto es, un absurdo leído desde la patafísica y las novelas de vanguardia. En el tercer capítulo trabajamos la preocupación ética que se desprende de la escisión hombre-mundo propia de la existencia absurda, en la cual se interrelacionan las formas de la pureza, del deseo y de la culpa. Siguiendo la línea de los padecientes personajes dibenedettianos, terminamos en *El silenciero*, epítome de la narrativa del escritor por cuanto sintetiza gran parte de los meollos existenciales observados a lo largo de toda su producción.

Como podrá observarse después de su lectura, la división en tres de la sección nuclear de nuestra investigación responde a la sistematización de los temas trabajados de la manera que nos ha parecido más clara y conveniente. En realidad, existencia, nada y absurdo son conceptos transversales que surcan esta escritura, se interceptan entre sí, se yuxtaponen, circulan, remiten unos a los otros. En tal sentido, habría que pensar no en la lectura lineal de una tríada, sino más bien en un prisma de tres caras a través del cual descomponemos la obra dibenedettiana, poseedora de una profunda unidad.

METODOLOGÍA Y CONSIDERACIONES EPISTEMOLÓGICAS

La fábula es el nacimiento común de la palabra y el pensamiento.

Jacques Rancière, *La palabra muda*

1. El concepto como herramienta crítica

Pensar los cruces entre disciplinas suele ser una tarea dificultosa; pero así como tiene sus obstáculos, funciona a la vez como disparador de otros modos de pensar un objeto de estudio, ampliando el abanico de posibilidades para encararlo. Aunque la interdisciplinaridad es hoy en día habitual en las humanidades, no por ello deja de ser un desafío la construcción de herramientas metodológicas efectivamente útiles para cada investigación particular. En el caso del presente estudio, trabajar sobre la totalidad de la obra literaria de Antonio Di Benedetto, conformada por cinco novelas y más de un centenar de cuentos, requería encontrar los nudos que la atravesaran y nos permitieran visualizar tanto la unidad como la variedad de esta producción literaria. La interrogación epistémico-metodológica principal fue entonces la siguiente: ¿cómo abordar de forma rigurosa una producción narrativa amplia y diversa, considerando su espesor de sentido, sin caer en el contenidismo, en la contemplación descriptiva o en el informe clasificatorio?

Como antecedentes de esta tarea tenemos, como se dijo en la introducción, las tesis doctorales de Carmen Espejo Cala (1991) y Teresita Mauro Castellarín (1992). La primera organiza su exposición por géneros –las novelas y los cuentos–, abordando cada obra por separado en orden cronológico de publicación; la segunda combina cuestiones genéricas con asuntos temáticos. Ambos estudios tienen el mérito de acometer la totalidad de la obra de Di Benedetto a pocos años de su muerte, lo cual explica, especialmente en la primera, el detallismo bibliográfico y la labor descriptiva. En Argentina, la investigadora Jimena Néspolo realizó su tesis doctoral *Ejercicios de pudor: sujeto y escritura en la narrativa de Antonio Di Benedetto*, publicada por la editorial Adriana Hidalgo en el año 2004. Como indica su título, sujeto y escritura configuran los dos ejes de análisis que sostienen transversalmente el trabajo, aunque retoma muchos de los planteos e ideas de los estudios de Cala y Mauro. Exceptuando los textos de *Mundo animal* y algunos otros, como “Aballay”, no se dedica particularmente a la narrativa breve.

En el corpus crítico se insiste en señalar la filiación existencialista de Di Benedetto, así como la constante presencia del absurdo en sus textos. Si bien compartimos plenamente este punto de vista, se ha buscado trabajar desde una perspectiva que permita despegar la obra del escritor de las corrientes literarias o filosóficas que pudiesen cercarla o clausurarla, así como mantener distancia respecto de la problemática noción de “influencia” que tal mirada podía validar. Justamente otros de los *leit motiv* de la crítica dibenedettiana es la profunda originalidad del escritor y la imposibilidad de encasillarlo. Asimismo fue fundamental pensar cómo abordar esta producción de manera que, teniendo en cuenta modulaciones y particularidades, no dejase de lado la unidad de la obra. En síntesis, no caer en movimientos o corrientes generalizadoras, pero tampoco en una dispersión caótica del análisis textual. Profusas lecturas y relecturas, con la ecuanimidad que requiere la labor crítica pero también con la pasión a la cual esta invita, pusieron de relieve una serie de nudos de la obra dibenedettiana que entrelazaban de diversas maneras la gran variedad de textos. Así delineamos los puntos que consideramos clave en el entramado de esta escritura y que, puestos en relación, dieron como resultado los tres núcleos de sentido que estructuran esta investigación: *la existencia, la nada y el absurdo*. Estos ejes, íntimamente relacionados entre sí en función de la profunda unidad de estilo, se manifiestan en los distintos niveles y elementos narrativos, no al modo de la novela de tesis ni de la novela psicológica, sino como un trasfondo anímico y subjetivo que conforma el universo de la escritura de Di Benedetto, proyecta su visión del mundo y configura su poética narrativa.

Para trabajar estos ejes respetando las particularidades del discurso literario en general –es decir, recurriendo a las corrientes intelectuales sin encasillar allí los textos–, y de la obra del escritor en particular, consideramos existencia, nada y absurdo como *conceptos* según la caracterización de Gilles Deleuze y Félix Guattari en *¿Qué es la filosofía?* (2015) [1991]:

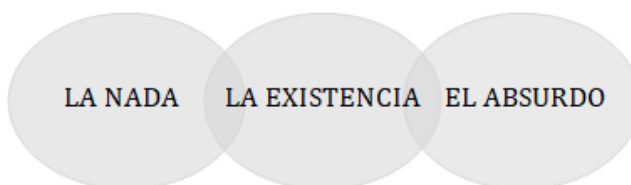
- *El concepto no viene dado, sino que es necesario crearlo*, tarea que le corresponde a la disciplina filosófica. En el análisis literario recurriremos a ciertas reflexiones de distintos filósofos acerca de los conceptos de existencia, nada y absurdo en tanto sean operativos para pensar la configuración de estos nudos de sentido en la escritura literaria de Di Benedetto.

- *No hay concepto simple*: cada uno tiene componentes y se define por ellos, es una multiplicidad.

- *Los componentes de un concepto pueden a su vez ser tomados como conceptos*. De esta manera, subconceptos como “entrelugar”, “ensoñación”,

“humanimalidad” o “suicidio”, piezas de la noción de existencia tal como se la trabaja en el corpus, poseen en sí mismos suficiente densidad de sentido para ser considerados conceptos. Lo mismo ocurre con los subconceptos de nada (“desintegración del sujeto”, “olvido”, “vacío”) o de absurdo (“grotesco”, “errancia”, “patafísica”, “pureza”).

▪ *Los conceptos son altamente maleables, “se concatenan unos a otros, se solapan mutuamente, coordinan sus perímetros, componen sus problemas respectivos”* (Deleuze y Guattari, 2015: 24). Si pensamos en los conceptos elegidos, se podrá observar a lo largo de nuestra investigación su profunda ligazón e interdependencia. Hay puentes, juntas, componentes compartidos, zonas de contacto; la estructura de la tesis apunta simplemente a la claridad y ordenamiento de la exposición. La producción narrativa de Di Benedetto guarda una profunda unidad de tono, tema y estilo de escritura.



> *Las entradas a los conceptos son múltiples, en consonancia con la teoría deleuziana del rizoma. Según el filósofo, no hay que preguntarse qué quiere decir un libro, sino “en qué multiplicidades introduce y metamorfosea la suya”* (Deleuze, 2002: 10), considerando siempre la obra como una pequeña máquina que se relaciona con otras. De esta manera abordamos los textos como actos literarios en los cuales todo puede entrar –las experiencias vitales o inventadas, el contexto político y social, las ideas presentes en el pensamiento contemporáneo, los deseos y angustias del escritor, etc. – y desde cualquier componente textual: la voz narrativa, los personajes, los diálogos, el espacio, la configuración temporal, los temas, lo silenciado y las ausencias, las elecciones morfo-sintácticas, las recurrencias.

▪ *Todo concepto tiene su historia, se halla necesariamente colmado de los sentidos que diversos momentos históricos han hecho recaer sobre él. En virtud de esta historicidad es que nuestra investigación recurre a pensadores, pero también a escritores, que han moldeado los conceptos con los que trabajamos. Por ello, a cada una de las tres grandes partes nucleares le precede un pequeño texto introductorio sobre qué entendemos por cada concepto englobante, sin soslayar que se trata de un recorte, de una pequeña explicación orientada a delinear mínimamente sus contornos, de modo tal de definir el campo de sentido desde el cual parte el análisis textual. Así, para*

existencia recurrimos a las principales figuras de la filosofía existencialista, como Søren Kierkegaard, Martin Heidegger y Jean-Paul Sartre; la nada se la trabaja desde estos dos últimos pensadores; para absurdo, la figura de Albert Camus es fundamental. El diálogo con los escritores es asimismo indispensable: Jorge Luis Borges, Juan José Saer, Franz Kafka, Pär Lagerkvist, Eugène Ionesco, Julio Cortázar y el mismo Camus son algunos de los principales interlocutores de la escritura dibenedettiana.

- En estrecha relación con lo anterior, se dice que *el concepto remite a un problema*, a unos problemas sin los cuales carecería de sentido. Como los conflictos humanos se repiten, atraviesan generaciones, espacios, tiempos, disciplinas, necesariamente los conceptos también habrán de repetirse, emergiendo en determinadas circunstancias para volver a ocultarse, para aparecer falseados o enmascarados, o revestidos de ciertas características y no otras según la ocasión. No obstante esta flexibilidad, no todo entorno es un buen caldo de cultivo para cualquier concepto: “Es necesaria la elasticidad del concepto, pero también la fluidez del medio” (40). Como veremos, tanto el ideario existencialista-absurdo como la literatura que de él se nutre tuvieron amplia repercusión en la Argentina, tanto entre los filósofos como en los escritores, entre los cuales daría sus propios frutos.

En conclusión, esta investigación considera sus ejes como conceptos y no como temas, intentando de esta manera que el abordaje de la obra no resulte mero contenidismo. Si se juzga que en la escritura literaria no hay tanto temas puros como cadenas o entramados de sentido, marcas, huellas, los conceptos ofrecen su riqueza como herramienta crítica por cuanto son abiertos, múltiples, maleables, históricos, interconectados. Funcionan de ese modo como catalizadores de sentido. El tema, en cambio, remite más de lo deseado a lo argumental, a la anécdota, al asunto, aun si, como señala el teórico de la literatura Enrique Anderson Imbert, atendemos al tratamiento personal del tema que hace el escritor y no al tema en sí (1969: 120)³. Una metodología tal habría vuelto la investigación un estudio de interioridades en tanto metáforas individuales de temas universales (124-125), un inventario que encasillaría cada obra como en cajoncitos de boticario antiguo, leyendo los textos como si fuesen glosas de un borgeano “texto mayor” tan infinito como inexistente. Trabajar en tales términos implicaría también creer que el escritor escoge determinados temas para expresarlos o ficcionalizarlos en sus textos, lo cual deja de lado todo lo que un texto *dice* sin haber querido decirlo premeditadamente; es decir, la literatura como *experiencia de lenguaje*.

³ Anderson Imbert incluye el método temático dentro de los métodos que trabajan sobre “la obra creada”, frente a otros que se abocan a la instancia de “la actividad creadora” y la de “la recreación del lector”. Esto manifiesta la a-historicidad e inmanencia de la que pueden adolecer los estudios temáticos.

En el fondo sería incorrecto manifestar, por ejemplo, que el absurdo o la nada son temas de la literatura de Di Benedetto. En consonancia con la propuesta de Deleuze y Guattari, resulta más pertinente sostener que aquellos configuran una mirada desde la cual el escritor se enfrenta al caos de lo real, una manera de entender y construir lo real, y no una proposición abstracta que elabora literariamente a partir del pensamiento. Es una posición ante el mundo y una manera creativa (es decir, no inercial, no conservadora de lo establecido) de darle sentido. Así, el concepto como nudo de la trama filosófico-literaria permite, por un lado, evadir el encasillamiento en escuelas o movimientos, las relaciones meramente temáticas y las vinculaciones esquemáticas texto-contexto; por el otro, abordar la producción dibenedettiana a partir de los núcleos en que se aglutina, respetando su variedad y su singularidad.

2. Encrucijadas discursivas entre literatura y filosofía: reflexiones para un abordaje conceptual de la obra dibenedettiana

A partir del establecimiento de los nudos conceptuales de la producción de Di Benedetto, nos ha interesado observar la manera en que literatura y filosofía se ven entrelazadas en esta escritura. Ya se hizo referencia a la filiación establecida por la crítica con la corriente existencialista-absurda. Jimena Néspolo titula “El escritor filósofo” a uno de los capítulos centrales de su tesis; también abordan los textos – especialmente *Zama*– en relación con el ideario existencialista de Sartre y Camus, Julio Crespo y Julieta Gómez Paz (1970), Malva Filer (1982), Juan José Saer (1997), Dolly Sales (1997-1998), Gustavo Lespada (2008), Christian Claesson (2008), Jorge Bracamonte (2015). Ya se verá en el capítulo 2 de la primera parte el importante influjo que el existencialismo tiene sobre los escritores argentinos que comienzan a publicar hacia la década del cincuenta. Lo que interesa en este apartado es establecer una micro-episteme desde la cual interpretar la relación entre el discurso literario y el discurso filosófico al momento de llevar a cabo la labor de crítica textual de la presente investigación.

En *El mito de Sísifo* [1942], Albert Camus no marca una diferencia tajante entre filosofía y literatura. Para él, todo filósofo se sirve de la literatura y todo gran novelista (su planteo se reduce a la novela) es un filósofo, por cuanto ambos construyen un mundo propio: “Pensar es, ante todo, querer crear un mundo (o limitar el propio, lo que equivale a lo mismo) [...] El filósofo, aunque sea Kant, es creador. Tiene sus personajes, sus símbolos y su acción secreta. Tiene sus desenlaces [...] La novela tiene su lógica, sus razonamientos, su intuición y sus postulados. Tiene también sus exigencias de claridad”

(2010: 113-114). Rechaza al escritor de tesis, que se inspiraría en un pensamiento satisfecho, mientras el novelista filósofo es más lúcido por cuanto evidencia un pensamiento limitado, mortal y rebelde. Simone de Beauvoir, en su artículo “Literatura y metafísica”, manifiesta una visión similar puesto que también considera que ficción y filosofía no deberían separarse tan tajantemente si es en el seno del mundo que se piensa el mundo. Sin embargo, a lo largo del ensayo establece dos factores que regulan la posibilidad de aunar estos ámbitos. En primer lugar, la visión de la filosofía de que se trate; por ejemplo, afirma que le sería imposible imaginar una novela aristotélica o spinozista. Si en cambio se parte de una concepción filosófica que retiene el aspecto subjetivo, singular y dramático de la experiencia, entonces sí podrá mostrarse más próxima a las formas poéticas; da el ejemplo de Kierkegaard con sus recreaciones literarias y la densidad dramática de obras como *Temor y temblor* o *Diario de un seductor*. Rescata el pensamiento existencialista y señala que no es casualidad que se exprese ya por tratados teóricos, ya por ficciones, pues hace un esfuerzo por conciliar lo objetivo y lo subjetivo, lo absoluto y lo relativo, lo intemporal y lo histórico. En segundo lugar, pondera la relación filosofía/literatura en términos de impotencia/potencia para ahondar en ciertos aspectos de la realidad: “No se trata aquí de que el escritor explote en un plano literario verdades plenamente establecidas en el plano filosófico, sino de manifestar un aspecto de la experiencia metafísica que no se puede mostrar de otro modo: su carácter subjetivo, singular, dramático y también su ambigüedad” (1947: 298).

Hacer un repertorio de todos los posibles campos en que la filosofía se funde (o confunde) con las letras es una tarea imposible, expresa Enrique Lynch en el prólogo de su libro *Filosofía y/o literatura: identidad y/o diferencia* (2007: 16). En efecto, estas disciplinas tienen tras sí una historia tan extensa y tan profunda que cualquier intento de pensar una comunión clara y delimitada entre ellas parece desde el principio destinado al fracaso:

¿Cuántas filosofías y cuántas literaturas puede uno imaginarse que existen o han existido? Innumerables. ¿Ha habido alguna vez un universal que designe a la una o a la otra de forma consistente y definitiva? Es evidente que no. Sólo tenemos hablas, discursos, que unas veces se identifican con lo literario y otras con el filosofar pero que, por otra parte, no tienen el mismo perfil ni las mismas pautas de identidad en todas las épocas y tradiciones.

(16)

Bajo la premisa de que la diferencia estricta entre estos discursos es en verdad tan moderna, reciente, como la noción actual de literatura, establece entonces el vértice

de comparación en la crítica; es decir, que todo punto de vista que instaure las relaciones entre literatura y filosofía constituye una idea *crítica*. Si desde esta se establecen las pautas de distinción entre las dos disciplinas, igualmente puede convertirse en el espacio que permita especular la relación de comunidad entre ellas. Haciendo referencia a Nancy, Lynch habla de un *intersticio*, un espacio que remite a la diferencia como identidad, un punto de vista que “ya no es filosófico”, pero tampoco “cabalmente literario” (36). En una línea similar Michel Foucault había sostenido, en un artículo de 1963, la facultad de la crítica para establecer entre las obras una relación que no sea del orden de la semejanza –influencias, imitación– ni del orden de la sustitución –sucesión, desarrollo, escuelas–, sino más bien “una relación por la que las obras pudieran definirse unas frente, al lado y a distancia de las otras, apoyándose a la vez en su diferencia y su simultaneidad, y definiendo, sin privilegio ni culminación, la extensión de una *red*” (2003: 255). Construir esa red de obras, sus trayectos, sus cruces y sus nudos, es para Foucault una tarea necesaria si la crítica quiere evitar ser un lenguaje derivado y, aunque segundo, se vuelva fundamental. Para Jacques Rancière, la literatura constituye una de esas nociones problemáticas “a la vez tan imprecisas y tan conocidas, tan fáciles de concretizar y tan proclives a engendrar vaguedades”, que solemos invalidar teóricamente y luego restaurar para su uso práctico (2009: 10). Sufre lo que denomina “principio de indiferencia”: no es posible separar sus propiedades positivas de las ideas que los hombres nos hacemos sobre ella. Como los textos literarios son productos históricos, no se puede apartar la literatura de los discursos que definen las condiciones de su percepción en tanto prácticas de arte en un momento y lugar determinados. Entre esos discursos de los que habla el filósofo francés están necesariamente la investigación y la crítica literaria, por lo cual volvemos a pensar en estas como los espacios para pensar las zonas de contacto entre literatura y filosofía.

A partir de la obra de Macedonio Fernández y Jorge Luis Borges, Samuel Monder intenta definir un tipo de texto que denomina *ficción filosófica*. Frente a una filosofía concebida como discurso absoluto, autoridad especial y árbitro de la realidad, define la ficción filosófica como “un discurso que asume su propia fragilidad” (2007: 123). Partiendo de la lejana exclusión de los poetas por parte de Platón en la *República* hasta llegar al giro lingüístico, Monder señala que la filosofía siempre ha desconfiado del lenguaje como de un “enemigo del que hay que cuidarse para evitar caer en sus engaños” (2007: 91). Haciendo referencia a la *différance* derridiana, a esa cadena de significación en la que nada tiene un referente como pura presencia, donde solo hay ausencias y el centro de cualquier estructura es un lugar deshabitado, plantea una filosofía que manifiesta su propia inestabilidad y su imposibilidad de reposar en un

universo conceptual absoluto y definitivo. Este *punto ciego* del discurso filosófico posibilita para Monder la ficción de un más allá lingüístico: “un *silencio* que puede ser tematizado, nombrado o estetizado de diferentes maneras” y que denomina *ficción filosófica* (98). Si bien formula esta noción a partir del abordaje de las obras de Macedonio y de Borges, es interesante por cuanto no lo propone como un género, sino como un modelo a partir del cual es posible pensar diversas obras literarias en las que “no necesariamente debe haber filósofos a la vista” (12).

Retornando a Deleuze y Guattari, estos distinguen la filosofía y el arte al decir que la primera, como bien se dijo, crea *conceptos*, mientras el segundo elabora *perceptos* y *afectos*; esto es, sensaciones que exceden cualquier vivencia, que son independientes de las afecciones y las percepciones, así como también del sujeto que las experimenta. Desde el campo de la literatura, Juan José Saer lleva a cabo un planteo cercano cuando afirma que de manera implícita o explícita, y sobre todo implícita, la ficción narrativa comercia con la filosofía. Considera que todo relato es construcción y no discurso, pues mientras en este último se suceden una serie de universales (que podríamos vincular con los *conceptos*, aunque sin equipararlos por cuanto, según los filósofos, estos no son universales sino históricos), en el relato “desfila una procesión incesante de figuras particulares”, plausibles de emparentar con los afectos y los perceptos (2014b: 17-25). Para el escritor santafesino, el valor de una obra literaria viene dado, en parte, por la proliferación en su interior de elementos particulares en detrimento de los invariantes, que son los signos arbitrarios del lenguaje y las convenciones del género. La literatura es para él una especie de *construcción sensible*: la narración cobra la misma autonomía que los demás objetos del mundo y no se limita a reflejarlo, sino que lo contiene y lo crea allí donde no había nada (29). Deleuze y Guattari hablan de la obra de arte como *ser de sensación* que se sostiene en pie por sí mismo, y de la composición estética como el *trabajo de la sensación*. Con su material – las palabras –, los escritores *fabulan*, lo cual implica desbordar los estados perceptivos y afectivos de la vivencia para devenir el bloque de sensaciones presentes que es la obra de arte. Siguiendo a Joyce, hablan de un *caosmos*, un caos compuesto y hecho sensible por el arte: “El arte y la filosofía seccionan el caos, y se enfrentan a él, pero no se trata del mismo plano de sección, ni de la misma manera de poblarlo [...] Ello no impide que ambas entidades pasen a menudo de una a otra, en un devenir que las arrastra a ambas, en una intensidad que las codetermina” (2015: 68). Sin embargo, ni aquellas figuras que denominan *personajes conceptuales* consiguen hacer una síntesis completa de arte y filosofía, sino que “se bifurcan y se bifurcan sin cesar” (69). Esto es, se instalan en la diferencia sin colmarla. Si se plantea la imagen –borgeana sin dudas– de la escritura

como un laberinto, es posible visualizar que todo punto de intersección se ve, desde una perspectiva, como senderos que se intersecan, y desde otra, como senderos que se bifurcan, por lo cual cobra importancia lo que señalara Lynch: el punto de mira adoptado por la crítica.

En el caso de la producción literaria de Di Benedetto, y en relación con la noción saeriana de la literatura como construcción sensible o la deleuziana bloque de sensación, la imagen ocupa un lugar destacado. La plasticidad, entendida como la cualidad de una frase o estilo “que por su concisión, exactitud y fuerza expresiva realce a las ideas o imágenes mentales” (DRAE), es un rasgo sobresaliente de esta escritura: el mono en el río de *Zama*, el nido en la cabeza equina de “Caballo en el salitral”, el cuerpo desnudo del protagonista en el final de *Los suicidas*, el gato que impassible mira al ladrón en “Felino de Indias”, la mosca que se quema en *El silenciero*, por nombrar solo algunas. Si analizamos la plasticidad como un rasgo formal, es posible señalar el influjo de ciertos fenómenos de la época que hacen hincapié en la imagen visual y la supremacía de la mirada, como el objetivismo francés, la escuela norteamericana y, como fondo insoslayable de todos, la cinematografía, propiciadora del desplazamiento desde el *narrar* las historias hacia el *mostrar* o *hacerlas ver* (no olvidamos que Di Benedetto fue un entusiasta del cine). Pero si vamos más allá de la técnica narrativa, se observa que la imagen posee una potencia de significación capaz de desplegar un ideario, un repertorio de todo aquello que construye la concepción del mundo del escritor y su actitud filosófica ante él, y del cual puede ser más o menos consciente. La imagen, metafórica o no, es epistémicamente reveladora. Volvamos a Camus y sus novelistas filósofos:

justamente, el hecho de que hayan preferido escribir con imágenes más bien que con razonamientos revela cierto pensamiento que les es común, convencidos de la inutilidad de todo principio de explicación y del mensaje docente de la apariencia sensible. Consideran que la obra de arte es al mismo tiempo un fin y un principio. Es el resultado de una filosofía con frecuencia inexpresada, su ilustración y su coronamiento.

(2010: 115)

Lo filosófico puede encarnarse en la escritura, hacer una con ella: no hay un conjunto de ideas previas que ilustrar, sino un mundo que se crea para hablar del mundo mismo. El lenguaje hecho de imágenes despliega un abanico de significaciones, una multiplicidad que nada tiene que ver con lo caótico. La visualidad de la prosa dibenedettiana guarda relación directa con su estilo conciso y lacónico (aquel que Saer llamó “estilo Di Benedetto”), una sobriedad vigorosa que habilita la hondura de sentidos

sin caer en una pesadez que abrume al lector⁴. Pero al mismo tiempo, las imágenes exhiben cierta opacidad, y como muestra Saer en su famoso cuento “Sombras sobre vidrio esmerilado”, una incapacidad de la palabra para revelarlo todo. Por eso hay imágenes que siguen siendo significativas a pesar del paso del tiempo, como el mono zamaniano en el río, una y otra vez recuperado por los estudiosos de esta literatura. Además, la plasticidad en el lenguaje no niega la presencia de ideas previas o cavilaciones metafísicas en el proceso de escritura, pues ningún autor puede despegarse de su coyuntura vital, de sus lecturas, de las tendencias intelectuales o de las ideologías predominantes en su época. En cambio, manifiesta que no hace lo mismo quien ilustra un pensamiento (el escritor de tesis) que quien crea un mundo, quien explicita un ideario y quien construye un imaginario; Di Benedetto se encuentra entre los segundos.

En síntesis: la obra como construcción sensible independiente o bloque de sensaciones presente; como manifestación del carácter subjetivo, singular y ambiguo de toda experiencia metafísica; como discurso frágil, incapaz de verse reposado en un universo conceptual absoluto y definitivo; obra plástica y a la vez opaca, conectada con el ideario de su época y a la vez evasora de todo afán clasificatorio; todo ello permite vislumbrar en la literatura de Antonio Di Benedetto una potencia filosófica que intentamos en el presente estudio condensar en tres ejes: existencia, nada y absurdo. Este es el entramado discursivo filosófico-literario que sustenta la interpretación global de los textos abordados.

La potencia filosófica de la que hablamos no se halla siempre en el mismo grado a lo largo de la producción del autor y esto ha determinado la construcción del corpus, la selección de textos con los cuales efectivamente trabajamos en esta investigación: 1) las novelas de la llamada “trilogía de la espera” (Z, ES y LS), que traman sus vetas filosóficas de forma más clásica o al menos más evidente, de aquí la tan frecuente vinculación de estas obras con el existencialismo; 2) EP, en su relación con el absurdo; 3) SNM; 4) los cuentos de extensión considerable o *nouvelles* “El cariño de los tontos”, “Aballay” y “Onagros y hombre con renos”; 5) la mayoría de los textos de *Mundo animal*, *El cariño de los tontos*, *Absurdos* y *Cuentos del exilio*; 6) cuentos publicados en diarios o revistas no retomados en libros, como “El pretendiente”, “Pintor o pintado”, “Parábola del deseo, la maceración y la esperanza” y “Manos en la noche”; 7) cuentos inéditos como “Epístola paternal a Fabia” y “Muy de mañana, en el

⁴ con la levedad de la palabra. Y con *levedad* queremos darle el sentido que le otorga Italo Calvino: quitarle peso a la estructura del relato y al lenguaje para que la pesadez del mundo no se adhiera a la escritura. “La levedad para mí se asocia con la precisión y la determinación, no con la vaguedad y el abandonarse al azar” (Calvino, 2000: 27).

cementerio". Pocos textos se han dejado de lado: los de *Declinación y Ángel*, cuya experimentación formal basada en el objetivismo y las técnicas cinematográficas reducen notablemente el espesor metafísico; y los relatos de cariz más costumbrista, regionalista o picaresco, como "Falta de vocación", "As", "Los reyunos", "Ortópteros" o "Ítalo en Italia".

PARTE I

Mundos de Antonio Di Benedetto

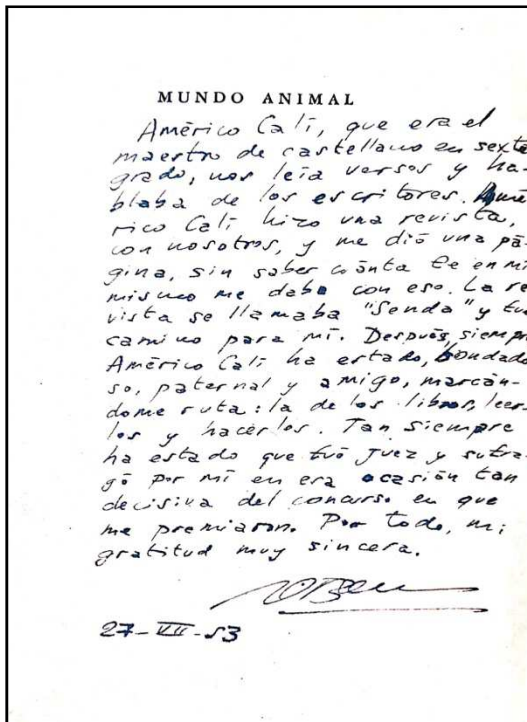
Capítulo 1

Biografía e itinerarios del escritor

Si juzgo mi caso como una generalización, diría que es inconcebible que yo sea *Zama* y *El silenciero* y "Caballo en el salitral" al mismo tiempo. Yo no soy todo eso. Sí podría decir: no he sido todo eso, no he vivido todo eso, pero son formas asumidas al escribir, de lo que hubiera sido, de lo que hubiera querido o necesitado ser.

Di Benedetto en 1975.

1.1. Primeros años⁵



Dedicatoria de Di Benedetto en un ejemplar de la primera edición de *Mundo animal* (1953) conservado en la biblioteca personal de Américo Calí.

Antonio Di Benedetto nace en Mendoza en 1922, el 2 de noviembre, Día de los Muertos, como él gustaba señalar⁶. Tanto su padre José Di Benedetto, argentino, como su madre Rosario Fisígaro –llamada cariñosamente "Sarita"–, nacida en Brasil, tienen ascendencia italiana. Su hermana menor, Carmen, nace en 1928. Antonio realiza sus estudios primarios en las escuelas "Alejandro Mathus" de Bermejo y "Tiburcio Benegas" de la ciudad de Mendoza, donde tiene de maestro al poeta Américo Calí, quien le publica en 1934 su primer cuento, titulado "Soliloquio de un príncipe niño", en la revista escolar *Sendas*. En Bermejo, un distrito de las afueras de la ciudad donde transcurre su

primera infancia, el padre, enólogo y con un pasado militar, ejerce como boticario del pueblo. Entre los recuerdos de aquellos años Di Benedetto rememora una tarde en la

⁵ Para reconstruir la biografía del escritor nos basamos en Espejo Cala (1991), Castellarín (1992), Néspolo (2004a), Gelós (2011), De Monte (2016), Reales (2016), artículos sobre el escritor en revistas, suplementos culturales, diarios, y muy especialmente, en las entrevistas al autor.

⁶ "Sí, muchos apelan a la referencia de los signos del Zodíaco, yo las paso por alto porque cuento con una predestinación especial, la fecha de mi nacimiento, excluyendo los otros signos, y esa nominación religiosa que corresponde al Día de los Muertos. Me ha acompañado con una fidelidad absoluta, de modo que me crea profundas dudas, a menudo, sobre mi existencia" (Soler Serrano 1978. Esc.P: 513-514).

que corrió Zonda, un viento seco y caliente típico de la región cuyana, y él, muy chiquito, es olvidado en el patio de la casa, en un cajón de madera que le sirve de corralito: “Aquel viento me enfermó. Cuando ahora corre viento, mi cabeza no es mía, parece que se llena de viento. Y sufro”, le confiesa al periodista Rodolfo Braceli en 1972 (EsP: 492). La ferocidad de ese viento tomará forma en su relato “Pez”. Durante su infancia, además, varios miembros de su familia, dedicados algunos a la industria vitivinícola, protagonizan anécdotas, trágicas y grotescas, que el escritor aprovechará en sus ficciones.

El 13 de febrero de 1933 ocurre un evento trágico que marca su vida: la muerte del padre. Aunque la familia le explica que ha fallecido de forma natural, el escritor sostiene haber escuchado aquella noche una explosión, lo cual instaura en él la sospecha del suicidio. Esta duda lo torturará durante toda la vida y, sumada a una larga lista de suicidios familiares, deja una profunda huella en su escritura. Uno de los resultantes de este acontecimiento funesto es, sin embargo, positivo, pues un tío, con el fin de alejar un poco al niño Antonio de la luctuosa atmósfera doméstica, lo lleva con él a Buenos Aires por un pequeño viaje de negocios. Di Benedetto, de diez años, aburrido de permanecer en la habitación de hotel en la que el tío lo deja solo gran parte del día, sale a la calle y compra en un kiosco la revista *Leoplán*, que reproduce íntegramente una novela reconocida; en esa ocasión, una de Edgar Allan Poe. Señala el autor: “¡fue mi descubrimiento de la revista y de la literatura narrativa que ya no era ni la infantil, ni la sombría, ni el *Quijote*, que también había tenido que estar leyendo desde los ocho años! Me acompañó la revista hasta que se fundió, leí todas las colecciones” (Soler Serrano 1978. EsP: 521)⁷. En esas andanzas por las calles de Buenos Aires, el niño también ve atraída su atención por un ruido rugidor que sale de unas ventanas enrejadas al nivel del suelo. Al aproximarse a estas descubre que se trata de las máquinas rotativas de un periódico, el diario *Crítica*. De este modo, ese viaje se convierte en un anticipo de los dos caminos que ha de tomar su vida: la literatura y el periodismo.

Cuando se le pregunta por su primera semilla literaria, Di Benedetto cuenta que, después de la muerte paterna, comienza a escribir lo que estaba sucediendo en su casa en forma de relato directo. Luego incluye en el medio algunos cuentos, pero sin

⁷ *Leoplán* es un magazine de la editorial española Sopena que aparece entre 1934 y 1965, primero con frecuencia mensual y luego quincenal. La revista tiene como objetivo publicar una novela mundialmente consagrada en cada número, de manera tal que los lectores adquieran una biblioteca básica universal. Este plan de lectura viene acompañado por secciones de variadas temáticas: deportes, cine, moda, salud, arquitectura, humor, curiosidades, etc., en consonancia con su formato de *magazine* (Sesnich, 2012: 441). Con precios sumamente económicos, la revista busca llegar a una gran masa de público en un contexto que, como hemos visto, resulta favorable, en tanto desde principios del siglo el lectorado argentino viene ampliándose, y los sectores populares comienzan a convertirse en destacados consumidores culturales.

considerar todavía que eso, contar lo que pasa, sea crear. A los dieciséis o diecisiete años escribe un libro junto a su amigo Miguel Enrique Oliva, titulado *El conventillo*, que incluye cuentos de diversos estilos y no tiene que ver con ningún conventillo. Si el autor conservó o no una copia de este primer fruto literario, no lo sabemos, y si lo hizo, seguramente debió perderse como tantos libros y papeles después del secuestro y el obligado exilio. Por otro lado, el escritor afirma que es su madre quien engendra en él la semilla de la narración cuando la escucha contar por las noches recuerdos de la familia. Admira especialmente su manera de narrar, al punto de que cuando es más maduro, se plantea la cuestión de cómo consigue hacerlo, buscando desentrañar la técnica para aplicarla como ejercicio. Desde entonces, afirma recurrir siempre a la técnica narrativa materna a la hora de escribir⁸. Mientras, de su padre hereda una gran biblioteca.

En 1940 se gradúa como bachiller en el Colegio Nacional Agustín Álvarez. Dos años antes, con sus primeras colaboraciones para *La Semana* y *La Palabra*, ha comenzado a despuntar en él la carrera periodística. Poco después, en 1941, da sus primeros pasos en el periodismo profesional en el diario *La Libertad*, y más tarde realiza sus primeras colaboraciones para medios fuera de Mendoza, cubriendo las crónicas del terremoto de San Juan para el diario *La Nación* (1944) y presentando cuentos y artículos para las revistas *Mundo Argentino* y *El Hogar*.

En 1941 ingresa a la Universidad Nacional de Córdoba para estudiar abogacía. Por no contar con medios propios, vive humildemente en el departamento de su amigo Joaquín Colomarde en el barrio Clínicas. Luego se traslada a la Universidad Nacional de Tucumán, para finalmente abandonar sus estudios. Al respecto, Di Benedetto cuenta:

Yo quería ser político. Me pareció que la abogacía preparaba para eso. También quería ser profesor de Letras. No sabía bien. Había heredado la biblioteca de mi padre. Para enseñar había que ser abogado o médico. Estudié cuatro años de abogacía, como alumno libre. Progresivamente me puse a leer novelas. Estaba entre los libros de derecho y las novelas. Tuve que decidirme y me decidí por las novelas.

(Braceli 1972. Esc.P: 487)

En esa misma entrevista, el escritor confiesa que lo que realmente le hubiera gustado ser es veterinario, en el campo, y es sabido también que tuvo un tiempo un puma cachorro. Tal interés encuentra una forma de canalización en la escritura, pues las figuras animales están presentes en toda su obra.

⁸ “comencé a prestar atención a cómo hacía ella para narrar, cómo construía un relato. Cómo lo empezaba, lo desarrollaba, lo cerraba. Si incluía o no la descripción de personajes, qué palabras usaba, qué proporción le concedía en el relato. Veía una justeza y una distribución perfectas en la historia y en el grado que concedía a la descripción” (Zaragoza, 1974: 42)

1.2. Juventud y madurez: el periodismo, el cine, los viajes, los libros

En 1945 tiene lugar otro de los acontecimientos fundamentales de su vida: ingresa en *Los Andes*, el diario más importante de la región oeste del país, trabajo que consolida su carrera periodística y al que dedicará más de treinta años. Allí ha de ser, sucesivamente, redactor, jefe de sección, secretario de redacción y luego subdirector, en la práctica director, pues ejerce como tal aunque el título de “directoras” corresponda, en los papeles, a las herederas de la familia Calle, dueña del diario. En el ámbito personal, contrae matrimonio con Luz Bono el 7 de junio de 1950; diez años más tarde nacería la hija de la pareja, Luz Di Benedetto.

En 1953, la editorial local del entusiasta Gildo D'Accurzio publica *Mundo animal*, su primer volumen de relatos. Algunos críticos, como Jimena Néspolo, consideran que los cuentos que reúne fueron escritos algunos años antes de su publicación. Si bien esta primera colección de narrativa breve no pasa desapercibida, la segunda edición, de 1971, tiene mayor impacto entre los críticos, y actualmente constituye una de sus obras más estudiadas. En 1955 aparece en Ediciones Doble P, de Buenos Aires, la “novela en forma de cuentos” *El pentágono*, sin duda su producción más vanguardista. La misma editorial publica al año siguiente la que sería, muy tempranamente, su obra máxima, la novela *Zama* (1956). Di Benedetto cierra su producción de esa década con otros dos libros de narrativa breve: *Grot*, editado por D'Accurzio en 1957, reeditado por Galerna con el título de *Cuentos claros* en 1969; y *Declinación y Ángel*, publicado por la Biblioteca Pública General San Martín en 1958. Podemos agregar como cierre un volumen de cuentos publicado a comienzos de los sesenta, *El cariño de los tontos* (Goyanarte, 1961), pues luego se dedicará a la escritura de dos novelas.

Di Benedetto es un escritor premiado desde sus primeros libros. *Mundo animal* recibe el Primer Premio Municipal de Mendoza y la Faja de Honor de la Sociedad de Escritores Argentinos. En 1957 se le otorga el Primer Premio Región Andina de los Premios Nacionales de Literatura del bienio 1957-1959 y el Premio Provincial D'Accurzio por *Grot*. Obtiene también el Primer Premio del Concurso Nacional de Cuentos del diario *La Razón* de Buenos Aires por su célebre “Caballo en el salitral”, el texto que abre *El cariño de los tontos*. También gana el concurso de guion para la Fiesta de la Vendimia, que escribe junto a Abelardo Vázquez y Alberto Rodríguez (h). Al año siguiente su adaptación del cuento propio “El juicio de Dios”, titulado “Los inocentes”, recibe el Segundo Premio de Argumentos para Películas de Largometraje del Instituto Nacional de Cinematografía, de Buenos Aires.

En simultaneidad con la trayectoria literaria, Di Benedetto consolida su profesión periodística. En 1949 pasa a ser jefe de la sección “Artes, Letras y Espectáculos” de *Los Andes*. En 1956 es nombrado corresponsal y luego supervisor en Cuyo del diario *La Prensa*, de Buenos Aires, del que posteriormente será corresponsal en distintos países de América y de Europa. El gobierno de Francia le otorga una beca para estudiar en París, donde realiza cursos de civilización francesa en La Sorbona y ejerce de “stagiaire” en la televisión nacional y en el diario *Le Figaro*, en 1960. En Alemania se entrevista con el escritor francés Alain Robbe-Grillet a raíz de la conocida polémica por el objetivismo⁹. Viaja también por Inglaterra e Italia, y asiste, en funciones de prensa, al Festival Cinematográfico Internacional de Cannes. En años posteriores asistiría también a los festivales de Mar del Plata, Berlín, San Sebastián, Locarno y los Oscars¹⁰. Jorge Luis Borges lo invita en 1958 a dar una conferencia sobre literatura fantástica en la Biblioteca Nacional.

En 1964 Troquel edita otra de sus obras más consagradas, *El silenciero*, que recibe el Gran Premio de Novela de la Subsecretaría de Cultura de la Nación y más tarde, el Primer Premio de la Fiesta de las Letras de Necochea. Di Benedetto viaja a Bolivia para cubrir el golpe militar de René Barrientos. Al año siguiente, la editorial Voces publica en Mendoza *Two stories*, una edición bilingüe de “El abandono y la pasividad” y “Caballo en el salitral”. Ya con una reconocida trayectoria intelectual, es invitado por el Departamento de Estado de los Estados Unidos, en carácter de *leader ground*, a viajar por el país durante unos meses. Luego recorre varios países de América Central y del Sur, y de regreso a la provincia, se incorpora como docente a la Escuela Superior de Periodismo en la cátedra de Redacción Periodística.

⁹ Los críticos solían catalogar “El abandono y la pasividad”, incluido en *Declinación y Ángel*, como cuento objetivista. Di Benedetto lo había escrito como respuesta a una declaración de Ernesto Sábato, que afirmaba que no se podía escribir literatura sin presencia de seres humanos. Cuando Antonio se encuentra en París con Alain Robbe-Grillet, le espeta humorísticamente que le ha robado el título de objetivista, ya que para esos años se consideraba al francés como el fundador de esa corriente literaria. Robbe-Grillet le responde que ninguno de los dos es el creador del objetivismo, sino que ambos han escrito como reacción hacia algo y han encontrado para expresarse los mismos medios, obtenidos especialmente a través del cine. Es decir, coinciden en los resultados, como podría hacerlo también un imaginario ascensorista japonés del otro lado del mundo. Robbe-Grillet reconoce para sí mismo una ventaja, que es vivir en Francia y escribir en francés, una lengua con extraordinaria irradiación cultural e influencia (Lorenz, 1972: 120-121; Soler Serrano, 1978. Esc.P: 526-527).

¹⁰ Di Benedetto era un amante del cine y, como se verá más adelante, participó de su mundo desde distintos lugares: guionista, crítico, jurado, historiador, defensor del cine mendocino. Las inacabadas adaptaciones cinematográficas de su propia obra fueron para el escritor una gran frustración. Por ejemplo, “El juicio de Dios” quedó trunco por la muerte de dos de los actores protagonistas, y *Zama*, bajo la dirección de Nicolás Sarquís, tampoco pudo terminarse, primero por cuestiones políticas (la censura del gobierno de Stroessner en Paraguay, donde se filmaba la película) y luego, por la renuncia del actor principal que, junto con la hiperinflación que afectaba a la Argentina en los años ochenta, dejó a la producción sin dinero para continuar con el rodaje.

En 1967 empieza a desempeñarse como subdirector en *Los Andes*, y cuando al año siguiente se crea el vespertino *El Andino*, le son asignadas las mismas funciones, que se suman a las que ya ejerce en el matutino. Günter Lorenz, estudioso de la literatura latinoamericana y amigo de Di Benedetto, traduce *Zama* al alemán bajo el título de *Und Zama wartet*; en 1968 aparece *Stille*, la traducción de *El silenciero*, recibida muy positivamente por la prensa alemana. En 1969 se publica una nueva novela, *Los suicidas*, que había recibido la primera mención en el Concurso de Novela de Primera Plana-Editorial Sudamericana de 1968, con un jurado formado por Gabriel García Márquez, Augusto Roa Bastos y Leopoldo Marechal¹¹. Di Benedetto continúa viajando con frecuencia; visita Israel, Grecia y Marruecos, y con su madre, la casa natal de ella en San Pablo, Brasil. A su regreso pisa por primera vez Paraguay, donde transcurren las desventuras de Diego de Zama. Recorre también Sudáfrica y Alemania Occidental invitado por los respectivos gobiernos de esos países, y luego, Italia, Suiza, Suecia, Bélgica, Holanda.

Los reconocimientos continuaron. En 1968 la UNESCO lo premia en la División Prensa por su cooperación desde el periodismo en materias de cultura y educación. Al año siguiente, el gobierno de Italia lo condecora "Caballero Oficial de la Orden del Mérito", y en 1971 la Alianza Francesa le otorga la Medalla de Oro "como escritor, periodista y humanista". Es fundador del Club de los XII (después llamado Club de los XIII) de Buenos Aires, presidido por Sigfrido Radaelli, grupo de escritores que busca premiar anualmente la mejor obra narrativa publicada en el país.

Cuando en 1968 una publicación alemana le pide a Antonio Di Benedetto que redacte su *curriculum vitae*, el escritor elabora la siguiente síntesis vital:

He leído y he escrito. Más leo que escribo, como es natural, leo mejor que escribo. He viajado. Preferiría que mis libros viajen más que yo. He trabajado, trabajo. Carezco de bienes materiales, excepto la vivienda que tendré. Una vez, por algo que escribí, gané un premio, y después otro y después otro, hasta diez de literatura, uno de periodismo y uno de argumentos de cine que escribí. Una vez tuve una beca, que me la dio el Gobierno de Francia y pude estudiar en París. Un tiempo quise ser abogado y no me quedé en querer serlo, pero luego desistí porque aunque estudié mucho, nunca lo suficiente. Después quise ser periodista. Conseguí ser periodista. Persevero. Valoro mucho mi trabajo, lo tomo en serio porque lo considero importante. Un tiempo anduve de corresponsal extranjero, fui a muchos países, fui testigo de la revolución de Bolivia, la que llevó al poder a René Barrientos. Yo quería escribir para el cine. Pero en general no soy más que un espectador de cine, y también periodista de cine. Es una actividad excelente porque se puede viajar mucho. Una vez fui al Festival de Berlín, y otra al de Cannes, y otra a Hollywood el día de los Oscars, y otra, a otros

¹¹ El primer premio lo obtuvo otro escritor del Interior, Daniel Moyano, por su novela *El oscuro*.

mercados anuales de la vanidad. Es muy entretenido; en el Festival de Mar del Plata una vez me pusieron en el Jurado Internacional de la Crítica. Soy argentino, pero no he nacido en Buenos Aires. Dios me guarde de tener que vivir algún día en esa ciudad. Nací el Día de los Muertos el año 22. Me gusta la música, especialmente la de Bach y la de Beethoven. Y el “cante jondo”, andaluz. Bailar no sé, nadar no sé, beber sí sé. Auto no tengo. Prefiero la noche. Preciso el silencio. No hay más que decir sobre mí.

(Lorenz, 1972: 109-110)

Este *currículum* resume la etapa más prolífica de la vida de Di Benedetto, las décadas del 50 y el 60, cuando escribe y publica gran parte de su producción literaria, ejerce plenamente la profesión periodística, se acerca al cine, recibe premios y viaja asiduamente. En esos años el periodismo no es solo su fuente de sustento; también, como él mismo reconoce, le da una agilidad expresiva y una capacidad de síntesis para distinguir lo principal de lo secundario que considera muy valiosos para el escritor (Halperín, 1985. Esc.P: 574). Sin embargo, advierte no debe confundirse la literatura con la literatura periodística, pues no le gusta el libro “para hoy”, el libro como forma de periodismo (Braceli, 1972. Esc.P: 489-490).

El 25 de mayo de 1972 muere su madre Sarita, quien fuera siempre su sostén afectivo. Atravesado por la pena, expresa a su amigo y colega Braceli: “Yo era mi madre. Mi madre era yo. Ya no está mi madre, Rodolfo. Estoy en la edad de morir. Ahora busco mi destino para mi hija, y para mis libros que hice con una fe creador absoluta, inventándolos... Ahora que mi madre se fue soy un ser aislado y solitario” (Braceli, 1972. Esc.P: 498). La figura materna protectora será recurrente en su obra, en contraste con la figura paterna, marcada por la ausencia o el autoritarismo.

En 1974 asiste al Congreso de la Nueva Narrativa Hispanoamericana realizado en Cali, Colombia, donde pronuncia una conferencia sobre literatura e integra una mesa redonda junto a Mario Vargas Llosa y Ciro Alegría. Viaja por Haití, República Dominicana, Barbados, Martinica, Venezuela, Ecuador y Perú. La editorial Orión publica una antología de algunos de sus cuentos con el título de *El juicio de Dios* (1975). La reconocida fundación John Simon Guggenheim, de Nueva York, le otorga una beca como autor de obras de imaginación en prosa, la cual no alcanza a gozar debido al Golpe Militar ocurrido poco después. En los turbulentos años que van desde el “Mendocazo” en 1972 hasta la dictadura, Di Benedetto se vuelve una figura relevante en el medio periodístico mendocino. Si bien sus colegas destacan su integridad y su dedicación perfeccionista, también admiten que era un hombre severo que resultaba difícil de tratar y que despertaba más antipatías que simpatías. En su última novela, *Sombras, nada más...*, de carácter autobiográfico, y en algunas entrevistas de los últimos años, el

autor reconoce con gran culpa la soberbia y el abuso de poder en que pudo haber caído por aquella época.

1.3. La dictadura militar y el exilio

El 24 de marzo de 1976, el día en que una Junta Militar comandada por Jorge Rafael Videla derroca mediante un golpe a la presidenta María Estela Martínez de Perón, Di Benedetto es detenido ilegalmente en su oficina del diario. Solo unas horas antes el ejército ha atacado con bazukas el Sindicato de Prensa de la provincia. Las autoridades de *Los Andes* no se hacen cargo de su subdirector y la edición del 25 de marzo lleva por título principal “El país vive y trabaja normalmente”, sin mención alguna al secuestro de Di Benedetto. Después de seis meses prisionero en Mendoza, primero en el Liceo Militar General Espejo y luego en la Penitenciaría provincial, el escritor es trasladado vía aérea a la Unidad 9 de La Plata. Durante todo su encierro sufre golpes, torturas y simulacros de fusilamiento que menoscaban terriblemente su salud y su espíritu, como lo muestra el abogado, escritor y militante comunista mendocino Ángel Bustelo en su novela *El silenciero cautivo* (DG, 1988). Quienes comparten la estadía carcelaria con Di Benedetto coinciden en señalar que los militares lo maltratan con singular saña, como si su oficio intelectual lo convirtiera en ideólogo de los grupos que la dictadura buscaba ferozmente aniquilar¹².

Aunque nunca pudo saber a ciencia cierta las razones exactas de su secuestro, el escritor las vincula con su trabajo en *Los Andes*: “En el diario, siempre me negué a ocultar información; por eso creo que mi detención tuvo que ver con mi labor de periodista. Estoy convencido de ello, porque no le encuentro otro fundamento. Nunca he hecho política de ninguna especie” (Lafforgue, 1984. EsP: 541). Di Benedetto se reconoce antiperonista, en un sentido borgiano, dice él, inofensivo, y también admite una simpatía de juventud por el socialismo de Alfredo Palacios: “En política, la única participación que tuve fue una muy breve en el Partido Socialista de Alfredo Palacios y pensé que tantos milenios de trampas y miserias cambiarían si se daba una fuerte conciencia moral. También lo propugné como profesor” (Halperín, 1985. EsP, 570)¹³.

¹² Bustelo da cuenta de la posición de poder que ocupaba Di Benedetto antes de ser encarcelado, y nos dice de Suetonio Da Bene, personaje con que ficcionaliza al escritor en *El silenciero cautivo*: “Sufría más que todos los otros enrejados, porque no estaba aprovisionado para tales vicisitudes. Cayó –contra toda previsión– desde muy alto, de posiciones que saboreaban el gusto del poder, hasta muy abajo, en que la miseria humana deja de ser frase o entelequia, para convertirse en infortunio roído por la lepra” (1988: 5).

¹³ Liliana Reales rastrea esta cuestión y afirma que hay registros fehacientes de la vinculación de Di Benedetto y su esposa en el Partido Socialista entre 1948 y 1963: “En nota [de *Los Andes*] del

Niega rotundamente, en cambio, cualquier vínculo con grupos de izquierda. Natalia Gelós (2011), estudia su trayectoria periodística y el tipo de información que el escritor, en virtud de su cargo directivo, permite que se publique en *Los Andes* y *El Andino* durante los años previos al Golpe Militar, tales como: notas sobre la represión policial y los atentados de grupos paramilitares, fotos de presos políticos, información sobre procedimientos irregulares. A partir de ello, la investigadora llega a la conclusión de que es este ejercicio periodístico ético y anti-censura el que lo convierte en objetivo de la dictadura.

Tras diecisiete meses de cautiverio y luego de una intensa presión por parte de reconocidos escritores e intelectuales, como Ernesto Sábato y el Nobel de Literatura alemán Heinrich Böll, promovida especialmente por su amiga, la escultora Adelma Petroni, y medios informativos como *Buenos Aires Herald* y Radio Colonia, Di Benedetto es liberado el 3 de septiembre de 1977¹⁴. Permanece unas semanas en Buenos Aires intentando infructuosamente averiguar las razones de su detención pero, sin justicia ni ley y con la amenazante “invitación” a abandonar el país por parte del gobierno de facto, se marcha a Europa en la Nochebuena de 1977. Para ello se sirve de un pasaje de avión obtenido en 1975 gracias al Primer Certamen Latinoamericano de Cuentos policiales de la revista *Siete Días*, cuyo jurado, compuesto por Jorge Luis Borges, Marco Denevi y Augusto Roa Bastos, había premiado su cuento “Los reyunos”. Acompañado por su hermana y gracias a las invitaciones de distintos países y de amigos escritores, recorre algunos puntos de Alemania, Francia, España, Inglaterra e Italia, donde dicta conferencias sobre literatura fantástica en universidades como la de Rennes (gracias a Juan José Saer), la de Tours y la Sorbona.

En 1978, la editorial Pomaire publica en Barcelona su volumen de cuentos *Absurdos*, que contiene el reconocidísimo “Aballay”. Sin su familia y sin recursos económicos, Di Benedetto se instala en Madrid, donde comienza a trabajar en el semanario de temas científicos *Consulta*, mientras sigue escribiendo regularmente sobre temas literarios para los diarios de Buenos Aires *La Prensa* (a cargo de la

13 de diciembre de 1950, se consigna allí la candidatura de Antonio Di Benedetto a diputado por el Partido Socialista. El 29 de diciembre de 1955, se publica que Antonio Di Benedetto forma parte de la Comisión de Prensa del Partido Socialista. El 13 de febrero de 1958, se afirma que su esposa Luz Bono es candidata a diputada por el Partido Socialista y el 13 de octubre de 1958 se afirma que integra un grupo de mujeres socialistas a favor de la enseñanza laica. Finalmente, en nota del 21 de mayo de 1963, Luz Bono aparece como candidata a legisladora del mismo partido. A partir de ese año no se registran más noticias que relacionen a la pareja con el Partido Socialista, ni se conocen documentos que lo hagan” (Reales, 2016: 15-16).

¹⁴ Ángel Bustelo, crítico, reclama a los escritores mendocinos su inacción sobre el encarcelamiento de Di Benedetto: “¿Pero, ¿y los escritores, la inteligencia de su patria chica? ¿Qué pasó con los que sabían que Suetonio Da Bene no era capaz de matar una mosca?” (1988: 31).

columna “Carta de Europa”) y *Clarín*. En 1978 Zama recibe el premio de Roma “Italia-América Latina”, y al año siguiente, es invitado de honor en el Primer Congreso de Escritores de Lengua Española, en las Islas Canarias. Pronuncia el discurso inaugural en el Coloquio Alemania Occidental-América Latina-Achern-Selva Negra y es invitado especial en el Coloquio del Cuento de la Sorbona, en París.

Bruguera publica en 1981 *Caballo en el salitral*, una nueva antología de relatos éditos. La fundación MacDowell de Estados Unidos le otorga una beca que premia a los artistas con una estancia en una cabaña de New Hampshire para poder llevar adelante sus proyectos literarios. Allí Di Benedetto escribe gran parte de su última novela, *Sombras, nada más...*, que continúa en otras geografías y reescribe en Madrid. Las invitaciones a congresos e instituciones se suceden casi sin pausa, y así, viaja a las universidades de Nueva York, New Hampshire, Chicago e Illinois para dar conferencias sobre Borges, la literatura fantástica y la nueva narrativa. Invitado de honor, asiste al Segundo Congreso de Escritores de Lengua Española en Caracas, Venezuela; luego recorre Guatemala convocado por la Asociación de Escritores de ese país, donde también pronuncia conferencias en universidades e institutos. Participa como invitado especial en el Sexto Congreso Mundial de Poetas celebrado en Madrid y, en 1982, dicta una conferencia en Extremadura en el marco de los cursos sobre Patrimonio Cultural y Artístico organizados por el Ministerio de Cultura de España. Más tarde diserta sobre su propia literatura en la Universidad Complutense de Madrid y como invitado especial en el Congreso de Escritores del Instituto Internacional de Literaturas Iberoamericanas, en París.

Sin interrumpir su carrera periodística, especialmente por las acuciantes necesidades materiales que tiene como exiliado, comienza a colaborar con la agencia de noticias EFE de Madrid, para la cual redacta la columna “Artes y Letras” destinada a los periódicos de lengua española de América. También escribe crítica de arte en la revista *Arte-guía*, dirigida por Fernando Fernán-Gómez, y colabora con los diarios *El Comercio* de Lima y *Excélsior* de México, mientras sigue enviando comunicaciones a *La Prensa*, *La Nación* y *Clarín*. Nuevamente es premiado, esta vez en el Concurso de Cuentos del Círculo de Lectores de Buenos Aires; y luego, desde Buenos Aires, las autoridades del PEN Club Internacional (Centro Argentino) le comunican el otorgamiento de la Pluma de Plata en reconocimiento “por su obra literaria y por su calidad humana puesta de manifiesto en los duros momentos que tuvo que padecer, tan injustamente”. En 1983, Bruguera publica *Cuentos del exilio*, su último volumen de narrativa breve.

1.4. Regreso y muerte

El 23 de marzo de 1984, con la democracia ya instalada en Argentina, Di Benedetto retorna al país. Ricardo Piglia, Miguel Briante y Enrique Medina van a recibirlo al aeropuerto. Recibe un sentido homenaje en el Centro Cultural General San Martín, donde habla de la tortura y la brutalidad de los represores. En noviembre lleva adelante un pequeño viaje a Mendoza, donde el gobernador lo nombra “Hijo de Mendoza”, pero sin familia ni trabajo allí, nada lo incita a quedarse y vuelve a la Capital. Es elegido miembro de número de la Academia Argentina de Letras; también se lo reconoce con el Kónex de Platino al mejor novelista y, en 1985, con el premio Esteban Echeverría otorgado por Gente de Letras. En 1985 la editorial Alianza publica en Madrid su última novela, *Sombras, nada más...*, a la cual se le concede el Gran Premio de Honor de la SADE y el Boris Vian. Planea con la Editorial Alianza de Madrid la publicación de dos volúmenes para reunir su narrativa breve: *Cien cuentos*, con los textos más breves, y *Relatos completos*, que recopilaría lo más largos. Ninguno de los libros llegaría a publicarse.

Después de los años de exilio, sin bienes materiales y con el ánimo muy deteriorado, el escritor sobrevive trabajando como asesor de la secretaría de Cultura de la Nación. Luego, en el Instituto Nacional de Cinematografía y en la Casa de Mendoza, acompañado por su última pareja, Graciela Lucero. Es nombrado Doctor *Honoris Causa* de la Universidad Nacional de Cuyo. Sin embargo, la precaria situación económica y un dolor existencial profundo nunca curado ensombrecen su carácter. Un accidente doméstico –una caída al cambiar una bombita de luz– le produce una contusión que se agrava a los pocos meses, y el 10 de octubre de 1986, muere a raíz de un derrame cerebral en el Hospital Italiano de Buenos Aires. Su cuerpo es velado en la Sociedad Argentina de Escritores y luego trasladado a Mendoza, al Panteón de Periodistas del cementerio de la Capital. En el año 2017, bajo autorización de su hija Luz, su cuerpo es trasladado al Pabellón de Notables del mismo cementerio.

Capítulo 2

La narrativa en Mendoza (1950-1976)

Año 1958. Éramos felices, estábamos todos, y no nos dábamos cuenta.

Rodolfo Braceli, "Retrato de aquella Mendoza (Fiesta en lo de Iverna Codina)"

La producción literaria de Antonio Di Benedetto tiene lugar a lo largo de un período extenso y heterogéneo, que se inicia en los años cincuenta y llega hasta la mitad de la década del ochenta. Dentro de esta amplia franja temporal podemos distinguir dos períodos: el primero, desde 1953, año en que aparece *Mundo animal*, su primer libro, hasta 1976, cuando se produce el Golpe Militar cuyo gobierno de facto secuestra y encarcela ilegalmente al escritor. El segundo período se extiende desde 1977, momento en que es liberado y se exilia en España, hasta la primera mitad de la década del ochenta, cuando publica sus últimos libros y retorna a la Argentina, en donde fallece en 1986. Esta división, que parte de acontecimientos externos, en la práctica se fundamenta en una serie de cambios que las circunstancias biográficas producen en la escritura dibenedettiana; el encierro y el exilio dejan una profunda marca que, en los temas y en el estilo, se ve reflejada en los *Cuentos del exilio* y en *Sombras, nada más...*, distantes en muchos aspectos de su producción anterior.

La etapa más fructífera de Di Benedetto coincide con su vida en Mendoza, donde trabaja como periodista y se halla plenamente inscripto en sus circuitos culturales, manteniendo contacto con sus coterráneos y con otros escritores del resto del país y del exterior. Por ello el primer apartado de este capítulo está dedicado específicamente al campo literario mendocino y al desarrollo de la narrativa. Dedicamos especial atención a este aspecto porque, tal como se ha anticipado en la introducción, existe cierta confusión acerca del panorama de la narrativa en Mendoza a mediados de siglo, fundamentalmente debido a la ausencia de estudios sistemáticos y completos sobre el tema. A raíz de esta situación, cuando se examina el lugar ocupado por Di Benedetto en el campo cultural mendocino se hace énfasis en la figura de Américo Calí y la relación de renovación con respecto a la generación de Megáfono (Néspolo, 2004: 27-36), la cuestión regionalista o la pertenencia al grupo *Voces* (Espejo Cala, 1991: 45; Castellarín, 1992: 104-107; Néspolo, 2004: 97-99; replicada por otros críticos). Castellarín, con mayor justeza, menciona a Alberto Rodríguez (h) y a Iverna

Codina, nombres más cercanos a nuestro escritor. El primer apartado, entonces, intenta salvar al menos parcialmente esta laguna crítica sobre la narrativa mendocina, mostrando su trayectoria, sus figuras y las ideas literarias que circulan entre Di Benedetto y sus coterráneos. También proporciona algunas precisiones sobre el grupo *Voces* obtenidas a partir de una investigación sobre el mismo. En el siguiente capítulo, la mirada se amplía para indagar la relación entre Di Benedetto y el sistema literario argentino mediante el abordaje de su figura en el horizonte nacional.

2.1. Orígenes de la narrativa mendocina

Las miradas que, desde distintos campos, se posan sobre la cultura mendocina del siglo XX, coinciden en señalar el período que va desde los 50 a los 70, aproximadamente, como un momento significativo de su historia literaria. En esos años Mendoza es todavía una “ciudad-aldea” –al decir de Graciela Maturo, investigadora y protagonista de aquellos años (1987: 7)– pero cuenta con una intensa actividad intelectual y artística asentada en la tarea que vienen consolidando en la provincia, desde muchos años antes, sus hacedores culturales. Las primeras décadas del siglo XX conforman un momento fundamental de la literatura en la provincia que funciona como sustento de todo desarrollo posterior. En esos años se da nacimiento a diversas instituciones y sociedades literarias, se organizan concursos y congresos relacionados con la literatura y la cultura regional, y tienen su origen numerosas revistas, páginas y suplementos.

Como señala el filósofo Arturo Roig en *Mendoza en sus letras y sus ideas* (2005), la mayoría de las manifestaciones intelectuales y artísticas de esas primeras décadas tienen, en líneas generales, un cariz regionalista, tanto por reacción general contra cierto espíritu extranjerizante vigente en algunos núcleos intelectuales y el agotamiento del modernismo, como por una especie de «voluntad de región» que propone recuperar la antigua unidad de las provincias cuyanas, separadas desde 1820¹⁵. Este movimiento regionalista, ya presente desde principios de siglo, adquiere verdadera consciencia entre los miembros de la llamada Generación de 1925. La vuelta al terruño y a las tradiciones locales toma distintos cauces: el sencillismo de Alfredo Bufano, con sus cantos al paisaje natal y el acercamiento a los metros populares; la renovación vanguardista impulsada por Ricardo Tudela, Vicente Nacarato y Jorge

¹⁵ El fruto más notable de esta «voluntad de región» fue la fundación de la Universidad Nacional de Cuyo en 1939, que repartía sus dependencias académicas entre Mendoza, San Juan y San Luis. Este enlace universitario se mantuvo hasta 1973, año en que las dos últimas provincias crearon sus propias universidades nacionales.

Enrique Ramponi; o la vertiente telúrica de Juan Draghi Lucero y su *Cancionero popular cuyano* (Castellino en V. de Rivero, 2002: 138). Lo que da sentido profundo a todas estas tendencias es, según Roig, un decidido nacionalismo literario realizado desde el ángulo de lo regional. Es decir, una mirada que da vital importancia a la búsqueda del paisaje natural y humano de la región como realidad tempo-espacial. El regionalismo literario es uno de los aspectos de un amplio movimiento de regionalismo cultural que abarca las más diversas disciplinas: plástica, música, folclore, historiografía, educación. Al igual que otros especialistas, como Gloria Videla de Rivero y Gustavo Zonana¹⁶, Roig destaca especialmente la comunidad manifiesta entre escritores y artistas visuales, una voluntad de integración que se evidencia, por ejemplo, en los Salones del Poema Ilustrado y en las revistas culturales.

En lo que se refiere a Di Benedetto, nos interesa específicamente la narrativa del período 1950-1976. Sin embargo, para llegar a este punto resulta útil hacer un recorrido por el desarrollo del género en la provincia a fin de visualizar mejor su ubicación en este sistema y el grado de renovación que supone su obra literaria. Abelardo Arias, reconocido narrador y amigo del escritor, señala en un artículo publicado en 1974: “En Mendoza, como en el resto del mundo, la ficción comenzó por intentos de relatos costumbristas, folklóricos y muy teñidos de acotaciones políticas lugareñas; relatos destinados a ser comprendidos y gustados en su totalidad por los coterráneos” (1974: 2). La primera novela mendocina de la que se tiene registro fue escrita por Máximo Cubillos y aparece como folletín en el diario *El Constitucional* en el año 1867. Se titula *La noche del terremoto*, en referencia a la catástrofe natural que destruyó gran parte de la ciudad en 1861 y que conforma, según Fabiana Varela, uno de los acontecimientos decimonónicos que marcan fuertemente la identidad mendocina, junto con la presencia de José de San Martín en la provincia para la preparación del cruce de los Andes y la Campaña Libertadora continental (V. de Rivero, 2002: 53-79). Novela actualmente perdida¹⁷, dice Arias que hay que recordar a su autor como el

¹⁶ Cfr. Gloria Videla de Rivero (2000b), *Revistas culturales de Mendoza (1905-1997)*, y Víctor Gustavo Zonana (1998).

¹⁷ Al no encontrarse esta primera supuesta novela, Varela considera otro texto como inaugural de la narrativa mendocina: “Al infierno en cuerpo y alma (Episodio del terremoto de Mendoza)”, relato que, firmado bajo el pseudónimo de Calíbar, aparece también en *El Constitucional*, pero en el año 1875 (68). Luego muestra cómo, durante el siglo XX, el episodio del terremoto reaparece en cuentos, relatos y novelas: Draghi Lucero hace referencia a la catástrofe en el relato “¡Qué bárbaro!” de *El hachador de Altos Limpios* (1966); Miguel Martos, en sus *Cuentos andinos* (1928), enmarca dos relatos en el escenario del terremoto y sus ruinas; aparece asimismo en el libro de estampas *Mendoza y mi cristal* (1990) de Guillermo Petra Sierralta, y también en *Álamos talados* (1942) de Abelardo Arias (71-78). Nosotros agregamos su presencia en Di Benedetto. Por un lado, en la nouvelle “El cariño de los tontos”, que se abre con un episodio de temblor (versión mitigada o sismo no catastrófico). Por el otro, aunque no se hace referencia al terremoto de Mendoza de 1861, sí al que tuvo lugar en San Juan en 1944 y que fue muy destructivo. Enviado

primero que utiliza el elemento telúrico como factor protagónico, algo que será recurrente en muchas novelas escritas en o sobre la región.

Hebe Molina explica que la literatura mendocina del siglo XIX y principios del XX tiene en general una finalidad extraliteraria que, siguiendo el paradigma romántico, busca no solo entretener o proporcionar placer estético, sino enseñar al pueblo exhibiendo los vicios y los hábitos sociales que lo alejan de su supuesto camino de progreso (V. de Rivero, 2002: 107-108). El costumbrismo satírico, que imita las formas de la prensa porteña pero con figuras y motivos propios como blanco de las críticas, es una de las modalidades que más sobresale. Por “su escritura irónica y mordaz”, se destacan Juan Gualberto Godoy, Manuel José Olascoaga, Leopoldo Zuloaga, Julio Leónidas Aguirre y Agustín Álvarez, entre otros (108). En narrativa se distingue especialmente Olascoaga (1835-1911), militar, político, artista y escritor, autor de *Juan Cuello* (1873), *El Brujo de la Cordillera* (1895), *El Sargento Claro* (1894) y *El Club de las Damas* (1903), entre otras novelas de tinte histórico-político. Para Roig, la muerte de Olascoaga marca la separación entre dos épocas: la romántica, a la que este pertenece, y la modernista (2005: 271).

Ya en pleno siglo XX, la narrativa se desenvuelve dentro de cánones predominantemente realistas que, hacia los años 20, se bifurcan en dos tendencias principales. Por un lado, la narrativa de intención social y aun política, que ahonda en los problemas contemporáneos. Por el otro, una narrativa de inspiración folklórica que recopila anécdotas y relatos orales, y pinta tipos característicos de la provincia, como forma de recuperar en un lenguaje más o menos literario el patrimonio inmaterial de la región¹⁸. Se trata precisamente del movimiento regionalista antes señalado que extenderá sus influjos sobre los años venideros. Según Castellino, en la primera tendencia puede ubicarse a Alberto Castro (1877-1938), autor de novelas políticas con fuerte crítica social sobre acontecimientos y personalidades de la época, que generaron gran escándalo, como *Ranita* (1922) y *Alita quebrada* (1929)¹⁹. También a Benito Marianetti (1903-1976) quien inicia con *La penumbra llega* (1920) la novela de tesis social y sobre el cual Vicente Nacarato expresa con desdén: “Pudo ser un novelista;

allí como periodista, el escritor vio en persona las funestas consecuencias de la catástrofe, episodio autobiográfico que ficcionalizó en su novela SNM.

¹⁸ Para la narrativa de las primeras tres décadas del siglo ha sido de fundamental consulta el tomo III del *Panorama de las letras y la cultura en Mendoza*, dirigido por Marta Castellino (2015), principalmente su primer capítulo, “La narrativa mendocina en las primeras décadas del siglo XX”, pp. 17-36.

¹⁹ A juzgar por la extensa descripción que Castellino hace de la novela *Ranita* en el capítulo IV de su *Panorama de las letras y la cultura en Mendoza*, Castro hace alarde de una misoginia violenta absolutamente repudiable aunque, lamentablemente, común en los círculos intelectuales de aquella época.

prefirió ser político” (V. de Rivero, 2002: 66). Carlos A. Arroyo (1902-¿?) empieza con *Barbarie* (1927) una serie de novelas de enfoque costumbrista e intención política que se ha dado en llamar “la saga de la Mendoza lencinista”²⁰. Laurentino Olascoaga (1874-1947) escribe novelas de tipo histórico y de tesis, como *El castillo de Skokloster* (1926) y *La desconocida* (1933).

La narrativa de inspiración folklórica, por su parte, tiene como principales representantes a dos escritores nacidos fuera de Mendoza pero radicados en la provincia: Miguel Martos (1891-1937) y Fausto Burgos (1888-1953), quienes en 1928 publican *Cuentos andinos* y *Cara de tigre*, respectivamente. Según Castellino, estas colecciones de relatos marcan un definitivo comienzo en Mendoza de la literatura regional con conciencia territorial-cultural y medios expresivos propios, que habría de ser notablemente fecunda²¹. Destaca especialmente la voz de Burgos por su originalidad y lo pingüe de su producción, que incluye numerosos volúmenes de cuentos tobas, keswas, de la Puna, tucumanos, etc., en virtud de su carácter de viajero incansable²². Esta corriente estética que ha recibido tantos nombres y calificativos (nativista, costumbrista, telúrica, rural, vernácula, de la tierra), muchas veces con cierto matiz despreciativo respecto de la narrativa urbana autodenominada culta, tendrá su principal continuador en Juan Draghi Lucero.

En mucho menor medida tienen lugar en la narrativa mendocina de las primeras décadas otras corrientes literarias, como la novela rosa y sentimental: Esther Monasterio (1868-1956), según Arias “la primera novelista”, con *¿Volverá?* (1925) y otras novelas; Maximiliano Escobar con *Evangelina o la flor del Moyano* (1923); Leonardo Napolitano con *Alma virgen* (1910); y una abundante producción de folletines aparecidos en publicaciones periódicas como *La Novela Semanal*, *La Novela para Todos*, *La Novela Femenina*, etc., todas obras que, leídas en su época, no pasaron a

²⁰ El lencinismo fue una corriente política de gran peso en Mendoza, especialmente en la década del 20. Se inicia con José Néstor Lencinas, conocido popularmente como “el gaucho Lencinas”, uno de los fundadores de la Unión Cívica Radical y gobernador de la provincia entre 1918 y 1919. A su muerte, el papel de liderazgo fue continuado por sus hijos, especialmente por Carlos Washington, al frente del gobierno de Mendoza desde 1922 a 1924, y posteriormente, senador. Debido a la serie de transformaciones sociales que llevó adelante en favor de las clases populares, el lencinismo fue considerado una vertiente de izquierda dentro del radicalismo. Con el asesinato de Carlos en 1929, luego el Golpe de Estado de 1930 y, posteriormente, el arribo del peronismo, el lencinismo fue perdiendo poder hasta desaparecer.

²¹ Con *El Dr. Teodoro Silva*; *cuentos mendocinos* (1909), *Cuentos mendocinos* (1924) y la novela costumbrista *Termalia* (1927), también Carlos Ponce (1863-1930) puede ser considerado dentro de un regionalismo temprano derivado de la línea realista-costumbrista romántica en boga durante el siglo XIX.

²² Burgos fue también novelista. Abelardo Arias indica que su novela *El salar* (1935) fue traducida al alemán, al checo y al italiano.

la posteridad, como también ocurrió con las novelas históricas y políticas previamente señaladas²³.

2.2. Una nueva promoción de narradores

A medida que se aproxima el medio siglo y en consonancia con el horizonte nacional, la vida literaria mendocina comienza a experimentar un proceso de transformación: “el campo intelectual y artístico de nuestra provincia se componía de un considerable número de figuras, tanto artistas plásticos como escritores, a quien unían quizás no estéticas comunes, pero sí la voluntad de colaborar con el desarrollo cultural del medio y también, en algunos casos, verdaderos lazos de amistad” (Castellino en V.de Rivero, 2002: 137). La provincia sufre profundos cambios en su constitución político-social y económica, y los intelectuales sienten la responsabilidad de acompañar ese proceso. En lo que respecta a la narrativa, y en consonancia con lo que Roig observara en la mayoría de los ámbitos de la cultura, Videla de Rivero distingue aún la predominancia de las poéticas regionalistas:

la narrativa mendocina ofrecía una variedad de búsquedas y de manifestaciones –no siempre bien logradas– que respondían a diversas tendencias (narrativa de intención folklórica, costumbrista, social...). En general, casi todas coincidían en procurar la captación y el testimonio de la especialidad regional, de las características del paisaje de las tradiciones de las costumbres, de los tipos humanos, de la vida socio-política de Mendoza, sin aislarla por ello del contexto de la literatura nacional y de lo humano universal.

(1990: I)

La década del 40 conforma el primer paso hacia la madurez del género narrativo en Mendoza. En 1941 se publica *La ciudad de barro* de Alejandro Santa María Conill, un hecho importante para la expresión literaria y la autoconciencia cultural de la provincia. Antes había publicado la novela *El vuelo sumiso* (1927), escrita según cánones naturalistas, y más tarde, de manera póstuma, se editaría *El nudo ciego* (1959). *La ciudad de barro* obtuvo el Premio Regional de Literatura (por Cuyo) de la Comisión

²³ Los escritores y estudiosos de la literatura mendocina de la primera mitad del siglo XX hacen referencia a los mismos nombres. Graciela Maturo (“Literatura mendocina actual”, 1966) agrega a las mujeres y dice: “De una nómina que podría ser más amplia extraigo los siguientes nombres: Carlos Ponce, Alberto Castro, Carlos Alberto Arroyo [...] Miguel Martos, Leonardo F. Napolitano, Pedro C. Corvetto, Fausto Burgos, Esther Monasterio, Florencia Fossatti, Angélica Mendoza, Jaime W. Molins, Ricardo M. Setaro, Sixto C. Martelli y otros” (Cattarossi Arana, 1982, t. I: 125-126). Abelardo Arias en el artículo ya citado de 1974, refiere a Olascoaga, Monasterio, Ponce, Escobar, Guevara Labal, Mathus Hoyos y Lucio Funes. Luego, a Alberto Castro, Miguel Gleizer, Rosa Franco, Fausto Burgos, Carlos Arroyo, Benito Marianetti y René Zapata Quesada.

Nacional de Cultura y una mención especial en el concurso a la mejor obra por parte del P.E.N. Club de Buenos Aires. En líneas generales puede incluirse en la tendencia regionalista y, dentro de esta, en la línea de crítica a la “política criolla” que tantos cultores tiene ya desde el siglo XIX. Castellino la incluye dentro de la narrativa de intención social, interesada en reflejar la realidad mendocina con un objetivo no costumbrista o pintoresquista, sino crítico (V. de Rivero, 2002: 140-141). En 1942 aparece *Las mil y una noches argentinas* de Juan Draghi Lucero, colección de relatos en los que se percibe una revivificación de lo vernáculo y de los mitos de la región cuyana, a partir del conocimiento profundo que tiene el autor de dos fuentes folklóricas: una de raíz hispánica y otra indígena (Villalba, 1997: 16)²⁴. Ese mismo año aparece la primera novela de Abelardo Arias (nacido en Córdoba pero mendocino “por adopción”), *Álamos talados*, una narración nostálgica sobre el paraíso perdido de la infancia y el despertar sexual de la juventud, ambientada en San Rafael (departamento del sur de Mendoza). El poeta Américo Calí publica en 1943 *Días sin Alba*, un volumen de cuentos sencillos.

Rodolfo Borello considera que Santa María Conill, Calí y Draghi Lucero conforman una generación intermedia que sirve de puente entre la Generación del 25 (la llamada generación de Megáfono) y la generación del 50, en la que suele ubicarse a Di Benedetto dentro del panorama literario mendocino. Efectivamente, ya los contemporáneos de nuestro escritor reconocen el surgimiento de una serie de narradores que traen aires de renovación, cuestión que se torna manifiesta al recorrer los artículos de aquella época recuperados y transcritos por Cattarossi Arana en el primer tomo de su *Literatura de Mendoza* (1982). En 1962 expresa Borello: “Por 1950 apunta la nueva generación de narradores, la cual posee dos nombres de importancia nacional: Alberto Rodríguez (h) y Antonio Di Benedetto. Junto a ellos debe recordarse a algunos nombres de escritores de otras generaciones que han continuado hasta nuestros días su labor creadora. Sobre todos, se destaca Carlos Alberto Arroyo (27)²⁵. Poco antes, en 1959, Enrique Zuleta ha afirmado que, entre tantos autores que incursionan en la novela y el cuento de manera esporádica, solo dos nombres cuentan realmente en la narrativa mendocina de la época: Alberto Rodríguez (h) y Di Benedetto (137). Unos años después, en 1966, Graciela Maturo considera como narradores de valor en la literatura mendocina de ese período a Juan Draghi Lucero, Santa María

²⁴ Es de recordar que Draghi Lucero había publicado en 1938 el *Cancionero popular cuyano*, volumen con el que dejó un extenso registro de versos, romances, décimas, tonadas y coplas de la región, fruto de sus estudios de folclorólogo, sus viajes y su trabajo de campo.

²⁵ Borello incluye a Arroyo entre los novelistas de los 50 ya que, aunque publicó su novela *Barbarie* en 1929, un gran silencio dilató la aparición del resto de las obras de línea política: *Odio entre hermanos* (1959), *Políticos enloquecidos* (1929), *El Interventor Federal* (1960) y *La furia de los vencidos* (1961).

Conill, Abelardo Arias, Alberto Rodríguez (h), Iverna Codina, Susana Bombal, Fernando Lorenzo, Américo Calí, Humberto Crimi y Antonio Di Benedetto (126-127). En 1972, Vicente Nacarato rescata como representantes de la última promoción literaria a Rodríguez y Di Benedetto, y agrega a Crimi y Codina; recupera el talento de Abelardo Arias, pero hace notar que ha llevado adelante su vasta labor de escritor fuera de la provincia. Posteriormente, en su artículo de 1974, afirma el mismo Arias:

Alrededor de la imprenta de Gildo D'Accurzio surge la generación del 50, que se inicia con Humberto Crimi cuentista fantástico y jocundo comediógrafo, y el grupo de Yago Zalazar con su revista "Acequia". Las figuras principales de la década son Antonio Di Benedetto e Iverna Codina, también Alberto Rodríguez que se inició excelentemente con *Matar la tierra* y *Donde haya Dios*, para luego ser absorbido por el periodismo; ellos señalan la definitiva madurez técnica de la novela mendocina. Di Benedetto posee lúcida inteligencia que le permite abordar temas y formas dispares, se mueve con la seguridad de quien ha calibrado su oficio a través del ensayo y la crítica, su justeza no le permite ningún desborde dionisiaco.

(C. Arana, 1982: 24)

A pesar de las diferencias valorativas, los nombres se repiten. Así, Di Benedetto aparece con recurrencia acompañado por Rodríguez (h), Arias, Crimi, Lorenzo y Codina, como miembro de una "nueva promoción" (término que también emplea Noé Jitrik para referirse a una generación que incluye, veremos, a autores de distintas provincias) que surge hacia mediados de siglo.

El panorama referido al comienzo de este apartado sobre la narrativa de las primeras décadas del siglo XX, con los autores y tendencias principales que precedieron a estas nuevas voces, permite comprender tanto las líneas de continuidad como las de renovación. Tomando como base la teoría de los polisistemas de Itamar Even-Zohar (1999), se observa que al promediar el siglo XX, en Mendoza son varios los grupos y figuras que ocupan una posición central: escritores consagrados en el circuito cultural provincial por la edición y difusión de sus obras, la obtención de premios literarios o el desempeño en distintos ámbitos del mundo artístico. La poesía constituye el género más cultivado, con un consolidado circuito de difusión y legitimación dispuesto a través de grupos, revistas y concursos. Para ese momento, Jorge Enrique Ramponi es considerado por los poetas contemporáneos y por la crítica el padre de la poesía mendocina –sobre todo por su obra *Piedra infinita*–, como así también Alfredo Bufano, otro de los líricos fundadores, fallecido en 1950. Otros poetas reconocidos en el campo literario mendocino son Ricardo Tudela, primer presidente de la SADE Mendoza, Vicente Nacarato y Américo Calí. Algunas figuras de la narrativa habrán de abreviar también en la lírica, como Iverna Codina y Fernando Lorenzo.

La nueva promoción de narradores sienta posición en ese sistema desde diferentes modalidades. Hay quienes continúan y profundizan el repertorio dominante –la poética regionalista²⁶– y por tanto, según la teoría de los polisistemas, ejecutan *actividades secundarias*: es decir, actividades de conservación y estandarización de un repertorio ya existente. Durante la década del sesenta, el narrador Draghi Lucero publica *Cuentos mendocinos* (1964), *El loro adivino* (1965), *El hachador de Altos Limpios* (1966), *El tres patas* (1969) *El bailarín de la noche* (1968), y cambiando de decenio, *El pájaro brujo* (1972), cuentos que abrevan en la poética regionalista más tradicional, de inspiración folklórica. Con sus particularidades, podemos incluir en el repertorio a Alberto Rodríguez (h) con *Matar la tierra* (1952) y *Donde haya Dios* (1955), y a Iverna Codina²⁷ con *Detrás del grito* (1960)²⁸, los cuentos de *La enlutada* (1966) y la novela *Los guerrilleros* (1968), obras que pueden ser inscriptas en la narrativa realista de intención social o de denuncia. Si bien en líneas generales le dan continuidad al repertorio regionalista por su manifiesta intención de reflejar tipos humanos, paisajes, modos de hablar y problemáticas de la región, introducen modulaciones propias que lo enriquecen notablemente. Rodríguez, con la imitación de la lengua coloquial de uno de los sectores más marginados de la sociedad (los habitantes de Guanacache) y su crudo naturalismo, aporta a este repertorio un estilo marcado por la plasticidad y la dramaticidad. Codina, por su parte, también recurre al coloquialismo para dar cuenta de los modos de hablar de la región en la frontera del sur mendocino con Chile y denuncia la explotación a la que son sometidos sus pobladores, en especial los mineros: “Sus protagonistas, como los de Rodríguez –expresaba Arias en 1974–, gritan y golpean y matan en nombre de sus autores, una transposición literaria poderosamente vital y decididamente testimonial. Codina interpreta un elemento típico de nuestro tiempo, la violencia comprometida políticamente” (C. Arana, 1982: 24). Ambos toman elementos de las principales líneas del realismo regionalista imperante

²⁶En poesía y música, Armando Tejada Gómez renueva la poética folklórica, y Abelardo Vázquez, con la celebración del paisaje local, dedica sus energías a los guiones de la Fiesta de la Vendimia, que escribe en trece ocasiones.

²⁷ Alberto Rodríguez h. (1924-2013), hijo del folklorista del mismo nombre –de allí la “h” de “hijo” que acompaña comúnmente su nombre– llevó una vida trashumante como escritor y periodista. Viajó por distintos países de América y se estableció una década en México, a donde partió a raíz del Golpe Militar de 1976. Luego regresó a la provincia. Iverna Codina nació en Quillota, Chile, en 1912, y a muy corta edad vino a vivir a Mendoza. Durante la última dictadura se exilió en La Habana, donde formó parte del Centro de Investigaciones Literarias de la Casa de las Américas. Luego se trasladó a México y en 1986 retornó a la Argentina. Murió en Buenos Aires en 2010.

²⁸ *Detrás del grito* ganó el Primer Premio en el Concurso Internacional Losada, con un jurado conformado por Miguel Ángel Asturias, Beatriz Guido y Marco Denevi, y la Faja de Honor de la SADE. A partir de esta novela, Codina se aparta definitivamente del melodrama amoroso-urbano que caracterizó a su primera novela, *La luna ha muerto*, y de los poemarios con que inició su carrera literaria, para dedicarse plenamente a la narrativa realista de denuncia.

(la crítica social y la recuperación del paisaje y los tipos humanos de la región, fundamentalmente de las zonas rurales), pero para elaborar relatos crudos y desgarradores, alejados de todo costumbrismo o pintoresquismo. Como señala Castellino, en la literatura mendocina a veces no son claros los límites entre modalidades narrativas afines como la novela histórica, la novela política, la novela de intención social o el realismo crítico-costumbrista (2015: 294).

Además, a diferencia de las novelas de crítica social escritas por sus antecesores, en las que una anécdota sentimental actúa como núcleo argumental a partir del cual se desprende la crítica social y política (pensemos, por ejemplo, en la historia de Julio Esquivel y Marta Duprat en *La ciudad de barro*), en estos dos narradores no hay argumento amoroso de peso. Su punto de partida no es la del intelectual de clase media que critica, desde un lugar más o menos acomodado, los vicios de las clases populares y de los políticos demagogos, sino la situación vital cotidiana de los más desfavorecidos. Aunque en menor medida, esta visión también toma forma en Di Benedetto; relatos como “Pez”, “Niños” o “Los reyunos” pintan un mundo social marginal donde la relación mujer-hombre suele estar marcada por la sumisión de la primera hacia al segundo y en los que, por tanto, no toma demasiado espesor al argumento amoroso tradicional.

Pese a estas filiaciones, Di Benedetto actúa como un verdadero inclasificable que, con cada obra, aporta a la literatura mendocina nuevas técnicas y procedimientos del arte de narrar. Los cuentos y novelas que publica en la década de los cincuenta exhiben el influjo de variadas tendencias de la época, como el existencialismo, el *nouveau roman*, la cinematografía, el psicoanálisis, la literatura fantástica, al tiempo que las trabaja con un estilo muy propio y original. Por la introducción de elementos novedosos con respecto al repertorio dominante, la escritura dibenedettiana funciona dentro del sistema literario mendocino como *actividad primaria*, es decir, de innovación. Algo similar ocurre con Abelardo Arias, cuya rica producción incursiona en diversas líneas, técnicas narrativas y temas. Sin embargo, el no haber nacido en Mendoza, a pesar de haber vivido su infancia y primera juventud en la provincia, y su temprana partida a Buenos Aires, donde se instalaría definitivamente, hacen de Arias un escritor tangencial del campo literario mendocino, a diferencia de Di Benedetto que, mientras le fue posible, permaneció en la provincia²⁹.

²⁹ Otro aspecto a considerar en el campo, ya que condicionó profundamente la producción literaria, es la falta de profesionalización del escritor. Como señala Di Benedetto en 1968: “Nuestros escritores son o periodistas, o trabajan para los consumos inmediatos de radio, televisión o publicidad, o lo menos común, como bibliotecarios y profesores” (Lorenz, 1972:

2.3. Posturas encontradas en el campo literario mendocino

El autor de *La ciudad de barro*, Alejandro Santa María Conill, publica en 1944 un artículo en la revista *Égloga* titulado “La novela, espejo y guía de la sociedad”. Allí parte fundamentalmente de las novelas de tendencia realista y naturalista para establecer su postura acerca de la novela moderna, con la que busca dirigirse al hombre común en su realidad cotidiana y en permanente interacción con su medio social. Afirma que no se propone la indagación psicológica de personajes como individuos aislados o condicionados solo por un estrecho círculo de seres, ni se interesa por las nuevas técnicas narrativas, sino que apunta a la novela como friso social a la manera de Balzac, Stendhal o Dickens. “Nada de brujas, trasgos ni animales alados”, declara también, en claro rechazo de la literatura fantástica. Entonces presenta su concepción sobre cómo debe ser la novela argentina:

Nuestra novela tiene que empezar por darnos noticias veraces, cabales, de nosotros mismos. Toda literatura que no expresa a su pueblo, no expresa nada [...] El novelista ha de decirnos a los argentinos cómo somos, cómo actuamos, cómo gozamos y padecemos. También cómo hacemos felices y desdichados a quienes nos rodean. Pueblo joven y de cultura vacilante, le urge conocerse individual y colectivamente. Conocerse para mejorarse, para insistir en sus virtudes y acometer contra sus defectos.

(1944: s/p)

Los vicios que identifica Santa María Conill en los argentinos son la crisis de carácter, el culto del éxito y el afán de dinero, los cuales los llevan a tener una personalidad fraudulenta en todos los ámbitos. Es evidente que para Codina y Rodríguez la novela también es espejo de la sociedad, y en esto coinciden con Conill. Pero mientras éste último se muestra preocupado por los defectos de carácter del argentino y hacia él apunta sus dardos, a fin de enmendarlos, con cierto didactismo, Codina y Rodríguez ponen su mirada en los sectores más marginados. Sin ningún tipo de paternalismo moral, saben que quienes viven en la miseria no están allí por debilidad de carácter ni mucho menos, sino por un sistema que los ha explotado y excluido históricamente para que unos pocos acrecienten indefinidamente sus riquezas. Por eso predominan en ellos, como en Draghi Lucero, los personajes colectivos o los tipos sociales: los huarpes, los mineros, los laguneros, los arrieros, los campesinos. Las novelas de Di Benedetto o Arias, en cambio, tienen un fuerte personaje central protagonista, un narrador homodiegético que se apropia de la narración, mientras que los personajes secundarios no suelen ser numerosos. En Di Benedetto,

128). Es decir, no viven de la literatura y deben acudir a otros trabajos como medios de subsistencia.

además, adquiere gran relevancia el modo de narrar, por lo cual la experimentación formal es constante desde sus primeras obras, cuestión especialmente manifiesta en el vanguardismo de *El Pentágono*. Finalmente, frente al realismo social de sus contemporáneos, su primer volumen, *Mundo animal*, pese a su fuerte contenido alegórico y simbólico, elige la línea de la literatura fantástica, a la que también recurrirá en otros libros.

En 1964, Iverna Codina publica su ensayo *América en la novela* (1964), que aborda la novelística latinoamericana desde la Colonia hasta su actualidad para mostrar de qué manera esta adquiere sus formas literarias propias, diferenciadas de las europeas, y aporta desde su singularidad a la cultura universal. Se trata de una obra particularmente interesante para comprender las tensiones entre poéticas narrativas, ya que Codina plantea una concepción de la novela americana muy distinta de la que Di Benedetto tendrá para sí:

La novela argentina señala una separación notoria de la novela realista americana que venimos investigando. Esta separación está dada por su predilección de lo ciudadano cosmopolita sobre lo suburbano y campesino, lo individual sobre lo social, lo fantástico sobre lo real. Este carácter de la novelística argentina –de sus letras en general– ha sido la causa de la inquietante fractura que separa a los lectores mayoritarios de los escritores “representativos” del país. El testimonio literario de unos pocos ha terminado por imponerse pero sin fidelidad alguna a una manera de ser nacional.

(178)

Luego cita a un crítico italiano, Carlos Bo, que expresa que la literatura argentina resulta de difícil conocimiento para los europeos porque no saben “si poner todo el acento sobre la argentinidad de un Güiraldes o proyectar la luz sobre el dato europeo de un Borges” (179). Codina critica que el último Premio Nacional de 1963 haya sido otorgado a una novela cuya trama y personajes se desenvuelven en el marco histórico del Renacimiento italiano; no la nombra, pero bien sabemos que se trata de *Bomarzo*, de Manuel Mujica Láinez. Opina que escasea la novelística argentina como forma de expresión de la psicología, la emoción, el paisaje y el anhelo de la nacionalidad, y cierra su reflexión sobre el país con una exhortación:

La novela argentina ha de superar su escisión con el pueblo sólo a través del realismo que la insertará en la historia, le dará contemporaneidad temática e integrará una literatura que “depure nuestro espíritu de todo color postizo, de todo traje prestado, de toda parodia, de todo servilismo”, según la apasionada proposición de Alberdi.

(198)

La postura romántico-nacionalista de Codina a favor de la novela realista, que considera como el producto más auténtico de América Latina, es absolutamente coherente con la propuesta estética de su producción narrativa de los sesenta. Es, también, coincidente con la de Alberto Rodríguez, pero muy distinta a la de Di Benedetto y también, podemos decir, a la de Abelardo Arias, devoto de las fuentes grecolatinas, quienes más bien se alinean detrás de las palabras de Borges en “El escritor argentino y la tradición”. Di Benedetto establece desde sus primeros libros una distancia con respecto al repertorio regionalista tradicional y su propuesta literaria renovadora se torna explícita en la entrevista que le realiza Günter Lorenz en 1968, publicada en 1972. El investigador alemán le plantea que en Europa la concepción que se tiene de la literatura latinoamericana es un poco una continuación de la literatura del siglo XIX con otros medios. Frente a esto, Di Benedetto separa de modo tajante lo que considera literatura moderna “superior” del regionalismo en sus formas más llanas, visto como inferior y atrasado:

Los autores de hoy tienen otras ideas, otros medios expresivos, se hallan en otra sociedad con diferentes problemas, en países industrializados o en vías de estarlo; viven en un mundo distinto y actualizado, señor Lorenz. ¡El mundo de hoy! Claro que hablo de los creadores o de los escritores de mente desahogada y empeñados en el paso adelante, que son los únicos que cuentan para el asunto que estamos ventilando con usted, señor Lorenz, ¿no es cierto? Pero hay también un tipo de escritor, aquel que llama “literatura” a lo que él escribe con su tipo de libro para cierto tipo de consumidor. Tipifiquemos usando las palabras “folklore”, “provincianismo”, y “regionalismo” en sus tonos menores [...] Por lo tanto, junto a una literatura moderna inventora y hasta difícil, subsiste, para el consumo local de algunos sectores de la población, una literatura modesta y atrasada que seguramente existe en alguna medida dentro de naciones de otros continentes, pero a nadie se le ocurriría tomarla en cuenta para determinar el índice literario de un país que ya esté operando con otros valores superiores [...]

(114-115)

La postura de Di Benedetto, innegablemente polémica, se ve respaldada por el virtuosismo de su escritura, hoy ampliamente reconocido por la crítica especializada y los lectores; pero no se puede ignorar que, al momento de pronunciar estas palabras, posee el respaldo que otorga una posición de poder. Cuando conversa con Lorenz, gran parte de su producción literaria ya se encuentra publicada; es un escritor reconocido, premiado y traducido. También, un periodista con trayectoria que, para ese entonces, detenta el cargo de subdirector de *Los Andes*. Esto supone un lugar de poder y de mucha visibilidad social: “Durante las décadas de 1960 y 1970 hasta su detención, era común su presencia en actos, cenas, reuniones, ceremonias de carácter social,

empresarial, cultural, representando al diario *Los Andes*" (Reales, 2016: 19). Con comodidad, expresa en la misma entrevista:

¿dónde, en qué lugar de Occidente, no han gravitado Joyce, Faulkner y Kafka? ¿No han transformado, unos la técnica y la estructura narrativa, otros, o los tres, la visión del novelista moderno, de modo tan esencial y revelador que obligan no sólo a no quedarse atrás, sino al esfuerzo por pasar adelante aun bajo su magisterio? ¿Es que, por haber nacido Joyce en Dublín, constituye un privilegio y una reserva exclusiva de los irlandeses trabajar siguiendo los ejemplos de libertad expresiva, de formas abiertas de la novela que desborda su *Ulises*? América es un continente abierto, dispuesto a aprender; y capaz de enseñar en algunos dominios. Que no se pretenda que sus obras sean lo contrario: nacionalista, lucubración de medianoche a la luz de una vela, detrás de una puerta bien cerrada. América no está bordeada por la Gran Muralla China, ni usa cinturón de castidad.

(119)

Estas palabras se distancian marcadamente del americanismo predicado por Codina y se enuncian en una coyuntura histórica en la cual el debate acerca del ser americano, latinoamericano y argentino es recurrente en el campo intelectual. Estas declaraciones demuestran que ese debate también tiene lugar en el campo literario de las provincias, como Mendoza, patente tanto en los ensayos y entrevistas de sus escritores, como en las propuestas estéticas de sus producciones literarias. Cuando Di Benedetto escribe, la narrativa mendocina exhibe una tensión entre una literatura comprometida y de denuncia social, donde el sujeto que importa es un sujeto colectivo y marginado, representada por Codina y Rodríguez; una literatura regionalista tradicional que recupera leyendas y modos de vida vernáculos, en la pluma de Draghi Lucero; y una literatura enfocada más bien en el drama humano, en su existencia individual y los problemas metafísicos que la aquejan, practicada por Di Benedetto y Arias. Hay también otros atípicos, como Fernando Lorenzo, dedicado principalmente a la poesía y el teatro pero que publica en 1961 una novela inclasificable, *Arriba pasa el viento*, primer premio del Fondo Nacional de las Artes (1959). Novela lírica, oscura, alegórica, resta todavía definirle un lugar en la narrativa mendocina de esos años³⁰.

A pesar de sus diferencias literarias e ideológicas, Codina, Di Benedetto y Arias guardan entre sí una profunda amistad. Llamándose cariñosamente a sí mismos "el

³⁰Hay que tener en cuenta además que el sistema literario mendocino se inserta en el macrosistema de la literatura argentina, sobre todo si reparamos en que las décadas de los 50 y los 60 configuran un momento de desarrollo cultural visible en todo el país que atenúa la histórica oposición entre la capital y el Interior. Voces provenientes de distintas provincias comienzan a cobrar importancia, todo lo cual se verá con mayor profundidad en el segundo apartado de este capítulo.

triumvirato”, viajan a distintos puntos del país para dictar conferencias conjuntas, experiencia que Arias deja plasmada en su diario *Viajes por mi sangre* (1969). Conocida es también la amistad entre Antonio y Rodríguez.

2.4. Los grupos literarios y la polémica en torno a *Voces*

En el mapa mendocino, como en cualquier sistema literario, hay que tener en cuenta los productores no individuales. Si bien puede haber sujetos que funcionan como *archiproductores* (Even-Zohar, 1999), es decir, que han tenido un gran peso en la creación de repertorios –a la manera de Borges, por ejemplo–, en general los grupos tienen más posibilidades de éxito. De hecho, Even-Zohar considera que la habilidad para generar nuevas opciones dentro de una comunidad recae fundamentalmente en los pequeños grupos, puesto que la preocupación de la mayor parte de la población suele ser el continuar la cultura que les viene dada³¹. Al explorar los grupos que tenían cierta relevancia en el recorte temporal que compete a este estudio, encontramos, por un lado, algunos vinculados a instituciones, principalmente la Biblioteca San Martín³², la Universidad Nacional de Cuyo y los escritores nucleados en torno de la SADE. Por otro, se destacan los grupos independientes como *Amigos de la poesía* y su revista *Azor* (1959-1961) y el grupo *Voces*, que publica una revista y una editorial del mismo nombre. Otras revistas de la época son *Tierra viva* (editada por la SADE en 1953-1954), *Todo* (1964), *Actualizarnos, un Deber de Cultura* (1970-1973), *Cuaderno de Cultura* (1973-1974) e *Imagen: la Revista del Oeste Argentino* (1974-1975). Dedicadas a la lírica sobresalen en la época *Cuadernos de Poesía Argentina* (editada por el poeta Alfonso Sola González en 1953) y *Pájaro azul* (1952-1954).

La revista *Versión* (1958-1966) merece un lugar aparte. Se funda en 1958 como revista oficial de la Biblioteca Pública General San Martín, una de las más prestigiosas y antiguas instituciones culturales de la provincia de Mendoza. Pese al difícil contexto político, sus cinco números buscan evitar el partidismo y mantener la calidad de la difusión cultural que la revista persigue como objetivo. Predominan los temas literarios, pero también aparecen textos sobre filosofía, música, teatro y artes plásticas, así como reseñas de libros y de actividades culturales. Colaboran Juan Draghi Lucero, Ángel Batistessa, Emilia de Zuleta, José Bianco, Fernando Lorenzo, Marta

³¹ En concordancia con la teoría de los polisistemas, la noción de *habitus* de Bourdieu sirve para ilustrar los procedimientos de generación social de un repertorio y los procesos de su inculcación e internalización individual: un sistema de esquemas que son adquiridos y reproducidos por los individuos.

³² Se destaca la importante gestión cultural llevada a cabo por Manuela Mur, directora de la Biblioteca entre 1962 y 1966.

Bertolini, Jorge Luis Borges, Conrado Naxlé Roxlo, Alfredo Bufano, Alfonso Sola González, Ricardo Tudela, Armando Tejada Gómez, Arturo Roig y Antonio Di Benedetto, entre otros. También se publican ensayos, poemas y narraciones de Marta Lynch, Susana Bombal, Abelardo Arias, Rafael Alberti, Miguel Ángel Asturias y otros importantes escritores, así como estudios sobre Luis de Miranda, Ezra Pound o Paul Éluard. Desde su primer número, el recibimiento de la revista es muy positivo en todo el país, no solo en Mendoza. *Sur*, por ejemplo, le dedica una extensa nota laudatoria. “**Versión** es un hito importante en la cultura mendocina y nacional. A pesar de sus cambios de dirección mantuvo un nivel excelente, sus artículos sobre temas específicos han entrado en las bibliografías y son citados con frecuencia”, dice al respecto Videla de Rivero (2000: 67).

El grupo “Amigos de la poesía”, por su parte, es fundado por tres mujeres: Graciela de Sola, Elena Jancarik y Fanny Polimeni. Convoca a poetas y recitadoras que desarrollan una labor de divulgación basada, en su mayoría, en poemas escritos por escritores locales. Crean en 1959 la revista *Azor*, reconocida publicación dedicada a la poesía, de gran calidad literaria y cuidada presentación gráfica. Pero es fundamentalmente la historia del grupo Voces la que nos interesa recuperar debido a que la crítica la ha vinculado repetidamente con Di Benedetto. La primera referencia la hace Juan Jacobo Bajarlía en la revista *Comentario*, en 1966:

Fue en 1953. Mendoza tenía entonces un grupo de escritores que manejaban todos los ámbitos de la literatura, acaso el poder literario. La iracundia cosmo-metafísica de Jorge Ramponi convivía con las imágenes oníricas de Ricardo Tudela y Vicente Nacarato, o con el alba que crecía en las coplas de Américo Calí. La investigación se desliza en la prosa de Arturo Andrés Roig, y la leyenda en los cuentos de Juan Draghi Lucero. Pero al lado de éstos una nueva generación comenzaba a colocar sus voces nuevas, inconfundibles, dispuestas a ubicarse históricamente. Se constituye entonces el grupo Voces, sin manifiestos, sin teorías demoledoras, pero con una dimensión distinta por donde hablaban las palabras recién amanecidas, colocadas en la línea de combate. Y los nuevos, con su revista homónima, se llamarán (y ahora ya son voces indelebles) Antonio Di Benedetto, Armando Tejada Gómez, Enrique O. Sobisch, Astur Morsella, Humberto Crimi, Alberto Rodríguez, Ramón Ábalo y algún otro.

(246)

Luego, el mismo Antonio Di Benedetto, en una conferencia brindada para la Semana de la Literatura y el Cine Argentinos de 1970, se refiere a una generación de escritores interesada en la cuestión del cine, a la que ellos mismos llaman “de la revista *Voces*”. Dice el autor:

Esta generación, este grupo, sacó una revista de ese nombre; estaba capitaneada por Astur Morsella y se formó en torno a la presencia en Mendoza de Ernesto Sábato y de don Ezequiel Martínez Estrada. Para recibirlos a ellos, para rodearlos y aprovechar algo de su presencia nos agrupamos de esa manera, y estábamos Morsella, Alberto Rodríguez (h), Iverna Codina, Ambrosio García Lao, Armando Tejada Gómez, no recuerdo los otros nombres, pero éramos unas diez personas.

(1972: 69-70)

En 1982, en *Literatura de Mendoza (Historia documentada desde sus orígenes a la actualidad) 1820-1980*, Nelly Cattarossi Arana señala que en 1952 nace la revista *Voces* de “un nucleamiento de profesionales del periodismo, las letras y la poesía” (99). En 1987, en el estudio preliminar a las *Páginas de Antonio Di Benedetto seleccionadas por el autor*, Graciela Maturo (1987) señala a *Voces* como un grupo de escritores jóvenes interesados por el cine, el periodismo y la literatura; no homogéneo en sus planteos estéticos, con un sentido exigente del arte, una intensa preocupación social, una personal respuesta a las corrientes de la filosofía europea y una inquietud americanista (11-12). Las investigaciones doctorales de Castellarín, Espejo Cala y Néspolo replican estos datos, basándose fundamentalmente en lo expresado por Bajarlía. Lo mismo hace Martín Prieto en su *Breve historia de la literatura argentina*, quien da cuenta de la llegada de Ernesto Sábato a Mendoza en 1953, alrededor del cual agrupan los jóvenes escritores del grupo *Voces*, integrado, entre otros, por Tejada Gómez, Alberto Rodríguez (h) y Di Benedetto. En el prólogo que realiza Hugo de Marinis a *República canalla*, de Alberto Rodríguez (h) –novela póstuma publicada por Ediciones Culturales de Mendoza en 2016–, se refiere a la incursión del escritor en la fundación de revistas literarias y culturales. Menciona entonces a *Voces*, revista fundada por él en la década del cincuenta junto al pintor Enrique Sobisch, el poeta Armando Tejada Gómez y el periodista Ramón Ábalo (28). Asimismo, cuando se refiere al cuento “La guagüicha”, dice que este texto apareció por primera vez en esa revista, aunque no especifica en qué número.

En cuanto a la información sobre *Voces* en la bibliografía sobre revistas literarias, Videla de Rivero informa que se habría publicado en 1954, bajo la dirección de Ramón Ábalo y con las colaboraciones de Hugo Acevedo, Astur Morsella, Fernando Lorenzo, José Oscar Arveraz y Alberto Rodríguez (h). La obra de Lafleur, Provenzano y Alonso (*Las revistas literarias argentinas (1893-1967)*, del 2006, recoge estos mismos datos.

Como es evidente, la información que se tiene del grupo y de la revista es escasa; en general, los distintos trabajos críticos hacen eco de los mismos datos, sin

verificar su exactitud y sin haber podido acceder a algún ejemplar. Hay incertidumbre respecto a la fecha de aparición (1952, 1953, 1954) y del director (Morsella o Ábalo). Después de un rastreo sin éxito por bibliotecas y archivos institucionales, y también bibliotecas personales (las de Arturo Roig, Américo Calí y Alberto Rodríguez), nos remitimos al testimonio del único sobreviviente de aquel núcleo fundador de la revista, Ramón Ábalo. Su “versión” –como él mismo la llama en un intercambio por correo electrónico, prometiendo corroborar su relato con un ejemplar de la revista que estaría en algún lugar de su archivo– advierte en primer lugar dos errores: por un lado, aclara que Di Benedetto no fue parte del grupo que inició *Voces*, pero colaboró en el primer número con un artículo sobre cine argentino; por el otro, Astur Morsella, señalado frecuentemente como director del grupo, no fue tal, ya que se trataba de un colectivo “sin capitán”. Ábalo explica que la postura respecto a quienes ocupaban en ese momento el centro del sistema literario mendocino fue de respeto y admiración. De hecho, desde el primer número de la revista incluyeron una sección denominada “Los mayores”, iniciada con Martínez Estrada. Citamos las palabras de Ábalo en una correspondencia electrónica personal: “Empezamos a conocer y respetar la producción de los Tudela, Nacarato, Calí, Draghi Lucero, Santa María Conill, Juan Bautista Ramos, Bustelo, Codina, Alfredo Bufano”. Luego, en otro intercambio, relata que la revista

no fue una concreción espontánea, sino el resultado de que el grupo fundador ya tenía tras nuestras lecturas varias, conocimientos mínimos de la cultura creativa. Fue una conjunción de valores que nos tenía como parte de nuestras inquietudes juveniles, de nuestra esencia social, política e ideológica, devenida de inquietudes y militancia a las que nos había lanzado la realidad socio-económica del país, de la América dolida y del mundo entero en plena y permanente conflagración.

Junto con Tejada Gómez, con quien afirma haber armonizado en edad, proveniencia e inquietudes, y también Morsella, Sobisch, García Lao, Oscar Arveraz y Alberto Rodríguez (h), se metieron “en la aventura de ser portantes y hacedores de un medio para armonizar también pensamiento y acción en la cultura de la creación artística. Eso fue *Voces*”. No tenían una ideología como colectivo; quizás al principio cierto nacionalismo “catolicón”, dice él; más tarde, algunos adherirían al peronismo. La fecha inaugural de la revista según recuerda con “media seguridad” fue 1952, y guardó vigencia hasta 1954. Tuvo una tirada mínima de unos doscientos ejemplares por número; circulaba de mano en mano, aunque también en la Universidad, el Círculo de Periodistas y otras entidades. La primera habría sido de tamaño A4 y la composición de los textos fue a mano –uno por uno los signos para formar las palabras– por lo cual se

demoró casi un mes su impresión. Luego habrían salido unos diez números más, en tamaño tabloide y de unas doce páginas, con una periodicidad –aproximada– bimestral. Si bien contaban con la contribución de los amigos, la edición se solventaba, fundamentalmente, con la realización de actos culturales, bailes, etc. En cuanto a los colaboradores, recuerda a Di Benedetto, Hugo Acevedo, Yago Zalazar, Julio González, Iverna Codina; en plástica, a Luis Ciceri y José Bermúdez. En 1954, Morsella y Arveraz, quienes hasta entonces ejercían el periodismo en el diario *La Libertad*, “se largaron a la aventura de conquistar Buenos Aires”; quienes quedaron aquí dieron por finalizada la revista, considerando que ya había cumplido un ciclo. Así relata Ábalo la historia de *Voces*.

En una entrevista personal realizada en octubre de 2018, Ábalo reitera los datos aportados por correo electrónico y nos brinda un documento de gran valor: un ejemplar del primer número de la revista, hasta ahora el único que se ha conservado de la misma. Con esto hemos podido llevar adelante las siguientes precisiones:

- > Fecha del primer número: octubre de 1953
- > Consejo directivo: Carlos Coll, Armando Tejada Gómez, Astur Morsella, Ramón Ábalo, Enrique Sobisch y Leonardo Bermúdez.
- > Contenido: dos textos de tapa, “Propósito” y “Otra vez naciendo”, sin autor; “El mendocino, es alguien?” (sic) de Astur Morsella; “Retorno” por Carlos Alberto Coll; “Jarilla” de Yago Zalazar; breve texto sobre Martínez Estrada, sin autor; “Desacato a Nóbel”, sin autor; “Canto menguante”, poema de César Mermet; “La guagüicha”, cuento de Alberto Rodríguez (h.); “La balsa”, poema de Armando Tejada Gómez”, “Síntesis del 2x4”, texto de Ramón Ábalo; “El cine 3-D”, por Ambrosio García Lao; “Este cine argentino!...” (sic), sin indicación de autor pero atribuido a Di Benedetto según Ábalo; “Presente y futuro del teatro” por José Oscar Arveraz; “Un arte desplazado”, texto sobre arquitectura de Enrique O. Sobisch; “Desorientación o decadencia”, contratapa sobre plástica también de Sobisch, acompañado por la reproducción de un cuadro de Roberto Azzoni.

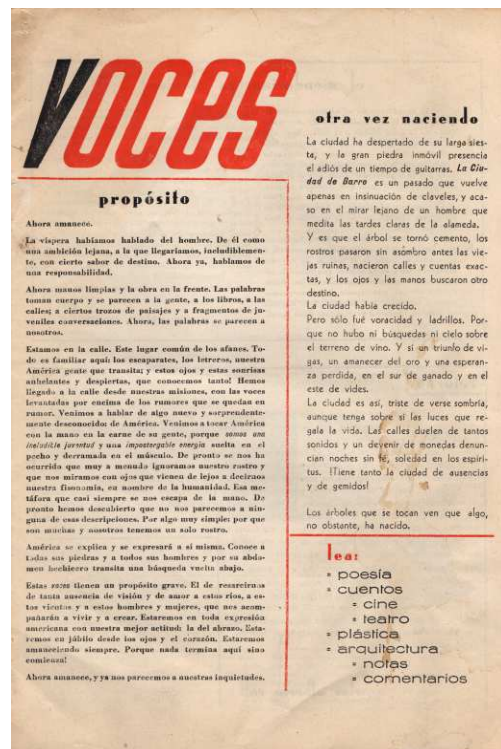
Ábalo afirma que el texto sobre cine argentino fue escrito por Di Benedetto, pero por pedido del mismo no llevó su firma ya que, para esos años, el escritor ya trabajaba en el diario *Los Andes* y no quería ver comprometido su puesto por

cuestiones ideológicas del grupo o la revista³³. Por su testimonio y el de sus contemporáneos podemos deducir ciertos conflictos en el autofiguración y definición del grupo. Di Benedetto, Maturo y Bajarlía ven a *Voces* como una generación en sentido amplio, es decir, como un conjunto de creadores que, en un momento histórico, comparten una serie de intereses comunes: el cine, las propuestas de intelectuales como Martínez Estrada, la admiración por los consagrados pero al mismo tiempo, gran afán de renovación. Otros, como Ábalo, prefieren una visión más restrictiva que incluya a los miembros que llevan adelante la revista y la editorial, que comparten una cotidianeidad hecha de tertulias en bares y cafés, así como una postura política similar.

Para dar cuenta de determinada hegemonía en una cultura, Raymond Williams afirma que no basta con considerar las tradiciones y las instituciones, sino también las *formaciones*, esto es: los movimientos y las tendencias surgidos de la vida intelectual y artística que tienen una influencia significativa o decisiva sobre el desarrollo activo de una cultura, y que presentan una relación variable, y a veces solapada, con las instituciones formales (2009: 156). Existen formaciones vinculadas con la hegemonía dominante, pero también formaciones alternativas. Bien sabemos que,

en literatura, la canonicidad no siempre es una característica inherente a una actividad o

producto literario, sino el resultado de las relaciones de poder en el sistema. Entonces, yendo más allá de los subjetivismos de las declaraciones de unos y otros e hipotetizando sobre la red de relaciones que conecta a los distintos agentes literarios, podemos ver en *Voces* una formación con influencia significativa en el mundo cultural mendocino de los años cincuenta y sesenta, heterogénea por las diferencias etarias, políticas, de formación intelectual y variedad de oficios que tienen los individuos que se han sido relacionados con ella: narradores, poetas, artistas plásticos, periodistas, músicos.



Portada del primer ejemplar de la revista, recuperado durante nuestra investigación.

³³ Como todo relato testimonial, se funda en una subjetividad, a lo que se suma una distancia temporal de más de sesenta años. Sin embargo, junto a los archivos y documentos escritos, la voz protagonista es una de las fuentes para reconstruir la vida literaria de una determinada época; en muchas ocasiones no queda registro escrito de estas reuniones, tertulias y agrupaciones transitorias, pero forman parte importante de la dinámica del sistema literario.

Llamada “la generación de oro de la cultura mendocina”³⁴, sus figuras marcaron una época en la cultura provincial, y también nacional, como se verá en el capítulo siguiente.

Cuando Mercedes Sosa llegó a Mendoza desde Tucumán en 1958, quedó fascinada por el movimiento cultural de la provincia:

Pronto entré en un mundo desconocido, el mundo de los escritores, de los escultores, los pintores, los intelectuales. Estaba deslumbrada por tanta gente creativa, cultísima y buena. Todo era aprendizaje para mí. Allí estaba Luis Quesada y su familia; Carlitos Alonso, Antonio Di Benedetto, Alberto Rodríguez, el Negro Ramón Ábalo, políticos que eran poetas, como Benito Marianetti y Ángel Bustelo. Todo era pensamiento y creatividad y alegría de vivir. Se hacía y se soñaba.

(Braceli, 2003: 93)

Cerramos este capítulo con una estampa de la época escrita con tono jovial por uno de sus protagonistas, Rodolfo Braceli, “Retrato de aquella Mendoza (Fiesta en lo de Iverna Codina)”, incluida en el mismo libro:

Ya va cayendo gente a la fiesta. Ahí llega Juan Draghi Lucero, el autor de *Las mil y una noches argentinas*. Ahí llega Gildo D'Accurzio, el imprentero editor siempre recordado por Julio Cortázar, el primer editor de escritores con el tiempo internacionales como Antonio Di Benedetto y Armando Tejada Gómez, que ahí llegan, aunque vienen por veredas diferentes. Allí llega una joven pintora italiana de organismo impactante, que enseguida perturbará a la mayoría de los varones y sin disimulo alterará la circulación sanguínea de Di Benedetto y de Tejada. Ahí llega Alberto Rodríguez, el autor de “Donde haya Dios”. Iverna pregunta *¿Y la Negra Mercedes...?* Ahí llega el Buñuel de los grabadores, Sergio Sergi, y ahí llegan los pintores Carlos Alonso y Orlando Pardo y Enrique Sobisch y Luis Quesada. Y ahí llegan amigos como el Flaco Padín y el Negro Ábalos y Julio González. Y ahí llegan los escultores Pagés y De la Mota. Y llega el dramaturgo y cuentista y filósofo y boxeador Humberto Crimi. *¿Y la Negra Mercedes?*, vuelve a preguntar Iverna, algo inquieta. Y ahí llega Ángel Bustelo, escritor y alguna vez candidato a presidente de la república. Y ahí llega Benito Marianetti, el pensador y comunista que reverenciaron hasta los conservadores en Mendoza. Y ahí llega Víctor Hugo Cúneo, poeta de un solo libro, librero callejero. Y detrás de Cúneo llegan, en el mismo racimo, poetas y actores, Fernando Lorenzo, Hugo Acevedo, Néstor Vega, Aldo Braga, Lily Trevisan, Dante y Fanny Polimeni, Carlos Owens, Salvador Pirulo Sánchez, Luis Politti... *¿Y la Negra Mercedes?* pregunta casi con angustia Iverna. La Negra Mercedes allá viene. Son tres: Ella, Matus y la guitarra.

(2003: 98-99)

³⁴ Así la designó el historiador del arte Pablo Chiavazza en el texto del folleto que preparó para la muestra “Enrique Sobisch: la línea no existe”, que llevó su curaduría y fue realizada en el Espacio Cultural Julio Le Parc (Mendoza) del 23 de mayo al 1 de julio de 2018.

Este encuentro, haya sido o no tal como aquí lo describe Braceli, da cuenta de la vitalidad intelectual y artística de la provincia durante esos años, que reunieron a las figuras de la cultura a pesar de las notables diferencias ideológicas que separaban a muchos.

Capítulo 3

Di Benedetto en el horizonte literario nacional

En vez de preguntarnos, como hasta ahora, por qué ha crecido fenomenalmente su cabeza de virreina, debemos preguntarnos por qué el cuerpo ha quedado exánime [...] Empezamos a darnos cuenta de que no era la cabeza demasiado grande, sino el cuerpo entero mal nutrido y peor desarrollado. La cabeza se chupaba la sangre del cuerpo.

Ezequiel Martínez Estrada, *La cabeza de Goliat*

3.1. De centros y periferias

“Soy argentino, pero no he nacido en Buenos Aires”, afirma Di Benedetto en el resumen vital escrito en 1968, rubricando con la conjunción adversativa la histórica separación entre la Capital y las provincias bien señalada por Ezequiel Martínez Estrada. Según el escritor mendocino, Buenos Aires asume todos los privilegios, absorbe lo bueno y lo malo, y no devuelve ni regala nada. También presiona para la aceptación de sus temas y su lenguaje, y hay quienes se asimilan, se mimetizan, adoptando el lunfardo para salir adelante. Sin embargo, aunque la industria del libro y la crítica estén concentradas en la gran ciudad, cree que afortunadamente no es obligatorio para el escritor establecerse allí, e incluso le sirve para oponerse a la cualidad deformante de la Capital (Lorenz, 1972: 127-128).

Cuando en los años cincuenta Di Benedetto publica sus primeras obras, en la Argentina comienza a perfilarse un desarrollo cultural que tendrá su efusión en la década siguiente y que es ostensible en distintos puntos del país, no solo en Buenos Aires. Fenómenos de masas como la radiofonía y el cine manifiestan gran vitalidad. Proliferan las revistas culturales, ya no como manifiestos de un grupo determinado como en la época de las vanguardias, sino con la forma de verdaderos compendios de las expresiones culturales del momento donde la discusión crítica tiene peso y en la cual literatura y política no son asuntos separados³⁵. Nada de asepsia ni inocencia: la

³⁵ Además de las imprescindibles *Sur* y *Contorno*, que marcaron la época, existen numerosas revistas que aparecen como medio de canalización de los debates intelectuales que se dan en la cultura argentina desde el medio siglo, y que se intensifican a partir de los años sesenta. Podemos señalar, por ejemplo, las revistas fundadas de manera consecutiva por Abelardo Castillo: *El grillo de papel* (1959-1960), *El escarabajo de oro* (1961-1974) y *El ornitorrinco* (1977-1986). De cierto modo continuadoras de la línea crítica del grupo *Contorno* –es decir, crítica literaria ampliada a lo cultural y lo político–, estas revistas publican textos de Hecker, Piglia, Battista, Sábato, Cortázar, Costantini, Guido, etc., proponiendo un nuevo sistema de

actividad se va politizando cada vez más con el paso del tiempo hasta llegar a su punto álgido durante los setenta. La renovación teórica que acaece al promediar el siglo, especialmente en las ciencias sociales y la historiografía (como el estructuralismo, el posestructuralismo, el giro lingüístico, la sociocrítica) ofrece nuevos instrumentos para reinterpretar la cultura del país, lo cual fomenta nuevos espacios de discusión. Las revistas y periódicos culturales aparecen como territorios fértiles para esto, como así también para burlar, en lo posible, los mecanismos de censura que los gobiernos de turno pudieran imponer. La modernización ideológica alcanza a grandes sectores de la sociedad, especialmente a la juventud que, entusiasmada por acontecimientos como la Revolución Cubana a nivel continental o la ilusión (efímera) del frondismo a nivel nacional, se vuelve protagonista en los distintos espacios de la cultura. Se trata además de los tiempos de despegue de la sociedad de consumo, que poco a poco va convirtiendo los productos culturales en codiciados objetos de mercado. La industria editorial se expande para responder a un nuevo público lector que el acceso a las universidades y la gestación del *boom* de la literatura latinoamericana reclama.

La pujanza que el campo cultural argentino despliega a partir del medio siglo tiene, entre sus consecuencias, la consagración de los escritores de la periferia: las tiradas masivas de las editoriales, los premios literarios, las listas de *best-sellers*, las revistas y semanarios culturales, abren la puerta al reconocimiento a las voces de las provincias. “Esta difusión masiva de libros, revistas y antologías de autores argentinos dio a conocer también la pluralidad cultural, geográfica y hasta étnica del país que no había tenido difusión hasta ese momento”, afirma Castellarín (1992: 81). Victoria Cohen Imach denomina “recuperación de los márgenes” al proceso por el cual, en los sesenta, el campo intelectual argentino adquiere una nueva sensibilidad hacia las expresiones de la cultura y la sociedad situadas en la periferia del sistema (1994: 115). Esto coincide con los debates intelectuales sobre lo nacional tan frecuentes en aquellos

lecturas que nunca deja de lado la discusión ideológica y política. En los años sesenta se publica *Eco contemporáneo* (1961-1967), que intenta traer a la Argentina el fenómeno *beatnik* norteamericano, y la revista cordobesa de orientación marxista *Pasado y Presente*. De fines de esa década es la revista *Los libros* (1969-1976), más orientada a la crítica literaria de carácter social, en que escriben Piglia, Sarlo, Gramuglio, Ludmer, E. Romano, entre otros; también *La rosa blindada* (1964-1968), fundada por jóvenes disidentes del Partido Comunista, muy politizados, como Juan Gelman y Andrés Rivera. Un poco después, en los años setenta, sobresalen las revistas: *Crisis* (1973-1976), dirigida por Eduardo Galeano, y un equipo editor formado por Juan Gelman, Julia Constenla y Hermenegildo Sábat como dibujante; y *Literal* (1973-1977), fundada por Luis Gusmán y en cuyo comité de redacción estaban Jorge Quiroga, Osvaldo Lamborghini y Ricardo Zelarrayán. Asimismo es de destacar *Primera plana* (1962-1970), uno de los primeros semanarios de difusión masiva. Fundado por Jacobo Timmerman, introduce en el periodismo argentino nuevos formatos y temas, así como mucho espacio para la publicidad. Al tanto del agitado clima cultural de la época, señala las novedades en materia de libros, cine, televisión, arte y música.

años. Junto con el debate acerca del peronismo, que se da especialmente luego de 1955, un asunto necesario es también la desmitificación del Interior: deconstruir los tópicos sobre los que se lo ha fundado, refutar los lugares comunes, repensar los rasgos identitarios a partir de la interpelación de las voces de las provincias.

En el ámbito específico de la literatura, comienza a vislumbrarse el nacimiento de una poesía novedosa fundada en la búsqueda de nuevos registros y en el rechazo de todo aquello que resulta anticuado y anquilosado; el lenguaje poético se distiende, adquiriendo cierto coloquialismo con el empleo de palabras y giros de la conversación cotidiana, el voseo, el lunfardo y el desdén por la solemnidad y la poeticidad tradicional. El teatro va gestando la ebullición de los sesenta, momento de consolidación de una serie de autores, actores y directores fundadores del nuevo teatro argentino, que oscilaría entre la vertiente del nuevo realismo y el absurdo. Pero es la narrativa la que comienza, desde la segunda mitad de los años cincuenta, a experimentar una definitiva consolidación en el campo literario argentino. Colabora el *boom* latinoamericano con su euforia novelística, sostenido por la calidad literaria de sus producciones y los afanes de renovación (Jitrik, 1959: 12), a lo que se suma el cuento, que experimentará su apogeo durante la década de los sesenta³⁶.

Si se piensa la narrativa argentina del medio siglo desde un enfoque panorámico (es decir, generalizador y necesariamente reductivo) se destacan, superpuestas, tres grandes tendencias. Por un lado los llamados “martinfierristas”, o bien grupo de Florida, con trayectorias ya consolidadas y reconocidas desde las década del 20 y el 30, iniciados en la poesía vanguardista, y en la narrativa posterior, abocados principalmente a la literatura culta criollista y sobre todo fantástica. Su adalid es Jorge Luis Borges, y entre otros representantes, hallamos a Eduardo Mallea, Ezequiel Martínez Estrada, Victoria y Silvina Ocampo, Ricardo Güiraldes, Adolfo Bioy Casares,

³⁶ No es incumbencia de este trabajo la descripción del *boom* y las innumerables consideraciones intelectuales en torno a él; simplemente no queremos soslayar la trascendencia de este fenómeno, tanto por las creaciones literarias de gran calidad que supone, como por las polémicas y diálogos críticos que proliferan a su alrededor. Asimismo destacamos su importante rol en la conformación de un nuevo público lector para la literatura latinoamericana en general, y argentina en particular, que supone, además de la demanda cuantitativa dada por la ampliación del número de lectores, una demanda cualitativa. El destinatario de la literatura del *boom* es un lector ilustrado, politizado, fuertemente interesado en lo nacional y continental, que es capaz de enfrentar lecturas complejas, experimentales, novedosas, lo cual impacta fuertemente en las prácticas de producción, difusión y legitimación literarias.

En 1979, ya en el exilio, después de que alabara a las figuras del *boom*, se le preguntó a Di Benedetto si se consideraba parte del fenómeno, a lo cual respondió: “No, porque yo no alcancé a generar ningún ruido. Por otra parte, el libro argentino llega poco y mal a este país. Quizá la falla inicial está en la edición limitada en el número, o en la distribución. Lo real es que no he encontrado al público lector de España a través de las ediciones argentinas. Y aunque hay dos ediciones españolas de *Zama*, ambas nacidas en Barcelona –Planeta y Círculo de Lectores–, no se han reproducido” (Zaragoza, 1979. Esc.P: 537).

Oliverio Girondo, Francisco Luis Bernárdez, Raúl González Tuñón, Norah Lange (estos cuatro últimos dedicados a la poesía) y un poco desplazado por su posición política, Leopoldo Marechal. Del otro lado tenemos al grupo de Boedo –tradicionalmente enfrentado por la crítica al de Florida– también vigente desde la década del 20, cuyos cultores apuntan a una literatura de realismo social orientada a sectores más populares y con ideas de izquierda. Influenciados por realistas y naturalistas como Balzac, Zola, Dostoievski y Tolstoi, algunos de sus representantes son Leónidas Barletta, Elías Castelnuovo, César Tiempo, Álvaro Yunque, Roberto Mariani, y quien se convertiría en su figura central a partir de las discusiones contornistas: Roberto Arlt. Se reconoce asimismo la existencia de una “generación intermedia” de escritores un poco más jóvenes que comienza a publicar hacia 1950, antiperonistas y con escasas coincidencias en los programas narrativos, entre los que estarían figuras como Julio Cortázar y Ernesto Sábato.

Aunque la diferenciación tajante entre estos conjuntos generacionales es de por sí discutible, el grupo de escritores con el que se suele vincular a Di Benedetto supone, por su heterogeneidad, una dificultad mayor: voces emergentes que empiezan a publicar, en su mayoría, después de la caída de Perón en 1955, y especialmente en la década de los sesenta.

3.2. El problema de la clasificación

Noé Jitrik aporta una de las más tempranas propuestas críticas sobre esta generación con su breve ensayo *Seis novelistas argentinos de la nueva promoción*, publicado por la Biblioteca Pública General San Martín, de Mendoza, en 1959. El trabajo reconoce en esa década la existencia de una serie de escritores emergentes con una “disposición intelectual y vital” común, que han obtenido algún tipo de consagración y aspiran a superar la tensión entre lo universal y lo nacional. Escoge como representantes de esta *nueva promoción*, como la llama, a Beatriz Guido, Héctor Murena, Juan José Manauta, David Viñas y los mendocinos Alberto Rodríguez (h) y Antonio Di Benedetto.

Unos años después, en 1964, el escritor paraguayo Augusto Roa Bastos hace referencia a quienes él considera los valores más representativos de las últimas generaciones en la narrativa del Interior de Argentina, en el prólogo que escribe para el volumen de cuentos *La lombriz* de Daniel Moyano. Junto con este, ubica a Di Benedetto, J. Ardiles Gray, J.J. Manauta, A. Rodríguez (h), Codina, J.J. Saer, F. Lorenzo, D.

Lagmanovich, T. E. Martínez, H. Foguet, y otros, dentro de este grupo heterogéneo cuyos representantes coinciden en el afán de superar las limitaciones del regionalismo:

Por caminos técnicos, estéticos y aun ideológicos diferentes, estos escritores entre los veinte y cuarenta años, sin formar grupos ni escuelas, han coincidido en la preocupación común de superar las limitaciones del regionalismo, en sus formas más epidérmicas y tópicas. Bajo el signo de una conciencia crítica y artística muy aguda, se empeñan en ahondar en los valores de su singularidad y trascenderlos a una dimensión más universal: en lograr, en suma, una imagen del individuo y de la colectividad frente a sus propias circunstancias, lo más completa y comprometida posible con la totalidad de la experiencia vital y espiritual del hombre de nuestro tiempo. (7)³⁷

Ángela Dellepiane, en su artículo “La novela argentina desde 1950 a 1965” (*Revista Iberoamericana*, 1968) llama a estos escritores “los enojados” por la postura con que miran la realidad de su tiempo, con actitud crítica hacia el esteticismo y la retórica de sus mayores, fundamentalmente representados por los martinfierristas. Es decir que retoma la línea marcada por Emir Rodríguez Monegal en *El juicio de los parricidas* (1956) y luego en “David Viñas y su contorno”³⁸, artículo publicado en la revista de su dirección *Mundo nuevo* en 1967, aunque la investigadora afirma que no todos los “enojados” son “parricidas”. Dellepiane señala que estos escritores responden, en términos generales, a dos tendencias tradicionales de la literatura argentina: la literatura comprometida, de testimonio o denuncia –Viñas, Guido, Manauta, Solero, Rodríguez, Rivera– y la literatura que no es social, pero tampoco esteticista o formalista –Ardiles Gray, Di Benedetto, Mazzanti, Denevi, Jasca:

Lo que “los enojados” tienen en común es el haber despertado a la vida literaria con la segunda posguerra, bajo el influjo de Sartre y el existencialismo; comparten inquietudes semejantes –literarias, sociales, políticas– y han sufrido la experiencia del peronismo. Difieren en las soluciones, en su manera de expresarse, en su actitud comprometida o no, en que unos son más “enojados” que otros.

(241)

Luis Gregorich y Josefina Delgado son los autores del estudio que difunde la denominación más usada en “La generación de 1955: los narradores” (fascículo 53 de

³⁷ Saer y Moyano expresaron el importante rol que cumplió Roa Bastos durante su exilio en Argentina en lo que se refiere a la promoción de los escritores provincianos, mediando para que recibieran la atención de las editoriales y de la crítica (Bermúdez Martínez, 2006: 55).

³⁸ Llama la atención que Rodríguez Monegal no haga referencia a Di Benedetto en “La nueva novela latinoamericana”, el estudio que abre el tomo I de su libro *Narradores de esta América*, publicado originalmente en 1969. La clasificación que plantea y la omisión del escritor mendocino lo veremos al abordar la novela *El Pentágono* (parte IV, capítulo 2).

Capítulo. Historia de la literatura argentina, CEAL, 1967), en el que resalta, no obstante, la ausencia de Di Benedetto. En 1978, Gregorich publica el artículo “Dos décadas de narrativa argentina. De 1955 hasta hoy”, en el cual sí lo incluye (51). En ambos trabajos aparta al escritor mendocino de los nombres con que suele ser relacionado –Moyano, Tizón, Hernández–, a quienes considera miembros de la generación de 1966; es decir, una generación posterior que empieza a publicar recién en la década de los sesenta. En la segunda edición de la historia literaria de Capítulo, publicada en 1981 (fascículos 115 y 124), Alfredo Rubione incluye en “La narrativa de 1955” a más autores, entre ellos Di Benedetto y los tres antes mencionados. En la misma colección (fascículo 125), Ana María Amar Sánchez, Mirta Stern y Ana María Zubieta analizan la obra de los cuatro narradores.

Hacia el final de la introducción de *Nueva novela latinoamericana II: la narrativa argentina actual* (1972), Jorge Lafforgue enuncia los nombres que conformarían las últimas promociones literarias de la narrativa argentina. Allí aparece Di Benedetto como figura destacada del Interior junto con Hernández, Moyano, Tizón, Dávalos, Filloy, Rodríguez, Orphée, etc. En 1983, Adolfo Prieto señala una amplia nómina de narradores que, junto a Sábato y Viñas, combinan resonancias existencialistas, historia, lenguaje mediador, personajes situados y una apelación más o menos explícita a la conciencia moral del lector. Rozenmacher, M. Lynch, Guido, Costantini, Walsh, Orgambide, Orphée, A. Castillo, J. Riestra y J.J. Hernández son incluidos en esa nómina, en la que Di Benedetto está ausente.

En 1972, David Lagmanovich se refiere a un grupo formado por escritores de muy distintas tendencias, en los que se da con naturalidad una actitud experimental de búsqueda de nuevas formas expresivas, desde lo estructural hasta lo verbal. Señala la proveniencia provinciana de muchos de ellos, pero advierte que transmutan los datos brutos del ambiente para lograr una suerte de “regionalismo en segundo grado”. Mantiene, entonces, la cristalizada oposición entre “regionalistas” y “universalistas o ciudadanos”. Incluye en este grupo de narradores a Ardiles Gray, H. Bianciotti, M. Brascó, H. Conti, H. Costantini, M. Denevi, A. Ford, S. Gallardo, G. Gambaro, G. García, J.J. Hernández, N. Jitrik, F. Lorenzo, D. Moyano, E. Orphée, entre muchos otros. Su lista es larga y variada (114-115).

En la *Historia crítica de la literatura argentina* (tomo X), Carlos Dámaso Martínez expresa a propósito de las relaciones entre cine y literatura en el país a mediados de siglo: “En la narrativa, el nuevo realismo –fuertemente influido por la literatura norteamericana, Ernest Hemingway, John Dos Passos, William Faulkner, Francis Scott Fitzgerald (también guionistas)– se va a expresar en la llamada

generación del 55” (Jitrik y Cella 1999: 282). Es decir, vincula a estos escritores con el cine. La *Historia de la Literatura Argentina* que *Página/12* publicó por fascículos en 2005 se refiere a una generación del 50 o del 55 –da ambas denominaciones como posibles– que es difícil de delinear debido a la variada propuesta estética de sus autores. Entre ellos estarían Bernardo Verbitsky, Joaquín Gómez Bas, Roger Pla, Ernesto Sábato y Di Benedetto (fascículo 49, 771). En el fascículo 62 de la misma *Historia* se indaga en la literatura que, especialmente después de la experiencia de la dictadura militar, se preocupa por el lenguaje y las estrategias para narrar en tiempos autoritarios o para desarmar los discursos de una Argentina entendida como totalidad. Di Benedetto es uno de los autores analizados, junto a Piglia, Saer, Gusmán, Laiseca y Heker. No se plantean formas de agrupamiento o clasificación alguna.

María Bermúdez Martínez (2006: 51-54) reconoce un grupo de escritores de mediados del siglo XX a los que rotula “generación del sesenta”. Basándose en las consideraciones de Daniel Moyano, incluye sobre todo a autores nacidos fuera de la Capital como Hernández, Conti, Tizón, Di Benedetto, Saer, Walsh, Jamilis, pero también a “porteños” como J. C. Martini o A. Vanasco. A diferencia de Jitrik, esta investigadora no incluye a David Viñas, al que considera parte de una generación inmediatamente precedente, la del 55, a la que identifica con *Contorno*.

Es interesante atender también a las palabras de uno de los representantes de esta generación, como es Daniel Moyano, quien se separa tajantemente del *boom* latinoamericano y se refiere al conjunto del que forma parte como “escritores del post-boom”, de las dictaduras, de la derrota:

El *boom* coincide con unas palabras que dijo el Che Guevara «echaron a rodar las ruedas de la historia», se refiere a la gente que luchó en Cuba. Cuba, o sea, América Latina entra en la historia contemporánea con la revolución cubana, si no hubiera sucedido la Revolución Cubana, América Latina no habría entrado tan bien en la historia como entró. Entonces, los escritores del *boom* vienen respaldados por este hecho histórico importantísimo, en cambio nosotros, los escritores del post-*boom*, somos los escritores -ellos son los escritores del triunfo- nosotros somos los escritores de las dictaduras, los escritores de la derrota, hablo de Juan José Hernández, Haroldo Conti, Antonio Di Benedetto, de Vanasco, Verbitsky, Rodolfo Walsh. América Latina se viene abajo en la visión europea con estas dictaduras, entonces no le interesa esos escritores de esas repúblicas bananeras ¿y... sigue el *boom*? Sí sigue... el *boom* de ellos ¿no?

(Mamonde y Schmidt, 2011: s/p)

Este recorrido demuestra que no hay consenso crítico-académico ni generacional sobre la denominación y la conformación del grupo con el cual podría relacionarse a Di Benedetto. No hay sistematización precisa pues ni el criterio

geográfico, ni el cronológico, ni el temático o cualquier otro (estilo, formas expresivas, etc.) basta para abarcar a todos los escritores de importancia en ese período. La mayoría, sí, señala el medio siglo como un momento de emergencia de una serie de escritores de las provincias. Por ello coincidimos con la perspectiva adoptada por Victoria Cohen Imach en su estudio sobre el campo intelectual argentino de los años sesenta (1994), quien reconoce un grupo de escritores de la periferia que comienzan a configurar su propia conciencia social, a la vez que esa misma periferia es “descubierta” por el centro. Es este cambio en la dinámica centro/periferia el que provoca, entre otras cosas, que la crítica comience a estudiarlos como grupo, reconociendo los vínculos que guardan a pesar de las diferencias entre sus respectivas propuestas literarias. Los escritores del que denomina “grupo de la periferia” alcanzan, a mediados de los años sesenta, cierto grado de consagración en el circuito editorial y en los diarios y revistas literarias de la época; es decir, sus escrituras no pasan desapercibidas en el horizonte literario nacional. Pertenecer a la periferia no los desplaza, sino que es precisamente la toma de conciencia de esta aquello que, según la investigadora, los aúna, incluso si canalizan tal origen por vías muy diversas (24-28)³⁹.

Entonces, además del origen provinciano, a partir de nuestro estudio reconocemos en los autores del grupo de la periferia las siguientes características comunes: 1) el cultivo de la narrativa; 2) un nuevo realismo; 3) cierto grado de reconocimiento y consagración; 4) presencia de figuras individuales más que de grupos, dispersión favorecida tanto por la residencia en distintas provincias como por el posterior exilio.

En primer lugar y como ya se dijo, desde la segunda mitad de los años cincuenta la narrativa comienza a consolidarse por sobre los otros géneros literarios. Como explica Elsa Drucaroff, un texto muy leído en esos años es la *Teoría de la novela* de Lukács, en el cual se postula que la novela sirve para que el ser humano reflexione sobre la Historia, sobre la relación entre los sujetos y su tiempo; todo lo cual, desde los años cincuenta, es tarea fundamental de los intelectuales argentinos. Entendida en estos términos, la novela acompaña a la sociedad argentina, recoge sus actitudes y plantea sus posibilidades (Jitrik y Drucaroff, 2000: 8). También el cuento tiene mucha importancia durante el período, con un verdadero auge durante la década de los 60. Los escritores de este grupo cultivan ambos géneros.

³⁹ Además de la entrevista de Lorenz citada al comienzo del capítulo, Di Benedetto se expresa sobre la relación entre Buenos Aires y las provincias en un reportaje aparecido en el diario *Clarín* el 25 de marzo de 1971, titulado “Antonio Di Benedetto. Algunas verdades sobre porteños y provincianos”. No se especifica la identidad del entrevistador.

En segundo lugar, transfiguran el realismo tradicional en nuevas formas por momentos tan diversas como sus mismos cultores. Las fuentes en las que se inspiran provienen de distintos ámbitos y geografías: los escritores de la llamada “generación perdida” norteamericana como Faulkner, Hemingway, Steinbeck, Fitzgerald, etc., muy leídos en Argentina; la cinematografía y sus nuevos modos de narrar, particularmente la *nouvelle vague* francesa y el neorrealismo italiano; la narrativa y el teatro existencialistas de Sartre y Camus; el absurdo a lo Beckett o Ionesco; los aportes del psicoanálisis; las nuevas formas de hacer periodismo. Además, no se puede soslayar la relevancia de la tradición local en lo que se refiere a realismo no convencional, con escrituras como la de Macedonio Fernández y Leopoldo Marechal. Todo esto se da en un contexto de crisis políticas constantes y cambios culturales que impactan en los escritores, quienes buscan entonces canalizar los conflictos sociales e individuales a través de un realismo que transmita la extrañeza, incomodidad o entusiasmo que las circunstancias contextuales y vitales despiertan en ellos. Su alejamiento del regionalismo tradicional, rasgo esencial de sus propuestas poéticas, se verá en el siguiente capítulo.

En tercer lugar, la trayectoria de la mayoría de estos escritores evidencia cierta consagración a nivel nacional, por lo menos en un grado que no habían alcanzado antes los autores del Interior; dejan de ser regionales, pasan a ser nacionales o incluso latinoamericanos (Cohen Imach, 1994: 25). En el caso de algunos, entre ellos el mismo Di Benedetto, el reconocimiento llega a ser internacional. Siguiendo la metáfora de Goliat de Martínez Estrada, son ejemplos de cómo se van produciendo cambios en el cuerpo de la cultura argentina, cómo la propia cabeza descubre el resto del cuerpo, la integridad de su morfología. Tal proceso de descentralización de la cultura argentina puede compararse con los cambios que se dan en la relación entre Europa y los demás continentes, entre ellos el americano, a mediados de siglo. A raíz de los desastres de la guerra y los procesos de independencia que comienzan a darse en sus colonias, los europeos se encuentran ante procesos de afirmación y reafirmación por parte de las culturas que hasta entonces consideraban periféricas. De esta manera empiezan a perder la centralidad cultural absoluta que hasta entonces tenían, descubriendo a esos *otros*. Cohen Imach reconoce un paralelismo entre el “hallazgo” de los países periféricos por parte de Europa y el descubrimiento de los intelectuales bonaerenses respecto de las provincias (91). Sin embargo, si bien lo excéntrico pasa a ser un elemento valorado, Buenos Aires continuará siendo ombligo de la corporalidad cultural argentina, y el reconocimiento por parte de sus instituciones resulta en ocasiones engañoso o efímero.

Por último, la falta de aglutinación en torno a alguna revista, institución, manifiesto o escuela constituye una de las principales razones por las que resulta arduo englobar a estos autores dentro de una generación o grupo relativamente homogéneo o de un programa de escritura. Descuellan individualidad. Esto no quiere decir que no existan vínculos entre ellos o que no se lean, sino simplemente que el contacto suele ser esporádico, muchas veces epistolar, e incluso algunos se conocen personalmente recién en el exilio. Además, al habitar en distintas provincias del país, las distancias geográficas favorecen la dispersión. En el caso de Di Benedetto, su actitud reacia hacia la fuerza centrípeta de Buenos Aires hizo que el contacto más cercano con algunos de sus contemporáneos, como Saer, Tizón, Moyano o Bayer, se diera recién en el exilio. Esto es importante, pues es en Madrid, por ejemplo, que Moyano da muestras de una incipiente autoconciencia entre los escritores de algo que los aúna como grupo o generación:

En mis referencias comparativas, siempre he tenido una especie de cuarteto de cuerdas que formaba así: J. J. Hernández y yo, violines; Antonio Di Benedetto, viola; y Haroldo Conti violonchelo. Un cuarteto si se quiere arbitrario, elegido así por simpatía, amistad o preocupaciones parecidas [...] Con el tiempo fue ampliándose este modesto conjunto interno, con miras a una orquesta de cámara. Y ya teníamos, entre muchos otros, a Héctor Tizón, Juan José Saer, Abelardo Castillo, Amalia Jamilis, Rodolfo Walsh, y un largo etcétera como dicen en Madrid.

(Zanetti, 1982: 174)⁴⁰

3.3. La literatura y otros espacios

Para cerrar este capítulo referiremos brevemente tres aspectos del campo cultural argentino que, además de la literatura y el ejercicio de la profesión periodística⁴¹, resultan significativos para Di Benedetto y sus contemporáneos: el psicoanálisis, la cinematografía y la filosofía, fundamentalmente el existencialismo.

3.3.1. El psicoanálisis

Según Noé Jitrik, la Argentina de los años sesenta está preparada para las interpretaciones que el psicoanálisis puede aportar no solo a las patologías mentales,

⁴⁰ Para un conocimiento profundo de los escritores argentinos en el exilio, cfr. De Diego (2003).

⁴¹ El ejercicio periodístico de la mayoría de estos escritores no es un dato menor. El periodismo es, al decir de Jitrik, no tanto una actividad como una manera de situarse frente a los hechos para buscarles la cotidianeidad que la gente necesita para enterarse de ellos, que otorga a la escritura rapidez sintáctica, objetividad expositiva y austeridad verbal (1959: 36-37).

sino también a la literatura, el espacio “interpretable por excelencia”⁴². Destaca, por un lado, el deseo como uno de los conceptos fundamentales de esta teoría que se inmiscuye en los resquicios de las escrituras como motivo argumental, como evidencia temática, pero también como posibilidad misma de la escritura: “Si bien puede no advertirse en la lectura la forma del flujo del deseo, que es lo oculto por excelencia, lo que no se puede sostener es que sin deseo haya alguna posibilidad de escritura” (Jitrik y Cella 1999: 29). Se trata del deseo de alguien de escribir y de lo deseante que tiene la palabra misma en una sociedad en la que es elemento fundamental de expresión. El peso del deseo se verá en la escritura dibenedettiana, especialmente en *Zama*.

Por otro lado, el psicoanálisis es un método, y como tal, puede ser empleado en la literatura tanto en la etapa creativa del escritor como en la labor interpretativa del crítico. El psicoanálisis como método va hacia el pasado pero para instrumentar el presente, explicarlo, y la dirección es doble: “el pasado ilumina el presente pero el presente también ilumina el pasado” (Jitrik, 1959: 39). *Zama*, por ejemplo, manifiesta un uso particular del tiempo que puede leerse como un acercamiento al pasado para dotar de significaciones al presente de escritura de la novela (los años cincuenta). Otros escritores influenciados por esta teoría son Juan Filloy, Roberto Arlt, José Bianco, y como novelas a las que podría ponerse el rótulo de psicoanalíticas, *Nanina* de Germán García o *El frasquito* de Luis Gusmán.

El desarrollo del psicoanálisis en sus vertientes freudianas, junguianas y del conductismo norteamericano enriquecen la psicología de los personajes de ficción y contribuyen a su renovación (Castellarín, 1992: 18). Muchas recurrencias de los textos de Di Benedetto pueden ser leídas bajo la lente del psicoanálisis, como el regreso al vientre materno, la figura paterna, la presencia constante del deseo, la culpa, la animalidad, los sueños. El escritor admite en una entrevista los influjos de esta teoría en su obra:

Antes del psicoanálisis yo tenía la convicción de que vivía a partir de ese día, pero después me di cuenta de que vivía desde antes, no sólo en el tiempo de la estancia en el seno materno, sino que voy percibiendo que vivo las vidas de mis padres, de mis abuelos y de otros que están más lejos y no los reconozco perfectamente, pero que de repente se me aparecen y brotan.

(Esc.P: 514)

⁴² Oscar Massota es quien introduce el pensamiento de Jacques Lacan en el medio cultural y literario argentino. En 1964 brinda una disertación en el Instituto de Psicología Social, conferencia que se publica en la revista *Pasado y Presente* en 1965 y es considerada el primer texto en español dedicado a la obra de Jacques Lacan. A partir de allí, y sin dejar de lado sus relaciones con el Instituto Di Tella y el movimiento de vanguardia, Massota seguirá trabajando sobre el psicoanálisis lacaniano hasta su muerte en Barcelona en 1979.

Jimena Néspolo relaciona sus relatos fantásticos con el psicoanálisis, explicando que lo fantástico se convierte en la posibilidad ficcional de recrear los monstruos que construye la imaginación del hombre. El escritor mendocino se introduce en el género bajo el magisterio de Borges, pero pronto se aleja de la función lúdica del rioplatense para ahondar en el conocimiento y la problematización de la subjetividad a partir de los insumos que le brinda, justamente, el psicoanálisis.

3.3.2. El cine

Desde principios del siglo XX la cinematografía es el gran atractivo del mundo artístico, la novedad que habría de convertirse en una de las grandes revoluciones culturales de la época. En la Argentina el cine es de interés generalizado entre los intelectuales, en línea con la tendencia mundial. Uno de los momentos más fecundos de la historia del cine en el país lo constituye la década del cuarenta, cuando la creación de productoras y estudios cinematográficos se ve acompañada por el trabajo de reconocidos directores (Leopoldo Torres Ríos, Mario Soffici, etc.) y por la colaboración de escritores y guionistas talentosos. Con el arribo de Perón al poder se fomenta la producción cinematográfica nacional, aunque con controles. Luego del golpe de 1955 el cine argentino sufre una parálisis, superada poco después con la creación del Instituto Nacional de Cinematografía (1957). En aquellos años cincuenta, y de modo más intenso en la década siguiente, se estrechan y consolidan los vínculos entre ficción literaria y cinematografía, desde una dimensión estética más deliberada (Martínez en Jitrik y Cella 1999: 277). En este panorama, Manuel Puig emerge como uno de los más representativos ejemplos de la comunión cine/literatura. En los sesenta ya se habla de un nuevo cine argentino, influenciado notablemente por la *nouvelle vague* francesa y el neorrealismo italiano, que traen aires nuevos a la cinematografía. Se exhiben también películas inglesas, suecas y estadounidenses, a la vez que aparecen cineclubes y revistas especializadas dedicadas al séptimo arte, como *Gente de cine*, *Cinecrítica* y *Tiempo de cine*. El fenómeno pasa a ser parte indiscutida del metabolismo cultural argentino. Como indica Martínez, en este período se profundizan las relaciones literatura/cine, tanto por la adaptación cinematográfica de obras literarias, como por la colaboración entre escritores y realizadores, y también, con la reflexión metacrítica que ambas artes despiertan una en la otra en lo que se refiere a los mecanismos de representación ficcional, el lenguaje y las posibilidades de la sintaxis narrativa. Gracias a las técnicas que proveyó a la literatura, el cine implicó una revolución formal entre los escritores,

particularmente en los narradores⁴³. Algunos otros eventos importantes en la época fueron: el ya señalado nacimiento del Instituto Nacional de Cinematografía y de la Ley de Cine en 1957; la fundación de la escuela de cine documental de la Universidad del Litoral por el escritor y cineasta Fernando Birri; la celebración de las Jornadas del Nuevo Cine Argentino en la Universidad de Buenos Aires en 1961.

En Mendoza podemos hacer referencia a la Semana de Literatura y Cine Argentinos que tuvo lugar en 1970 y de la cual participó Antonio Di Benedetto. Para ese año, la provincia ya es poseedora de una historia del cine nada desdeñable⁴⁴. La primera proyección cinematográfica se produce tempranamente, en agosto de 1899. Luego, el “Noticiero Cinematográfico Valle” de Buenos Aires constituye la primera producción cinematográfica local, filmada en 1908 en estilo documental, en la cual se muestran algunas escenas cotidianas de la vida del centro mendocino. Arturo Roig informa que en 1921, una Compañía Cinematográfica Mendocina exhibe el primer film realizado en la provincia: bajo el título de “El temblor del 17 de diciembre” se presentan al espectador las zonas devastadas por el terremoto de Lavalle (2005: 249). De allí no avanza mucho más, al menos hasta 1944. Ese año un grupo de empresarios mendocinos, principalmente bodegueros, aunque también provenientes de sectores vinculados al Estado y de círculos intelectuales, decide fundar una empresa productora de cine. Así, el 23 de septiembre de 1944 nace *Film Andes*. A raíz de este acontecimiento, Mendoza se convierte en el único foco productivo de cine del interior del país, razón por la cual la prensa empieza a llamarla “la California argentina”. Si bien da sus frutos, la empresa tiene que luchar hasta el último instante por la aprobación de una ley de protección de la actividad cinematográfica y además, enfrentar el difícil contexto político, entre otras cosas. Finalmente, en 1960, los estudios cierran para siempre. Diez años más tarde, Di Benedetto expresaría con tono elegíaco: “Quiero decir algo para los nuevos, para los jóvenes o para los que no han conocido de cerca pero lo han oído al referirse alguien a la historia del cine mendocino, o por lo menos lo han

⁴³ Di Benedetto aboga por el diálogo entre las artes, reconociendo las influencias que de otras áreas recibe el escritor: “el artista que vive en un medio cultural y artístico rico y abundante, y participa de él, se enriquece. Entre las artes hay una especie de corriente constante, interacciones y contraprestaciones [...] Si es escritor, no puede quedarse en el conocimiento y la frecuentación de los literatos y la literatura, alterna con pintores y músicos, asiste a los conciertos, al teatro y las exposiciones. De tal modo, aunque no ande pidiendo nada en préstamo a las otras artes [...] recibe incentivos, inducciones, para su propia obra” (Lorenz, 1972: 126-127).

⁴⁴ Para este apartado hemos obtenido varios datos del artículo de Javier Ozollo “La California argentina. Film Andes y la industria vitivinícola mendocina (1944-1957)”, en el que el autor analiza la relación entre la industria del cine y la vitivinicultura en Mendoza. Lo interesante de este texto es que brinda bastante información sobre el desarrollo de la cinematografía en la época en que Di Benedetto comienza su actividad literaria.

descubierto al pasar por el Puente Olive y han visto que hay una gran embotelladora de bebidas gaseosas y tal vez alguien le dijo: eso fue un estudio de cine” (1972: 74-75). Efectivamente, después de su cierre *Film Andes* canceló sus deudas con la venta de los estudios a la empresa extranjera *Coca Cola Company*.

Di Benedetto presencia y participa de la edad de oro del cine mendocino, desarrollada durante la breve pero intensa existencia de los estudios *Film Andes*, bajo distintos papeles: guionista, crítico, jurado, historiador y defensor del cine local. Se sabe, por ejemplo, que lleva a cabo las tareas de guionista y comentarista cinematográfico en *Film Andes*, y siendo jovencísimo, en *La semana*. Hacia fines de los cincuenta publica dos obras muy representativas de su estilo cinematográfico: *Cuentos claros* (1957) y *Declinación y Ángel* (1958). En 1959 se premia su guion de *El inocente*, y en 1963 concurre como invitado a los festivales de cine de Berlín, San Sebastián, Santa Margherita de Ligure y del Teatro de Suiza. Escribe el guion de la adaptación cinematográfica de *Álamos talados* junto a su autor, su gran amigo Abelardo Arias, y hacia el final de su vida, trabaja como asesor del Instituto Nacional de Cinematografía.

Más allá de la crítica cinematográfica y el gusto por las películas, los influjos del séptimo arte se manifiestan directamente en su escritura:

Yo pude escribir un relato a la manera tradicional, como había aprendido que se hacen cuentos, como me lo pudo enseñar Horacio Quiroga o Chejov o Kafka. Pero esa necesidad de expresarse con el lenguaje del arte de nuestro siglo, es decir expresarse con imágenes y sonidos, hizo que yo dijera: no lo voy a contar así no más, lo tengo que contar de otra manera; esa otra manera era la aproximación al cine.

(1972: 83)

La *nouvelle* “Declinación y Ángel” (1958) es el ejemplo más nítido de un modo narrativo que traslada o recupera recursos cinematográficos en provecho de la experimentación literaria; la conocida declaración que prologa el texto no deja dudas acerca de ello⁴⁵. Empero, esta forma de escritura también se vuelve manifiesta en otros textos en virtud de un particular empleo de la sintaxis y de la construcción audiovisual de las narraciones. En cuanto al primer aspecto, la preferencia por los párrafos y las oraciones breves que presentan por separado cada acción de los personajes o cada descripción de los objetos y los espacios transforman la experiencia de lectura del texto

⁴⁵ “Declinación y Ángel’ está narrado exclusivamente con imágenes visuales –no literarias– y sonidos. Fue concebido de modo que cada acción pueda ser fotografiada o dibujada o en todo caso termine de explicarse con el diálogo, el ruido de los objetos o, simplemente, la música” (Di Benedetto, 1958: 7). Para un análisis de las técnicas cinematográficas utilizadas en este texto, cfr. nuestro artículo Criach, 2015c.

en una “visión mental” de la sumatoria de imágenes, a la manera de cuadros sucesivos que recuerdan los fotogramas de una película. En cuanto a lo segundo, la abundancia de imágenes visuales y auditivas aproxima la materialidad de las palabras (verbal) a la materialidad del cine (audiovisual). “Caballo en el salitral” es probablemente el ejemplo más elaborado y refinado del esplendor visual y auditivo de este estilo.

Mientras los ejercicios de experimentación formal recuerdan los juegos de montaje de la *nouvelle vague*, el neorrealismo italiano parece dejar su huella en la construcción de personajes y en las elecciones espaciales. Entre 1955 y 1959 se publican breves reseñas cinematográficas elogiosas en el diario *Los Andes*, sin firma, varias de ellas sobre películas italianas de la época; es muy probable que muchas de estas reseñas fueran escritas por Di Benedetto, o al menos supervisadas por él, ya que en esos años dirigía la sección de espectáculos del matutino. El cine neorrealista deja de lado los contenidos intimistas e individualistas y aspira a un realismo más democrático y popular. Se caracteriza por tramas ambientadas entre los sectores más desfavorecidos; obreros, campesinos, partisanos, etc., son los personajes sobresalientes, y la vida de aquellos hombres, con sus luchas y miserias, los temas preferidos⁴⁶. Lo que se busca es representar la situación económica y moral de la Italia de la posguerra y reflexionar sobre los cambios en los sentimientos y en las condiciones de vida: frustración, pobreza, desesperación. Son comunes los rodajes exteriores y la presencia de actores no profesionales (Petronio 1990:979). El gusto por los finales de intenso patetismo, conmovedores; la preferencia por los personajes “mínimos” como los niños; la descripción de la vida cotidiana de los hombres de pocos recursos, del campo o de los suburbios; la triste realidad de la mujer; son rasgos del neorrealismo que aparecen con recurrencia en la escritura de Di Benedetto, como en los casos de “Pez”, “Los reyunos”, “As” o “El juicio de Dios”.

Otra cuestión destacada sobre la “sugestión del cine” –como la llama Néspolo– es su influjo indirecto a través de la lectura de los norteamericanos. El carácter conductista de la pluma de escritores como Hemingway (con su “teoría del iceberg”) o Steinbeck acota las atribuciones del narrador, haciendo que este se limite a transcribir las acciones y palabras de los personajes, sin expresar sus interioridades. Este “mostrar sin opinar”, que renuncia a dotar de sentido lo que intrínsecamente no lo tiene, como

⁴⁶ Aunque presente en la literatura, fue en el cine donde el neorrealismo dio rápidamente sus mejores frutos, con directores como Roberto Rossellini, Cesare Zavattini, Vittorio De Sica y Giuseppe De Sanctis, creadores de muchos clásicos del cine italiano: *Roma città aperta* (1945), *Paisà* (1946), *La terra trema* (1948), *Ladri di biciclette* (1948), *Riso amaro* (1949), *Non c'è pace tra gli ulivi* (1950), entre otros.

los objetos o los hechos, hace del narrador una especie de cámara que registra una imagen sin acompañarla de análisis psicológicos ni sociológicos.

3.3.3. La filosofía

El medio siglo, cuando Di Benedetto inicia su carrera literaria, lleva la marca de una corriente filosófica que se viene gestando desde la primera posguerra y aun antes: el existencialismo. Como expresa Manuel Lamana en *Existencialismo y literatura* (1967), el existencialismo no constituye una entera novedad en filosofía. Sin embargo, la profunda crisis espiritual y social producida por la Segunda Guerra Mundial desencadena la emergencia de un pensamiento más humanista que cuestiona intensamente los valores preestablecidos, incapaces de sostenerse por sí mismos, y plantea a su vez la necesidad de crear otros, ya no trascendentes ni absolutos, pero sí al menos plenamente humanos. Sartre, en su breve y célebre conferencia *El existencialismo es un humanismo* (1945), explica que el existencialismo consiste en considerar a la existencia antes que la esencia, es decir, que la existencia humana es anterior a la posibilidad de abstracción de la esencia del hombre. El hombre no es algo determinado, sino que cada individuo va haciéndose constantemente a medida que transcurre su existencia. La vida humana se caracterizaría, entonces, por la libertad, lo que implica también la plena responsabilidad en las acciones y las elecciones.

Esta concepción filosófica empieza a tomar forma a partir la Primera Guerra Mundial; la catástrofe obliga a preguntarse de manera directa y sincera no qué es el hombre, sino quiénes son esos hombres singulares, concretos, que han llevado a la humanidad hacia un destino tan trágico. La filosofía concebida desde Platón como estudio de las esencias, de las verdades universales y las ideas inmutables, se muestra infructuosa para tales explicaciones. En una época de crisis solo ha de tomar relevancia una filosofía de la crisis, que pueda dar cuenta de los grandes trastornos, terroríficamente reales, que afectan a los hombres. La ideología positivista devota del progreso indefinido, que ha revelado sus grietas desde fines del siglo XIX, se derrumba ante el acontecimiento más traumático de la consciencia europea moderna, que la Segunda Guerra lleva hasta el límite. Ya desde la década de 1930, cuando la tensión comienza a crecer nuevamente en el mundo occidental, muchos escritores han comenzado a volcarse hacia el ensayo o hacia novelas con una fuerte carga política y social; o bien, directamente a la acción. Se abren paso los primeros existencialistas franceses: en 1938 aparece *La náusea*, de Sartre, y en 1942, *El extranjero* y *El mito de Sísifo*, de Albert Camus. Después de la guerra se suman a este horizonte las crudas

obras del teatro del absurdo, que patentizan al espectador lo trágico de la condición humana.

Lo que ocurre en Europa no es ajeno a nuestro país. Como lo indica Malva Filer (1982: 73-74), tanto la filosofía existencialista como la vertiente literaria que acompaña al movimiento están presentes en la formación de los escritores argentinos que inician su trayectoria literaria hacia mediados del siglo XX. En España, Unamuno ya ha contribuido en nuestro idioma a su desarrollo con el ensayo *Del sentimiento trágico de la vida* (1913), nacido bajo el influjo del pensamiento filosófico de Søren Kierkegaard, antecedente decimonónico del existencialismo. José Gaos aporta la primera traducción al castellano de *Ser y Tiempo*, de Martin Heidegger (la segunda en lengua no alemana), mientras José Ortega y Gasset es otro de los peninsulares que se aproxima a esta filosofía e intenta integrarla la propia, junto a Pedro Laín Entralgo, Xavier Zubiri y otros.

En Argentina, específicamente, los intelectuales miran con interés el desarrollo de esta corriente en Francia, Alemania y España. En el ámbito académico, Carlos Astrada, Ángel Vassallo y Miguel Ángel Virasoro constituyen destacados teóricos y difusores de las ideas de Sartre, Jaspers, Gabriel Marcel, etc. Astrada viaja a Alemania y estudia con Husserl, Heidegger y Scheller en la Universidad de Friburgo y de Colonia, mientras Virasoro publica en 1948 una traducción de *El ser y la nada*. Un hito importantísimo en la historia filosófica argentina ocurre en Mendoza, en la Universidad Nacional de Cuyo, donde se celebra el Primer Congreso Nacional de Filosofía en el año 1949. En esa ocasión, el existencialismo se ubica en el centro de los debates; asisten representantes de este pensamiento, como Abbagnano, Marcel, Bollnow, Astrada y los hermanos Virasoro; se desarrollan sesiones plenarias sobre el tema e incluso el mismo Heidegger envía su participación. En el ámbito más propiamente literario, ejemplar es la forma con que el grupo de la revista *Contorno*, entre ellos David Viñas, configura su programa de crítica literaria, social y cultural en torno a las ideas sartreanas, especialmente la figura del escritor comprometido.

Al tiempo que se propaga el pensamiento existencialista, llega a la Argentina la literatura que nace o se nutre de él. Por ejemplo, la difusión de las obras literarias y ensayísticas de Sartre y Camus permite comprobar la rapidez con que las ideas en auge en Europa, especialmente en Francia, se transmiten a nuestro país. En cuanto a Sartre, el número 55 de la revista *Sur* publica *El aposento* en 1939, el mismo año de su aparición en Francia; en 1947 se difunde en la misma revista *El existencialismo es un humanismo*, y más tarde, *Reflexiones sobre la cuestión judía*; ese mismo año se publica también *La náusea*, y al año siguiente, las traducciones de los dramas *Las moscas* y

Nekrasov realizadas por Aurora Bernárdez. A partir de 1950 la editorial Losada es la encargada de publicar en castellano toda la obra del filósofo y escritor francés aparecida hasta el momento. En cuanto a Albert Camus, sus libros se van traduciendo a nuestro idioma durante la década del '40, también gracias a la editorial Losada. *El extranjero* (1949) y *La peste* (1958) aparecen además en las editoriales argentinas EDHASA y Sur-Emecé, respectivamente. En 1953, Aguilar se encarga de reunir, editar y traducir sus hasta el momento *Obras Completas*.

Según Guillermo de Torre, el auge del existencialismo se produce en 1955, fecha del centenario de la muerte de Kierkegaard; para ese momento, Di Benedetto ya ha publicado sus dos primeras obras y *Zama*, su novela fundamental, está en proceso de gestación. Asimismo, un escritor del cual el mendocino reconoce influencia, Ernesto Sábato, para muchos abanderado de la corriente existencialista en la Argentina, ha escrito algunos ensayos y su novela *El túnel*. Representantes insoslayables del teatro del absurdo, como Samuel Beckett y Eugène Ionesco, han publicado algunos de sus textos fundamentales, como *Esperando a Godot* el primero, y *La cantante calva*, *La lección* y *Las sillas* el segundo. Y si retrocedemos un poco el tiempo, las obras de Kafka y Dostoievski, considerados antecedentes de la literatura existencialista, conforman ya lecturas clásicas entre los argentinos. Di Benedetto se refiere a todos ellos cuando le preguntan por los autores que han dejado alguna marca en su escritura.

Capítulo 4

La “zona dibenedettiana” y el debate sobre el regionalismo

Pongamos por ejemplo dos regiones: la pampa gringa y la costa. Son regiones imaginarias. ¿Hay algún límite entre ellas, un límite real, aparte del que los manuales de geografía han inventado para manejarse más cómodamente? Ninguno.

Juan José Saer. “Discusión sobre el término zona”, *La mayor*.

4.1. Realismo, experimentación y regionalismo

Durante mucho tiempo, los escritores del Interior han recibido la etiqueta de regionalistas por parte de las instituciones centrales del país. El sentido de esta denominación es oportuno cuando hace referencia a una serie de autores que, especialmente en la primera mitad del siglo XX, ficcionalizan tipos, costumbres y paisajes de sus regiones de origen, o bien rescatan sus leyendas y relatos tradicionales. Pero al promediar el siglo, el panorama literario comienza a sufrir importantes cambios, especialmente en los presupuestos acerca de *cómo escribir* las regiones y *desde* las regiones. Como explica Eduardo Romano, poéticas dominantes como el nativismo nacionalista y el reformismo liberal declinan frente al doble proceso de una escritura fundada en nuevas concepciones de la palabra (2004: 180). Hablar de realismo supone entonces algo muy distinto tanto de la corriente decimonónica como de las distintas formas realistas desarrolladas a lo largo de la primera mitad del siglo. El nuevo realismo propone novedosos procedimientos para sortear las exigencias nacionalistas dadas por la coyuntura histórica, con sus distintos colores políticos, y para no caer tampoco en los cuadros costumbristas o el pintoresquismo nostálgico.

La narrativa norteamericana, con Faulkner y Hemingway a la cabeza, es ampliamente leída por los argentinos. Los autores del norte proponen un cambio en la concepción del escritor, al que consideran un profesional cuyo oficio, la literatura, es naturalmente merecedor de ser remunerado; esto se opone a la posición sartreana, muy vigente también en la época, del escritor comprometido que produce movido por un deber social. Ofrecen también una renovación en la escritura que, gracias a las técnicas fomentadas por el cine, aporta un estilo más desafectado y preciso del que los argentinos sacan provecho. Por ejemplo, la “teoría del iceberg” de Hemingway, que

postula que la literatura solo debe mostrar la superficie, mientras que la totalidad, todo lo que esconde un texto, no debe ser evidente (Olguín y Zeiger en Jitrik y Cella, 1999: 369). La libertad de la escritura de Faulkner, con sus monólogos interiores, multiplicidad de puntos de vista y saltos en el tiempo, también atrae a estos autores. Frente a los modelos imperantes en el país en ese momento, como la literatura fantástica, el policial o el realismo de corte social, los norteamericanos de entreguerras ofrecen una textualidad novedosa capaz de configurar una mirada crítica sobre el hombre sin caer en la afectación ni en el salvacionismo.

Del otro lado del Atlántico, escritores como Alain Robbe-Grillet, Nathalie Sarraute, Michel Butor, entre otros, dan nacimiento a una tendencia renovadora en la narrativa que, sin formar escuela y con postulados y resultados diversos, la crítica engloba bajo la denominación de *nouveau roman*. Estos escritores buscan presentar los fenómenos que constituyen lo real de la manera más objetiva posible, sin acotaciones morales o psicológicas por parte del narrador: “Que sea ante todo por su *presencia* que se impongan los objetos y los gestos, y que esta presencia continúe luego dominando, por encima de cualquier teoría explicativa que intentara encerrarlas en un sistema de referencia cualquiera, sentimental, sociológico, freudiano, metafísico, u otro” (Robbe-Grillet [1963] 2010: 51).

Los argentinos de la generación de 1955 abrevan en estas fuentes y, no sin tensiones, definen con sus obras un espacio propio dentro de la sociedad y el sistema literario, superando las limitaciones del regionalismo en sus formas, como dice Roa Bastos, más epidérmicas y tópicas. Según Cohen Imach, el regionalismo constituye uno de los puntos más conflictivos en el estudio de los escritores de la periferia, debido a que los críticos consideran que no todos pueden ser agrupados bajo este rótulo. Di Benedetto es uno de los más problemáticos, pues hay quienes dicen que podría juzgarse como regionalista en lo temático pero no en lo formal, mientras otros rechazan circunscribirlo a la línea regional. Propone entonces entender el regionalismo como una actitud o tendencia, y no como un tipo de literatura a la cual el escritor está sometido por vivir o nacer en una región (1994: 28).

En la historia literaria argentina, literatura regional y regionalismo son conceptos en continua interacción semántica que, a lo largo de su larga trayectoria, han ido cargándose de significados variados que los han tornado ambiguos y discutibles (Molina y Varela 2018: 7). Binomios tales como ciudad/campo, centro/periferia, Buenos Aires/Interior, universal/particular, localismo/cosmopolitismo, aparecen una y otra vez de forma más directa o más velada en estos debates, porque lo que se pone en juego es la constitución del canon de la literatura argentina, siempre en tensión entre

región y nación. La crítica más tradicional ha puesto el nombre de “literatura nacional” a aquella producida y/o en Buenos Aires y, por ende, ha buscado denominaciones para los textos originados en el resto del país: literatura de las provincias, literatura del Interior, literatura regional⁴⁷. Sin embargo, desde hace por lo menos dos décadas los estudios literarios han ahondado en esa brecha crítica, proponiendo nuevas lecturas de lo regional o de las literaturas –así en plural– de la Argentina.

Los puntos de vista son numerosos y el debate está lejos de su clausura⁴⁸. Sin embargo, y como bien indica Molina, las reflexiones sobre regionalismo cambian el eje de discusión cuando se centran ya no en el mundo representado (la región y la relación del hombre con esta, mirada que enfatiza el paisaje y la representación de sus habitantes), sino en el carácter situado –local, regional– del enunciador y de su lugar de enunciación. Entonces no importa tanto la región geográfica como la región geocultural. En esta línea, Andrea Bocco habla de la literatura nacional como una “totalidad heterogénea” que contiene series literarias construidas en tensión; textos canónicos y no canónicos, legitimados y periféricos, inscriptos en la letra o en la palabra oral. No podemos leer los unos sin los otros, pues equivaldría a sostener la existencia de un canon aparentemente homogéneo y estable. La cuestión central es, entonces, cómo y desde dónde pensar esa heterogeneidad (Molina *et al* 2010: CD-ROM s/p). Pablo Heredia sigue una perspectiva similar al considerar que lo regional es una práctica social y cultural en un lugar específicamente antropológico, pero también un lugar de enunciación, un *locus enunciativo*. Así, cuando se trabaja con escritores que han sido catalogados por la crítica como regionales hay que atender, por un lado, a los discursos sociales que configuran simbólicamente ese locus regional tanto con respecto al centro –la metrópolis–, como dentro de la misma región ya que, al no ser un espacio homogéneo, existen posiciones diversas acerca de qué es lo propio, el nosotros o lo nuestro⁴⁹. Por otro lado, ese locus también corresponde al del investigador que estudia el fenómeno de la literatura regional que lo implica en el doble juego de sujeto-objeto

⁴⁷ Desde la Historia de Ricardo Rojas, el territorio argentino tiene una región predominante, la llanura o pampa, y varias regiones periféricas: la selva, la cuchilla, el médano, el mar, la montaña. Por eso comienza la Historia por el producto identificador de la argentinidad: la poesía del y sobre el gaucho, tanto la anónima (de tradición indígena o folklórica), como la gauchesca (de autor conocido) (Molina y Varela, 2018: 18).

⁴⁸ Para un recorrido completo sobre la discusión acerca de literatura regional/regionalista en los últimos años, cfr. “Regionalismo: tema de discusión en algunas reuniones científicas” de F. Varela (Molina y Varela, 2018: 47-73).

⁴⁹ Vimos que, en el caso de la narrativa mendocina del medio siglo, el campo cultural de la provincia muestra posiciones encontradas acerca de qué es o cómo debe ser la literatura: el latinoamericanismo de Iverna Codina, el folklorismo de Juan Draghi Lucero, el naturalismo de Alberto Rodríguez (h), se diferencian marcadamente la borgeana posición de Di Benedetto, para quien la literatura argentina debe estar abierta a los influjos provenientes de cualquier parte del mundo.

de conocimiento (Heredia, 2007: 155-158). Esta cuestión se verá de manera manifiesta y concreta en nuestro análisis de “Aballay” (parte III, capítulo 2), texto que nos ha obligado a retomar la problemática regionalista y que en gran parte ha iluminado las reflexiones desarrolladas a lo largo de este apartado.

4.2. Los escritores de la zona

En el tomo 10 de la *Historia crítica de la literatura argentina* (343-357), Martín Prieto elabora en “Escrituras de la ‘zona’” un valioso artículo sobre Di Benedetto y sus contemporáneos. Comienza con la recuperación de las palabras de Roa Bastos en el ya citado prólogo a *La lombriz*, para luego hacer referencia a varios de los escritores que hemos ubicado en la generación del 55. Roa interpreta el realismo de Daniel Moyano como una forma de representar y no de reproducir, es decir, que no duplica lo visible sino que intenta ver a través de la opacidad y ambigüedad de la realidad física y metafísica. Se trata de un realismo que, a fuerza de ser objetivo y sondear lo real, se torna profundo, trascendiendo lo anecdótico mediante la alegoría y el símbolo (1964: 8). Junto a Moyano ubica a quienes, cree, son los valores más representativos de la narrativa argentina del Interior, entre ellos Di Benedetto. En consonancia con Roa, Prieto distingue en estos escritores una preocupación común, espontánea y simultánea, no programada como grupo, por revisar las convenciones del regionalismo mediante un doble movimiento: la elección de ambientes, pasajes, tipos, hablas y costumbres de sus regiones y/o provincias, por un lado; la atención soberana al lenguaje, las formas y las elecciones compositivas, por el otro. Así obtienen “un producto que elude la pura referencialidad, el documentalismo, el pintoresquismo, el folklorismo y el costumbrismo”, siguiendo un camino que privilegia el artificio y la invención, el arte de narrar por sobre el simple color local, un camino iniciado, según Prieto, por Horacio Quiroga (344). Luego señala hitos de esta nueva narrativa aparecidos en la década del cincuenta y la primera mitad de los sesenta, tales como *Artista de variedades* (1960) y *La lombriz* (1964) de Moyano; *En la zona* (1960) y *Responso* (1964) de Saer, los cuentos que conformarían *El inocente* de J.J. Hernández, y *Mundo animal* (1953), *Zama* (1956) y *El silenciero* (1964) de Antonio Di Benedetto. Nosotros agregaríamos la novela experimental *El pentágono* (1955) y las colecciones de cuentos *Grot* (1957), *Declinación y Ángel* (1958) y *El cariño de los tontos* (1961), puesto que todas proponen nuevas y muy diversas formas de narrar lo real sin abandonar el espacio regional.

Prieto muestra la relevancia de estas producciones en el marco del campo literario argentino al señalar la dimensión de los contemporáneos, esto es, las figuras

ante las que han debido construir, desde sus atalayas del interior del país, poéticas narrativas propias. Solo en Buenos Aires tienen dos frentes: por un lado, los “pesos pesados” del grupo *Sur*, escritores consagrados como Borges, Mallea, Bioy Casares, Mujica Láinez, las Ocampo, etc.; y por el otro, los antagonistas de estos, como Viñas, Guido, Wernicke, Rivera, Varela, entre otros. En las provincias mismas, las arraigadas tradiciones regionalistas representan otros hábitos de escritura que desean renovar por completo. Prieto encomia entonces el gesto de ruptura de quienes se levantan tanto contra la “siesta provinciana” como contra el centralismo porteño. No compartimos el adjetivo “pauperizadas” con que el investigador califica las convenciones de la literatura regionalista, por considerarlo generalizador y, por tanto, inconveniente, pero sí el señalamiento del desnudo poético que supone, para todo escritor, desafiar los repertorios hegemónicos⁵⁰.

Hablar de zona, como propone Prieto en el título de su artículo, cambia la perspectiva de abordaje de estos autores. El término remite indiscutiblemente a Juan José Saer. Tomado de sus propias ficciones (ya su primera obra, un volumen de cuentos, lo llevaba en su título), la *zona* conforma ese territorio preciso e impreciso a la vez en el que tiene lugar gran parte de sus historias: el Litoral argentino, con su ambiente de ríos, islas, lluvias e inundaciones, puertos y luz, cuyo centro es la ciudad de Santa Fe, siempre sugerida pero nunca nombrada como tal, y circundada por una serie de pueblos de los que sí se indica el nombre, como Colastiné o Rincón. Aunque suele equipararse con la región, no son términos exactamente superponibles, y Pedro Luis Barcia nos ayuda con la definición de esta última. La región, dice, va más allá de la división política de la provincia; es una entidad compleja en cuya composición intervienen distintos elementos: lo natural geográfico, diversos sustratos (como el indígena, por ejemplo), lo histórico y lo lingüístico. Remite en parte a dominios de límites indefinidos que pueden incluso exceder las fronteras nacionales, como ocurre con la puna de Tizón. A partir de estas consideraciones, Barcia distingue entre literatura regionalista o regionalismo literario, y literatura regional. La primera acentúa, por decisión del autor, los rasgos específicos de la región. Suele ser colorista, pintoresca, nostálgico-romántica y a veces hasta chauvinista. Mientras quienes la practican le dan al adjetivo regionalista un sentido meiorativo, la crítica –sobre todo la porteña– suele adosarle un sentido peiorativo, de literatura menor. Con literatura

⁵⁰ En “El cuento argentino 1959-1970” (fascículo 119 de la *Historia de la literatura argentina* de Capítulo), se habla de un conjunto de autores provincianos superadores del regionalismo tradicional, localista y folklórico –como Di Benedetto, Moyano, Tizón y Hernández–, mientras otros lo continúan. Entre estos continuadores da el ejemplo de Iverna Codina, de cuya obra se dice que conserva “las características más rancias de la literatura regional” (301); es decir, se insiste una vez más en la mirada peyorativa del término regionalismo.

regional, en cambio, intenta una acepción objetiva o descriptiva de la literatura que, apoyada en las materias regionales, encarna la expresión personal de cada autor y proyecta una dimensión universal. Es “glocal”, dice, fusionando los vocablos local y universal (Rivero y Castellino, 2007: 35-43).

La región como trampolín hacia otras dimensiones sigue poniendo, en cierta medida, el énfasis en la materialidad –ya sea el paisaje, la geografía o los hombres– que la constituye. Con el término zona, en cambio, intentamos correr el punto de mira hacia la escritura misma. Es decir, la zona como lugar desde donde se escribe, y no en un sentido empírico o positivo, sino puramente verbal. No importa si el escritor está o no allí, la zona es el espacio que ha configurado para habitar (en) la escritura. Como dicen a propósito de Saer Foffani y Mancini: “geografía de la escritura, no escritura de la geografía” (273); o bien, sustrato o fundamento espacial de la escritura, en palabras de una de las principales teóricas del santafesino, María Teresa Gramuglio:

De modo que la experiencia de la ciudad, o de la “zona”, como punto de anclaje para una conciencia que funda el mundo, es, al mismo tiempo, el fundamento espacial de la escritura; la experiencia, la conciencia (o el recuerdo) de la experiencia, y, finalmente, la escritura misma con sus procedimientos, aparecen como una constelación en torno a la figura simbólica de la “zona”.

(1986: 340)

Por su parte, Martín Kohan explica la particular combinación que constituye la zona, en la que hay marcas concretas, pero a la vez nada se pliega al orden del reflejo realista como pacto de lo reconocible referencial. El lenguaje prevalece sobre lo representado: la literatura no plasma la realidad, sino que la realidad se ve señalada por esa literatura⁵¹. Esto es extrapolable a otras “escrituras de la zona”, como llama Prieto a la producción de Saer, Di Benedetto, Moyano y Hernández. Vimos que a través de un breve análisis de cada autor, el crítico hace hincapié en la tensión Buenos Aires-Interior visible en los textos, en la recuperación del referente por vía de una intensificación poética y en el desafío a los códigos de canonización de su época que llevan a cabo (2000: 354). Sin embargo, no profundiza en el título del capítulo que, según nuestro parecer, puede convertirse en una productiva clave de lectura.

Las escrituras de la zona serían las que retoman el espacio regional o local, pero a diferencia del regionalismo tradicional, no lo hacen para describir sus paisajes,

⁵¹ Conversación de Kohan sobre la zona a raíz de la muestra “Conexión Saer”, en el marco de las actividades realizadas durante el Año Saer (2017). Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=DveAlmF5oJA> (enlace visitado el 17/07/2018)

personajes típicos o costumbres ni para definir, por lo mismo, un espacio social o identitario donde prime el “nosotros”, sino que transfiguran la región para tornarla espacio propio, plurisignificante y simbólico. Ni fondo ni escenario; es el espacio escritural, el punto de anclaje para fundar el mundo o fundamento espacial de la escritura, retomando las precisas expresiones de Gramuglio. Entre reconocimiento y desconocimiento, los escritores de la zona generan sentimientos de afinidad y a la vez, sensación de extrañamiento, incluso entre los más cercanos lectores coterráneos, aunque lo hacen en grado variable. Novelas como *El limonero real* o *El vuelo del tigre* resultan, en comparación con otras, de lectura más incómoda, especialmente la primera, en la cual la zona, más que territorio, se vuelve devenir puro, artificio espacio-temporal que, como las aguas del río omnipresente, va y viene caprichosamente. Los escritores de la zona, valga el pleonasma, *escriben su zona*; esto es, la tornan experiencia individual del lenguaje y no pintura de la experiencia social de una comunidad determinada, lo cual, a nuestro parecer, traza la línea divisoria principal entre estos narradores y el regionalismo.

4.3. Una escritura de los márgenes

Di Benedetto publica *Mundo animal*, su primer libro, en 1953; le sigue *El pentágono* en 1955. Se trata de dos obras que, en fondo y forma, contrastan con las producciones de sus coprovincianos, ya sea la narrativa de inspiración folklórica de Draghi Lucero, ya la narrativa de intención social de Rodríguez y Codina, ya la reivindicación del arte popular que en los años 30 se ha llevado a cabo con los *Cancioneros* y que el movimiento del *Nuevo Cancionero* busca renovar con figuras como la de Armando Tejada Gómez. Como bien señala Néspolo siguiendo a Said, el punto de partida del proyecto estético de un escritor no es para nada inocente (2004a: 25) y con sus primeros libros, Di Benedetto se distancia de las líneas predominantes en la provincia y evita, además, las referencias geográficas explícitas. Sin embargo, muy pronto con *Grot* (1957) comienza a delinear las coordenadas espaciales de una zona propia. En las novelas *El silenciero* y *Los suicidas -Zama*, siempre desterritorializada, transcurre en Asunción y sus alrededores- predomina la ciudad en la que, gracias a indicios más obvios o más sutiles, reconocemos a Mendoza, o en su defecto y tal como expresa con indistinción en el prólogo de *El silenciero*, cualquier ciudad de América Latina. Es decir, desde su locus enunciativo, la ciudad como centro y espacio de la modernidad no es Buenos Aires. Desde ese mismo punto de anclaje, la periferia no es ya el interior del país, sino el interior de la provincia, sus márgenes: ciudades más

pequeñas como San Rafael y, especialmente, las extensas áreas desérticas y semidesérticas que caracterizan gran parte de la región cuyana, tanto el nordeste (Lavalle, Guanacache), como la región precordillerana al oeste⁵², son el espacio escogido en muchos cuentos. “Pez”, “Aballay”, “El puma blanco”, “Onagros y hombre con renos”, “Caballo en el salitral”, “Felino de Indias”, son ejemplos de esta localización textual. *Sombras, nada más...* ubica en estos márgenes dos episodios: la odisea por el agua de la maestra lavallina, por un lado, y el acontecimiento sobrenatural en la cárcel de la montaña, por el otro. “El cariño de los tontos”, “Los reyunos” o “El juicio de Dios”, por su parte, refieren parajes de tipo semirural.

Podemos preguntarnos por qué, como Saer en Francia, el viajero Di Benedetto, luego exiliado, vuelve siempre a la región como fundamento de su escritura. Nunca rompe el puente que lo conecta con una referencialidad concreta y, durante dos décadas, escribe cuentos y novelas cuyo espacio es reconocible en Mendoza o sus alrededores. Con *Zama* se aleja pero sigue siendo América y sigue habiendo, como veremos, ciertas referencias a la provincia. Solo un libro se aleja definitivamente de la zona, y es precisamente *Cuentos del exilio*. En su última novela vuelve a las tres subzonas: el desierto, la montaña, la ciudad. Podemos responder a esta cuestión a partir de las palabras de Barcia, quien explica que quien vive inmerso en su medio no está habilitado para percibirlo en sus peculiaridades distintivas: necesita conocer otras realidades, devenir un extra-ambientado, distanciarse del objeto para poder contrastarlo con otros, para adquirir la perspectiva suficiente que le permita reconocer la identidad de lo propio (Rivero y Castellino, 2007: 27). No podemos saber si en Di Benedetto esta (des)localización es ex profeso, en virtud de su rechazo explícito por la vorágine de Buenos Aires, o si es algo más bien espontáneo. Lo que nos importa es la consecuencia: la posibilidad, si no de reconfigurar, al menos de problematizar el atlas de la literatura nacional.

Es posible cartografiar, entonces, muchos de los textos de Di Benedetto, en virtud de multitud de huellas y de referencias bastante precisas: el viento Zonda, San Rafael, el pasaje Romairone en el centro de la ciudad, las fiestas de la Virgen de Lavalle, animales autóctonos como el cóndor, el puma, el chingolo y el piche, los paisajes de viñas, de montañas y del desierto. Pero se observa que, a la vez que el escritor construye esta zona propia, la difumina, no a través del “vidrio esmerilado” dado por la

⁵² Si bien *Zama* se ubica en Asunción, hay cierto paralelismo con Mendoza por tratarse de una ciudad periférica y mediterránea. Di Benedetto pensaba titular su máxima novela, justamente, *Espera en medio de la tierra* (Entrevista de Jorge Urien Berri, 1986). Con sus ansias de traslado a Buenos Aires o a Lima (las ciudades centrales del imperio) o bien a España (la metrópoli), Diego manifiesta la obsesión de los habitantes de las periferias por abandonar su marginalidad.

preeminencia de la percepción y del lenguaje, sino por la situación existencial de los sujetos que la habitan. Amaya, Jonás, Aballay, son sujetos demasiado singulares como para ser encasillados en el molde de los personajes típicos de una región. Veremos que ni Aballay se acomoda al estereotipo del gaucho como figura en la literatura argentina, sino que lo desplaza y lo resignifica. Además, la cartografía narrativa del escritor no se corresponde exactamente con Mendoza, sino más bien con ciertas áreas de la región cuyana de límites imprecisos. Es que, como bien señala Barcia, provincia y región no son idénticas y esta última, aunque posee cierto grado de homogeneidad, también se caracteriza por su indefinición, por lo difuso de sus fronteras. La localización no supone tampoco una intención ilustrativa o descriptiva de estampa literaria; no hay glosario al final de sus obras, como lo hay en las novelas de su coterráneo y contemporáneo Alberto Rodríguez (h)⁵³. En “Aballay”, por ejemplo, no se explica qué son las fiestas de la virgen, los jachalleros o el carlón, lo cual da la pauta de que su lector implícito no es *un otro* que desconoce ese mundo local y al que debería guiar en la comprensión. Esto no quiere decir que esté dirigido al lector mendocino que reconoce más fácilmente las referencias, sino más bien evita la lógica regionalista tradicional según la cual las literaturas periféricas pondrían en escena las diferencias culturales para articularse, a través de su misma otredad, con el centro que se asume a sí mismo como Nación. Como señalara Heredia, la literatura regionalista hace explícitos aspectos del espacio local porque en realidad no se dirige a sus coterráneos, sino a “un otro” (el centro del sistema) que los desconoce. “Aballay” es, por el contrario, un texto elíptico, un texto que calla su propio horizonte simbólico de marginalidad, como también otros cuentos del autor. “Caballo en el salitral” explicita esta situación con dejos de ironía cuando al inicio, con la pasajera contemplación de un avión, figura de la modernidad, dos habitantes anónimos del desierto intercambian las siguientes palabras:

- ¿Será Zanni..., el volador?
- No puede. Si Zanni le está dando la vuelta al mundo.
- ¿Y qué, acaso no estamos en el mundo?
- Así es; pero eso no lo sabe nadie, aparte de nosotros.

(ECT: 233)

A Di Benedetto no le interesa el espacio regional en sí, sino el “espacio practicado”, como dice Martín Kohan al respecto de Saer. Con esto busca señalar que la zona no funciona como escenario, telón de fondo o ambientación para la acción, sino que adquiere su sentido a partir de las prácticas que habilita. Si en Saer estas suelen

⁵³ Tanto *Donde haya Dios* como *Matar la tierra* finalizan con un glosario de términos regionales.

ser, en definitiva, caminar y conversar, encontrarse y conversar, juntarse a comer y conversar⁵⁴, en Di Benedetto las prácticas tienen que ver con las acciones que lleva a cabo el sujeto para sentirse menos incómodo en su espacio vital. Llamamos a estas prácticas *ejercicios existenciales*: la expiación de las culpas (Aballay), la resignificación del mundo (Jonás), la invención de un entrelugar afectivo por medio de la ensoñación (Amaya), la búsqueda de la satisfacción de los deseos de amor y de reconocimiento (Diego de Zama). Hay textos con personajes menores que carecen de una identidad tan singular como aquellos; no obstante, lo impropio de las situaciones que les toca atravesar provoca de igual modo una “des-regionalización” del espacio regional. Se trata, valga el oxímoron, de *pequeñas empresas quiméricas*, como la insólita camaradería de subsistencia entre un loro y un gato en “Felino de Indias”, la odisea para sobrevivir de la inválida Lumila en “Pez” o la búsqueda obsesiva de la fiera albina en “El puma blanco”.

En la zona dibenedettiana descuella el espacio del desierto⁵⁵. Su relevancia, puesta de manifiesto en el capítulo sobre las figuraciones de la nada, ya ha sido señalada claramente por Varela. A lo largo de su producción, Di Benedetto se apropia paulatinamente del espacio regional, especialmente del desierto como símbolo polisémico, hasta lograr la conformación de un mito personal (2007b: 267-268). También Liliana Reales manifiesta lo significativo del desierto en el escritor al decir que “más que un paisaje es un espacio de la literatura y del arte y es una idea, o el soporte de una idea, que de todos modos es una idea límite” (2017: 80). Lo llama “territorio heterotópico” en tanto es un *otro lugar*, surgido de una literatura no proveniente del centro. Efectivamente, con la singular construcción de este espacio y el desplazamiento del mundo rioplatense y de la célebre pampa, Di Benedetto amplía la cartografía literaria argentina. Por ello en el análisis de “Aballay” insistiremos en cuestionar el espacio (la pampa como espacio mítico argentino) a fin de mostrar el corrimiento hacia una zona propia. Pero al mismo tiempo, el desierto se enmarca en una tradición de larga data que retrotrae a los orígenes del país y que lo considera como “el gran espacio –imaginario y real– sobre el cual se proyecta a la vez una nación y una literatura” (Monteleone, 2011: 31). Es decir que aunque se trate de *un desierto otro*, no deja de haber puntos en común en materia simbólica; esto es, su concepción como zona de

⁵⁴ Seguimos haciendo referencia a la conversación de Kohan sobre la zona en Saer, referida en la nota al pie número 50.

⁵⁵ No hay que superponer el desierto cuyano con la imagen clásica de las dunas de arena y un clima tórrido. Se trata de una región más bien árida, muy fría en invierno, con flora (xerófila, por supuesto) y fauna muy rica, y zonas de oasis y valles, especialmente del lado cordillerano debido a los ríos de montaña. Es, recuperando el título de Varela, un “desierto viviente” (2007b).

contacto entre la civilización y la barbarie, entre la humanidad y la animalidad, entre lo terreno y lo trascendente, entre el vacío y la significación.

Cohen Imach (1994), Niemetz (2007) y Varela (2007, 2016b) han mostrado cómo Di Benedetto, a través de distintas estrategias, se posiciona en el campo literario argentino desde los bordes. Quizás en esto se encuentre una de las razones por las que en vida fuera más un autor de culto que un *best-seller* o una de las caras visibles de la literatura del continente al modo de Cortázar o Borges. Mendoza ocupa un lugar periférico en el sistema cultural, al menos detrás de la capital, Santa Fe y Córdoba, pero central en la región de Cuyo. Desde allí escribe la mayor parte de su producción, remiso a trasladarse a Buenos Aires –donde probablemente hallaría un lugar en los circuitos literarios– por considerar a la gran ciudad incompatible con la tranquilidad que requiere la labor de escritura; no obstante, publica gran parte de sus obras en editoriales porteñas. Reconoce el privilegiado destino de los *ismos* practicados en el centro (la famosa anécdota del ascensorista japonés de Robbe-Grillet) y, no obstante, allí está siempre de pasaje, *flâneur* de festivales de cine, conferencias y crónicas periodísticas. Acepta la centralidad de la Capital, así como la de Europa en el mapa global, y las posibilidades de reconocimiento que estas brindan, pero prefiere formar parte de la esfera de los consagrados desde una posición marginal. Desdeña la literatura folklórico-regionalista de sus coterráneos y delinea sus primeras historias – *Mundo animal*– en espacios imprecisos, intencionalmente no identificables, dentro de lo que él llamara “literatura evolucionada” (renovadora de los medios expresivos), pero prontamente introduce componentes geográficos y culturales de su zona en los volúmenes *Cuentos claros*, *El cariño de los tontos*, *Absurdos*, y en las novelas urbanas de la década del sesenta. Y como redoblando la apuesta, elige en los cuentos espacios marginales a esa periferia que ya es Mendoza: los poblados de la precordillera y el desierto del nordeste. Su poética de marginalidad no es, entonces, solo una estrategia práctica de posicionamiento en el campo literario, sino también un rasgo esencial de su escritura, en la que, además, son fundamentales las elecciones compositivas, o en otras palabras, el artificio y la invención por sobre la mera referencialidad de la zona.

PARTE II

Existencia, esa zona intermedia

PRELIMINAR/ *Existencia*

Entonces, ¿dónde huir, dónde refugiarse?
¿A qué afuera podríamos huir? ¿En qué
asilo podríamos refugiarnos? El espacio no
es más que un “horrible afuera-adentro.

Gaston Bachelard, *La poética del espacio*

1. Existencialismos

El concepto con el cual comienza el núcleo de análisis de esta investigación nos remite inevitablemente a la corriente filosófica y literaria referida anteriormente: el existencialismo. Este, como todo momento coyuntural de la historia del pensamiento, presenta sus dificultades al momento de las definiciones y sistematizaciones, pues más que un cuerpo de doctrinas, fue una atmósfera, un clima que desbordó el dominio propiamente filosófico y se extendió hacia otros ámbitos, como el mundo de la literatura. Se trató ante todo una reacción contra el idealismo absoluto y el positivismo, que no daban cuenta de los seres particulares ni de la imprevisible vida interior.

De raíces muy antiguas y con el camino ya abierto en Alemania por las filosofías de la vida y la fenomenología, el movimiento empieza a ser denominado como tal durante la primera posguerra y experimenta su auge durante las décadas del 40 y el 50. Es tal la variedad de orientaciones filosóficas dentro de esta tendencia que se suele hablar de existencialismos o bien de filosofías de la existencia⁵⁶; sin embargo, se suele reconocer como punto de partida las meditaciones de Søren Kierkegaard (1813-1855), quien emplea y le da a la palabra “existencia” el sentido filosófico que le reconocemos hoy, conformando, según Jean Wahl, el primer momento de esta corriente (1947: 12). El pensador danés, crítico de Hegel y de su propuesta filosófica totalizadora, plantea como aspecto central de su pensamiento la comprensión de la vida interior y la irrepetible individualidad del hombre, poniendo el acento en la subjetividad y en la singularidad de cada existente. Frente a la verdad objetiva, necesaria y total, Kierkegaard propondrá una verdad subjetiva, particular y parcial. Así la naciente filosofía de la existencia se opone a las filosofías clásicas (Platón, Spinoza, Hegel, etc.) que se conciben como búsqueda de una esencia –en tanto la esencia es lo inmutable– o de una verdad universal válida para todos los tiempos que se eleve por encima del devenir, como por ejemplo, las Ideas platónicas. Kierkegaard, en cambio, cree que a

⁵⁶ Julián Marías, en un bosquejo de sistematización de esta heterogeneidad, señala que podría hacerse una clasificación aproximada entre *filosofía existencial* (Martin Heidegger), *filosofía de la existencia* (Karl Jaspers y Gabriel Marcel) y *existencialismo* (Jean-Paul Sartre y sus continuadores). (1980: 424).

fuerza de pensar hemos olvidado lo que es existir, porque el pensamiento puede alcanzar la existencia pasada o posible, pero no la existencia real, que no es cognoscible objetivamente. Afirma que “*la vérité est dans la subjectivité*”; esto es, que no hay una verdad universal sino una “verdad para mí” y solo por la intensidad del sentimiento se puede aprehender la existencia verdadera. Como filósofo cristiano, cree en un existente que se sienta delante de Dios y se considera ante todo pecador: “*Exister c’est donc être pécheur*” (Wahl, 1947: 15-18). Esto le da a la existencia, al mismo tiempo, su valor y también su angustia, porque ese Otro Absoluto que es Dios, aunque protector, es absolutamente distinto del individuo: solo nos encontramos ante Dios cuando somos conscientes del abismo que nos separa de él, cuando nuestra consciencia se desgarrar. Las cuestiones de elección y decisión –el tema de la libertad– también son fundamentales para él, puesto que una filosofía que niegue los posibles es una filosofía que oprime, que sofoca. Según su pensamiento, toda decisión es un riesgo que llena al existente de incertidumbre, pero que a pesar de ello no deja de tomarla.

El segundo momento en la historia de la filosofía de la existencia lo conforman Karl Jaspers y Martin Heidegger, especialmente este último. Al considerar que toda existencia es historicidad profunda, el primero restablece el lazo, roto por el extremo subjetivismo kierkegaardiano, entre el individuo y la Historia. El segundo también recibe una gran influencia del danés y su experiencia de la angustia, lo cual lo lleva a caracterizar la existencia humana como inquieta, encorvada sobre sí misma y hacedora de proyectos; pero a la vez inserta al individuo en el mundo, lo cual le viene en parte de Edmund Husserl, y esta fusión le da a su filosofía una tonalidad particular.

Heidegger rechaza el título de existencialista por cuanto su problema principal es el problema del ser, es decir, la fundación de una ontología, pero no puede evitar la cuestión de la existencia porque resulta la única forma en la que el hombre *es*⁵⁷. Considera que solo el ser humano *existe* verdaderamente, mientras que el animal vive, las herramientas están a nuestra disposición, los espectáculos se manifiestan, etc.⁵⁸. Es posible preguntar, por ejemplo, qué es una mesa, pero no qué es el hombre, sino quién es, porque no tiene una esencia sino una existencia. Frente a las reflexiones de otros filósofos sobre cómo somos (cuerpo, consciencia, actor social, etc.) el alemán expone como verdad irrefutable nuestro ser-en-el-mundo, el haber sido arrojados en un espacio y tiempo no elegidos en una situación singular e irrepetible. La existencia humana es *ex-sistere*, es decir, estar fuera de sí, arrojado en el mundo. En sus términos, *Dasein* –ser-ahí– porque el que los humanos *sean* no puede separarse del mundo.

⁵⁷ El ser para Heidegger es el ser del ente, lo cual significa que no podemos abordar la cuestión del ser más que conociendo este ser que nosotros somos.

⁵⁸ Por ello es que, para estos filósofos, *existencia* equivale a *existencia humana*.

Quienes existen, es decir, los *entes*, no pueden enajenarse de las cosas del cosmos para observarlas desde afuera; el “yo soy” cartesiano se ve reemplazado por “yo-soy-en-el-mundo”, donde el *en* no marca espacialidad, sino el aspecto constitutivo de todo ente.

El filósofo alemán distingue dos modos de existencia: la inauténtica y la auténtica. Ordinariamente hombres y mujeres, bajo el manto de la pereza y la presión social, se quedan en una zona en la que no *son* realmente: la vida cotidiana, eso que el filósofo llama el “se” (*se* dice que hay que hacer/pensar/decir tales cosas), el *Das man* o el Uno. Allí son intercambiables unos por otros, sumergidos en el mundo de lo anónimo, de la gente, de las convenciones y las normas de comportamiento que rigen la cultura a la cual pertenecen, distracciones en las que buscan, esencialmente, huir de la idea de la muerte:

La muerte es la posibilidad más auténtica de la existencia. Pero el uno, el *Man*, en su existencia trivial y cotidiana, trata de ocultarse esto en lo posible; se dice: la muerte llega ciertamente, pero, por lo pronto, todavía no. Con este «pero...» —dice Heidegger—, el uno niega su certeza a la muerte. De este modo, el Uno encubre lo peculiar de la certeza de la muerte: que es posible en todo instante.

(Marías, 1980: 422)

Este derrumbamiento en lo cotidiano para encubrirse frente a su existencia más propia es lo que llama *la caída*, cuya forma de ser está caracterizada por “la tentación, el aquietamiento, el extrañamiento y el enredarse en sí mismo” (Heidegger 2012: 198). Absorbido por el Uno, el caído está con todos y con ninguno, aliviado de su carga de angustia pero enajenado. Pero si en cambio el *Dasein* toma conciencia de que es solo un eslabón de ese Uno, de que va a morir y ser nada⁵⁹, y acepta construirse a partir de esa angustia, su relación con la existencia puede tornarse auténtica. Se reconoce un *ser-para-la-muerte* y un *ser-hacia-la-muerte*. Un devenir limitado, finito, y el hombre que lo sabe, en eso consiste la existencia humana auténtica. Sin embargo, la angustia no deja de ser una experiencia de ruptura difícil de sobrellevar:

En tout cas l'expérience de l'angoisse nous amène à nous éprouver nous-mêmes comme étant là, dans le monde, délaissés, sans secours et sans recours; nous sommes jetés dans ce monde sans que nous apercevions la raison. C'est ici une des affirmations fondamentales de la philosophie de

⁵⁹ Para Heidegger, la Nada es el fondo negativo del Ser, desde el cual se desprende todo *lo que es*, y se manifiesta al ser humano en los momentos de angustia. Además, reconoce que en un mundo limitado por la muerte el hombre lleva a cabo ciertos movimientos de trascendencia. Estas cuestiones se verán con más precisión en la parte IV.

l'existence: nous sommes sans que nous trouvions de raison à notre existence, nous sommes donc existence sans essence⁶⁰.

(Wahl, 1947: 31)

Esta última idea es la que comúnmente da forma al existencialismo: la consideración de la existencia antes que la esencia, es decir, que la existencia humana es anterior a la posibilidad de abstracción de la esencia del hombre. Jean-Paul Sartre, tercer momento de esta corriente según Wahl⁶¹, define: “nous entendons par existentialisme une doctrine qui rend la vie humaine possible et qui, par ailleurs, déclare que toute vérité et toute action impliquent un milieu et une subjectivité humaine” (1970: 12)⁶². Parte entonces de la experiencia subjetiva kierkegaardiana y sigue los pasos de Heidegger para remarcar la contingencia y gratuidad del ser-en-el-mundo, pero pone el acento sobre uno de sus corolarios principales: la libertad. El hombre está condenado a ser libre porque, sin Dios ni esencia primera, solo puede elegir y elegirse: no es más ni menos que su propio proyecto, lo que él hace de su vida. Arrojado al mundo, es responsable de cada cosa que hace con toda la angustia que la infinita libertad y la ausencia de valores predeterminados conlleva. Existencia, para Sartre, es ante todo ser en mis actos y por mis actos, hacer y hacerse haciendo: “El hombre es tal como se proyecta, el hombre no será sino después, y será tal como él se haya hecho” (Wahl, 1956: 58). En tal sentido, cada una de nuestras acciones puede ser interpretada según nuestra libertad y según nuestra situación; pero si esta última depende en gran parte de la primera, la libertad termina siendo el término al cual hay que reducir la situación. Si un ser es libre, lo es siempre, y no reconocer que actuamos –u omitimos actuar– con libertad y que los obstáculos son tales porque nos proponemos determinados fines, es conducirse de *mala fe*, según el filósofo francés.

Este tema de la libertad es leído por Heidegger en otros términos, fundamentalmente a partir de la finitud. Llama “decisión resuelta” a aquella en la que el ser humano dice sí a su destino de ser limitado por la muerte, es decir, se reconoce proyecto con un fin. Afirma además que su devenir también está coartado por su

⁶⁰ “En todo caso la experiencia de la angustia nos lleva a percibirnos como estando allí, en el mundo, abandonados, sin auxilios ni recursos; estamos arrojados en este mundo sin avizorar la razón. Es esta una de las afirmaciones fundamentales de la filosofía de la existencia: *somos* sin que encontremos razón a nuestra existencia, somos pues existencia sin esencia”. La traducción es nuestra.

⁶¹ Pietro Prini (*Historia del existencialismo*, 1975) llama a estos tres momentos existencialismo autobiográfico (Kierkegaard y sus continuaciones en Nietzsche, Dostoievski, Unamuno y Kafka), existencialismo metafísico (Heidegger, Jaspers, Marcel y Berdiaeff) y existencialismo humanístico (Sartre y Abbagnano).

⁶² “Entendemos por existencialismo una doctrina que vuelve posible la vida humana y que, por otro lado, declara que toda verdad y toda acción implican un medio y una subjetividad humana”. La traducción es nuestra.

situación vital concreta; esto significa que sus posibilidades no son abstractas sino que están circunscritas a condiciones particulares que no han sido elegidas por el individuo.

La angustia es una cuestión fundamental⁶³ que atraviesa los existencialismos y es leída bajo perspectivas diversas por los distintos filósofos. Para Kierkegaard la angustia está vinculada a la idea de elección y de las posibilidades de vernos tentados por el mal. Como en el mundo de la existencia todo es ambiguo, es muy difícil distinguir lo que es malo y lo que es bueno: sin punto de mira fijo, el ser humano navega sin brújula. Desde su postura religiosa esto es visto bajo la idea del pecado y de una puesta en juego de la eterna salvación o la eterna condena. Además, la ausencia de angustia es también un signo de angustia, porque lo que hace esa ausencia es simplemente ocultar que siempre está. Para Heidegger, como ya se vio, la angustia es lo que permite al existente pasar de la esfera de lo inauténtico a la esfera de lo auténtico a través de la aceptación de la muerte. Sartre, por su parte, hablará de la náusea como la angustia ante la ausencia de referentes y valores, cuando nos reconocemos seres en un mundo sin normas predeterminadas y responsables de construirlas. Esto suma un nuevo motivo de angustia: el saber que nunca decidimos solo para nosotros mismos, sino al mismo tiempo para todos los demás. Al no haber una idea general, abstracta y absoluta del ser humano, y cada uno va haciéndose a sí mismo constantemente a través de lo que hace de su vida, a partir de lo que elige para sí mismo elige también para los otros.

Las críticas al existencialismo suelen apuntar a dos cuestiones. Por un lado, la insistencia en la existencia singular de cada ser humano, en la realidad concreta de cada ente, ha hecho que se le tilde de individualista. En realidad no propone al hombre encerrarse en sí mismo sino que, al afirmar que no hay sujeto frente a un objeto, destruye el concepto clásico de sujeto para mostrarnos siempre fuera (*ex-sistere*) de nosotros, trascendiendo hacia el mundo y hacia los otros: *somos-en-el-mundo* y *somos-con-los-otros* (*Mitsein* en términos de Heidegger). Por otro lado, se le reprocha cierto pesimismo y, si bien algunos filósofos pueden leer la condición humana con cierto fatalismo, la mayoría propone una superación a partir del reconocimiento de la situación existencial y las limitaciones dadas por el sinsentido, el contexto y la finitud; es el caso del escritor Albert Camus, con el cual Di Benedetto tiene muchos puntos de contacto.

⁶³ Otros núcleos de reflexión fundamentales del existencialismo, como el absurdo, el suicidio, la nada, la trascendencia, serán abordados en las partes sucesivas de esta investigación en virtud de la estructura pautada para el desarrollo de la tesis.

2. Di Benedetto y el existencialismo en la literatura

Homero Guglielmini (2010) afirma que la existencia humana no la aprendemos de la filosofía ni de los filósofos, tampoco de la existencia de los otros ni de los libros. Es algo que se comprende desde adentro y todo lo que viene desde afuera es mirado desde la perspectiva de la existencia propia. En el caso de la literatura, sabemos que la experiencia vital del escritor no llega de manera aséptica a su obra, sino decantada, filtrada o deformada, luego de mucha labor sobre la materia del lenguaje con todas las herramientas de la creación artística que, consciente e inconscientemente, emplea. No obstante, toda subjetividad deja sus huellas; rastrearlas no lleva al escritor de carne y hueso, pero sí a la imagen que esa escritura proyecta, la cual interesa por cuanto tiene sus implicancias en la poética: “la construcción de una imagen conjuga una ideología literaria y una ética de la escritura, ética que compromete la estética del escritor y que llega a convertirse, para decirlo al modo sartreano, en una moral del estilo, una moral de la forma”, dice María Teresa Gramuglio (1988, 4). Gustavo Zonana, por su parte, afirma que “la poética del creador trasciende en su desarrollo los límites de la indagación acerca del hecho literario y se halla entrelazada con otras cuestiones de índole existencial y humana” (Molina y Zonana, 2007: 26).

Gran parte de la crítica ha referido las indudables conexiones que la obra de Di Benedetto guarda con el existencialismo (entre otros Filer, 1982; Maturo, 1987; Néspolo, 2004; Varela 2007a). Juan José Saer afirmó que, si se pudiera considerar *Zama* una novela existencialista, sería superior a *El extranjero* y *La náusea*. Esto no quiere decir que Di Benedetto o alguna de sus obras deban ser catalogadas como tales. Lo importante reside en recuperar el existencialismo como marco de referencia filosófico y literario, parte del contexto cultural en el que tiene lugar la formación del autor y la maduración de su escritura; en otras palabras, como código cultural que puede ser más o menos respetado por el autor y que sin dudas constituye un horizonte de temas, actitudes vitales y lecturas: Dostoievski, Pirandello, Kafka, Camus, Lagerkvist. Jorge Bracamonte muestra que escritores como Di Benedetto permiten repensar los diálogos, transformadores y oblicuos, con corrientes filosóficas en vinculación con los sistemas literarios y culturales argentinos donde se construyen las poéticas de estos escritores. Así, más allá de que dichos textos enuncien nociones reconocibles como existencialistas, lo importante es pensar la interdiscursividad de sus configuraciones ficcionales, las apelaciones que generaron en los lectores de la época y que podrían seguir suscitando en lectores contemporáneos (2015a: 100).

El existencialismo en sus diversas formas despertó a mediados del siglo pasado vivo interés porque, más allá de las modas pasajeras y de la *verdad* de sus soluciones, se encontró al nivel del tiempo, planteando los problemas de su época, concentrado en el estudio de esa realidad que es, bajo uno u otro nombre, la vida humana (Marías, 1980: 424). Por ello dice Manuel Lamana que los escritores existencialistas no escriben libros de tesis, aunque encontremos en ellos conceptos metafísicos. No llevan adelante una abstracción intelectual de un problema dado, sino la expresión de una experiencia vivida; no demuestran, sino que muestran este mundo y a nosotros en él (1967:16). Nos abocamos entonces en este primer núcleo al análisis de la configuración de la existencia en la narrativa dibenedettiana a partir de lo que hemos llamado *zona intermedia*, que concibe la existencia como un *entre*: entre la espera(nza) y el absurdo, entre la vida y la muerte, entre lo humano y lo animal, el entrelugar de la ensoñación.

Capítulo 1

Zama: espera en medio de la tierra

Ni vencedor ni vencido: soy trágico.

Roland Barthes, *Fragmentos de un discurso amoroso*

Antonio Di Benedetto, periodista desde la adolescencia, se inicia en la literatura con una colección de relatos y una “novela en forma de cuentos”: *Mundo animal* y *El pentágono*. Ambos libros tuvieron una segunda edición con ostensibles modificaciones y no pasaron desapercibidos ante la crítica, el primero por la temática y los juegos fantástico-alegóricos que propone, principalmente, y el segundo, por la experimentación narrativa y la originalidad formal. *Zama*, la tercera obra de este autor, escrita en pocos días por un joven Di Benedetto que no hacía mucho había pasado la treintena, es un umbral, una propuesta estética liminar que instaura una escritura que habrá de alcanzar momentos de maestría narrativa (“Caballo en el salitral”, *El silenciero*, “Aballay”, etc.), pero que no se verá jamás superada a sí misma. “Me agoté con esta novela”, dice el escritor a su entrevistador Armando Almada Roche en 1986, lamentando la prontitud con que apresó su máxima calidad literaria.

La novela transcurre en los últimos años del siglo XVIII y se estructura en tres partes, cada una de las cuales lleva de título el año en que se desarrollan los acontecimientos allí narrados: “Año 1790”, “Año 1794” y “Año 1799”. Diego de Zama, protagonista y narrador, es un criollo que ocupa el puesto de asesor letrado en la oficina de la gobernación colonial de Asunción del Paraguay, ciudad sugerida pero nunca nombrada explícitamente. Zama cumple escuetamente sus funciones y lleva una vida monótona, bastante impasible frente a los problemas de quienes lo rodean, a la espera de un traslado ordenado por el rey que, reconociendo su trayectoria de lealtad y heroísmo, lo devuelva junto a su esposa Marta y sus hijos⁶⁴. Durante su espera intenta infructuosamente consumir un amorío con una rica española casada, Luciana. Con otra mujer, Emilia, también de origen ibérico pero caída en la pobreza, tiene un hijo bastardo del que no se hace cargo. El resto del tiempo, Zama pasa las horas en carreras

⁶⁴ Si bien no se dice dónde se halla la familia de Diego de Zama, hay algunos fragmentos que hacen sospechar de Mendoza: “Desenvolvía despacio en mi mente el viaje de la carta, por agua hasta Buenos-Ayres, por tierra después centenares de leguas con su rumbo oeste” (Z: 23); “entre mi mujer y yo mediaba la mitad de la longitud de dos países y todo lo ancho del segundo” (Z: 26). Cuando Ventura Prieto elige Santiago de Chile como destino para su exilio, Zama expresa que esa ciudad “se borraba como posibilidad de un puesto vecino a la tierra de mi esposa y mi madre” (Z: 92).

de caballos, conversaciones y vagabundeos sin sentido. Con el transcurrir de la novela, el protagonista se empobrece económicamente y se desgasta emocionalmente, y en un último intento por recuperar su pasado heroico, se une a una comitiva de soldados que tiene como misión atrapar a un peligroso criminal llamado Vicuña Porto. Con esta compañía Zama se interna paulatinamente en los agrestes bosques de los límites del Brasil, donde conoce la dura existencia militar a la intemperie y la difícil vida de distintas tribus indígenas. La angustia de Diego llega a su punto máximo cuando descubre una situación alarmante: el malhechor que persiguen está entre ellos, encubierto como un soldado más. Vicuña Porto y el resto de los reclutas se amotinan y asesinan al capitán Parrilla, jefe de la comitiva. A Zama, por su delación –había informado al líder de la presencia encubierta del bandido–, lo castigan con la mutilación de sus manos.

1.1. Las lecturas críticas de *Zama*

Por tratarse de la obra más importante de Di Benedetto, consideramos necesario hacer un recorrido por la bibliografía crítica escrita sobre la novela, la cual, pese a su amplitud, revela la aparición de motivos que se repiten una y otra vez a lo largo de las lecturas: la espera y el deseo, Zama como representante de lo criollo/lo americano, la relación con el existencialismo y la novela histórica, el carácter simbólico de la imagen del mono y otros episodios, la importancia de los sueños. Recuperamos primeramente las declaraciones del autor, que en una entrevista de 1972 se expresa largamente sobre la novela. Allí expone el carácter universal/particular de su protagonista y la hibridez casi alquímica de sus modos narrativos: “Mi novela que mejor considero, *Zama*, contiene variadas esencias: el misterio y la aventura, el amor y la continencia, la angustia, la muerte y la espera. Son temas universales. No obstante, para ilustrarlos en una obra ambiciosa como la que me proponía, yo no tenía opción: sólo americanos tenían que ser los personajes y el escenario” (Lorenz, 1972: 123). Más adelante señala el motivo primordial de su escritura: “*Zama* es el libro de la espera. ¡La espera, no la esperanza! *Zama* existe porque yo tenía que expresar de alguna forma el padecimiento de la espera” (132). Luego se expone sobre diferentes aspectos de la obra que podemos organizar en los siguientes puntos:

- > El proceso de gestación de *Zama*:

Lo primero que tuve fue el final. Todo lo que en el libro lo precede vino después. Si quisiera bromear diría que escribí una novela para justificar el epílogo. El primer personaje que “vi” fue el niño rubio, rarísimo un rubio

por esas tierras desde hace dos siglos. Don Diego de Zama, el héroe, se corporizó más tarde, nunca bien definitivamente. Ahora que lo pienso descubro que no conozco su rostro. Sólo procuré enterarme de sus acciones y su aventura interior.

(132)

> Elaboración del cronotopo y fuentes documentales:

Parece que el escenario preexistía en mí, y que sólo necesitaba reconocerlo perfectamente. *Zama* transcurre en Paraguay, hacia fines del siglo XVIII. Imposible para mis recursos de 1955, cuando gestaba el libro, llegar al Paraguay. Menos podría haber llegado al Paraguay de 1790. Por lo tanto con auxilio bibliográfico de la Universidad Nacional de Córdoba, estudié la orografía, la hidrografía, la fauna, los vientos, los árboles y los pastos, las familias indígenas y la sociedad colonial, las medicinas, las creencias y los minerales, la arquitectura, las armas, el guaraní, la lengua de los indios, costumbres domésticas, fiestas, el plano de la ciudad principal, los pueblos, el trabajo rural y la delincuencia del país.

(132)

> Elecciones estéticas para iniciar la escritura de la novela:

Impregnado, hice lo que Luis Alberto Sánchez recomienda al novelista: tiré toda la información por la borda y me puse a escribir. Mejor, prescindí del Paraguay histórico, prescindí de la historia, mi novela no es histórica, nunca quiso serlo. Me despreocupé de cualquier tacha de anacronismo, imprecisión o malversación de datos reales. Me puse a reconstruir una América medio mágica desde adentro del héroe.

(132)

Bastaba ponerlo [al personaje de Zama] en el medio elegido, en una situación dada, y de ahí desenvolver sus posibilidades, con su enmadejada subjetividad, en ese lugar y ese tiempo que bien podría no ser el de él, sino el nuestro.

(132-133)

> Circunstancias materiales de escritura:

[...] alquilé una casa vacía. Me encerré, sólo salía para alimentarme. Pero se agotaron los dieciocho días de la licencia y me faltaba la tercera parte de la novela. Tuve que volver al mundo, pero no cejé: en el diario mismo, en las mañanas, en siete u ocho días más, terminé el libro. Por eso el estilo de la tercera parte es distinto de las anteriores: las oraciones breves, las frases mínimas. No disponía de tiempo para los desenvolvimientos [...] Por suerte la crítica ha encontrado que la tercera parte está escrita como tenía que estarlo, que su agilidad, los episodios cortos y las frases sin expansiones convienen idealmente a su relato de aventura de acción, por más que tenga intensidad y sentido simbólico.

(133)

La novela fue publicada por Doble P en 1956 y desde su aparición suscitó la atención de la crítica académica y del periodismo cultural. Fue traducida a varios idiomas (francés, alemán, polaco, italiano) y reeditada sucesivamente por distintas editoriales (Centro Editor de América Latina, Planeta, Círculo de Lectores, Alfaguara, Alianza y finalmente, Adriana Hidalgo)⁶⁵. Los discursos críticos sobre *Zama* parten, en general, de dos perspectivas. Por un lado, la representación de lo americano, y en relación con esto, los debates en torno a dos cuestiones: la relación con el género literario y su articulación de tradición/ruptura con la novela histórica, y la reflexión sobre el ser nacional, uno de los principales nudos de discusión durante la década en que fue escrita y publicada la novela⁶⁶. Por el otro, los lazos con la esfera de lo simbólico-filosófico, en trabajos que abordan la novela desde el existencialismo, los arquetipos junguianos, los símbolos. Estas dos perspectivas no son incompatibles y guardan entre sí muchas zonas de contacto. Precisamente una de las primeras críticas sobre la novela, escrita por Antonio Pagés Larraya para el diario *La Razón*, hace confluir estas lecturas al decir que “*Zama* es una novela histórica escrita desde el punto de vista existencial”⁶⁷.

Interesados principalmente en la lectura filosófica, repasamos rápidamente la perspectiva histórica y/o americanista. Se ha hablado ya de *Seis novelistas argentinos de la nueva promoción*, estudio publicado en 1959 con el que Noé Jitrik se anticipa en muchos años al reconocimiento de Di Benedetto por parte de la crítica especializada. Allí plantea que *Zama* encarna la actitud del americano que, por imaginarse en Europa, realiza mal la vida en América⁶⁸. Julieta Gómez Paz (1970) expresa que el autor no ha utilizado ningún documento para sostener en la novela una arquitectura social o moral determinada, ni se sabe a ciencia cierta qué lugar del Virreinato del Río de la Plata ha elegido como escenario, aunque se sospecha que se trata del Paraguay. Su estudio es anterior a la entrevista de Lorenz que citamos anteriormente, por lo que la

⁶⁵ En el año 2015 la Editorial de la Universidad Nacional de Cuyo obtuvo los derechos para publicar una edición especial de la novela, de distribución gratuita, con ilustraciones de Cristian Delhez y un ensayo de Estela Saint André.

⁶⁶ Jimena Néspolo considera que las lecturas de *Zama* pueden organizarse alrededor de dos polos no antagónicos de reflexión: la cuestión de la “identidad americana” y la de a “novela histórica” (2004a: 46). A nuestro parecer, ambas cuestiones están relacionadas y se hallan dentro de la misma esfera de abordaje crítico.

⁶⁷ “Con *Zama* revela Antonio Di Benedetto aptitudes que honran a nuestra nueva generación”. *La Razón*, Buenos Aires, 29 de diciembre de 1956. Reeditado al morir el escritor como “Salutación a *Zama*”. *La Gaceta*, Tucumán, 12 de octubre de 1986.

⁶⁸ Aunque Jitrik destaque la cuestión de lo americano, problema muy debatido en los años cincuenta, cree que Di Benedetto reviste a su personaje de otras instancias que lo acercan a un orden más universal. Así *Zama* es, además del americano inadecuado, el caracol insatisfecho que da vueltas sobre sí mismo, el que juega con su orgullo y vanidad, el que se interna en zonas límites de la realidad (los sueños, las mujeres veladas, la selva).

investigadora desconoce las precisiones sobre la novela que da Di Benedetto en aquella, pero sus intuiciones se corresponden con lo que el autor declara haber querido hacer: “Renunciando, pues, al trabajo de reconstrucción literaria de una época, D.B. da vuelo a su intuición y una vez más no narra el destino de un hombre sino el del hombre. En la desolación de la América del 1700 poco riesgo había de incurrir en contradicción histórica. Bastaba con la verosimilitud y lo importante es la validez poética” (88)⁶⁹. A diferencia de esta lectura que advierte la preeminencia de lo ficcional por sobre el escenario histórico, Carlos Orlando Nállim considera a *Zama* como novela histórica que sigue la línea de *Amalia*, *La novia del hereje*, *La gloria de don Ramiro* o *Facundo*, especialmente de esta última (1972: 337-360)⁷⁰.

Con más precisión, el escritor Juan José Saer afirma que no se trata de una novela histórica porque no reconstruye ningún pasado y tampoco ninguna lengua, sino que construye una visión, imagen o idea del pasado, y una lengua propia que identifica con la del Siglo de Oro. Para el escritor santafesino *Zama* es una “refutación deliberada de ese género” (2014c [1973]: 44) y, aunque situada en el siglo XVIII, la narración transcurre en el presente; el alejamiento metafórico hacia el pasado sirve para hacer más comprensibles los años cincuenta, sugiriendo la persistencia histórica de ciertos problemas. Afirma que representa oblicuamente y a su modo la condición profunda de América apartándose de “la exaltación patrioterica, la falsa historicidad, el color local. La agonía oscura de *Zama* es solidaria de la del continente en el que esa agonía tiene lugar” (50).

Las conexiones intertextuales entre *Zama* y ciertas obras de carácter histórico son minuciosamente estudiadas por Malva Filer en *La novela y el diálogo de los textos* (1982), donde cartografía los datos documentales presentes en la obra⁷¹. Para la

⁶⁹ Este artículo de Paz pertenece al pequeño dossier “Aproximación a la obra de Antonio Di Benedetto” que la revista *Nueva crítica* publicó en su primer número en 1970.

⁷⁰ “Quiero decir que en *Zama* vivimos la historia sin que en ningún momento nos lo propongan, sin que en ningún momento nos la propongan. Simplemente, el curso de la novela, con sus meandros y sus estanques. La sentimos consustanciada con esa otra historia que es el argumento, o la reflexión, o la acción, o la reacción de los personajes que se mueven en un espacio y época delimitados” (349-350). Luego, Nállim expresa que “el estremecimiento histórico está ahí en la correcta interpretación de la idiosincrasia del período histórico, en el ahondar en la humanidad y circunstancia del vivir de sus personajes en ese período” (350). A nuestro parecer esta afirmación, además de ser confusa en su planteo, no se aviene con el personaje de Diego de Zama, en quien se fusiona el ideario colonial dieciochesco con los modos de pensar y existir del siglo XX, de manera tal que la lectura histórica se ve distorsionada o extrañada por el presente de escritura de la novela.

⁷¹ Filer encuentra muchos puntos de contacto con la *Descripción e Historia del Paraguay y del Río de la Plata* y la *Geografía física y esférica del Paraguay*, ambas escritas por el español Félix de Azara, como también con *La Argentina* de Martín del Barco Centenera. Muestra también cómo, en la tercera parte de la novela, la expedición que va tras los pasos del bandido Vicuña Porto sigue con muchas similitudes la ruta emprendida por Félix de Azara en 1874: Pitun, Ypané, la

investigadora, el escritor construye en la novela un “recinto espacial” (Paraguay y sus alrededores) que conjuga con la elaboración de su correspondiente “recinto temporal”: fines del siglo XVIII, como se indica en la titulación de las partes⁷². Filer propone como modelo histórico del héroe dibenedettiano a Miguel Gregorio de Zamalloa, cuya biografía fue escrita por Efraín Bischoff y publicada por la Universidad Nacional de Córdoba en 1952. Si bien admite que en comunicación privada Di Benedetto afirmó desconocer ese libro al momento de escritura de la novela, muchos datos de la vida de Zamalloa, así como la similitud del nombre, le permiten a la investigadora establecer una serie de paralelismos entre el personaje histórico y el personaje novelesco⁷³.

Por su parte, en el breve pero sustancioso estudio preliminar escrito para las *Páginas escogidas de Antonio Di Benedetto*, Graciela Maturo vincula *Zama* con el realismo mágico y afirma que en la obra se fusionan la búsqueda de identidad y persecución del destino individual con la búsqueda de la identidad y el destino americanos (1987: 26), configurando una metáfora de la historia con niveles de lectura que se abren a la interpretación psicológica, religiosa y política. Considera que, con esta obra, el escritor mendocino se incorpora a una amplia corriente de afirmación

región de la tribu mbaya, los bosques de y-cipó, los ríos Cuchut y Tacuary. Por su lado, las dos primeras partes de la historia transcurren, aunque no se la nombre nunca, en Asunción, ciudad que Di Benedetto no conocía y que “es, por tanto, producto de conocimiento libresco” (27). Por ello Filer realiza también un recorrido por las fuentes posibles para la descripción de esa ciudad: *La ciudad de Asunción*, de Fulgencio Moreno; *La Asunción de antaño*, de Ricardo de Lafuente Machain; y la “Descripción histórica de la antigua provincia del Paraguay” de Mariano Antoni Molas.

⁷² Tal período histórico corresponde a la época de las reformas político-administrativas impulsadas durante el reinado de Carlos III para llevar adelante de manera más eficaz y controlada la administración de las Colonias. Así es como se impuso la “Real Ordenanza de Intendentes”, que sustituyó los Corregimientos por las Intendencias, que a su vez quedaban supeditadas a la autoridad de los virreyes; los nuevos cargos jerárquicos fueron otorgados a españoles y se desplazó a los criollos de sus puestos de Gobernadores, Alcaldes Mayores y Corregidores. El cambio de régimen es bien evidente en la novela: otrora sobresaliente Corregidor, Diego es relegado al puesto burocrático y rutinario de asesor letrado, degradación que configura su subjetividad desde las primeras páginas en virtud de la antítesis “Zama el bravío”/ “Zama el menguado”. Otro asunto histórico destacado es el de las encomiendas, abolidas a comienzos del siglo XVIII pero aún practicadas en varios territorios, como se muestra en el episodio del hacendado descendiente de Irala que despusna el conflicto con el secretario Ventura Prieto. Cfr. también Criach (2015b).

⁷³ A diferencia de las declaraciones de Filer, Gaspar Pío del Corro afirma: “En 1961, cuando Antonio Di Benedetto dio en Córdoba, en el Seminario de Literatura Argentina de la Dirección de Cultura de esa provincia, una conferencia sobre su obra narrativa, hizo conocer los alcances de su relación con la obra de Bischoff –que él había elogiado en el diario *Los Andes*, de la ciudad de Mendoza– y con otros documentos consultados. En tal oportunidad Di Benedetto pasó revista a otras fuentes documentales de *Zama*, entre las cuales cabe destacar las relaciones que escribió Félix de Azara conocidas con el título de *Misiones y Paraguay*” (1992: 17). Del Corro señala, entonces, las correlaciones entre la trayectoria de Zama y la vida de Miguel Gregorio de Zamalloa: el Corregimiento, la residencia en Asunción como asesor, la acusación de mantener relaciones ilícitas con una dama. Ante tal discrepancia en los testimonios de los dos críticos, preferimos simplemente considerar como *posible* la lectura de estas fuentes documentales por parte de Di Benedetto, para centrarnos enteramente en la elaboración ficcional del relato.

americanista que tuvo en las décadas del 50 y 60 sus hitos en las novelas de Asturias, Carpentier, Rulfo, y en los ensayos de Paz, Murena, Kusch y Sábato. Señala también el matiz kafkiano de las aventuras de Zama por cuanto es víctima de tramitaciones jurídicas y un hombre en espera, y relaciona este aspecto con nuestra región: “Universal y americano, Zama representa la espera y el orgullo de un continente que arrastra un complejo de bastardía y postergación” (27).

María Elena Legaz (1991) lee la novela como una metáfora de lo heroico y su imposibilidad desde una perspectiva histórica interesante por lo diversa: la relación del protagonista con la batalla de Zama (202 a.C.)⁷⁴. Dice Legaz que lo que caracteriza a un hecho histórico es su significación humana, el momento de la voluntad, de la claudicación o de los sueños (264). Diego de Zama, escindido entre los vencedores (los conquistadores) y los vencidos (sus desconocidos hermanos americanos), escindido entre su pasado glorioso y su presente menguado, hace de lo heroico una metáfora de lo imposible, de un Aníbal derrotado que parece anticipar la crueldad del futuro –la dictadura y el exilio.

Fernando Reati (1995) vincula *Zama* con otras tres novelas sobre la Conquista: *El entonado* de Saer, *Daimón* de Abel Posse y *Esta maldita lujuria* de Antonio Elio Brailovsky. Considera que, a pesar de sus diferencias temáticas, formales y epocales, las cuatro obras presentan una estructura de deseo subyacente, frustrado, relacionado con la percepción del continente americano como un paraíso inalcanzable.

Julio Premat (1997) piensa en *Zama* como una ficción histórica particular que aborda a su manera el pasado de la nación, mezclándolo con marcas del contexto de producción y con una presencia subjetiva intensa que convierte el material histórico en un mito personal de escritura. La viscosidad y las múltiples modalidades de lo líquido, constantes de la novela, se relacionan con lo arcaico, con el deseo y con la falta de solidez del protagonista, y a la vez, con la tierra americana, topografía imaginaria signada por lo arcaico que hace del pasado algo pringoso y difícil de capturar. La Historia, fantasmagórica, mutilada e indescifrable, se combina con una visión poética del desencanto y la melancolía, convirtiendo a la obra en una “superposición perfecta de individuo, proyecto literario y destino nacional” (192).

Siguiendo con la perspectiva americanista, Jimena Néspolo señala la correspondencia entre las relaciones de fuerza propias de la época de la Colonia y las

⁷⁴ En ese episodio bélico ocurrido en el marco de la segunda guerra púnica, el gran general fenicio Aníbal fue vencido por Escipión “el Africano”, líder de los romanos, lo que trajo como consecuencia la dominación definitiva de los últimos sobre el Mediterráneo, preludio de su expansión imperial.

aventuras eróticas del personaje, con su dinámica de deseo y transgresión⁷⁵. Gonzalo Basualdo cree que Di Benedetto retoma con su novela la discusión borgeana propuesta en su famosa conferencia “El escritor argentino y la tradición”⁷⁶ sobre la imposibilidad de los argentinos de “vallar” su cultura, siempre abierta a todo acervo de la tradición occidental. *Zama* postularía, en primer lugar, la imposibilidad de una región, en tanto América es para su protagonista un territorio sin materialidad, mera invención textual. En segundo lugar, y en vinculación con lo anterior, la escritura (la lengua y su apropiación) tampoco sería posible, lo cual queda demostrado con el desmembramiento final del héroe. A la vez, si una forma de apropiarse de la identidad es la escritura, la imposibilidad de esta supone también la de aquella⁷⁷. Geneviève Orssaud, estudiosa francesa, analiza la novela desde la perspectiva de la identidad nacional, representada en la tensión existente en Diego entre la influencia europea (el Este) y los orígenes americanos (el Oeste). *Zama* propone con su desplazamiento del género histórico un nuevo sentido a la historia de los colonizados más próxima a la identidad nacional, entendida esta como *transculturación* entre el este y el oeste donde ninguno de los polos anula al otro⁷⁸.

⁷⁵ Según Néspolo, las figuras femeninas aparecen siempre como una mercancía, y Europa, como una mujer blanca a dominar y poseer. Pero en tanto “americano, casado, pobre y subalterno” (2004a: 272), Zama no tiene nada que ofrecer a cambio, es decir, en el fondo no puede aspirar a favores de ninguna. De allí el engendrar un hijo en Emilia, a pesar de su pobreza y del abandono en que lo deja después de nacido, como gesto de revancha o desquite: sembrar su simiente en el cuerpo de la española por todo lo que anhela y le ha sido vedado por su origen espurio o mestizo. Asimismo, Néspolo lee el itinerario de Zama como un viaje irrealizado por cuanto no se traslada nunca a la metrópoli ansiada, sino a la “barbarie americana”, en un camino que incluye erotismo (con su necesaria trasgresión) en la primera parte, un misticismo que se suma en la segunda, y la muerte, en la tercera.

⁷⁶ La cronología que propone Basualdo es problemática: “A poco más de una década de la conferencia de Borges ‘El escritor argentino y la tradición’, Di Benedetto, desde Mendoza, su ciudad natal, excéntrica con relación a la capital literaria argentina, retoma la conclusión principal del escritor porteño...” (128). *Zama* data de 1956, es decir, cinco años después de la presentación de la conferencia de Borges (1951) y solo dos después de su primera publicación en sus *Cursos y conferencias* (1953), y es anterior a su aparición en la segunda edición de *Discusión* (1957).

⁷⁷ Basualdo afirma que “América es durante el virreinato, más que en cualquier otro momento histórico, un lugar en plena construcción. Y por eso es una zona que limita entre lo que es y no es” (2007: 133). Esto permite pensar no solo en la visión que nos brinda *Zama* sobre el continente en los años previos a los procesos independentistas, sino sobre su mismo protagonista (el hombre universal y el americano), así como los distintos niveles de complejización de lo real que estructuran la obra (espera, deseo, sueño).

⁷⁸ Orssaud advierte que en la novela se habla de *españoles, indios, mitayos, indios*, pero a Zama se lo define simplemente como *americano*; es decir, el colonizado, el que porta el nombre que dieron los colonizadores al continente, con la relación de poder que eso supone. España representa la civilización y Buenos Aires también por cuanto conforma, como el puerto más importante del Virreinato del Río de la Plata, un acceso hacia la metrópoli. Europa se caracteriza por su materialismo (su riqueza, sus casas, sus alfombras), mientras América se opone a ella por su carácter natural, inmaterial y mágico. Como expresa Di Benedetto: “Me puse a reconstruir una América medio mágica desde adentro del héroe” (Lorenz: 1972, 132).

Al pensar en un relato fundacional de la Argentina como narración, omitidos el *Facundo* o el *Martín Fierro*, Jorge Monteleone escoge *Zama* por cuanto “es –de un modo tan poco alegórico como poco documental o ‘representativo’– un símbolo espectral de la Argentina y de América a través de su lengua literaria” (2011: 109). En su constante sustracción, y a la vez, en su simulación de totalidad, la novela de Di Benedetto se aproxima a *Pedro Páramo* de Juan Rulfo. Recupera como la mayoría de los críticos el episodio del mono que, entre el pasado, la inminencia y la negación, reconfigura la imagen de la Argentina y de América Latina, cuyos habitantes solemos *volvernos monos* esperando que algo suceda, así como la imagen del pez, en la que lee el gesto de resistencia de los mismos. *Zama* es también una narración de la Argentina porque representa una agonía, una utopía fundacional e inconclusa, en línea con lo ya expresado por Saer.

Entre los trabajos críticos que, aunque no dejan de lado la esfera de lo americano, hacen foco en cuestiones de índole más filosófica, se encuentra el temprano estudio de Graciela Ricci, *Los circuitos interiores: Zama en la obra de A. Di Benedetto* (1974). Ricci estudia la novela a partir de la teoría junguiana, combinada con conceptos de los psicoanalistas León y Rebeca Grinberg, de D.T.Suzuki (filósofo japonés promotor del Zen en Occidente) y del filósofo y psicólogo alemán Erich Fromm. La novela es leída como la evolución de una Conciencia en la cual la continuidad temporal es aparente, pues en realidad se halla inmersa en un tiempo cíclico que, en un proceso espiralado, descendente y ascendente, la lleva desde un yo superficial y consciente, a un adentro, centro del mandala y del Yo, representado por el Niño Rubio. Afirma que *Zama* podría ser estudiada como la expresión de una fantasía inconsciente o de un sueño, y desde esta perspectiva, todos los personajes son fragmentos de un Personaje Único. Ventura Prieto, Vicuña Porto, Bermúdez, Luciana, etc., constituyen proyecciones masculinas y femeninas de esa Consciencia que es Zama. La obra estaría estructurada cíclicamente de acuerdo con un simbolismo macro y microcósmico que tiene que ver con la destrucción y la recreación del mundo a través del “cosmos” de la mente humana. En un trabajo posterior (1978), Ricci retoma estas ideas y agrega el asunto del Espacio absoluto, Cuerpo-tiempo o cuarta dimensión de las teorías de Ouspensky y otros filósofos esotéricos. Según la investigadora, hay obras temporales, más entroncadas con lo cotidiano, y otras obras de tipo arquetípico, desligadas de la historia. La narrativa latinoamericana, según su parecer, participa con igual intensidad de ambas perspectivas: “en situaciones, funciones y personajes, se expresa con una misma profundidad la esencia y la existencia, lo fundamental y lo accidental o anecdótico, lo nouménico a través de lo fenoménico” (172). A partir de una simbólica de lo sagrado,

considera el recorrido del héroe como un proceso iniciático y lo escalona en tres etapas: una simbólica del mal, una de la creación y otra del centro o de unión mística, representada esta última en el niño rubio. En cada etapa, la conciencia tendrá sus maestros-guías (Ventura Prieto, las mujeres, Manuel Fernández, Vicuña Porto) a quienes traicionará. En la culminación de su historia logra participar de lo sagrado, pero desde las limitaciones de su dimensión humana.

La lectura de Ricci es profunda y contiene aseveraciones acertadas. Sin embargo, al leer bajo la lupa del psicoanálisis junguiano todos los aspectos de *Zama*, desde la estructura a los personajes, el clima y los episodios, la interpretación se torna por momentos forzada. Cuando dice que Di Benedetto “podría ser considerado como el Personaje Único de todas sus obras, cada una de las cuales reflejaría estéticamente un momento en la evolución de su conciencia” (1974: 82), Ricci exhibe una riesgosa homologación de autor y personaje, más cercano al deseo de psicoanalizar al hombre de carne y hueso que al de comprender una obra de ficción. Además, la lectura arquetípica, en tanto se fundamenta en imágenes de carácter universal-colectivo, deja de lado toda cuestión histórica situada relativa a la América virreinal del siglo XVIII y al contexto de escritura.

En 1969, Noemí Ulla postula en Di Benedetto una “poética de la destrucción” que, naciente en *Mundo animal*, se consolida en *Zama* y tiene su continuación en *El silenciero* y *Los suicidas*⁷⁹. Considera a Diego un hombre-niño que asiste al espectáculo de su propia destrucción por su soledad y la falta de vínculos afectivos reales, como así también por su incapacidad de sentirse americano e insertarse en la sociedad virreinal. Recorre los episodios de la novela hasta llegar al final, la vuelta a las armas de Zama, en la que ve una epopeya del fracaso y del antiheroísmo. Ni el excorregidor ni el silenciero son para Ulla víctimas, sino que ellos mismos han elegido oscura y progresivamente el padecimiento, la destrucción, la muerte.

Malva Filer, además de establecer las relaciones de *Zama* con sus fuentes históricas, propone un diálogo con la literatura existencialista. En su condición de exiliado sin patria, de desarraigo y carencia de religiosidad, Diego se aproxima al Meursault de *El extranjero*. La percepción exacerbada de la fealdad de los otros recuerda a la náusea sartreana padecida por Roquentin, así como el tópico de la libertad y del auto-engaño que Zama sostiene gran parte de la novela. También recupera algo de lo expresado por Ricci, la cuestión animal (que se verá en el capítulo correspondiente) y otros símbolos, como el del agua. Quien se centra particularmente

⁷⁹Fechado en 1969, el artículo se publica en el volumen II de *Nueva Novela latinoamericana*, compilado por Jorge Lafforgue en 1972.

en esto último es Gaspar Pío del Corro. En un libro sobre la obra dibenedettiana publicado en 1992 analiza, a partir de una propuesta metodológica que combina notas de Ricoeur, Laplanche y Jung, los símbolos de la novela: el mono, el pez, el viaje, la luna, la mujer, la mano, el libro, la casa, la matriz, los ciegos. Luego refiere la simbólica de las secuencias, es decir, los movimientos de significación profundos que construyen el sentido textual más allá de la narración. Para del Corro, con la imagen inicial del mono el lector comprende que no hay solo una línea de significación trazada por el desarrollo de las acciones, sino también “otra línea, coherente con aquella, que abre la perspectiva a una comprensión más vasta” (131). Al plano simple del *cursus* narrativo se superpone un itinerario simbólico en el que hay un héroe mítico (Zama), antihéroes (Prieto/Fernández/Porto), riesgos de desviación hacia el objeto o término (las “sirenas” o “circes” Rita/Luciana/Emilia/mujeres) y un objeto o término de la epopeya, el Niño Rubio, símbolo de la identidad de Zama o el Zama esencial. La obra es leída entonces como una epopeya del conocimiento cuya principal isotopía se define como el re-conocimiento del sentido de la búsqueda humana.

Maturo, que estableciera el vínculo entre la novela y el realismo mágico latinoamericano, ve en Diego de Zama al personaje más cabal creado por Di Benedetto, figura que se agranda hasta el nivel mítico del héroe arquetípico. “Su aventura tiene visos de aventura amorosa, de persecución práctica y de búsqueda metafísica” (1987: 26), caracterización que, a nuestro parecer, puede extenderse a los protagonistas de las otras novelas como el silenciero, el innominado narrador de *Los suicidas* o Emanuel de *Sombras, nada más...*

El mismo Saer, en su artículo de 1973, refiere la consideración de *Zama* como novela existencialista, comparable a *La náusea* y *El extranjero*, y afirma que la obra de Di Benedetto es, en muchos sentidos, superior al tándem francés. Para Gustavo Lespada, Diego encarna el absurdo en el sentido camusiano de confrontación entre la demanda humana de claridad y el silencio irrazonable que devuelve el mundo. Sin embargo, si en Camus esta contradicción puede ser superada por medio de la rebeldía – Sísifo que enfrenta su destino –, el héroe dibenedettiano se caracteriza más bien por la abulia, el suicidio diferido, espectador de su propia ruina (2008: 164). Jorge Bracamonte también hace referencia al bagaje existencialista de *Zama*, poniendo de relieve el aspecto de la mirada como modo de ver lo real y como procedimiento narrativo de orden sartreano: “Por esa mirada, que atraviesa las dos primeras partes de *Zama*, lo histórico se vuelve patente en lo microhistórico y por consiguiente lo podemos percibir no desde lo monumental, ni aun desde lo documental visible, sino sobre todo desde lo sentimental y lo pasional” (2015a: 99). También destaca lo experimental de la

novela por cuanto transgrede las convenciones de la novela histórica, abriendo la narración en dos direcciones: por un lado, el pasado histórico, y por el otro, las problemáticas contemporáneas al momento de escritura, esto es, la crisis del humanismo de posguerra, el problema de la incomunicación y la alienación.

Rafael Arce aborda en dos trabajos complementarios la novela dibenedettiana desde la perspectiva del humor y del grotesco (2016a y 2017c). Considera que la relación tanto con la novela histórica como con la novela existencialista comparten una misma clave de lectura, la de la negatividad, a la cual opone un punto de vista que destaque la potencia de afirmación de la obra. Para ello recurre al *nonsense* de tradición inglesa, la constatación del sinsentido del mundo sin lucidez ni filosofía, en lugar del *absurdo* propio del existencialismo, lúcido, pensante y racional. Habla de humor y melancolía en lugar de comicidad y tristeza en tanto los primeros son medios sin fin, inmanentes, que no buscan como los segundos la risa ni la lágrima pura. Expresa que “el mundo de Di Benedetto es melancólico”, pero también “risible, ridículo, irrisorio” (2016a: 196), contradicciones que lee como un gesto antimetafísico de corte borgeano y una forma de lo grotesco, entendiendo esto último como contraste entre forma y argumento, como fusión de lo incompatible, y también como transgresión (del género histórico y de la novela misma como forma). En nuestro análisis retomaremos algunas de estas cuestiones.

Finalmente encontramos trabajos críticos que, sin dejar de aludir a alguna de las dos perspectivas antes señaladas, se focalizan en otras cuestiones. Julio Schwartzman observa en *Zama* un aspecto que tiene vital importancia: la expresión de *lo otro* en dos figuras que guardan cierta homofonía, como son Ventura Prieto, el español contrario al régimen de encomiendas, y Vicuña Porto, el bandido. El primero hace de intérprete en dos ocasiones: logra que declare el “tenaz fumador” homicida que se mantenía en silencio ante sus inquisidores y le permite comprender a Zama, muchos años después, la precariedad de los métodos de siembra de los indios. El segundo hace de intérprete y mediador con el mundo aborigen, interviniendo de manera correcta durante el encuentro entre la comitiva de Zama y Parrilla y el cacique Nalepelegrá. Frente a un Diego idealizador de Europa y lector de las Leyes de Indias, estos dos personajes funcionan, entonces, como “intérpretes de la parte oscura y sumergida de la colonia” (1996: 67).

En dos artículos vinculados (2004 y 2017), Diego Niemetz observa la presencia de Kafka, un escritor marginal perteneciente al sistema literario europeo (central), en la novela de Di Benedetto, otro escritor marginal aunque ex-céntrico. Así, aborda los paralelismos entre *Zama* y la obra kafkiana expresados en motivos comunes:

la presencia animal, lo onírico, la burocracia del poder y sus intermediarios, la imposibilidad del amor. Aunque su enfoque no apunte a lo americano ni a la cuestión histórica,

Mario Goloboff (1997), por su parte, se focaliza en la figura del narrador. Ve en Diego a un personaje que no habla solamente sobre sí mismo, sino también para sí mismo en una especie de soliloquio o discurso cerrado. “Zama abre y cierra el circuito de sus mensajes”, existe solo a través de un discurso que lo tiene como tema; no obstante, “En su falta de comunicatividad y en su exceso de habla, el discurso se vacía, así como la atención exacerbada sobre su ser destruye su identidad” (295). Considera que puntúan el libro tres metáforas que se corresponden con cada una de sus partes: el agua y el mono (1790), el Dios creador (1794) y Vicuña Porto y el río (1799). Las tres se encuentran enlazadas por el agua, líquido vinculador, comunicador: por agua vienen las cartas, por la misma vendrían su esposa e hijos, por allí se iría Zama si abandonara la ciudad. Una cuarta metáfora, misteriosa, recorre la novela: el niño rubio, que refleja la identidad zamana en tanto nadie crece en la espera, que solo engendra víctimas.

Alejandro del Vecchio aborda la textualidad de la novela, hecha de “transformaciones discursivas, préstamos, apropiaciones y reelaboraciones que subvierten y desafían cualquier convención genérica” (2008: s/p). La presencia de una especulación metafísica, abstracta y universalista guarda conexiones con la novela existencial sartreana y camusiana; el contexto de época, fácilmente identificable o reconocible con la última década del siglo XVIII en el Paraguay colonial, lo aproxima a la novela histórica, aunque esta configuración tempo-espacial se difumina para poner en primer plano la soledad existencial del narrador-protagonista; el procedimiento de la *mise en abîme* es propio del *nouveau roman*; mientras que la presencia de las fuerzas de la naturaleza como potencias interiores irreductibles se hallan en la línea de la epopeya americana de Héctor Murena y Ezequiel Martínez Estrada. “Ajena al encadenamiento creativo de la época, considerar *Zama* como objeto de indagación, discernir sus estrategias más significativas implica, ante todo, establecer diferentes líneas de lectura que, lejos de abarcarla, circundan una textura heterogénea, compuesta de materiales discursivos diversos e imbricados”, dice del Vecchio. Retomamos estas palabras para abrir nuestro análisis que, aunque centrado en la existencia, no puede evitar desplegarse hacia otros aspectos en función del complejo entramado de una novela ya canónica y clásica que, en cuanto tal y como expresaba Italo Calvino, nunca termina de decir lo que tiene para decir.

1.2. El entrelugar de la espera y del deseo

La imagen del mono en el río es uno de los principios más ricos y reseñados de la literatura argentina y un episodio ineludible en los estudios críticos sobre *Zama*. Por su importancia, nuestro análisis también recae en la necesidad de comenzar por esta escena:

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 menea 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)

Este episodio debe ser leído en conjunto con la historia del pez, narrada por Ventura Prieto a Zama unas pocas líneas después:

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

(12-13)

Ambos fragmentos son verdaderamente inaugurales, no solo porque abren la novela, sino principalmente porque condensan sus principales claves y símbolos. La primera: la soledad, la omnipresencia del río, la espera, la conjunción hombre/animal, la muerte, la decrepitud, el viaje y su imposibilidad. La segunda: el río nuevamente, la sufrida voluntad de supervivencia y la marginalidad. Difieren en su perspectiva narrativa, pues mientras el episodio del mono es vivenciado por Zama, la historia del

pez se le presenta mediada por la voz de Ventura Prieto, un funcionario de la gobernación de origen español hacia el cual Diego, a pesar de tener un puesto de mayor jerarquía, manifiesta animosidad permanente⁸⁰. Así, la imagen contemplada por Zama y la imagen narrada por otro pero que hace eco en él, evidencian un primer acercamiento a la existencia entendida como una *zona intermedia*: irse y quedarse, apegarse a lo que repele. Dicho de otra manera, existencia como persistencia. *Mises en abîme* grotescas debido a que la representación del sujeto se realiza a través de figuras animales que suponen cierta deshumanización del protagonista, anticipan además que en la novela habrá un plano argumental, conformado por la sucesión de episodios, y uno simbólico, complejamente tramado por este tipo de “microhistorias condensadoras”, en términos de Schwartzman (1996). Pero hay que entender esta duplicidad como unidad; es decir, la novela no se construye a través de una linealidad cortada o interrumpida por episodios oníricos, fantásticos o delirantes, sino que, como en una estructura de cinta de Moebius, es el narrador el que habilita alternadamente lecturas realistas, fantástico-oníricas, simbólicas o metafísicas, pues su consciencia es la única cara de la “cinta” textual. Las imágenes del mono y del pez, los sueños, los soliloquios interiores, el episodio del ebrio y la araña, entre otros momentos, son hilos de una misma trama novelesca. No se puede pensar el discurso ficcional dejando de lado este tipo de episodios como si fueran introducciones accesorias al discurrir argumental.

El lector conoce el nombre del narrador, Diego de Zama, recién en el quinto apartado de la primera parte. Para ese momento el protagonista ya ha dado a conocer algunos de sus rasgos, empezando por las alegorías del mono y del pez en el primer capítulo. En el segundo, con el episodio del baño de las mujeres en el río, Diego pone de manifiesto su disposición pasional, su violencia latente y su represión; en el tercero, su cobardía, patente en las absurdas excusas para evitar batirse a duelo con Piñares de Luenga como mandarían el código de honor; en el cuarto, su constante apatía e incapacidad para comunicarse con los otros, demostrada en el caso del homicida fumador, al cual solo Ventura Prieto hace hablar. Así, a través de la voz de Zama y de su percepción subjetiva del mundo se revelan paulatinamente al lector los distintos estratos de su tesitura vital y las grietas que atraviesan cada uno de ellos. En el plano del cuerpo, el más superficial pero no por ello menor, Zama padece la urgencia de sus necesidades –el deseo sexual y el hambre– y la dificultad para saciarlas. Los intentos de acercamiento a Luciana y Rita resultan infructuosos y su magro sueldo torna su alimentación cada vez más miserable, al punto de que por momentos consiste solo en

⁸⁰ La condición de único americano en la administración de la provincia despierta en Zama un sentimiento de inferioridad que lo vuelve propenso a la desconfianza y a la paranoia frente a sus colegas.

infusiones (sopas y mate). En el plano de lo histórico-social se siente, en tanto criollo servidor del gobierno colonial, escindido por un conflictivo sistema de valores que le ha inculcado la superioridad de Europa, hacia la cual por tanto tiende, a la vez que es menospreciado por ese mismo sistema a causa de su origen americano⁸¹. En el nivel de la micro-historia individual, encuentra su identidad dividida entre pasado y presente, entre el que ha sido y su condición actual. Ya desde las primeras páginas coteja dentro de sí las figuras de Zama el corregidor, “el enérgico, el ejecutivo, el pacificador de indios, el que hizo justicia sin emplear la espada” (24), y el Zama asesor letrado “de las funciones sin sorpresas ni riesgos”, “condicionado y sin oportunidades” (24). Todas estas fracturas convergen en una subjetividad enmarañada que se parece al dibujo del bosque al cual se refiere hacia el final de su aventura: “un bosque sobre el cual se ha hecho el dibujo de otro bosque, y a mayor altura, pero ligado al primero, el dibujo de un tercer bosque confundido con un cuarto bosque” (267). Si a esto se suman los episodios oníricos y las conjeturas que Zama hace una y otra vez sobre los actos ajenos y sus móviles, es comprensible que la historia se nos muestre deformada u opaca, sobre todo en la segunda parte cuando a cierta teatralidad natural en el personaje se suman los delirios de un lapso febril.

Algunos críticos (Ricci 1974, 1978; Del Corro 1992) enfatizan la cuestión de la narración como itinerario de una conciencia, al cual conceden un carácter epopéyico o iniciático. Ricci, por ejemplo, analiza la totalidad de la novela a partir de conceptos psicoanalíticos-junguianos como conciencia, inconsciente, centro, arquetipo, Selbst, etc. Es cierto que la subjetividad de Zama domina la novela desde la primera frase, una subjetividad que pone en jaque toda seguridad sobre lo contado por tratarse de un narrador poco confiable en cuyo relato abundan las dudas, la desconfianza paranoide y las suposiciones. Pero esa subjetividad está profundamente inscrita en una corporalidad; es una conciencia encarnada, diría Merleau Ponty, un cuerpo que siente y que piensa. Di Benedetto tiende a pulir y pulir la lengua, meticuloso y austero, que lleva a una “escritura pudorosa” (Néspolo, 2004a) o “escritura blanca” (Roa Bastos, 1969; Ulla, 1972) que alcanzará su grado máximo en las novelas siguientes, sobre todo en *Los suicidas*. Sin embargo en *Zama*, no sabemos si *ex profeso* por la temática y el ambiente, lo sensual/sensorial tiene gran peso. A pesar del recato lingüístico dibenedettiano, son constantes las referencias a los sentidos (temperatura, vista, tacto y toda sensación

⁸¹ Iván Enrique Serra (2012: 144) señala que la mediocre posición de Diego como asesor letrado de la gobernación, después de haber ocupado con éxito el más importante puesto de corregidor, se debe a una cuestión histórica: la Real Ordenanza de Intendentes, dictada en Buenos Aires en 1782, en la que se dictaminó cambiar el sistema de corregimientos por el de las intendencias, a cuyos cargos jerárquicos no podían acceder los criollos, sino solo los españoles. Cfr. también: Criach (2015b).

corporal) y a las necesidades de la carne (deseo sexual, hambre) que el mismo narrador, en virtud de su pudor, se encarga de dejar tácito o de disimular mediante perífrasis bastante extravagantes. Esto se ve especialmente en la primera parte, donde la persecución de la unión erótica es central:

Corrí a ayudarla, aunque ya medio se ponía de pie y evidentemente no precisaba socorro. Mas yo, descontrolado, para aprovechar, la tomé de atrás y terminé de alzarla mientras mis manos codiciosas hacían presión sobre sus pechos. Eran blandos, como muy tocados (27-28).

Me puse afiebrado como si la fiebre me viniese de la cabeza, consagrada a Rita y los proyectos que con ella me hacía (31).

[...] imaginé la pequeña mano de Rita deslizándose en caricia por la bruñida cabeza calva (41).

Pude precisar su rostro, gentil, y un vello rubio que le hacía durazno el cuello y me ponía goloso (50).

Enamorarme, únicamente, apuntaba en mi reserva de derechos, e imaginaba de nuevo la mano carnudita y clara, fugitiva, y la hacía real haciéndola de Luciana, y mía por un beso, un solo beso de enamorado, y luego el reclinar de mi mejilla en ella y sentir su calor pasándose a mi cuerpo (51).

Volcó la cabeza sobre el respaldo y yo entendí que se ofrecía al beso. Fue prolongado y jugoso (77).

Entornada la puerta, Luciana y yo nos pusimos de pie en un solo impulso, yendo a la unión de los labios y a un abrazo con que nos estrujábamos el uno al otro. Esto no cesaba y para mí la sensación de contacto se extendía por todo el cuerpo como si no tuviésemos ropas. Un poco sofocados ya, desprendí mis labios y los hice conocer sus mejillas, su cuello, el nacimiento de su cabellera por detrás de las orejas... (79).

No pude hablar, no me dejó. Me llenaba la boca de dulces, de confituras y de besos (111)⁸².

La necesidad básica de la alimentación, poco presente en la primera parte, se acentúa en la segunda a causa de la creciente pobreza del protagonista, y con esto, las

⁸² Los ejemplos son numerosos: "Permanecí largo tiempo sentado en el agua, gozando de una paz sedante que llevó mi imaginación al lejano hogar y algo después a la posibilidad de un amor inmediato, el de Luciana u otra mujer agradable y sana, que necesitaba tanto como comer" (62); "Lo tomé como un pretexto para posar sus manos en mi cara y la dejé hacer, sensibilizado hasta el desfallecimiento. No se le ocurrió que podía haber sido golpeado en otras partes del cuerpo, al menos no las palpó" (71); "Yo estaba enamorado de su cuerpo y hacia él tendía" (72); "Pensaba en los besos de Luciana y, aunque los reconocía culpables de mi estado, los imaginaba minuciosamente y podía reproducir las sensaciones que me recorrieron" (84); "Quise que sólo respondieran mis órganos cordiales, pero secretamente, por esas palabras confiadas, se soltaron postergados impulsos. Dentro de mí, nada más" (134).

perífrasis y el léxico cuidadosamente escogido para exponer las groseras consecuencias del hambre en su cuerpo de manera pudorosa pero clara:

Quedé con el estómago exento de sólidos y todos los humores del vino en la cabeza (69).

La refacción liviana, a mediodía, lo fue tanto que parecía exenta de peso; una rebanada de queso y otra de chipá, el pan de mandioca. Por vino, mate.

De tarde, en consecuencia, tuve agonías de estómago que me llevaron temprano a la posada, donde los vecinos de mesa conocieron la flaqueza de mi almuerzo por el ruido de las tripas (176).

Dormí bien dos horas o más; después el apetito volvió tan brioso que me hizo despertar con el imperio de una orden o de un grito (177).

Lo comí con gusto; pero el huevo, después de unos minutos, deja en la boca ese recuerdo que preferiríamos no tener (180).

Por su parte, la naturaleza americana no es un mero fondo, sino que, pringosa, se adhiere al cuerpo de Zama y tiene efectos sensibles sobre él:

Me empujó el sol que, desembarazado ya de las nubes de tantos días sin tormenta, se había encendido hasta el blanco y allí conjugaba su sin color y su tersura fija y ardiente con la arena limpia que da visiones (14).

La noche estaba compacta, dura, y me comunicaba su energía (85).

Era la hora secreta del cielo: cuando más refulge porque los seres humanos duermen y ninguno lo mira.

Tan despejado como el universo celeste estaba yo (177).

El sol estaba manso. Yo también (178).

Esta escritura pudorosa y sin embargo, sensual-sensorial, instala uno de los tantos contrastes sobre los cuales la novela se funda: civilización/barbarie, historia/ficción, tentación/culpa/inocencia, honor/des crédito, Zama bravío/Zama menguado, mujeres carnales/mujeres fantasmales, español/americano/indígena, etc. En todos estos opera una cuestión común: la del deseo. Néspolo afirma que con la escena del mono en el río, la novela se abre con la postulación de un anhelo: el del viaje a la metrópoli o a alguna ciudad de mayor prestigio en la Colonia (2004a: 263), y entonces, llama a los movimientos del protagonista “locomoción deseante” por aquello que los motiva. Agregamos a esta idea la permanente represión revestida de culpa: a

Diego lo mueve un deseo tan intenso que se ve obligado constantemente a ponerle límites.

La novela está dedicada “a las víctimas de la espera”. Toda espera puede ser leída como la germinación de un deseo y su consiguiente postergación. *Zama* en tanto novela de la espera es también la novela del deseo que persiste en serlo, es decir, del deseo aplazado cuya consumación siempre es diferida o bien ejecutada por otro sujeto. El deseo de traslado no se produce y es su rival Ventura Prieto, aunque exiliado, quien puede dejar la ciudad que Diego querría abandonar. El deseo amoroso hacia Luciana y Rita es consumado por el oficial Bermúdez, “el capaz de ser amado” (Z: 118) mientras Zama tiene que contentarse con mujeres que considera inferiores: una mulata, una española pobre (Emilia), una solterona de aspecto perturbador (la desconocida de la ventana). El deseo de creación, tanto por medio de la paternidad como de la escritura, se ve realizado en la figura de Manuel Fernández, quien escribe un libro haciendo frente a las prohibiciones del gobierno y posteriormente se hace cargo del abandonado hijo de Zama. El deseo de reconocimiento que lo moviliza en la tercera parte le es arrebatado por su adversario directo, Vicuña Porto, quien no solo se burla de su persecución, sino que además consigue que sus perseguidores se vuelvan sus aliados, reconociéndolo como líder legítimo de la comitiva. Diego ni siquiera pudo serlo antes del motín, ya que el mando le había sido otorgado al capitán Parrilla. Afirman Sánchez, Stern y Zubieta sobre *Zama*: “Su estructura es la estructura misma del deseo, siempre inhallable y metonímico, desplazándose permanentemente, y obligando a una constante búsqueda que determina su peculiar carácter: el de un delicado equilibrio que se desvanece rápidamente” (1981: 630).

Por momentos, los estudios críticos omiten la cuestión de la espera o la mencionan sin mucha importancia aunque fuera el disparador de la escritura de la novela (“*Zama* existe porque yo tenía que expresar de alguna forma el padecimiento de la espera”, dice el autor), aunque aparezca explícitamente en la dedicatoria, y aunque casi estuviera presente en el título puesto que, inicialmente, Di Benedetto pensaba llamar a su obra *Espera en medio de la tierra*. Kafka, uno de sus escritores admirados, comenzó a escribir *El castillo* en 1922, e inconclusa, la obra fue publicada de manera póstuma en 1926. Dino Buzzati, reconocido escritor italiano también leído por Antonio, publicó *El desierto de los tártaros* en 1940⁸³. Las tres novelas tienen en común la centralidad del tema de la espera encarnada en un protagonista masculino cuya

⁸³ En un diálogo por correo electrónico con Rodolfo Braceli, el periodista afirmó que Di Benedetto dijo haber leído *El desierto de los tártaros* unas siete u ocho veces. Efectivamente, la novela del italiano posee importantes puntos de contacto con *Zama*.

subjetividad se ve de diversas formas degradada con el correr del tiempo⁸⁴. Como Drogo y el señor K., Diego de Zama también espera: noticias de la esposa y los hijos, llegada de los honorarios atrasados, carta real que permita su traslado, todo lo cual vendría desde el río, que se convierte en un espacio omnipresente y en eco de su trayectoria, de una vida que fluye invariablemente sin traer nada deseable y que, cuando lo trae, se escabulle como el agua sin dejarse asir, como Luciana, la Penélope española que teje y desteje sus ilusiones, o el recuerdo de su esposa Marta, que viene y va como los barcos⁸⁵.

La espera es entrelugar porque construye en el sujeto un recinto tensionado entre lo deseado y lo real. El deseo mismo construye ese cercado entre lo que es y lo que se quiere que sea y se mantiene en pie solo en tanto su satisfacción siga postergándose⁸⁶. Por eso se percibe como actualidad de lo que será, como futuro experimentado en el presente: “Pero con todo, yo esperaba ser yo en el futuro, mediante lo que pudiera ser en ese futuro”, expresa Zama al pensar en su porvenir, conmovido por la admiración que el hijo de su amigo Indalecio ha demostrado por su pasado glorioso (Z: 25), para después agregar: “Tal vez creía serlo ya y *vivir en función de esa imagen que me aguardaba adelante*. Tal vez ese Zama que pretendía parecerse al Zama venidero se asentaba en el Zama que fue, copiándolo, como si arriesgara,

⁸⁴ En *El castillo*, el agrimensor K. llega a un pueblo a realizar un trabajo cuya naturaleza exacta desconoce. El gobierno del lugar reside en un castillo al cual el protagonista intenta infructuosamente acceder durante toda la novela, a fin de entrar en contacto con sus autoridades y cumplimentar su tarea. Inacabada, la obra nos muestra al señor K. en diversas historias con los habitantes del pueblo mientras aguarda la admisión al castillo que nunca se produce. En *El desierto de los tártaros*, el subteniente Giovanni Drogo es convocado a cumplir obligaciones militares en la fortaleza Bastiani, un reducto solitario ubicado en los límites de un imaginario reino frente a un enorme desierto. Por allí, se le dice a Drogo, vendrán algún día los tártaros, un pueblo feroz cuyo posible ataque justifica la existencia de la fortaleza y de sus moradores. Los años pasan en la monotonía de la disciplina castrense, con algunos eventos que parecen augurar un ataque que no ocurre. Al final de la novela Drogo, anciano y enfermo, oye desde su cama la llegada del ejército enemigo: moribundo, no podrá formar parte de aquello por lo que ha esperado toda su vida.

⁸⁵ Dice Roland Barthes en su *Fragmentos de un discurso amoroso*: “¿Qué quiere decir “pensar en alguien”? Quiere decir: olvidarlo (sin olvido no hay vida posible) y despertar a menudo de ese olvido” (2016: 60). Zama piensa en Marta de vez en cuando, especialmente en aquellos momentos en que su comportamiento es más reprochable, por ejemplo, después del encuentro sexual con la mulata del mercado: “Resistía mi propia mirada consciente de que ante los ojos de Marta habría sentido necesidad de cortarme algo” (Z: 88). O cuando, después del exilio de Ventura Prieto por su causa, se aboca al estudio de las leyes para su futuro traslado e imagina la compañía de la esposa: “Marta estaba presente en todos estos presupuestos. Marta estaba conmigo, con la antigua bonanza de nuestra vida en común, en esos días de estudio y concentración” (Z: 99). El resto del tiempo la olvida para dar lugar a su vida erótica.

⁸⁶ Cuando aborda el asunto de la nada, Sartre expresa que la nada aparece entre los límites de la espera; es decir, porque se *espera* determinada cosa se valida la posibilidad de la negación. Para ilustrar esto pone el ejemplo de un físico que espera tal o cual verificación de su hipótesis, a cuyos experimentos la naturaleza puede decir no. La negación aparece entonces sobre el fondo primitivo de una relación entre el hombre y el mundo: “el mundo no descubre sus no-seres a quien no los ha puesto previamente como posibilidades” (1993: 43).

medroso, interrumpir algo” (Z: 25. La cursiva es nuestra). Diego funda su precaria identidad en la tensión entre el pasado y el futuro, entre la esperanza que lo invita a persistir por lo que ha sido y la desesperación ante la idea de que lo aguardado se vea siempre postergado, esto es, sea siempre porvenir. La espera provoca y profundiza esa fractura en el sujeto y lo vuelve su víctima, pero una del tipo camusiano, es decir, culpable-inocente: crea sus propias expectativas y es libre de conservarlas a lo largo del tiempo, o bien de desecharlas:

El existente se hace siempre a sí mismo, y lo importante es no estar atado por su pasado, no dejarse anquilosar por momentos del tiempo, ya sean momentos del pasado, ya sean momentos del porvenir. Asirse a un momento determinado de su pasado, referirse sin cesar a un acontecimiento anterior, o aun estar sujeto a un momento determinado de su porvenir, por ejemplo a tal actividad ambicionada desde su juventud, es detener el curso de la duración, esencial al para-sí, es formarse un pasado congelado, o un futuro congelado.

(Wahl, 1956: 79)⁸⁷

Entre la evocación melancólica de lo que ha sido –el Doctor don Diego de Zama, el Corregidor– y lo que será –el héroe que ha de capturar a Vicuña Porto, o al menos, el reconocido por Su Majestad que merece traslado a ciudad más importante–, el héroe se sustrae del presente, que se le vuelve manifiesto solo en sus necesidades biológicas más urgentes. O bien desvía su angustia ante el porvenir incierto por medio de satisfacciones corporales: “Necesité imperiosamente asirme de algo. El estómago vino en mi ayuda, reclamándome alimento. Acudí a la posada como en pos de la esperanza” (Z: 146). Su existencia es un *poder-ser* constante al que se añade la carga del

⁸⁷ El entrelugar de la espera también aparece en “Parábola del deseo, la maceración y la esperanza”, cuento aparecido en la revista *Ficción* (n. 25, marzo-julio de 1960), nunca incluido en libro. En este dos amigos, Félix y Sulso, que han tenido malos pensamientos el uno hacia el otro, deciden compartir un retiro para despojarse de sus vilezas; pero al poco de estar allí vejan a unas jóvenes, por lo cual se los condena a una vida frugal en el campo, aislados. Cuando por fin se acaba el castigo, el guardián que cela sus fronteras les pregunta si quieren partir o permanecer. Los amigos deciden quedarse en el lugar, al cual se suma un nuevo condenado. Este último, al ver que los hombres están allí por su voluntad y ya no esperan la libertad, les comparte su tranquilidad, pero los pensamientos de los amigos no conciben con su aparente paz:

–No sufro, porque estoy con ustedes. Ustedes están tranquilos: no esperan.
Félix y Sulso asintieron, con la mirada serena.
Pero Sulso pensó: “Sin embargo... Algo, todavía, puede ocurrir”.
Y Félix se dijo: “Es imposible no esperar”

(OC: 634)

La espera se presenta así como una actitud humana inevitable. Existir es esperar, es tensión entre la esperanza (satisfacción del deseo) y el absurdo (persistencia de la insatisfacción). Siempre se espera porque siempre se desea. Ya veremos en el último capítulo de la cuarta parte esta naturaleza “rabadomante” de los seres dibenedettianos.

“desabrimiento”⁸⁸, una tonalidad del ánimo que recuerda al aburrimiento heideggeriano, y en general, al hastío o *spleen* de las sociedades modernas. En su eterno esperar, Zama va padeciendo un paulatino despojamiento que se profundiza especialmente en la segunda parte: “las cosas –demasiadas cosas–se desprendían de mí. Yo iba quedando desnudo. Son terribles los azotes en las carnes desnudas” (Z: 136). Los espacios que habita se vuelven cada vez más precarios, hasta llegar a la intemperie total de la comitiva militar. Este proceso de degradación física se replica en el plano metafísico por medio de un desgarnecimiento existencial que lo empuja a los límites de lo humanamente soportable.

En contraste con una sintaxis que se torna más ajustada y acuciante a medida que avanza la novela, el protagonista se desborda cada vez más. Hacia el final de la primera parte expresa: “Ya era yo un hombre a los manotones, privado hasta de la justificación del deseo” (Z: 133). En la segunda parte la percepción misma de la realidad se deforma. Zama se halla perturbado por las fantasmales damas y esclavas que viven en la casa en la que se hospeda y por la humillación de entregarse a una desconocida malograda a cambio de un poco de dinero. Empobrecido y cada vez más dependiente de su secretario, se desliga progresivamente de quienes lo rodean. Incluso se despega de aquello que podía llamar familia al aceptar la propuesta de Fernández de casarse con Emilia y adoptar a su descendiente: “Yo estaba contento por él, por Emilia, por mi hijito sucio. Estaba contento por mí que cada vez quedaba menos ligado a la gente” (Z: 217).

La imagen inaugural del mono se va resignificando a lo largo de todas las desventuras del héroe. En el muelle viejo, “esa construcción inexplicable, puesto que la ciudad y su puerto siempre estuvieron donde están, un cuarto de legua arriba” (Z: 11), cuya presencia real es tan injustificada como la de la fortaleza Bastiani en la novela de Buzzati, resuena la extrañeza que genera toda existencia gratuita. Zama, como el muelle, no está donde tiene que estar; está desplazado en el espacio como también lo está en la esfera del amor y en el orden social. Como el mono, se halla entreverado entre los palos de una vida arbitraria moviéndose en remolinos caprichosos, sin que las aguas del río se le abran a la posibilidad del viaje anhelado. El único camino que recorre será por tierra, no hacia las frías y fastuosas ciudades europeas con las que sueña, sino hacia el interior de los bosques americanos, calurosos y bárbaros.

La revelación de que Vicuña Porto está encubierto como soldado en la legión que lo persigue termina de quebrar al héroe. Ese momento trágico de fallida anagnórisis, que pone en evidencia su incapacidad para reconocer al criminal cuyo

⁸⁸ Apenas comenzada la obra, el protagonista afirma: “Debía llevar la espera –y el desabrimiento– en soliloquio, sin comunicarlo” (Z: 12).

rostro conocía bien de sus años como Corregidor, toma la figura del *instante* en el sentido heideggeriano; esto es, cuando el origen y el proyecto de un ser humano se unen para tomar plena responsabilidad de lo que se es. Preso por sus propios soldados, piensa en Vicuña Porto, el perseguido-perseguidor, y descubre su verdadera condición de hombre libre: “se me ocurrió que era como buscar la libertad, que no está *allá*, sino en *cada cual*” (Z: 265). Entonces hace frente a sus captores, entusiasmados por la búsqueda de unas piedras a las que llaman *cocos*, y les revela que no contienen como creen cristales preciosos, sino simples espatos y minerales transparentes sin valor. Por primera vez actúa de *buena fe*, es decir, consciente de su libertad –“les actes des hommes de bonne foi ont comme ultime signification la recherche de la liberté en tant que telle” (Sartre, 1970: 82)⁸⁹–, ya que toma una decisión a sabiendas de que esa verdad, al destruir los sueños de riqueza de los amotinados, conlleva su condenación:

La muerte, entonces. Mi muerte, elegida por mí.
Pensé que no puede gozarse de la muerte aunque sí de ir a la muerte, como un acto querido, un acto de la voluntad, de mi voluntad. No esperarla ya. Acosarla, intimarla.
Pedí que me escucharan.
Obtuve un lugar en la rueda, que me ofrecieron, como si presintiesen que yo realizaría un aporte capaz de darme con ellos condiciones de paridad.
Dije, pues, cómo los *cocos* representaban la ilusión.
No me opusieron incredulidad ni desconfianza.
Supe que había dicho sí a mis verdugos.
Pero hice por ellos lo que nadie quiso hacer por mí: *decir*, a sus esperanzas, no.

(Z: 288)

Decidir la muerte propia es una cuestión que se plantea desde el primero al último libro de Di Benedetto, con la constante de considerar esa elección como el punto más alto de la libertad humana. A lo largo de su trayectoria, Diego se ha negado a hacerse cargo de sus acciones, buscando excusas sin asidero lógico o directamente paranoides. Sus reflexiones parecen, al decir de Rafael Arce, “Falsos silogismos de los cuales se extraen conclusiones no digamos erradas, sino más bien no necesarias”, haciendo de la novela un “soliloquio autojustificativo de una conciencia que ha hecho de la inacción un ejercicio y de la renuncia un procedimiento” (2016a: 6). No obstante, desde la primera parte Zama guarda sospechas sobre su mala fe, es decir, sobre lo

⁸⁹ “Los actos de los hombres de buena fe tienen como última significación la búsqueda de la libertad en cuanto tal”. La traducción es nuestra.

injustificado de atribuir la causa de sus actos reprochables, que son constantes, a fuerzas exteriores ante las que nada puede hacer el sujeto:

Yo estaba disconforme con mi comportamiento, aunque achacaba mis desórdenes a potencias interiores irreductibles y a un juego de factores externos inescrutables, invisiblemente montados para provocar mi turbación. Este cerco inductor, pensaba yo, en determinado momento me volcaba en actos no deseados, ocasionalmente seductores y capaces de transformarse, a posteriori, en algo repelente y abominable. Después de este razonamiento me tomaba la duda de que no fuese algo meramente de orden moral y sospechaba que si yo hubiese sabido pronunciarme, escoger, antes, no en el momento mismo del acto tentador, sino en la etapa de sus orígenes, podría haberme salvado. Al llegar a este punto, también tachaba la reflexión formulada, convencido de que igualmente en el momento último se puede elegir.

(Z: 98-99)

Ya intuye la libertad y no una de carácter ocasional, sino permanente: se puede elegir, antes de actuar o a último momento, lo que equivale a decir siempre. Manuel Fernández le había dicho: “Nadie puede decidir las acciones, las esperanzas ni la totalidad de las posibilidades del otro” (Z: 188), y sin embargo, Zama seguía posponiendo su libertad: “Persona alguna, me dije, puede realizar *mi* amor, *mi* bondad, *mi* sacrificio, pero puede proceder por mí” (Z: 231). Pero en los momentos límite y de elección más profundos el ser humano tiene la sensación de no poder obrar de otra manera. Diego, prisionero de soldados rebeldes y con la vida pendiendo de un hilo, observa cómo la *nada* toma forma ante sus ojos; la cercanía de la muerte le muestra que *es, y ser es ser libre*. Después de tanto falso empeño e impostura para perseguir objetivos amorosos y admirativos, mintiéndose a sí mismo –actuando en constante *mala fe*– se hace responsable de las consecuencias de sus actos, que en este caso es su destino final. A partir de allí y sumergido en la angustia, el *ser-que-espera* que ha sido, armadura vacía sostenida por la fuerza de la voluntad y del orgullo como el *cavaliere inesistente* de Calvino, se convierte en el auténtico *ser-hacia-la-muerte*.

Esta experiencia del límite lo impele a hacerse la pregunta fundamental: “¿Quieres vivir?” (Z: 293). Formulada por el niño rubio –“una proyección de su atribulada conciencia” (Néspolo, 2004a: 276)– Zama se pregunta a sí mismo si conserva todavía la voluntad de vivir. No ha muerto del todo y por tanto la existencia aún le entraña la posibilidad del renacimiento:

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.

(Z: 294)

En su obra *Existencialismo y literatura*, Manuel Lamana señala que solamente después de la vivencia profunda de cuanto hay de desagradable en la vida es posible reaccionar y construir de nuevo, ya que “La angustia, la náusea, no será, pues, algo que paralice a quien la experimenta. Por el contrario, como supondrá el encuentro con ‘las ruinas’, hará que queramos alejarnos de ella, que de ser posible no la volvamos a encontrar (1967: 23). Efectivamente, al final de la novela Zama ya no es un hombre, sino un cuerpo en ruinas, envejecido y mutilado. Como Acteón convertido en ciervo y despedazado por sus propios perros como punición por haber visto desnuda a Artemisa, Diego es castigado por los *sabuesos* fieles a Vicuña Porto que en realidad debían ser sus servidores. Un nuevo sentido cobra entonces la escena del baño de las mujeres en el río al comienzo de la novela, cuando Zama espía el cuerpo de Luciana, como si mereciera castigo quien mancille la pureza con la mirada.

Se dice que el héroe tiene treinta y cinco años⁹⁰ al comenzar la novela, como Dante en la *Divina Comedia*; es decir que se halla *nel mezzo del cammino* de su vida. Pero a diferencia de aquel que parte de la selva oscura y desciende al infierno para luego ascender, el antihéroe dibenedettiano hace el itinerario inverso. Como señala Jitrik al respecto de *Zama* y otras novelas de la época, el punto de partida de los protagonistas no es muy brillante, “pero la novela no los perdonará: vivirán un vía crucis durante el cual si empezaron siendo poco, concluirán casi en la nada [...] o terminarán como si nunca hubieran empezado, toda experiencia habiendo sido inútil y vacua, tal como lo sugiere el hermoso final de *Zama*” (1959: 41-42). Antítesis de *Bildungsroman*, *Zama* es la novela del no aprendizaje, del niño que no crece o del adulto que siempre será un infante:

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:

⁹⁰ La edad de Zama es un dato que se dice casi al pasar. Cuando en la primera parte toma un baño y su anciano huésped lo felicita, Diego piensa: “Yo era alguien merecedor de ser bien visto y recibido. Me lo decían los discretos cumplidos del caballero, mi huésped. Si un anciano como él se baña en tina, se piensa que es un viejecito aseado, nada más, y se procura que no se enferme con el agua. Pero el baño de un hombre de treinta y cinco años sugiere otros móviles” (Z: 63).

- Tú tampoco.

(Z: 294)

Este final no es una vuelta al origen, sino la constatación del propio naufragio existencial, ese que Zama se niega a reconocer⁹¹. El itinerario espacial inverso al deseado no lo lleva a descubrir ninguna esencia, ni americana ni humana, porque no la hay. Le visibiliza lo que se ha negado a ver, aunque lo ha presentido: su infinita libertad y su infinita soledad. Alejado por fin del mundo social virreinal hecho de burocracia, apariencias, dramas conyugales, exhibición de poder⁹², Zama se descubre ser humano tan frágil como libre. “El final es muy triste”, confesará el mismo Di Benedetto a Jorge Lafforgue en 1984 (EsP: 546).

1.3. El itinerario zamaniano y la estructura de la novela

El recorrido existencial del héroe guarda correspondencia con la estructura tripartita de la novela. La primera parte corresponde a la de las apariencias y los deseos. Diego anhela ser reconocido como funcionario real en el mismo nivel de los españoles, aunque no sea uno, y satisfacer sus apetitos sexuales con mujeres blancas y de alcurnia. Tanto las diligencias políticas como los juegos eróticos tienen mucho de actuación y de simulación. Además, este primer Zama se caracteriza por la pasividad, la abulia, la renuencia a actuar de más. Quien habrá de movilizarse para conseguir su traslado es Luciana, a quien verá partir a España, la tierra anhelada. El héroe quedará ante la ausencia de una amada que luego tomará la grotesca forma de la solterona de la ventana, quien también quiere ayudarlo, pero a cambio de favores sexuales⁹³.

En oposición a la primera parte, en la tercera los ejercicios de comedia resultan inútiles. La naturaleza abierta y la lejanía de los centros de poder de la Colonia hacen del territorio americano el espacio de la libertad y, por tanto, el lugar que intima

⁹¹ “Marta, no he naufragado”, escribe Zama con sangre de avestruz en un papel, que arroja en un frasco al río, poco antes de recibir el castigo de la mutilación (Z: 291).

⁹² La cineasta Lucrecia Martel, autora de la primera adaptación cinematográfica de *Zama* finalmente concretada, parece haber detectado el artificio y la precariedad sobre los cuales reposa el mundo burocrático virreinal en la novela. En la película, los personajes se ponen y se sacan constantemente en las oficinas de la administración colonial sus pelucas blancas, como si de un disfraz se tratara, poniendo de manifiesto ese aire de mascarada sostenida por quienes pretenden detentar una cuota más de poder que los demás habitantes del lugar.

⁹³ Como señala Roland Barthes, históricamente quien padece la ausencia es la mujer, que ve partir al hombre (podemos pensar: a cazar, a navegar, a la guerra, etc.); por eso, “un hombre que espera y que sufre, está milagrosamente feminizado” (2016: 55). La estructura clásica *amante inmóvil-amado que se aleja* se encuentra invertida. Hay otras relaciones invertidas: Zama-Fernández, en la que el subalterno se erige en protector del jefe; Zama-la mujer de la ventana, donde el hombre vende su cuerpo para obtener dinero; Zama-Vicuña Porto, en la que el criminal ejerce justicia sobre quien detenta la ley.

a actuar francamente, sin simulacros. Además, después de tanta inercia Zama se pone en movimiento; el relato adquiere visos de novela de aventuras, con un final deplorable en el cual descubre que, frente a lo irreal-deseado, lo único real es él mismo, ese hombre-niño que hizo de la espera el barco que lo llevó al naufragio.

Entre una y otra, la segunda parte⁹⁴ funciona como pasaje, como zona intermedia en la que el protagonista entrevé la fachada de inautenticidad que recubre su vida. La mudanza a la casa semiderruida de Ignacio Soledo en las afueras de la ciudad le provoca una doble separación: por un lado, el apartamiento de los centros de poder y de control de la administración virreinal (solo irá a la gobernación para trabajar, y durante un tiempo se ausentará por una enfermedad); y por el otro, el abandono de los ritos sociales, con sus costumbres y sus farsas. Aún en zona habitada, Zama comienza a sentir el llamado del afuera, del espacio abierto, en ese patio que “lo llama” para abandonar la asfixia de las habitaciones húmedas y decrepitas, eco de la decadencia del medio social en el que se encuentra inmerso⁹⁵. Las mujeres, tan sensualmente carnales en la primera parte, se vuelven fantasmales: la mujer vespertina de la ventana, con la que tiene un encuentro sexual en la oscuridad, y la habitante de la casa de Soledo, que se le figura ser dos (una mujer joven y una madura, una vestida de rosa y otra de verde, una portadora de peineta y otra con el cabello suelto). Se le presenta, además, por primera vez con claridad, el rostro de la soledad:

Yo estaba como separado de todo, en la cocina, solo, olvidado. Podía morir allí sin que nadie lo notara. No me preocupaba cesar. Pero, me dije, sería terrible que en el trance gritara de dolor –o de miedo– y nadie me escuchara.

Estaba aislado, sitiado, indefenso porque me habían desarmado los contrastes. También, los presentimientos.

(Z: 223)

Inmediatamente después de estas reflexiones Diego tiene su “encuentro” con la mujer fantasmal, que es en realidad una conversación consigo mismo provocada por su estado febril y desesperado: “Todo era demasiado ambiguo, pero no me parecía que la ambigüedad estuviera en ella, sino que emanara de mí mismo y que esa figura femenina, a mi lado, no fuese verdadera, sino una proyección de mi atribulada

⁹⁴ Frente al sensualismo de las partes primera y tercera, la segunda parte, con sus mujeres fantasmales, la casa en ruinas, el llamado de la naturaleza y el estado febril del protagonista, manifiesta más bien una atmósfera romántico-gótica.

⁹⁵ Al principio de la segunda parte se dice: “La sociedad no era una sola y sus diversas constelaciones se permitían no estar muy de acuerdo con el asesor letrado y otros funcionarios” (Z: 152). Este enunciado puede ser interpretado como una sutilísima referencia a las nuevas ideas, desavenidas con el poder de la metrópoli, que surgían en las colonias y serían el germen de los procesos independentistas.

conciencia, una proyección corporizada por los poderes de mágica creación que posee la fiebre” (Z: 222). En ese coloquio/soliloquio, la mujer le dice que “si se aferra a la que *ya no es*, ama una fantasía peligrosa” y que de ella vendrán un día “la destemplanza, la desazón, tal vez, el horror”; que tiene miedo; que todos “elaboramos presente menudo y, en consecuencia, pasado aborrecible” (Z: 225-227). Zama quiere pensar que su pasado no es indigno pero es incapaz de convencerse a sí mismo de ello y el horror comienza a capturarlo. El episodio, que ocurre hacia el final de la segunda parte, funciona como rito de pasaje entre la apariencia y el ser, entre el esperar y el actuar, pues efectivamente, en la tercera parte, abandonará su inmovilidad para unirse a la legión que podría devolverle el honor y con ello, el ansiado traslado.

En el recorrido por el corpus crítico indicamos que Rafael Arce apunta contra las dos lecturas predominantes –novela histórica y novela existencialista–, considerando como premisa que la clave de lectura de ambas se funda en la negatividad. Los procedimientos de la parodia, el desmantelamiento genérico, el anacronismo y la inverosimilitud transgreden el género de la novela histórica. La falta de lucidez del protagonista y la inconsistencia de su consciencia atentan contra su filiación existencialista. De acuerdo con lo primero, ponemos no obstante en discusión lo segundo porque, si bien no catalogaríamos a *Zama* como novela existencialista en tanto su complejidad escapa a toda etiqueta, se desprende de ella una concepción del mundo cercana al ideario e imaginario de esa filosofía, y no porque Di Benedetto haya necesariamente abrevado en sus fuentes. Bien es sabido que cada corriente de pensamiento emerge de una coyuntura histórico-social particular. El escritor mendocino compartía el mundo de una sociedad occidental en crisis, aunque desde sus márgenes, como Kafka, europeo excéntrico, o como el mismo Camus en su condición de *piéd noir* nacido fuera del Hexágono. Dice Arce:

La novela existencialista sería el último refugio del humanismo literario: el retiro de los dioses, el absurdo de la existencia humana y de la muerte, la angustia, son modos *negativos* de una relación de *complicidad* metafísica entre el hombre y las cosas. Todo en *Zama* sería negativo: la esperanza es defraudada, el deseo no es consumado, la soledad no es compensada, la muerte es anti-épica. *Zama* fracasa en su empresa, su modo de relación con las cosas es trágico: pero, en su derrota, triunfa justamente como sujeto de la angustia, como antihéroe.

(2016a: 4)

El problema aquí es la lectura del existencialismo como *negatividad*, uno de los principales escollos que enfrentó esta corriente de ideas: “Le reproche essentiel qu’on nous fait, on le sait, c’est de mettre l’accent sur le mauvais côté de la vie humaine”

(Sartre, 1970: 12)⁹⁶. Es evidente que sus pensadores hicieron un diagnóstico pesimista de la realidad humana, pero es igualmente cierto que propusieron diversos modos de enfrentarse a esta crisis: la existencia auténtica de Heidegger; la rebeldía de Camus; la salida religiosa de Marcel y Jaspers; la asunción plena de la libertad de Sartre y luego, con su giro hacia el marxismo, el compromiso político y la acción colectiva. Este último parece dirigirse a Diego de Zama cuando afirma buscar que el ser humano comprenda que “seule compte la réalité, que les rêves, les attentes, les espoirs permettent seulement de définir un homme comme rêve déçu, comme espoirs avortés, comme attentes inutiles; c’est à dire que ça les définit en négatif et non en positif” (1970: 58)⁹⁷. Frente al pesimismo de la pasividad busca oponer el optimismo del hombre-proyecto que se hace a sí mismo. Cobra entonces un nuevo sentido la dedicatoria novelesca, pues quienes esperan serán necesariamente víctimas (de sí mismos). Además, siguiendo el famoso artículo de Saer, se vincula a *Zama* con *La nausée* y *L’étranger*⁹⁸ como si fueran las dos únicas obras existencialistas, cuando también está Beckett y su *Esperando a Godot* (1952), los dramas de Eugène Ionesco y Luigi Pirandello, los ya nombrados Kafka y Buzzati, el antecesor Kierkegaard citado expresamente en *El silenciero*, y hasta las fábulas de cariz existencial de Horacio Quiroga. Manifestar este parentesco no equivale a decir que *Zama* sea una obra derivada de una filosofía europea ni una obra secundaria dentro del canon existencialista, sino simplemente señala sus conexiones con un imaginario filosófico-literario potente en aquellos años.

Siempre partiendo de figuras de la negatividad, Arce propone restituir a la novela de Di Benedetto su “potencia de afirmación” concentrándose en el carácter risible de la historia y de su protagonista. Afirmando que narra una tragedia irrisoria con un tono deliberadamente serio, propone pensarla en tercera persona para que, caída la mediación afectiva del sujeto narrador, la historia se revele en su cariz humorístico. Aunque interesante como ejercicio crítico, posee poca validez por cuanto cambiar la voz narradora implicaría pensar en una novela radicalmente distinta, más aún si antes ha expresado que “no hay otra historia más que el itinerario de la conciencia del narrador” (Arce, 2016a: 5). Además, ya Teresita Mauro Castellarín había señalado los rasgos humorísticos de la novela, poniéndolos en relación con la novela

⁹⁶ “El reproche esencial que nos hacen es el de poner el acento sobre el lado malo de la vida humana”. La traducción es nuestra.

⁹⁷ “lo único que cuenta es la realidad, que los sueños, las expectativas y las esperanzas solo permiten definir a un hombre como ilusión desencantada, como esperanzas abortadas, como esperas inútiles; es decir que los define en negativo y no en positivo”. La traducción es nuestra.

⁹⁸ A nuestro parecer es *El silenciero*, y no *Zama*, el texto que guarda más similitudes con la novela de Camus.

picaresca española y la tradición cervantina⁹⁹. Lo interesante del planteo de Arce reside más bien en su interpretación sobre el carácter grotesco de la novela. El humor en *Zama* no tiene que ver con la ironía o la parodia, que involucrarían a un sujeto lúcido, sino con lo tragicómico, es decir, un humorismo que no puede ser separado del sentimiento trágico y que justifica caracterizar la novela como *grotesca* en la concepción de Kayser: un manifiesto contraste entre forma y argumento, una inadecuación entre el tono del relato y la historia que se cuenta, mezcla ridícula que a la vez produce horror (2016a: 7). Una carnavalización del existencialismo, nos arriesgamos a proponer.

Este contraste también se evidencia, como bien muestra Arce, en la lengua, a través de un estilo en el que el laconismo y la austeridad conviven con algunos pleonasmos, parataxis y acumulación de arcaísmos. Por ejemplo, un caso del primero es el siguiente: “Era preciso que yo cuidase mi estabilidad, *mi puesto*, justamente para poder desembarazarme de él, *del puesto*” (Z: 19). Frecuentes es también la repetición tautológica del sujeto cuando ha aparecido ya el pronombre y no hay dudas del referente: “Y él, *Ventura Prieto*, que era inferior a mí...” (12); “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” (12); “No quise pensar si él, *el gobernador*, tenía o no autoridad...” (19). Abundan los arcaísmos (esquela, emolumento, generalidad) y las expresiones arcaicas como: “Me reduje a casa” (22), “Me avengo a partir...” (98), ¡Mujer de asombro!” (110), “Las manecitas estaban muy puercas” (161), “Durante los aprestos, escudriñé atentamente semblante y traza de los demás...” (251)¹⁰⁰.

En su famoso ensayo “La muralla y los libros”, Borges conjetura que el hecho estético es “la inminencia de una revelación, que no se produce” (1998: 13). Estas palabras del escritor argentino funcionan como vasos comunicantes entre *Zama* y las novelas de Kafka y de Buzzati nombradas anteriormente, porque la espera implica la inminencia de algo (el objeto anhelado) que siempre está por ocurrir y no ocurre. “Ahí estábamos, por irnos y no”, piensa Diego mientras se observa en el mono muerto del río, dando nacimiento a la estela de inminencia que atraviesa todo el texto, porque la

⁹⁹ “Pero no todo es trágica extinción, angustia y desasosiego en el texto de la novela. Di Benedetto incorpora en el discurso diversas formas de humor, ironía, parodia burlesca, que sitúan a veces al personaje en situaciones grotescas. Escenas que generan, no sólo una distensión en la intensidad del discurso, sino también una deliberada ambigüedad. Esta surge del imprevisto, del contraste entre el deseo y la realidad, entre el dramatismo del planteamiento existencial y lo ridículo de las situaciones que esa realidad impone al personaje, acrecentando la imagen de absurdo de todo el texto” (1992: 600).

¹⁰⁰ Las cursivas son nuestras.

espera es lo inminente, lo que siempre está por llegar y no llega, como los pliegos reales de traslado, como la entrega plena de Luciana, como la mujer perfecta de sus sueños. Sin esta inminencia de la espera, que ciertos episodios acentúan y otros atenúan, la novela parecería una especie de diario íntimo o crónica autobiográfica. Por el contrario, su fuerza narrativa se sostiene gracias a que Zama (y con él, el lector) cree todavía en la posibilidad de concreción de sus deseos. Confía en las gestiones a su favor por parte de su cuñado y de Luciana, luego del gobernador. Es abúlico, pasivo y displicente, pero no se entrega por completo a la resignación que, en todo caso, le procuraría cierta paz interior. La espera, en cambio, engendra angustia y reafirma en el sujeto el estado de ingenuidad. Por eso la presencia del niño rubio de doce años, alter ego que pone de manifiesto la infantilidad de Zama, su carácter de *puer aeternus* como americano renegado y como ser humano que no reconoce sino hasta que es demasiado tarde que debe hacerse cargo de su propia vida. Su existencia le pertenece plenamente y solo se vuelve consciente de esto, como vimos, al momento de descubrir su libertad para elegir cuándo y cómo clausurarla. Por lo tardío, el final resulta absurdo como el de la figura de un actor que se decide a entrar en escena cuando ya ha terminado la obra. Inclusive, cuando empieza la novela ya es Zama un ser menguado a la manera de los protagonistas del teatro de Becket o Ionesco, es decir, su decadencia ya ha comenzado. Por tanto, el lector solo asistirá a su profundización.

Sin embargo, cuando en la última parte dice no a las esperanzas de riqueza de sus captores, se dice no también a sí mismo. Los cocos parecen valiosos, pero no lo son. *Parecer no es ser*. Abandona entonces el entrelugar de la espera y del deseo, que van de la mano: deja de esperar y deja de desear, y la novela llega inevitablemente a su fin. Diego no muere, pero se desconoce qué será de él a partir de ese momento, perdido en territorio desconocido, a la intemperie, mutilado. No se explicita su destino: si acaso morirá desangrado, de hambre, de sed o de tristeza, o si por el contrario, su vida empezará del otro lado de la desesperación, como expresa el Orestes sartreano en *Las moscas*. El final abierto escamotea al lector toda certidumbre y evita que el futuro de Zama sea revelado: su destino solo puede tomar, de un modo muy borgeano, la forma de la conjetura.

Capítulo 2

Entre la vida y la muerte: la tentación suicida

¡Morir! ¿Qué significa eso? Ya lo ves,
cuando hablamos de la muerte, soñamos.

Johann Wolfgang von Goethe,
Las penas del joven Werther

2.1. No morir (aún): *Los suicidas*

Es bastante conocido el interés de Antonio Di Benedetto por el suicidio. En 1972 le expresaba a su amigo periodista Rodolfo Braceli ideas como: “El suicidio es un gesto, puede ir a continuación del conocimiento”; “Lo que origina el suicidio son las grandes vergüenzas, el sentido de la pérdida de la dignidad, el idealismo”; “creo que el gran gesto es el de borrar de una vez los sueños borrando la causa, que es uno mismo” (EsP: 495-496)¹⁰¹. Unos años después confiesa a Celia Zaragoza pensamientos parecidos, los cuales llevaron a la entrevistadora a titular el diálogo con una frase que lo resume: “El instinto de muerte es tema permanente en mis libros”¹⁰². El motivo aparece desde su primera obra revestido de la opacidad simbólica de las figuras animales en relatos como “Reducido”, “Trueques con muerte” y “Bizcocho para polillas”, de MA. En *Zama*, como se ha visto, se plantea la libertad de decidir el fin de la vida, en *El silenciero* también. El asunto es dejado de lado en las colecciones de cuentos de tinte más realista-regionalista (CC, DyA, ECT), hasta que en 1969 escribe su cuarta novela, desde su título íntegramente dedicada al suicidio¹⁰³, con una estructura compleja de *collage* que recuerda la experimentación de *El pentágono* y una tesis especulativa existencialista que sigue la línea de *Zama*, y principalmente, de *El silenciero*.

Di Benedetto elige como epígrafe una frase de *El mito de Sísifo* de Albert Camus, con la cual refuerza la temática y motivación de la obra sin plantear mayores dificultades sobre el sentido general del texto: “Todos los hombres sanos han pensado en su propio suicidio alguna vez”. La novela está dividida en dos partes tituladas “Los

¹⁰¹ “Antonio Di Benedetto en estado de confesión”, entrevista publicada originalmente en la revista *Gente* en 1972 y reproducida en numerosas ocasiones. Las citas aquí consignadas se corresponden con la versión de *Escritos periodísticos*.

¹⁰² Diario *El País*, 14 de enero de 1979.

¹⁰³ Ya se hizo referencia al otorgamiento a esta novela de la primera mención en el Concurso Novela Primera Plana-Editorial Sudamericana de 1968, por parte de un jurado compuesto por Gabriel García Márquez, Augusto Roa Bastos y Leopoldo Marechal. El primer premio le correspondió a *El oscuro*, de Daniel Moyano.

días cargados de muerte” y “Las ordalías y el pacto”, con una sección en medio, “Interludio con animales”. El narrador protagonista, cuyo nombre nunca se precisa, trabaja en una agencia de noticias. Las tres primeras oraciones, breves como versos, comunican la inquietud que lo asola:

Mi padre se quitó la vida un viernes por la tarde.
Tenía 33 años.
El cuarto viernes del mes próximo yo tendré la misma edad.

(LS: 11)

El lector que tiene conocimiento del autor detecta rápidamente la fuente biográfica del conflicto. En varias entrevistas Di Benedetto habló del trauma que le significó la muerte de su padre a muy corta edad, no solo por la pérdida misma, sino también por el secreto en torno a su causa, que él siempre identificó con el suicidio. Le confiesa a Joaquín Soler Serrano en 1978:

Sí, aparte los factores previsibles, como el cambio de situación económica, la falta de un hombre jefe en la casa, lo importante es el misterio sobre la muerte de él, que nunca me fue revelado, quizá como un ato de compasión que ha producido efectos contrarios porque me he imaginado muchas cosas que me han hecho sufrir, o que me han considerado un predestinado, ideas que quizá me han torcido el pensamiento y la manera de comportarme frente a la vida que debemos afrontar [...] aquella noche yo escuché una explosión a eso de la una de la madrugada, y otros indicios. No me dejaron verle. Suele suceder frente a la muerte del progenitor que se prive al infante de esa impresión del hombre muerto. Yo ato cabos a favor de mi mal pensamiento¹⁰⁴.

(1978: 612)

Di Benedetto traslada y ficcionaliza estas inquietudes en el protagonista de su novela, a quien confiere también la profesión periodística¹⁰⁵.

¹⁰⁴ En la misma entrevista relata otro episodio biográfico que trasladó con fidelidad a la ficción: “*Los suicidas* es un libro que me salió bastante franco con ese tema. Hay un capítulo que narra exactamente lo que sucedió con mi abuelo y un primo mío, nieto también de mi abuelo, un conflicto tan extraordinario, la lucha entre el abuelo y el nieto por una misma mujer, y el suicidio que yo presencié de oídas, porque estaba viviendo en la misma casa. Alcancé a presenciar lo que había quedado de mi primo después de apoyarse una carabina en el pecho y dispararse” (612).

¹⁰⁵ Alberto Aتيenza, colega de Di Benedetto en el diario *Los Andes*, considera que *Los suicidas* tiene su origen en un extraño pedido que el escritor le hiciera alrededor de 1967: “Un día, me llamó Antonio a su oficina y me pidió algo insólito. Yo había sido ascendido y cambiado de sección. Pasé a ser jefe de Policiales del diario *El Andino*, un exitoso vespertino de la misma empresa. «Cada vez que cubra un suicidio –me dijo– hágame un informe sobre el mismo. No quiero la crónica. Esa yo la leo antes de que sea publicada. Quiero su versión subjetiva. Su parecer acerca de los casos». Y así fue. Le traje apuntes que leía atentamente y, a veces, profundizaba sobre los mismos con algunas preguntas. No me dijo para qué quería esos raros originales. Cuando se anunció oficialmente el lanzamiento de su libro *Los suicidas* me di cuenta del sentido dado a mis textos” (De Monte, 2016: 88).

A la tentación suicida como carga hereditaria padecida por este personaje se agrega, predestinadamente, un pedido del jefe: realizar, a partir de las fotografías de tres cadáveres, una investigación sobre casos de suicidio, con el fin de elaborar una serie periodística para vender a los diarios. Acompañado por Marcela, la fotógrafa de la agencia, se irá interiorizando en el asunto con las pesquisas que llevan adelante sobre distintos casos. Paralelamente Bibi, la traductora, apodada "Fichero" por su prodigiosa memoria, le irá brindando información general sobre el tema desde distintas perspectivas: el suicidio según pensadores, credos y épocas; casos famosos y casos anónimos; estadísticas; y hasta el suicidio en los animales. A esto se agregan los sueños, los recuerdos, las redacciones sobre la muerte que encarga la pareja del narrador, Julia, a sus alumnos, y algunos fragmentos periodísticos. De esta manera, la novela se construye como un entramado híbrido y polifónico de tipos textuales (casos, datos de archivo, fantasías oníricas, etc.) que la voz narrativa del periodista protagonista encadena e interpreta.

Teniendo en cuenta esta complejidad textual, es necesario hacer algunas precisiones sobre la estructura formal de la novela antes de continuar con su análisis. Ana María Zubieta considera que el texto propone y superpone dos lecturas que se intersecan: una dada por la investigación de los casos y el estudio de las fotografías de los suicidas, donde se ponen en contacto la literatura y el periodismo, y otra constituida por los discursos que sustentan o invalidan la cuestión del suicidio "tajeando el relato" (Zubieta, 1992: 8). Carmen Espejo Cala prefiere hablar de elementos narrativos para la primera lectura (el relato en sentido estricto) y elementos digresivos o discursivos para los segundos. A su vez, subdivide los narrativos en dos: los que refieren la investigación periodística y los que tienen que ver con la evolución sentimental y familiar del protagonista más los sueños y los recuerdos. El adjetivo "digresivos" para la segunda clase de elementos no parece el más exacto, pues la irrupción constante del material documental que brinda Bibi sobre el suicidio no desvía la lectura ni distrae del relato. Por el contrario, forma parte del desarrollo y despliegue especulativo de la conciencia del protagonista que, como narrador homodiegético, construye el mismo relato. En este sentido, la imagen de *collage* es más adecuada para visualizar la novela como composición de elementos diversos que, vistos en conjunto, configuran un todo. Por eso creemos que Espejo Cala es más precisa cuando afirma que "De la tensión entre fragmentación y unidad surge el carácter atípico de *Los suicidas*, señalado con insistencia por la crítica" (1991: 358).

La lectura de Graciela Maturo va más allá de la construcción fragmentaria para sondear el sentido total de esa materialidad textual. Considera que la novela constituye

una “indagación poético-existencial” ya que, en el fondo, su estructura se aproxima a la de un poema por cuanto no se trata de “la prosecución lineal de un asunto narrativo sino de la intensificación de un tema, el del suicidio, que es interpretado bajo diferentes pautas y con distintos tonos y ritmos” (1969: 2).

Mauro Castellarín lee la pluralidad discursiva como una manifestación del realismo urbano y crítico vigente en la Argentina de los años sesenta y setenta, pues muestran su pertenencia a los diversos medios de comunicación: cine, periodismo, teatro, fotografía, publicidad, etc. (1992: 667). Si en los relatos más regionalistas el autor había introducido la modernidad por medio de innovaciones propias de comienzo de siglo (el avión, el globo aerostático, el tren, el cine sonoro), esta novela patentiza la creciente importancia de los *mass media* (681).

Augusto Roa Bastos, en una minuciosa reseña publicada en 1969 en la revista *Los Libros*, resalta el despojamiento externo de *Los suicidas*, su descarnamiento formal. Frente al barroquismo y desborde verbal de la nueva novela latinoamericana, con voces absolutamente diversas como las de Asturias, Lezama Lima, Guimarães Rosa, Carpentier o Vargas Llosa, hay unos pocos escritores que eligen un camino de despojamiento de las elecciones expresivas. *Pedro Páramo*, de Juan Rulfo, representa según el autor paraguayo el hito culminante y el punto de partida de lo que considera una transformación de los esquemas regionales. “A esta actitud de austeridad verbal, de retorno a la aparente pobreza originaria del lenguaje que no es sino la obliteración de lo literario, pertenece o ha ido acercándose cada vez más la evolución de la obra narrativa de Antonio Di Benedetto” (3-4). Esta depuración formal, ya evidente en *El silenciero* pero extremada en *Los suicidas*, es leída por Roa como *escritura neutra o blanca*, término empleado por Roland Barthes para calificar *El extranjero* de Camus: un estilo de la ausencia o una ausencia de estilo, una aniquilación de los caracteres sociales o míticos del lenguaje (4). En lo referente a los textos intercalados (específicamente, los datos y citas eruditas sobre el suicidio), considera que funcionan como recursos de alejamiento o extrañamiento que se suman al del lenguaje neutro y callado, pero que resultan inútiles al protagonista. La idea de que la propia muerte le pertenece es una ilusión, ya que no puede tomar conciencia de sus proyecciones íntimas. No existe respuesta alguna para el enigma de la muerte individual, afirma el escritor.

En el plano superficial y visible, la ficción posee las características propias del género policial: la investigación, los pesquisantes, los muertos, los policías, las pistas, etc. Sin embargo, la lectura manifiesta rápidamente un cariz especial dado, en primer lugar, por el asunto mismo del suicidio: no hay crimen ni culpable por desenmascarar, pues víctima y victimario son la misma persona. En segundo lugar, lo importante no es

la causa de muerte sino el enigma que rodea la elección de acabar con la propia existencia. Acierta Néspolo al decir que el gran tema que estructura el relato es el deseo suicida (seducción o tentación de la muerte, en palabras de Roa Bastos). Si a esto se agrega la psicología del investigador –un hombre acosado por la idea del suicidio–, la novela podría ser calificada como policial de tono metafísico. Lo que importa no es el autor de la muerte ni la muerte misma, sino lo que está *más allá* de lo que se ve: los oscuros engranajes que se mueven dentro de los seres humanos y los llevan a tomar una decisión tan drástica. Espejo Cala afirma que *Los suicidas* alterna entre la novela filosófica o metafísica, y la novela policial o negra.

Volviendo a la trama novelesca, el puntapié inicial para ahondar en el misterio sobre el deseo suicida lo da el jefe de la agencia cuando pregunta al narrador qué ve en las fotos de tres suicidas, una mujer y dos hombres. El periodista cree que los dos que conservan los ojos abiertos siguen mirando, pero no para afuera sino hacia adentro y con horror. Distingue también en sus bocas una mueca de placer sombrío. Entonces comenzará a inquirirse: “¿Por qué el horror introspectivo? ¿Por qué el placer sombrío?” (LS: 13). Estas preguntas específicas sobre los suicidas se verán acompañadas por indagaciones más generales sobre la muerte, como la que despunta el recuerdo de la pérdida de la figura paterna a partir del encuentro con un niño lustrabotas:

Pienso en papá. Yo era como este niño, el lustrador, así de pequeño. Supe que había muerto, ignoraba cómo. Lloré hasta secarme, dormí, desperté, la ceremonia seguía, las visita susurraban. Alguien, posiblemente mi madre, clamaba: “¡Muerte injusta!”. Comprendí lo de injusta –nos dejaba sin él–, pero no pude entender cómo la Muerte se introdujo en casa y se apoderó de papá. Porque en la mañana él estaba vivo, de pie y sano como cualquiera, y murió en la tarde, mientras había sol, y yo tenía el convencimiento de que la Muerte era una figura siniestra que daba sus golpes en la oscuridad de la noche.

(LS: 15)

El protagonista se pregunta qué es la muerte para un niño, por lo cual pide a su novia Julia, maestra de escuela, que lo averigüe entre sus alumnos. Sin preocuparse por las quejas de los padres y los problemas institucionales que debe enfrentar la mujer a raíz de la inusual tarea escolar, las redacciones de los niños sobre la muerte le permiten al protagonista acercarse a las concepciones infantiles sobre el tema. Así descubre que la muerte puede ser vista como una persona (una anciana con gatos sarnosos); como un estado en el que el ser ausente se mantiene con vida (el niño que lleva comida y agua a la tumba de su perro); o como una circunstancia parecida al sueño (vio a un muerto y parecía dormido). Algunos infantes no saben decir qué es la

muerte pero sí que han visto a alguien morir, y a otros los intriga la división que el cura realiza entre muertos del Paraíso, del Purgatorio y del Infierno. El narrador, por su parte, se imagina a la Muerte como una dama parecida a Mae West, gordita y sensual, que fuma en el mostrador de un bar y espera por los hombres. Esta figuración femenina exhibe, por un lado, la capacidad de atracción ejercida por la muerte, y por el otro, el vínculo con la espera. La muerte nos aguarda, dice, pero también se pregunta: “¿Hay que esperar la muerte, como un jubilado, o hay que *hacerlo*, como hizo papá?” (LS: 30). No por nada Juan José Saer vio en esta novela, *Z y ES* la existencia de una espontánea trilogía, cuyas ediciones conjuntas fueron llamadas precisamente “novelas de la espera” y “trilogía de la espera”¹⁰⁶.

“No morir aún”, dice su antecesor Zama cuando despierta mutilado. Para el héroe de *Los suicidas*, existir también consiste en decirle *todavía no* a la muerte al tiempo que se siente vigorosamente atraído por ella: “La angustia ante la muerte es siempre un *todavía no*; la preocupación se caracteriza por un *aguardar (erwarten)*; se trata, pues, primariamente de algo *futuro*. Y la decisión (*Entschlossenheit*) del existir es siempre en una *actualidad*” (Marías, 1980: 422). La elección del presente del indicativo como tiempo de la narración advierte esto último. Espejo Cala, basándose en las ideas de Jean Bloch-Michel y su libro *Le présent de l'indicatif*, considera que el uso de este tiempo manifiesta la extrañeza y la soledad del sujeto, la ausencia de toda comunicación entre el yo y los objetos; Néspolo replica la misma idea (2004a: 214). A nuestro parecer el presente, en cambio, le permite al sujeto exhibir su cualidad de existente en tanto hombre-proyecto, que elige cada día seguir siendo-en-el-mundo y de una determinada forma a través de cada uno de los actos que ejecuta. Asistimos al día a día del protagonista, a su decisión de existir que es siempre un *ahora*, pues mañana o cuando cumpla los treinta y tres años, o en cualquier momento, podría matarse. “Por mi parte, provisoriamente, seguiré viviendo”, dice en la segunda parte (LS: 116) señalando el carácter circunstancial de su permanencia en la vida. Esta tensión del personaje que está *esperando* el momento de ejecutar el suicidio se transmite al lector, que también *espera* ese momento clímax como “una sensación anticipada de inercia y de muerte” (Roa Bastos, 1969: 4). El tiempo presente permite sostener la ficción de una simultaneidad en la cual el lector es testigo directo de los acontecimientos, y de este modo el suicidio es, como la carta de traslado de Zama, inminente.

Como fue señalado al comienzo, la gestación de la idea del suicidio tiene lugar en un antecedente biográfico del personaje –la muerte del padre– que, con la posterior

¹⁰⁶ *Trilogía: Zama- El silenciero- Los suicidas. Las novelas de la espera*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2016; y *Zama- El silenciero- Los suicidas. Trilogía de la espera*. Barcelona: El Aleph Editores, 2011.

narración de la muerte de un primo y la confirmación del abuelo de una especie de linaje familiar de desesperados (“Doce, doce suicidas hubo ya entre los nuestros”), refuerzan la autoimagen de estar signado por un mal hereditario. Sin dejar de lado este desfavorable árbol genealógico personal, el narrador va adquiriendo conocimientos más generales sobre la cuestión. A la mirada infantil sobre la muerte se suman las primeras colaboraciones de Bibi/Fichero, que refieren suicidios famosos de personajes tanto históricos como novelescos (Demóstenes, Marilyn Monroe, Stefan Zweig y su mujer, Werther y Kirilov, Ana Karenina, Safo); suicidios tradicionales célebres como el de los monjes budistas durante la guerra de Vietnam o el harakiri de los guerreros japoneses; casos hipotéticos pero probables, como el de una señora que no le cree al médico e imagina que tiene cáncer; los “linajes” de suicidas; algunas consideraciones de Durkheim sobre el tema, etc. Frente a esta recopilación de datos fríos, se presenta el primer caso concreto: dos jóvenes estudiantes muertos en una colina. El caso se resuelve con prontitud pues en el diario íntimo de uno de los muchachos ha quedado registrado un pacto suicida. A través de esas páginas los investigadores también descubren el móvil de muerte, “¿por qué no hacerlo?”, idea que resulta magnética para el narrador. Los jóvenes, efectivamente, no hallaron razones suficientes para seguir con vida. También una frase, “si se dieran cuenta”, que el autor del diario confiesa haber pensado al ver por última vez a sus padres, patentiza para el protagonista la dulzura que guarda por dentro todo suicida, que mantiene hasta el último instante la esperanza de ser salvado.

Dos casos nuevos se abren al final de la primera parte: el de Adriana Pizarro, una maestra soltera de 46 años, y el de Juan Tiflis, un hombre de fortuna con inclinaciones espiritualistas. Mientras, el narrador sigue preguntándose obsesivamente “el porqué de la mirada de espanto y la sombría mueca de placer” (LS: 73-74) visible en quienes han puesto fin a la propia existencia. Asume que sufre por pensar en el sentido de la vida y su carácter mortal, mientras otros no se lo preguntan y dan por hecho que les sobra futuro. Las últimas líneas de esta sección de la novela enuncian con llaneza una máxima existencialista: “Tengo ayer, no sé si tendré mañana. No poseo más que una certidumbre, la de que, en algún momento, moriré” (LS: 75).

En la segunda parte, “Interludio con animales”, los personajes se internan en la investigación de los casos. Para resolver el de Adriana Pizarro entrevistan a tres hermanos y una sobrina. Una, María, les dice que veía cosas que aparecían y desaparecían, y personajes en movimiento, en una pintura. Eduardo, el hermano, afirma que Adriana se multiplicaba en los demás, se veía proyectada en las otras personas, o por el contrario, no podía encontrarse a sí misma. Otra hermana, Alejandra,

ratifica las declaraciones y agrega que la suicida fingía síntomas de locura, como que oía voces. Finalmente la sobrina, Emilia, manifiesta que escribía y se enviaba cartas a sí misma con incitaciones a la muerte. El caso de Juan Tiflis es más oscuro, pues solo cuentan con las declaraciones de la viuda y el misterio de la tumba profanada del suicida, a cuyo cadáver le han cortado una mano. Tiflis, descrito como un idealista, ha dejado escrito un mensaje en el que confiesa: “Me interno en la sombra tranquila”. Los dos sucesos revelan, en definitiva, las ideas vulgares sobre las causas posibles de esta forma de muerte: el suicidio por desesperación y locura, y el suicidio premeditado y sereno.

Dando sentido al título de la parte intermedia de la novela, Bibi proporciona al protagonista una serie de datos sobre el suicidio en los animales, con textos como los siguientes: *El perro se echa sobre la tumba de su amo y se deja morir/ El escorpión se clava su propia ponzoña y perece/ Mientras están apareados, araña hembra y araña macho de una determinada especie, aquélla se come a éste, y éste no cede en la cópula hasta que muere*. Sigue informándolo de otros aspectos, como los suicidios por país, por profesión, etc. El narrador tiene una cita con Blanca, una policia científica, pero el encuentro no tiene éxito. En cambio, comienza a desarrollar un sentimiento amoroso hacia Marcela extrañamente fundado en el desapego que ella siente hacia la vida: “Y yo la miro y siento que amo a la gente triste y silenciosa” (LS: 105); “La veo tan desconectada, lacia y suave, tan abandonada a sí misma que siento que podría amarla” (106). Sin embargo, el protagonista es un ser tan abúlico en el plano afectivo que se agota de solo pensar en empezar una relación, debido a los asedios, simulaciones y formalidades que supone el proceso de noviazgo. Las últimas páginas de este interludio no son más optimistas que las de la primera: “destruirse a sí mismo es privilegio de la absurda condición humana”, rumia el narrador.

La tercera parte lleva por título “Las ordalías y el pacto”. El periodista, que vive con su madre, sus sobrinos, su cuñada y su hermano, intenta ocupar en la casa y de modo transitorio el lugar de este último, que ha sufrido un ataque al corazón y permanece internado. Previsiblemente no lo consigue, ya que sus modos afectivos son forzados y solo despierta desaprobaciones. Además, se separa definitivamente de Julia. Las investigaciones sobre Pizarro y Tiflis no quedan del todo cerradas. En lo referente a la primera, decide creer en la versión de la sobrina pero por una anodina razón, que es el sentirse atraído por la joven. En el fondo, todos los integrantes de la familia hacen declaraciones poco confiables y cualquiera de estas vuelve sospechoso el carácter voluntario de la muerte de Adriana. En cuanto a la segunda, los periodistas consideran creíble la afirmación de la viuda sobre la pertenencia de Tiflis a una especie de secta y

el consiguiente castigo mutilador de sus cofrades por haber cometido pecado: cortar la mano de la que se sirvió para atentar contra su vida. Las razones de su muerte, oscilantes entre el deseo purificador y la aversión a la vejez, no quedan del todo claras. Por su parte, el abogado de la viuda da a entender que todo gran defensor puede construir un magnífico edificio a partir de las obsesiones de una enajenada, como llama a la mujer, sugiriendo que todo el desarrollo del caso consiste en una gran farsa. Luego, la conversación entre el narrador y el jefe de la agencia, llena de intrincadas elucubraciones y suposiciones, no hace más que echar oscuridad sobre la muerte de Tiflis. Lo que prima en la resolución de las investigaciones es, entonces, la incertidumbre y la opacidad. El protagonista no se muestra interesado en resolver el enigma policial sino en darle un sentido a la decisión del suicidio que satisfaga sus propias inquietudes. Por eso acompaña sus andanzas diarias con razonamientos, por momentos tautológicos, sobre la muerte:

Sea como sea, me hace brotar pensamientos como chispas: la muerte, bajo cierto punto de vista, puede ser una irrealidad. Para los demás, los que están vivos, mi muerte es una realidad y mi cuerpo muerto un residuo de mi muerte.

(LS: 99)

Si me mato, me mato a mí, y mato mi inclinación a la muerte.

(170)

¿Mi inclinación a la muerte es también inclinación a matar a los otros?
No puedo matarlos, por lo menos no a todos. Pero *puedo* suprimir a todos: si yo me suprimo, ya, para mí, no existirán.

(170)

El título “Las ordalías y el pacto” es significativo y condensa el contenido de la segunda parte. Por un lado, hace referencia al pacto suicida que se sella silenciosamente entre el protagonista y Marcela, sugerido por la mujer. Por el otro, a las ordalías presentes en dos episodios. Uno tiene que ver con el intento de suicidio de un anciano pobre. El hombre, que lamenta ser una carga para la familia, se envenena apelando al “juicio de Dios”: si antes de expirar lo descubre la hija y lo salva, como efectivamente ocurre, eso significa que no debe morir aún. Este caso de juicio divino sugiere a Bibi los preceptos que las distintas religiones tienen sobre suicidio, información que pasa al narrador por medio de breves textos como lo ha hecho a lo largo de toda la novela. La segunda ordalía la ejecutan Marcela y el protagonista al acostarse una noche, cuando proponen que si sueñan lo mismo o algo parecido, no se matan, mientras que si sueñan cosas distintas, sí tendrán que hacerlo. La mujer tiene un

extenso sueño con fieras, montañas y nieve, mientras el narrador simplemente sueña que anda desnudo. Así, sin amparo divino, comienza en este último un proceso de despojamiento, un despedirse de los objetos que siente cercanos. Comparte además con Marcela el recuerdo de sus amores de juventud como modo de justificarse a sí mismo que la vida, hecha de desencuentros, no vale la pena.

Atraviesa también momentos de náusea que recuerdan al Roquentin sartreano. Por ejemplo, cuando observa a un hombre que bosteza haciendo un ruido como de león o lobo y entonces lo humano se le aparece animalizado (o deshumanizado): “existimos los hombres simios, los hombres equinos, los hombres batracios y los hombres con oreja de lóbulo colgante” (LS: 170). Las calles de la ciudad se tornan espacios hostiles donde reina lo impersonal y la fealdad ahoga la belleza:

[...] tropiezo con gente cubierta de púas, trepo a un ómnibus que me aleje y es una mortífera caldera o cámara de gas, busco el aire de la plaza y llego al agua fresca de la fuente, pero ahí, desde un banco, me asedian los despojos lamentables de una mujer.

Me enderezo, busco la belleza. Hay, está circula [...] surgen, pasan... se pierden en el torrente de la fealdad humana.

(LS: 169)

Llega finalmente el día en que el narrador cumple los treinta y tres años. La ciudad parece hostil, el mundo “duro y violento”, y corre un viento caliente. Mauricio, el hermano, le hace reproches injustos y lo golpea como si no recordara que ese día, hace veinticinco años, su padre se suicidó. Por la noche se reúne con Marcela y duermen juntos, y al despertarse por la mañana, el narrador descubre a la mujer muerta en el living. Ha acabado con su vida y le ha dejado un papel con un ruego: “No lo hagas, te pido”. Observa los ojos y la boca para responder las dos preguntas que se ha hecho insistentemente sobre la mirada de horror y la mueca de placer, pero descubre que Marcela ha perdido la mirada y que no hay placer sombrío en la boca. Por el contrario, parece que hubiera deseado agua y aún conservara la sed. El protagonista llora. Luego, como cierre de la novela, expresa con laconismo:

Debo vestirme porque estoy desnudo.

Completamente desnudo.

Así se nace.

(LS: 196)

La desnudez y la última oración del texto dejan en claro que el destino del protagonista es el del renacimiento. Hay una vuelta al origen para recomenzar la vida desde una perspectiva superadora del sinsentido que lo ha torturado esos años,

especialmente el último tiempo con la aproximación de la fecha del trigésimo tercer cumpleaños, que consideraba con tanto fatalismo. Ha seguido un derrotero para llegar a ese punto y, sobre todo, ha tenido que morir Marcela. Su acto último tiene atributos de sustitución sacrificial: uno tiene que morir para que el otro viva¹⁰⁷. Esto ya se ha producido antes, cuando Mauricio sufre el ataque al corazón y el narrador afirma que cambiaría su vida por la de él. Como el hermano no muere y se recupera, considera que el trueque ha tenido lugar y por tanto debe morir él para que el equilibrio se mantenga. Pero Marcela se le adelanta y viene a llenar esa plaza, empujándolo de nuevo al lado de la vida.

Entonces, no es el material documental sobre el suicidio, encarnado en la figura de Bibi, que le brinda un conocimiento ilustrado, teórico, o en otras palabras, libresco, lo que lo lleva a elegir continuar con su vida. La historia, la filosofía, la biología, las estadísticas, etc., le brindan pistas pero no son suficientes. De hecho, muchas veces estos discursos aparecen insertos en la novela con un tono lúdico o poco grave, alejado de la solemnidad de la erudición. Es, por el contrario, la experiencia subjetiva, íntima, profunda y personal, que se gesta en su interior con la compañía de Marcela, lo que lo aparta definitivamente del camino de la muerte. Entre las citas compartidas por Bibi estaba aquella de *El mito de Sísifo* que dice no al suicidio: “Albert Camus: ‘Saco así del absurdo tres consecuencias, que son: mi rebelión, mi libertad y mi pasión. *Mediante el único juego de mi conciencia*, transformo en regla de vida lo que era invitación a la muerte –y rechazo el suicidio’” (LS: 158. La cursiva es nuestra). El protagonista necesita que su conciencia sea atravesada por la experiencia del absurdo, esa que surge de admitir la escisión entre el ser humano y el mundo, para poder rebelarse. Es preciso aceptar la falta de sentido de la vida que emerge de ese divorcio para seguir viviendo. A diferencia de la ceguera de Zama y el fracaso del silenciero, el protagonista de *Los suicidas* es un hombre rebelde. No obstante la falta de entusiasmo vital, posee la lucidez suficiente para vislumbrar la inutilidad del suicidio en el rostro exánime de Marcela, todavía sediento, todavía insatisfecho y deseante.

En las últimas páginas de la novela tiene lugar un episodio altamente simbólico que nos interesa particularmente recuperar. El día de su cumpleaños, el protagonista visita el nicho de cementerio en el que reposan los restos del progenitor y expresa:

¹⁰⁷ Mauro Castellarín, Amar Sánchez, Roa Bastos, Espejo Cala, Néspolo: todos coinciden en señalar en la novela ese equilibrio entre vida y muerte, entre Eros y Thánatos.

El vidrio me refleja y se me ocurre que se ha salido del cuerpo mi imagen interior, que es igual a la exterior, y ha querido escurrirse adentro del nicho. Pero no está más allá del vidrio, se ha quedado en la superficie y esa es una zona intermedia, entre adentro y afuera.

(LS: 186. La cursiva es nuestra).

Esta “microhistoria condensadora”, retomando el término de Schwartzman a propósito de *Zama*, resignifica la novela a la vez que sintetiza plásticamente, mediante la potente imagen del rostro reflejado en el vidrio del nicho, la tesitura del personaje: el hombre que se siente en un umbral existencial, en una cuerda tensionada entre el seguir viviendo y el morir. Pero es posible extender a otros textos del autor la significación de esta zona intermedia, considerándola una clave de lectura para iluminar la concepción de la existencia en este universo ficcional. Ya se vio cómo la espera zamana puede ser entendida como un entrelugar, una zona intermedia entre el deseo y lo real, entre el presente sujeto al pasado y el futuro, entre parecer y ser. Más adelante se verán otros *entre* en la ensoñación y la animalidad.

Ese entrelugar forjado a partir de la idea del suicidio mantiene al protagonista de LS en una actitud más bien apática, visible en sus relaciones amorosas y en la objetivación que hace de todas las mujeres que se cruzan en su camino. Su modo de vincularse afectivamente –exceptuando a la madre, la única persona que lo quiere, según nos dice– recuerda a Meursault, el protagonista de *El extranjero*. Por ejemplo, cuando su novia Marie le pregunta al protagonista camusiano si se casaría con ella y él responde con absoluta indiferencia:

Le soir, Marie est venue me chercher et m’a demandé si je voulais me marier avec elle. J’ai dit que cela m’était égal et que nous pourrions le faire si elle le voulait. Elle a voulu savoir alors si je l’aimais. J’ai répondu comme je l’avais déjà fait une fois, que cela ne signifiait rien mais que sans doute je ne l’aimais pas. «Pourquoi m’épouser alors ?» a-t-elle dit. Je lui ai expliqué que cela n’avait aucune importance et que si elle le désirait, nous pouvions nous marier. D’ailleurs, c’était elle qui le demandait et je me contentais de dire oui. Elle a observé alors que le mariage était une chose grave. J’ai répondu: «Non».

(Camus 2013: 67)¹⁰⁸

¹⁰⁸ “En la tarde, Marie me buscó y me preguntó si quería casarme con ella. Le dije que me daba igual y que podíamos hacerlo si así lo quería. Quiso saber si la amaba. Respondí, como ya lo había hecho una vez, que eso no significaba nada pero que sin duda no la amaba. « ¿Por qué casarte conmigo, entonces ?» me dijo. Le expliqué que no tenía ninguna importancia y que si lo deseaba, podíamos casarnos. Además, era ella quien preguntaba y yo me conformaba con decir que sí. Observó entonces que el casamiento era una cosa grave. Le respondí: «No»”. La traducción es nuestra.

El mismo desinterés hacia el matrimonio y el amor se observa en el narrador dibenedettiano, desplegado en dos escenas: en la frustrada cita con Blanca (Piel Blanca, como él la llama) y en la posterior reconciliación con Julia.

Como trato de recuperar terreno poniéndome exigente, Piel Blanca me pregunta si me casaría con ella. Simulo que no he oído bien y le digo qué quiere saber, ¿si después me casaría con ella? Y me dice: “No, antes”.

Le digo que no tengo nada contra ella, pero que yo, en general, no me caso.

Desea saber el motivo y advierto que no estoy preparado para contestarle. Le digo que no me caso “por principios”, pero que puedo amarla lo mismo.

No resulta.

Tendré que volver con Julia.

(LS: 88)

Me acerco, no lo he hecho hasta el momento, y le tomo la cara. Me deja hacer, con los ojos cargados de interrogantes. Le doy un beso flojón y me pregunta si todavía la quiero. Contesto: “Sí”, porque sé que le agradará.

(LS: 100)

Esta aparente frivolidad cotidiana que reduce todo sentimiento amoroso al encuentro erótico-carnal (al entendimiento de los cuerpos, como él lo llama) reverbera de la superficialidad vital en la que se encuentra, pues es tan desapegado a los otros como a su propia existencia. Ya se vio que, entre todas las mujeres, por la única que podría sentir amor es por Marcela en virtud del desafecto que esta manifiesta hacia la vida. Hay cierta postura autodefensiva en este temple de insensibilidad. La idea de la muerte está tan presente dentro de él que se desliza a través de los días lleno de la ligereza con la que intenta contrarrestar el peso de la idea del suicidio, que carga en su interior y que se vuelve más grave a medida que se aproxima la fecha de su cumpleaños. Por otro lado, el pensamiento recurrente sobre su carácter mortal no vuelve instantáneamente su existencia *auténtica* en el sentido heideggeriano. Por el contrario, es un sujeto alienado que se encuentra hundido en el mundo del Uno, del “se” (se dice, se piensa, se hace) a través de las distracciones que tiene a su alcance y que funcionan como escudo para la angustia: el cine, las salas de baile, el *bowling*, el boxeo, la seducción de las mujeres. Lo inquieta, además, el asunto de la vejez. Al contemplar una fotografía del padre, para siempre joven, se pregunta si será viejo un día y se encontrará en la vereda en la cola de los jubilados. Es decir que teme su senectud, su marchitamiento, mientras su padre, especie de Dorian Gray, permanecerá eternamente lozano en su retrato. Interrumpir el curso de la vida permite detener el tiempo,

anticiparse a la vejez y no dejarla llegar, evitar devenir menguado como Zama. Por eso se muestra como un hombre libidinoso, viril y bastante canallesco. En el fondo, no obstante, esta existencia frívola le resulta profundamente aburrida y de allí su respuesta indolente.

Existir como un *no morir aún* revela, además, el débil equilibrio entre dos deseos contrapuestos: el conatus, es decir, la voluntad de vivir, de carácter animal por cuanto la autopreservación es instintiva en todos los seres vivientes; y las tendencias autodestructivas, exclusivamente humanas pues, como dice el protagonista negando los casos de suicidio animal presentados por Bibi, destruirse a sí mismo es privilegio de los hombres. Ilustrativa al respecto es la anécdota con la sobrina, quien ha cazado y enjaulado un pequeño gorrión. El narrador le anticipa que morirá, a lo que la niña replica que le dará comida y agua. El ave perece y ante tal mezquino triunfo, el protagonista considera que la falta de la niña ha sido creer que todos quieren vivir y que basta con que se les ponga la comida delante, es decir, proyecta en el animal su débil voluntad de existir. Inmediatamente después ve en la calle a un hombre lisiado que se esfuerza al máximo para caminar mientras transporta una bolsa de comida. Esto lo lleva a reconocer que la vida es tenaz. El suicida en potencia, desde su posición intersticial, coquetea tanto con la vida como con la muerte, está tan cerca de una como de la otra.

Como todos los protagonistas novelescos dibenedettianos, el narrador refiere sus fantasías oníricas y cuenta que con recurrencia sueña que anda desnudo. Esto nos lleva a un texto anterior, "Bizcocho para polillas", incluido dentro de *Mundo animal*. En este breve relato, que se verá con más detenimiento en el cuarto capítulo, un joven padece el ataque incesante de una horda de polillas que se come su ropa y expone su cuerpo desnudo. Su desesperación llega a tal punto que decide pedir a los insectos que se coman su corazón y, mientras va muriendo, siente en su interior un gran alivio. Leída desde la perspectiva realidad-irrealidad, la historia en sí misma se corresponde con la de un cuento fantástico. En un nivel simbólico –constante en esta colección–, podría pensarse que las polillas antropófagas no existen, sino que son proyecciones de la conciencia del joven, trastornado por una existencia que lo sobrepasa y el consiguiente deseo de morir. El protagonista de *Los suicidas* también se encuentra atraído por la muerte y en sus sueños se ve sin ropa. Es decir, hay una relación suicidio-desnudez bastante manifiesta que puede leerse como existencia desguarnecida: la intemperie metafísica se encarna en la intemperie física de cuerpo expuesto, sin abrigo, sin protección, y es una variante de la existencia sin techo de *El silenciero*. Al final de la

novela, no obstante, la significación funesta de la desnudez es subvertida por una superadora, la del renacimiento.

2.2. Muertes “pequeñas y buscadas”: el suicidio en la narrativa breve

Se ha dicho que en Di Benedetto el suicidio es una cuestión recurrente, no solo en las novelas sino también en su narrativa breve. Muchas de las posibilidades, reflexiones y razonamientos presentes en LS tienen un lugar en los cuentos escritos antes y después de la aparición de aquella obra. Por ejemplo, la idea del suicidio que emerge de concebir la existencia como una relación de sustitución entre seres vivientes, en la cual si uno vive, otro tiene que morir, es visible en “Trueques con muerte”, de *Mundo animal*. Una mujer desencantada del matrimonio y agotada por la violencia y pasión de su marido, se siente atravesada por una sensación de vacío. La gestación de un niño en su vientre acentúa su angustia:

Con la germinación de una criatura en sí misma se produce el principio de su ir a la muerte.

Se ha venido sintiendo circundada de vacío, y con nada adentro. Ahora en su materia está enfundada otra materia, que posee temperatura y palpita, que la llena y crece.

No obstante, conjetura que un día esa materia viviente se evacuará, y entonces en su interior, al igual que en el exterior, se establecerá la nada.

(MA: 60)

No solo no logra ver a la criatura que crece dentro de ella como un hijo y no simple materia, sino que además la convierte en medio de venganza, pues imagina que morirá y que el marido y un tal Aníbal –que, se sugiere, es el amante– tendrán que ver en la niña el reflejo de la esposa/amada perdida, ya nunca más al alcance de sus brazos. Pero el destino le tiene preparado un revés: la criatura muere al nacer y a ella nada le ocurre, “ni siquiera por su propia mano, que con tal anhelo solía tomar la forma de la tentativa, o la del abandono definitivo” (61). Este trueque con la muerte no es el único –de allí el plural del título– pues tiene lugar también uno en el mundo animal, aunque con resultados contrarios: la gata preñada que habita en la casa muere y le sobreviven dos crías. Entonces el deseo suicida, frustrado pero no extinguido, toma en la mujer la forma de visiones de la gata llena de gatitos muertos, figuración que no la satisface pues “más bien querría una imagen de la gata muerta”.

En la primera edición de volumen este texto se titulaba “Mi muerte suya”, construcción oximorónica que expresaba el carácter autodestructivo de la mujer y el pensamiento de que su muerte era arrebatada por el hijo en virtud de una sustitución.

El cuento fue reescrito completamente por Di Benedetto para la segunda edición, la definitiva, notablemente más sintética y límpida en la expresión de las ideas. Originalmente la figura animal era una perra, cuyos cachorros sobrevivían a su muerte. Lo más destacado es el cambio de voz, que pasa del narrador homodiegético a la tercera persona, aunque se mantuvo la focalización en la mujer. También, aunque la causa principal sigue siendo la sensación de vacío, en la primera versión existía otra razón para el acto suicida: una absurda piedad amorosa hacia el niño, que llevaba a la mujer a desear que, una vez cumplida su parte (es decir, darlo a luz) tuviese otra madre menos atormentada que ella.

Aunque no en relación con el suicidio, la idea de la muerte como trueque se manifiesta en el bello cierre del cuento “Caballo en el salitral”, de ECT, en el que el cráneo del caballo forma, invertido, un espacio propicio para que una paloma torcaza incube sus huevos.

Otra de las recurrencias dibenedettianas sobre el tema es la de los sueños como figuración inconsciente del deseo suicida. En “Reducido” (MA), un narrador innominado sueña periódicamente con un perro que le proporciona compañía y contento. En cierto momento empieza a temer que una noche el querido animal ya no se le vuelva a aparecer, lo cual despierta en él el anhelo de trasladarlo al mundo de la vigilia. Imagina que tendrá así un sueño en la que llama su “miserable vida”, “sin sol” y con “muchas fatigas”, aunque reconoce el carácter mortal que el perro tendría allí: “Vivo, sobre la tierra, es indiscutible, puede morir. Pero pensaré en su muerte como en la mía: pensaré que es algo que no viene, aunque se desee, si no se busca de frente” (59). El animalito, por el contrario, lo convoca a llevar a cabo la acción inversa, es decir, que él se pase al mundo onírico. Esta propuesta puede ser leída en los términos de una incitación al suicidio ejercida por el mismo narrador, pues el perro soñado es una figuración de su inconsciente. Su miserable existencia, sumada a la concepción de la muerte como algo voluntario, algo que se busca intencionalmente, refuerza la interpretación del pasaje al mundo de los sueños como metáfora suicida.

En “Orden de matar” (CE, publicado originalmente en la revista *Versión* en 1958), un hombre –llamado por la calle donde habita “el señor de Salta 1410”– sueña que le ordenan matar a otro. Despierto, desobedece la orden, pero durante varias noches sueña que le reiteran el mandato. Finalmente, otro hombre –“el señor de Salta 1422”– a quien también se le ha ordenado en sueños matar, asesina al señor de Salta 1410. Nuevamente, entonces, el fatalismo de matar o morir, la idea de muerte por sustitución, de que alguien tiene que morir para que otro viva.

“El pretendiente”, texto nunca publicado en libro, sintetiza a la perfección el vínculo sueño/suicidio¹⁰⁹. Las primeras líneas son explícitas:

¡Suele considerar el sueño como una voluta, onda en el aire, que podría llevarlo... y permitirle acabar! No propiciaría la muerte de los demás, sólo la propia, sin sangre y sin dolor.

Se titula, para sus adentros, enamorado de la muerte. Aunque se reconoce un pretendiente tímido, indeciso. Espera.

Presiente que, tangueramente, un día, cansado, cansado...

Entretanto, se conforma soñando [...]

(OC, 659)

Este soñador empedernido, que hace de los sueños una compensación de su existencia o un medio para la “purgación del alma”, se propone soñar a voluntad. Comienza con ensayos pequeños, como una flor o un automóvil, hasta que una noche sueña con la madre, y luego de nuevo, aunque un día la pierde por completo¹¹⁰. Entonces se decide a soñar lo que siempre ha deseado: la propia muerte. Lo intenta varias veces hasta que lo consigue, y el sueño es tan prolongado que deduce que realmente ha muerto y siente paz. Sin embargo, descubre con inquietud que ha dejado algo pendiente en su vida (“una obra inconclusa y también un gesto de amor”), por lo que se aplica a ejecutar el método inverso, es decir, soñar que está vivo. También lo consigue y el sueño se vuelve tan extenso que se convence de que está verdaderamente vivo de nuevo. Con el tiempo, el protagonista torna a sufrir las ofensas, las injusticias y la agresión que surgen de la convivencia con otros seres humanos. Decide entonces evadirse por medio de los sueños, fantasías con prados y circos mágicos que lo llevan hacia algo bello y seguro, hasta que, nuevamente, se le antoja soñar que está muerto. Sin embargo su conciencia, que ya ha pasado por ello, le advierte que después de soñar la muerte se vuelve a vivir, y “la vuelta a la vida le enseña que la injusticia y el dolor no se pueden extirpar” (OC, 664). Se convence entonces de que tiene que conseguir un sueño-sueño, es decir, uno que le garantice que lo va a integrar en la auténtica muerte, “sin memoria y sin regreso”.

Como imitando la forma de las cajas chinas, el protagonista de este cuento, estando vivo se sueña muerto, muerto en sueños se sueña vivo y en ese sueño de vida quiere soñar su muerte. Sin límites claros entre vida y muerte, sueño y vigilia, el soñador se desliza a través de la cinta de Moebius que estructura la narración mientras plasma la imagen de la existencia humana como tensión permanente entre el deseo

¹⁰⁹ Este texto fue incluido en la antología *Cuentos de hoy mismo*, publicada en Buenos Aires en el año 1983 por Círculo de Lectores.

¹¹⁰ La figura de la madre en este cuento se verá con mayor profundidad en el apartado sobre lo materno del capítulo siguiente.

autodestructivo y la voluntad de vivir. Tanto en forma como contenido, podemos leerlo como un hipertexto, en clave dibenedettiana, de “Las ruinas circulares” de Borges.

Tal como vimos en el periodista protagonista de LS, el suicidio de un ser querido deja marcas. La constitución de este trauma es ficcionalizada en el relato “Amigo-enemigo” (MA), en la figura de un muchacho que queda mudo después de hallar a su padre colgado del caño de la ducha. Cansado de una rata que ha venido a instalarse en su misma habitación y ha masticado los libros de su padre, acomete una lucha feroz contra la alimaña y logra asestarle una lapicera en el lomo, lo que la hace huir, sangrante. El joven recupera entonces un hilito de voz, que es como “el terror afinándose en música al paso por una flauta” (48), mientras la imagen de la rata herida con su rastro de sangre perdura en él. Este relato juega con la plasticidad de sus imágenes de horror para expresar con efectividad narrativa el trauma del suicidio.

“Muy de mañana en el cementerio” es uno de los cuatro cuentos de Di Benedetto que permanecían inéditos y fueron publicados por primera vez en los *Cuentos completos* editados por Adriana Hidalgo. Desconocemos cuándo fue escrito, aunque el tema y el tono se aproximan al de los textos posteriores a su estadía en la cárcel a causa de la dictadura. Narrado en tercera persona, el protagonista del relato asiste una mañana al cementerio junto con su hermana para realizar un macabro trámite: reducir los restos de su padre a fin de que, junto con el ataúd de la madre, quepan ambos en un nicho que es para un solo cuerpo. Como en LS, vuelve a aparecer la figura autobiográfica del padre muerto a los treinta y tres años, pero aquí el hijo ha superado ya esa edad y por eso expresa: “Fui la copia de mi padre. Él está más nítido que yo porque se conserva en sus 33 años” (CI, 693). Así, se repite la idea del suicidio como medio para conservarse siempre joven en la memoria de los demás, como también la obsesión por los ojos y la boca. Cuando retiran el cadáver del padre de su ataúd original, el hijo observa que ha perdido la mirada, igual que la fotógrafa Marcela, y que la boca no ha sido deformada ni desgarrada por rictus alguno. Escudriña asimismo la frente para averiguar si por allí se disparó y la halla tersa, por lo que supone que se habrá apuntado en el pecho a la altura del corazón, aunque, como Di Benedetto escritor, ni siquiera sabe si se trató de suicidio: “¿Se la dio a sí mismo? Hoy, en cuanto avance la operación, cuando lo despojen de la ropa, el hijo lo sabrá” (693). Sin embargo, una procesión fúnebre y el consuelo a la hermana lo distraen y cuando vuelve su atención al padre, el trabajo de reducción llevado a cabo por los operarios del cementerio ha terminado: “No le dieron tiempo a comprobar si su pecho estaba herido” (695). La cuestión del suicidio paterno queda nuevamente sumida en la sospecha, sin certidumbre alguna.

Es importante considerar que para Di Benedetto, el suicidio era una de las formas de la autodestrucción entre muchas. Refiriendo el trabajo de maestría realizado por Hilda Creswick en 1971 (*El tema de la autodestrucción en la narrativa de Antonio Di Benedetto*), el autor explica:

El suicidio es un acto humano, sencillamente. Y la autodestrucción, una conceptualización que abarca el propio exterminio, parcial o total, en las fases de lo gradual, las mutilaciones, las inhibiciones, las negociaciones de sí mismo. Con rasgos más sutiles y leves, pero igualmente paralizantes o corrosivos; la abstención, el silencio y una palabra que hace un giro y engancha con la muerte o con las muertes pequeñas y buscadas: la mortificación (profunda y ejercida como autocastigo).

(Zaragoza, 1979. EsP: 532)

De este modo refiere Di Benedetto otras formas de la autodestrucción que no llegan al suicidio. El caso de la mutilación, ejemplar en *Zama*, aparece en el relato “Las poderosas improbabilidades” (MA) en la figura de una pavita con una sola pata que funciona como anticipación de la visión de la amada, a la cual le falta un seno. El narrador de la historia, enamorado de esa mujer llamada Nora, recurre de modo muy dibenedettiano al animal como compensación de un deseo no cumplido. Imposibilitado el amor –“tuve entonces el beso –uno para siempre– con el cual Nora me religó a la convicción de que la tengo en mí pero nunca la tendré conmigo” (MA, 73)–, el joven superpone las imágenes de la pavita y de Nora, en virtud de la mutilación presente en ambas, para sentirse el “sostén invisible” de la mujer. El miembro amputado es la carencia que le permite al enamorado concebirse como complacencia, la ausencia que lo habilita como presencia, aunque siempre en el escenario especulativo de los deseos. En el plano de lo real, el joven muere congelado ante la casa de la amada imposible.

La abstención y el silencio caracterizan la manera de relacionarse de los personajes dibenedettianos a lo largo de toda la obra, y en tal sentido “No” (CC), uno de los cuentos preferidos por el autor, es paradigmático¹¹¹. Un hombre ama a una amiga de la juventud, pero nunca se ha atrevido a confesárselo. Años más tarde y estando ella ya casada, inician un diálogo epistolar que desemboca en un esperado encuentro. Sin

¹¹¹ Para la antología *Mi mejor cuento* (Buenos Aires, Ediciones Orión, 1973), Di Benedetto escoge “No” y justifica: “No sé cuál es mi mejor cuento. Una vez que salieron de mi mano, los que con mayor fortuna han hecho su existencia son: ‘Caballo en el salitral’, ‘El juicio de Dios’, ‘Enroscado’ y ‘El abandono y la pasividad’. Con ellos abrigo en el montoncito de mis predilectos al que se nombra ‘No’. ‘No’ es uno de los cinco ‘cuentos claros’ llamados, en la primera edición, año 57, ‘Grot’. En 1958, Jorge Luis Borges escribió el prólogo de mi ensayo ‘La literatura fantástica’ (entonces y ahora inédito). Borges dijo en aquella página: ‘Hace años que Di Benedetto, el autor de ese admirable relato que se titula ‘No’ dedica su sensibilidad y lucidez a la investigación de los problemas de este curioso género literario. Me honra acompañar su labor con estas reflexiones preliminares’” (83).

embargo allí el incipiente vientre de la mujer, señal de que espera un hijo, trunca la posibilidad de toda relación amorosa. Prácticamente sin palabras, con el silencio y la voz de los cuerpos, se comunican su pasión a la vez que cada uno mata al amante del otro que lleva adentro. “No” es la historia del suicidio de un amor que se despide de la vida cuando apenas se ha asomado a ella.

Como señalan la mayoría de los críticos, especialmente Noemí Ulla (1972) y Graciela Ricci (1974) con respecto a *Zama*, la actitud autodestructiva constituye uno de los tópicos de la narrativa del autor. Aunque no lleguen al suicidio, muchos personajes lo orillan a través de deseos y pensamientos corrosivos, como los que expresa Amaya al iniciarse “El cariño de los tontos” con un temblor de tierra: “Que me lastime. Que destroce todo, todo” (253). Veremos en el capítulo 4 cómo, además de los cuentos que ya hemos referido, en la mayoría de los relatos que componen *Mundo animal* el elemento autodestructivo está presente en sus atormentados seres. Es el caso del niño protagonista de “Nido en los huesos” que, afligido por el autoritarismo paterno y la indiferencia de la madre, se refugia en una fantasía de evasión consistente en imaginar que su cabeza es un nido de pájaros. Si en un principio lo habitan dulces y cantarinas aves, luego es ocupado por buitres que lo picotean y hieren salvajemente; es decir que lo que pudo ser una fuga hacia la dicha se convierte en fantasía mortificante. Aballay, del cuento que lleva su nombre (ABS), también se martiriza a sí mismo y en esta ocasión la actitud autodestructiva es promovida por el sentimiento de culpa. En su adaptación a su nuevo modo de vida, montado para siempre en su caballo como los monjes estilistas se trepaban a las columnas de antiguos templos para limpiarse de sus pecados, se le plantean varias preguntas que tienen que ver, justamente, con los tormentos a los que debe someterse para expiar correctamente sus culpas. Se cuestiona, por ejemplo, si debe apearse del animal para realizar sus necesidades naturales, a lo cual el cura del pueblo, para su alivio, le responde que “no concebía penitentes a tal punto severos que se prohibieran descender a tierra por tan justificada razón, aunque no dudaba que algunos cometieron esos excesos de mortificación” (321). Más tarde, sueña que compite con uno de aquellos estilistas para ver quién soporta más tiempo las inclemencias del clima y del paso del tiempo. Luego, durante su convivencia con la mayoralá y las comodidades que le aporta la compañía de la mujer, lo inquieta que ese bienestar no represente una verdadera penitencia. Por eso cuando en el final, el hijo del hombre al que ha matado (origen de su culpa) lo hiere mortalmente, Aballay expira contento, pues en el fondo, su itinerario de expiación ha sido un largo y penoso camino hacia la propia muerte.

Finalmente, el microrrelato “Muerte de una telefonista”, incluido en la serie “Espejismos” (CDE) aborda con tono tragicómico el asunto del suicidio:

La telefonista, pobre chica, que había sido ultrajada, sin poder soportar la vergüenza y la humillación, decidió morir: se ahorcó anudándose al cuello el hilo del teléfono, con una llamada de larga distancia.

(544)

2.3. La figura de Maldoror en *Sombras, nada más...*

Sombras, nada más... fue la última obra publicada en vida por Di Benedetto, en 1985; a esta novela dedicamos el capítulo 4 de la tercera parte, titulado “Sueño, sombra, olvido”. En este apartado recuperamos específicamente la cuestión del suicidio. En la figura protagonista del periodista Emanuel vuelve a presentarse el asunto como herencia familiar e incluso se repite la historia del abuelo italiano que, en uno de sus viajes, trae a una mujer joven que provoca, por un lado, el odio de la esposa, y por otro, el suicidio de un primo. Si en LS este se llamaba Paolo, en esta novela es el soldado Enzo y se abre el vientre con el arma de servicio. Los luctuosos relatos familiares, entonces, moldean la disposición interna del protagonista:

Estas historias y sus variadas versiones, infiltradas en el pensamiento de Emanuel, lo llevaron desde la infancia a concebir que su abuelo fue un personaje faunescos rodeado de muerte. Cuando le contaban de otro hijo de ese abuelo que era constructor de bodegas vitivinícolas y referían que se embriagaba y borracho caminaba por las vigas desnudas como un equilibrista, él demandaba, con ansiedad: ¿Y qué le pasó, se mató?

(SNM, 95)

Es evidente que la historia de la rivalidad entre abuelo y nieto por la italiana, con el consiguiente suicidio de este último al descubrirse su amor por la mujer, dejó una marca en Di Benedetto, al igual que el sospechado suicidio del padre. En Emanuel, la figura paterna provoca en su interior sentimientos turbadores que lo llevan incluso a imaginarse que ha tenido que ver con esa muerte, pues la culpa es el estado afectivo predominante en toda la novela: “enterró en ese cementerio al marido de su madre, sin conciencia, en aquel momento, de que no tardaría en germinarle la idea de que su padre murió por él o él ayudó a que muriera” (198). La obsesión por el suicidio se repite una y otra vez en sus sueños, ensueños y cavilaciones. La tercera parte, por ejemplo, se abre con un sueño en el que un hombre quiere enviar un telegrama de condolencias y, para hacerlo, debe recorrer una ciudad desconocida hasta una misteriosa florería llamada

Crescent Florist. Cuando arriba, envía un telegrama a nombre de "Familia Emanuel". En un segundo nivel de sueño Emanuel, "que ha estado soñando su propia muerte o el camino que lo estaba llevando a ella, a sus requisitos y pompas, sueña que Eva, que duerme a su lado, recibe un telegrama con la palabra condolencias. Condolencias por él mismo, por la muerte de Emanuel enviado por 'Familia Emanuel'" (187). Luego despierta preguntándose si ha soñado o si se ha tratado de un desfile de recuerdos que "llevan consigo la muerte", al tiempo que duda si considerarlo vaticinio, presentimiento o deseo de defunción. La idea del deseo lo lleva a inquirirse si es sentido por otra persona respecto de él, o "es él mismo, Emanuel, quien está deseando morir" (188). Hasta piensa que quizás Eva, su compañera, es quien ha estado soñando su muerte o deseándosela debido a sus deslealtades; de nuevo, pues, el sentimiento de culpa.

Más adelante Emanuel, al acostarse, percibe un penetrante perfume cuyo origen no consigue localizar. Por asociación piensa en flores y se ve a sí mismo muerto en una capilla ardiente, aunque "Comprueba nuevamente que la idea de la muerte propia no le preocupa, aunque sí le enciende como un poderoso llamado que lo lanza hacia atrás" (192). Luego, perturbado por un sueño entre voluptuoso y terrorífico, despierta a Eva porque sigue sintiendo un aroma a flores, el mismo que había percibido un instante antes mientras dormía. La mujer trata de tranquilizarlo y le sugiere hacer reposo, a lo que él responde: "El descanso eterno es lo que preciso, nada menos, y lo estoy deseando, cielos, cómo lo necesito" (196). En otro episodio, molesto tras ser abruptamente interrumpido en sus sueños por una de sus amantes, le reprocha: "¡Pero mujer! Justo ahora tenías que despertarme, cuando me estaba muriendo..." (207).

Esta tentación por la muerte que, presente en las meditaciones, diálogos, sueños y recuerdos de Emanuel, atraviesa los distintos niveles del relato, adquiere carnadura específica en la figura de Maldoror. Se trata de un misterioso joven que asiste a la oficina de Emanuel, quien por ese entonces es el jefe de un importante periódico, para pedirle que lea sus cuentos, primero, y luego, que le dé un trabajo. Desde el principio las conversaciones con Maldoror resultan perturbadoras para el periodista. El joven afirma que aunque haya escrito cuentos, lo que se propone escribir es la novela del desterrado. Cuando Emanuel le pregunta ante esto si ha conocido el exilio, le responde: "¿En dónde cree que estoy?", y luego "Yo estoy fuera" (237).

Maldoror es un suicida en potencia, habita el entrelugar de quien no está convencido de vivir pero tampoco de matarse. "¿Es que estoy viviendo, tengo la presencia de un ser vivo?", le espeta a Emanuel con su triste figura, y con expresiones como estas, da indicios de la inquietud existencial que lo corroe por dentro. Afirma que hay una persona que tiene gran poder para salvarlo o destruirlo, que todo tiene que ver

con que se produzcan determinados hechos ante los cuales él se protege, se defiende, pero “pasivamente, tan ajeno a la denuncia, al alboroto” (247). Considerándose a sí mismo un alma angustiada, se permite comportamientos inadecuados para el trabajo y afrontas hacia su jefe. Lo poco que Emanuel puede averiguar sobre su vida, por lo que relata el mismo Maldoror a sus compañeros de trabajo y gracias a lo que le informa Abraham, su antiguo psiquiatra, es que tiene una hermana, a la que acusa de querer matarlo envenenando su comida, y que ha estado internado en un instituto de salud mental a causa de sus desvaríos y paranoia, pero que no está loco. Emanuel, obsesionado con la posesión de las mujeres, se encapricha con la imagen de la hermana y no presta entonces la atención pertinente a las actitudes de Maldoror, especialmente a un diálogo fundamental que tiene lugar entre ellos.

Mientras caminan por la calle, el joven le hace una serie de preguntas a Emanuel: si piensa en la muerte, si cree en la subsistencia de una forma de vida más allá de esta y si se sufre al morir. El periodista, inicialmente confundido e irritado por el luctuoso interrogatorio en una mañana tan luminosa, accede luego a responder. Confirma pensar en la muerte, a la que considera postergable y a la vez ineludible. Sobre la trascendencia, cree que los seres humanos pasan a ser espíritu, una especie de llamita inextinguible. Y en cuanto a la tercera cuestión, considera que es evidente que se sufre si se llega a la muerte por una larga enfermedad dolorosa o algún accidente atroz, de lo contrario no. Ante esto, Maldoror replica:

Puede resultar evidente, a quien prefiera ignorar el preparativo para acabar que puede estar elaborando calladamente un hombre sano, lúcido, íntegro. Por otra parte no es tan evidente si después de muerto se sigue sufriendo por la misma causa que generó, digamos por caso, una muerte voluntaria. Porque si lo que subsiste es el espíritu, según usted, ¿no puede quedar para siempre flotando un espíritu torturado?

(SNM, 274-275)

Este fragmento recuerda la famosa frase de Camus tomada por Di Benedetto como epígrafe de LS acerca de que todo hombre sano piensa alguna vez en su propio suicidio. Pero Maldoror, con evidente inclinación espiritualista, se preocupa por la posibilidad de seguir sufriendo *post mortem*, así como también al momento de morir, ya que le inquiere a Emanuel si se padece al buscar la muerte. Este responde con lacónica lógica que se sufre más en el período preparatorio, desde el momento en que se toma la decisión, y que quizás el instante más terrible ocurra cuando se empuña o se dispara el arma, pero “Lo demás ya no cuenta, se está muerto” (275). Entonces Maldoror pregunta directamente: “¿Es mejor vivir o morir?”, ante lo cual Emanuel responde sobriamente

que si no se vive mal, es preferible vivir. El joven, aparentemente satisfecho con las respuestas de su jefe, da fin abruptamente a la conversación y se marcha. Lo siguiente que sabrá Emanuel de él es que se ha lanzado voluntariamente frente a un colectivo y ha muerto.

Maldoror le sirve a Di Benedetto para introducir, una vez más, la problemática del suicidio. Después de Marcela, es el segundo personaje de peso en la ficción dibenedettiana que toma la irreversible decisión de abandonar la vida, frente a tantos seres que piensan en la propia muerte pero no la ejecutan. A diferencia de la mujer, quien desde el principio se muestra aligerada del apego a la existencia, indolente, pacífica, Maldoror es un hombre atormentado y sufriente. Expresa que está *afuera* como si se tratara de un desterrado, y en esa sensación de extranjería existencial se aproxima al periodista de LS y al silenciero, pero también a Zama.

La obsesión que Di Benedetto tuvo siempre por el suicidio desdibuja un dato biográfico que podría indicar que el personaje de Maldoror se asienta sobre una persona real: Ubaldo Badiali¹¹², crítico de teatro y dramaturgo que formaba parte de la Sección Artes y Espectáculos de *Los Andes*, que dirigía el escritor. Alberto Atienza, en el mismo texto señalado más arriba (nota al pie de página 125), relata un trágico episodio que tuvo lugar en 1967:

Una tarde se presentó ante Antonio y le transmitió una decisión que había adoptado. A la media hora nos enteramos en el diario que Ubaldo se había suicidado, arrojándose al encuentro de un micro de la TAC, con los brazos abiertos, como en cruz. Quedamos todos los periodistas muy acongojados. Bajé al despacho de Antonio para que visara un material y lo encontré demudado, despeinado, con los ojos inflamados, como si hubiera llorado. Me invitó a sentarme. Y dijo, sin preámbulos: «Me ha pasado algo tremendo. Vino Ubaldo Badiali a despedirse de mí. Dijo que era para siempre. Que en minutos más se quitaría la vida. No le creí. No le creí nada. Y se mató». Bajó la cabeza y se quedó callado. Luego, con un gesto, me indicó que subiera a la redacción. No había nada más que hablar. Se quedó solo con su inmenso dolor.

(De Monte, 2016: 87)

En la novela, después de ocurrido el funesto acontecimiento, Emanuel “Reposa, como acometido por una punzada, la muerte de Maldoror, que él posiblemente pudo haber impedido...” (SNM, 281): el mismo sentimiento de culpabilidad que habrá sentido Di Benedetto con respecto a su desesperado colega. Rodolfo Braceli comenta,

¹¹² Rodolfo Braceli se equivoca con el nombre, pero hace alusión al suicidio: “En aquella sección de Artes y Espectáculos estaban, entre otros, Alfredo Dono (fundador de decenas de coros), Jorge Bonnardel (crítico de música y teatro, secuestrado por el ejército en complicidad con la Triple A sobre el final del año 1975) y Jorge Badiali (denso autor y crítico de teatro; se suicidó no sin antes dejarle una carta a Di Benedetto)” (2015: 260).

casi al pasar, el suicidio de un poeta llamado Pedro Acevedo, que dejó al autor una carta; si tal hecho sucedió, Maldoror puede también estar inspirado en él¹¹³.

Finalmente, es inevitable establecer la conexión entre el nombre del joven y el protagonista de los famosos *Cantos de Maldoror* (1869) de Isidore Ducasse, más conocido por su pseudónimo de Conde de Lautréamont. Esta relación de intertextualidad puede tener su fundamento en el carácter torturado tanto del Maldoror de los poemas como de su autor, que murió muy joven, a los veinticuatro años; se sospecha que fue un suicidio.

¹¹³ “Al margen de *Los suicidas*, varios amigos comunes de Mendoza, antes de darse muerte eligieron a Di Benedetto para dejarle su última carta. Entre ellos, el poeta Pedro Acevedo, y Jorge Badiali, dramaturgo, compañero de oficina” (2015: 267) [Braceli habla de Jorge Badiali en lugar de Ubaldo; quizás se trate de su segundo nombre o de una equivocación].

Capítulo 3

Entre la vigilia y el sueño: la existencia ensoñada

Creía que el amor tenía que llegar de repente, con grandes resplandores y fulguraciones – huracán de los cielos que cae sobre la vida, la trastorna, arranca las voluntades como hojas y arrastra hacia el abismo el corazón entero.

Gustave Flaubert. *Madame Bovary*.

3.1. La invención de un entrelugar afectivo

“El cariño de los tontos” es la *nouvelle* que da nombre al volumen de narrativa breve que la editorial Goyanarte publicó en Buenos Aires en el año 1961, junto con dos relatos de menor extensión: el célebre “Caballo en el salitral” y el menos conocido “El puma blanco”. Según expresa Espejo Cala (1991), en 1963 se otorgó al libro el premio “Alberto Leumann” del Fondo Nacional de las Artes, y en 1958, antes de su publicación, ya había recibido el Gran Premio Provincial de Narrativa de la Dirección de Cultura de Mendoza. El mismo año, además, “Caballo en el salitral” había obtenido el Primer Premio del Concurso Nacional de Cuentos del diario *La Razón*. Si bien el volumen completo nunca fue reeditado, los dos relatos breves tuvieron otra suerte. “El puma blanco” formó parte de la antología *El juicio de Dios* (1975). “Caballo en el salitral”, que ya había aparecido en la revista *Ficción* (número 19, mayo-junio de 1959), se convertiría en uno de los cuentos más famosos del autor: también presente en *El juicio de Dios*, dio nombre a otra recopilación, *Caballo en el salitral* (1981); integró la *Antología del joven relato latinoamericano* (Fabril Editora, 1972) y la alemana *Der Weisse Sturm und anderen argentinische Erzählungen* (Horst Erdmann Verlag, 1971) e iba a incluirse en la inconclusa *Cien cuentos*. En 1971 la revista *Confirmado* lo eligió como relato del mes y lo publicó el 20 de diciembre. Finalmente formaría parte de *Absurdos* en 1978.

En la breve nota “Información” que Di Benedetto había escrito para sus *Relatos completos*, uno de los dos tomos con los que la editorial Alianza proyectara publicar su narrativa breve completa, el autor afirma que sus relatos más queridos son “Aballay” y “Pez”, pero añade: “Sin hacer sombra, ninguno de ellos, a la pretensión, vaya a saberse si lograda, de haber modulado, en “El cariño de los tontos”, tonos semejantes a los de *Moderato cantabile*” (CC: 40). *Moderato cantabile* es una película francesa de

1960 dirigida por Peter Brook y basada en la novela del mismo nombre de Marguerite Duras, quien colaboró en la escritura del guion. Indagando en su trabajo periodístico, observamos que Di Benedetto asistió a la edición del Festival de Cannes de 1960 y escribió varias crónicas sobre el mismo. Una de ellas comienza haciendo referencia al film:

Cerca de su culminación, el festival permitió gustar *Moderato cantabile*, una película con esa melancolía del amor y la frustración expresada en imágenes y en música que ha dado nombradía a otras producciones como esta, francesas. El estilo narrativo de Peter Brook, aplicado al libro de Marguerite Duras, admite comparación con el de la versión más o menos reciente de *Noches blancas*, de Dostoievski.

(*Los Andes*, 5 de junio de 1960. Reproducido en EsP: 173)

Esto permite pensar que Di Benedetto escribió “El cariño de los tontos” entre 1960 y 1961, bajo la influencia del tono melancólico que detectaba en aquel film protagonizado, como su relato, por una joven burguesa. Con una extensión de unas cincuenta páginas, su *nouvelle* narra la historia de Amaya, una mujer provinciana que, insatisfecha de su relación marital, se obsesiona con la figura de un poeta desconocido, de cuya muerte se ha enterado por el diario y del que retiene solo tres cosas: el nombre de pila (José Luis), la edad (31 años) y la causa del fallecimiento (suicidio). En una zona un poco alejada del centro de la ciudad, se desliza discretamente en una existencia aburrida y ociosa en compañía de su marido, su hija Suspiros y una hermana con una deficiencia mental, a la que llaman la Colorada. Esta última junto con Cataldo conforman la pareja de tontos que da nombre al relato. Insatisfecha de su matrimonio, Amaya goza de internarse por la siesta en la soledad del almacén de su esposo para aspirar las fuertes colonias masculinas y observar las revistas deportivas del dependiente, llenas de imágenes de musculosos hombres jóvenes. Movilizada por este descontento vital, se pasea desquiciada por la ciudad esperando recibir frases galantes e intenta establecer relaciones eróticas con otros hombres –Romano, un maestro de escuela devenido veterinario, y Gaspar, un buscador de metales–, las cuales no llegan a consumarse plenamente por propia represión de la mujer, cuyo deseo se ve constantemente cercado por el sentimiento de culpa y el temor a la violencia del marido.

Se trata de uno de los pocos textos cuya historia puede ser ubicada en el tiempo, ya que ofrece una serie de pistas que permiten situar los acontecimientos narrados en 1930. Hay datos muy precisos, como cuando se habla de “Borzani, el interventor” (Carlos A. Borzani fue Interventor Federal de la provincia de Mendoza

desde noviembre de 1928 a septiembre de 1930) y de que Romano perdió el puesto “con la revolución” (referencia a la revolución del 30, el golpe militar que daría inicio a la llamada “década infame” en Argentina). También, cuando los personajes van al teatro Independencia a ver *El desfile del amor*, película hablada y cantada a la cual el mismo Di Benedetto hace referencia en su artículo “Historia del cine en la provincia”: “La innovación técnica llegó a Mendoza el 12 de mayo de 1930, con *El desfile del amor* (Maurice Chevalier y Jeanette MacDonald), que estrenó el Independencia” (*Los Andes*, 20 de octubre de 1957). Otros datos menos precisos, pero que dan cuenta de ese mismo contexto, son la referencia a la visita de Arturo Orgaz, destacado político cordobés que formó parte de la Reforma Universitaria de 1918; y también, como trasfondo, la problemática vitivinícola, ya que en los últimos años de la década del veinte y los primeros de la década del treinta, en el marco de la Gran Depresión de la economía a nivel mundial, se produce una de las grandes crisis que sufrió la industria del vino en Mendoza¹¹⁴.

A este trasfondo histórico se suman las numerosas referencias espaciales: Chacras de Coria (una zona muy verde de Mendoza, originalmente llena de fincas y bodegas), donde transcurre mayormente el relato; Maipú y Luján, departamentos de la provincia; la Escuela Normal y la escuela Patricias, dos tradicionales establecimientos educativos de la ciudad; y otros puntos importantes del centro mendocino, como la calle Lavalle, la avenida San Martín, el teatro Independencia, la confitería Colón, etc.

El preciso cronotopo se complementa con el realismo del relato, que sigue el estilo iniciado con *Cuentos claros* en 1957: un narrador en tercera persona, uso del presente del indicativo, historias de personajes provincianos comunes y corrientes, y especialmente, imitación del habla coloquial y uso de vocablos regionales: “los gringos están meta matar, no más”; “¡Tonta como la Colorada, andás!”; “¡Negro, Negro flaco, que te busco!”; “es muy sonso”; “Ramírez cae pronto en el catre: entre semana no es amigo del boliche”.

Poco abordado por la crítica, “El cariño de los tontos” es el único relato extenso de Di Benedetto protagonizado por una mujer. Jimena Néspolo le dedica un capítulo titulado “Mujeres bovarystas: la preservación de la pureza”, en el cual analiza la figura de Amaya según la concepción sobre el erotismo propuesta por Georges Bataille. A

¹¹⁴ Gaspar Pío del Corro plantea una interesante relación entre la ubicación histórica y la narrativa de Roberto Arlt. Época de quiebra del equilibrio capitalista, emergencia de las masas, existencialismo, surrealismo, esos tiempos de crisis se ven reflejados en la escritura del escritor porteño, y Di Benedetto se entronca en ese proyecto: “Son de raíz arltiana, no sólo la época en que la historia se sitúa, sino también el desencuentro, la frustración, la desesperanza, la anormalidad de ciertos personajes: el pseudo-rabdomante (¿el Astrólogo?) y hasta algunas frases enteras que podrían trasladarse de la obra de un autor a la del otro” (1992: 63).

partir de las primeras oraciones el texto (“Cuando empieza el temblor, Amaya piensa: ‘Lo que tanto he esperado’. Y luego, fervorosa, enardecida: ‘Que me lastime. Que destroce todo, todo’”), Néspolo refiere el movimiento de disolución erótica de los seres en el cual, según el filósofo francés, a la parte femenina le corresponde un papel pasivo y a la masculina, activo. En tal sentido, Amaya subjetiviza el temblor de tierra como una fuerza masculina capaz de poseerla con violencia en su fervorosa búsqueda de una pasión que la destruya. Se comporta de modo irreverente por cuanto se mueve “en el límite entre lo permitido y la transgresión” (2004a: 320), pero no logra concretar la unión erótica con ninguno de los personajes a quienes se acerca con tales intenciones y, ya desde el inicio del relato, se confina a la fantasía de un amor con el poeta suicida desconocido. Según Néspolo, Amaya es transportada por su deseo a lo largo de la trama, pero nunca deja de ser dueña de sí misma, nunca se disuelve en la pasión que imagina. Imbuida de una cosmovisión judeocristiana y a diferencia de Diego de Zama, se priva constantemente de cometer la transgresión que la vuelva definitivamente “impura”. Como Luciana, es la “ensoñación de la transgresión” (327), y como aquella, también se condena al estatismo, a la inmovilidad.

Fabiana Varela (2008) estudia a Amaya junto con otros personajes femeninos de la narrativa breve dibenedettiana. Considera que está presentada como una mujer burguesa y frívola que busca compensar su deseo insatisfecho de diversas maneras, encontrando una de ellas en la fantasía del poeta suicida. Destaca también la tensión entre los roles de amante y de madre que coaccionan sus decisiones, así como su condición de objeto, tanto para los hombres que la desean como para el marido que, suponiéndola de su propiedad, cree tener derecho para ejercer violencia sobre ella.

Gaspar Pío del Corro (1992) considera que Amaya sufre un desdoblamiento interior que se manifiesta como oposición de dos experiencias: ser amado real/ser amado ideal. El tema del relato es la búsqueda como componente de angustia de los seres racionales, y su consiguiente sentimiento de culpa. Por su parte, Carmen Espejo Cala señala a Amaya como figura de la mujer romántica, de espiritualidad superior, que huye de la chatura de su vida conyugal por medio de amores soñados y reales (1993, 548). Para esta estudiosa el final de la mujer no es el estatismo, sino el castigo por sus pecados: la muerte de la hija. Teresita Mauro Castellarín expresa que Amaya, abandonándose a la fantasía, se sustrae de un marido huraño y agresivo y se evade del mundo. Es la mujer insatisfecha, angustiada y trastornada por la noticia del suicidio del joven y desconocido poeta. Al igual que Néspolo y del Corro, también concluye que se ve paralizada por el sentimiento de la culpa, condenándose a sí misma a la inacción y al

delirio imaginativo: “Amaya es la conciencia individual absorta en sí misma incapaz de comprender o modificar el mundo que la rodea” (1992: 437).

En el apartado que dedica a la *nouvelle*, Castellarín se centra especialmente en la historia de la familia y su degradación, y en tal línea de interpretación, considera que el modelo más próximo a este relato es *El sonido y la furia* de William Faulkner. Sin descartar esta hipótesis, sobre todo por la figura de los tontos (Benjy/la Colorada y Cataldo), encontramos otro pre-texto del relato dibenedettiano, “La mujer adúltera” de Albert Camus¹¹⁵. Hay coincidencia en las protagonistas –mujeres casadas que se sienten atrapadas en una vida conyugal que no las hace felices– y en el motivo que atraviesa los dos relatos: el adulterio. Concuerdan también en el tono general, el narrador y la focalización. Es posible incluso hallar similitudes más directas, como el llamativo paralelismo en varios episodios narrativos.

Por ejemplo Marcel, el marido de Janine, la protagonista del relato de Camus, estudiaba derecho cuando contrajeron matrimonio, pero luego abandonó la carrera para dedicarse a la tienda de telas heredada de sus padres. En otro tiempo, se narra, la pareja solía ir a la playa, pero en el presente del relato no salen sino los domingos para un monótono paseo. El resto de la semana el marido pasa las horas en el negocio que ocupa un espacio en la misma casa, exactamente como lo hace también Leonardo, el esposo de Amaya. Existen también otros episodios verdaderamente similares, como cuando al comienzo del relato, Janine se encuentra en un autobús junto a su marido y un soldado francés fija su mirada en ella:

Janine sentit soudain qu'on la regardait et se tourna vers la banquette qui prolongeait la sienne, de l'autre côté du passage. Celui-là n'était pas un Arabe et elle s'étonna de ne pas l'avoir remarqué au départ. Il portait l'uniforme des unités françaises du Sahara et un képi de toile bisé sur sa face tannée de chacal, longue et pointue. Il l'examinait de ses yeux clairs, avec une sorte de maussaderie, fixement. Elle rougit tout d'un coup et revint vers son mari qui regardait toujours devant lui, dans la brume et le vent¹¹⁶.

(Camus, 1972: 14)

¹¹⁵ “La mujer adúltera” abre el volumen de relatos *El exilio y el reino*, publicado por Camus en 1957. Como vimos en la primera parte, el acceso a la obra del Premio Nobel francés resultaba casi inmediata para los argentinos, ya que se traducían y publicaba en editoriales locales como Sur-Emecé y Edhasa. Siendo además uno de los autores predilectos de Di Benedetto, es probable que no desconociera este volumen de relatos.

¹¹⁶ “Janine sintió de pronto que alguien la miraba y se dio vuelta hacia el asiento que seguía al suyo, del otro lado del pasillo. No era un árabe y se sorprendió de no haberlo notado antes. Llevaba uniforme de las unidades francesas del Sahara y un kepi de lino tejido sobre su cara bronceada de chacal, larga y puntiaguda. La miraba con sus ojos claros, con una especie de hosquedad, fijamente. Ella se sonrojó instantáneamente y se volvió hacia su marido, que miraba todavía hacia adelante, a la bruma y el viento”. La traducción es nuestra.

En “El cariño de los tontos” sucede algo parecido en un colectivo entre el veterinario y Amaya, aunque sin presencia del marido:

En el ómnibus, Amaya encuentra al veterinario, el santafesino. Está en el asiento del costado y tiene la mirada en reposo sobre ella, quizás desde hace un rato, seguro de mirar sin ser visto.

Amaya no lo conocía así. Lo sabe altanero, despectivo. Esa es la reputación. Le dicen doctor, si bien algunos dudan de que al veterinario, por más estudios que haga, le concedan ese título. Amaya no percibe su propia arrogancia de ese momento, ese disgusto interior que la aísla y la distancia, que posiblemente achica a los demás.

(ECT: 39)

Ambas mujeres se ven sorprendidas por la mirada masculina que se posa sobre ellas, lo cual las hace sentir incómodas, más a Janine puesto que el esposo está presente, aunque distraído. Destacamos también la similitud que la escena clímax de “La mujer adúltera” guarda con el episodio que sigue al encuentro entre Amaya y el veterinario. Por la noche, Janine abandona la cama de hotel que comparte con Marcel y se dirige al mirador de un antiguo fuerte. Allí se entrega en cuerpo y alma a la visión de la extensión nocturna del cielo y del desierto, en una unión erótica con esa naturaleza vasta y hosca que la intimida y la atrae por igual, que la hace vibrar por dentro, movilizándolo su desesperante existencia uniforme:

Dans les épaisseurs de la nuit sèche et froide, des milliers d'étoiles se formaient sans trêve et leurs glaçons étincelants, aussitôt détachés, commençaient de glisser insensiblement vers l'horizon. Janine ne pouvait s'arracher à la contemplation de ces feux à la dérive. Elle tournait avec eux et le même cheminement immobile la réunissait peu à peu à son être le plus profond, où le froid et le désir maintenant se combattaient. Devant elle, les étoiles tombaient, une à une, puis s'éteignaient parmi les pierres du désert, et à chaque fois Janine s'ouvrait un peu plus à la nuit. Elle respirait, elle oubliait le froid, le poids des êtres, la vie démente ou figée, la longue angoisse de vivre et de mourir [...] Alors, avec une douceur insupportable, l'eau de la nuit commença remplir Janine, submergea le froid, monta peu à peu du centre obscur de son être et déborda en flots ininterrompus jusqu'à sa bouche pleine de gémissements. L'instant d'après, le ciel entier s'étendait au-dessus d'elle, renversée sur la terre froide¹¹⁷.

¹¹⁷ “En la espesura de la noche seca y fría, miles de estrellas se formaban sin cesar, y sus hielos relucientes, desprendidos, comenzaban a deslizarse imperceptiblemente hacia el horizonte. Janine no podía apartarse de la contemplación de esto fuegos a la deriva. Daba vueltas con ellos y el recorrido inmóvil mismo la unía poco a poco a su ser más profundo, donde se enfrentaban en ese momento el frío y el deseo. Frente a ella las estrellas caían, una por una, luego se apagaban entre las piedras del desierto, y Janine se abría cada vez más, un poco más a la noche. Respiraba, olvidaba el frío, el peso de los seres, la vida demente o prefijada, la larga angustia de vivir y morir [...] Entonces, con una dulzura insoportable, el agua de la noche comenzó a colmar a Janine, ahogó el frío, subió poco a poco del centro oscuro de su ser y se desbordó en ondas

Amaya, por su parte, tiene una visión lunar en la que se proyectan sus propias ansias (“ve desde allí lo que desea”) y abre también los sentidos a un entorno que la vivifica:

Se recoge en sí misma a tal punto que se toma las piernas con los brazos y permanece un tiempo en una sillita baja, en la oscuridad del segundo patio, el que se abre directamente a la quinta.

Atiende rumores, como si oyera pasos en la calle. Viene la luna e ilumina el pozo de balde que se usaba en otra época. Amaya: que la luna revela, contra la pared blanca de la casa de enfrente, a un hombre que espera por ella. Un hombre inquieto y silencioso, que no sabe quién es.

Y algo, en algún punto del cuerpo de Amaya, vibra. Y Amaya siente la necesidad de abrirse, de recibir más vida, otra cosa. Aspira, aspira profundamente, y la penetra el olor de la tierra regada y eso que parece venir de la pulpa de los duraznos amarillos que están maduros.

(ECT: 40)

Estos episodios, junto con la escena inicial del temblor, vinculan el deseo de las mujeres a elementos de la naturaleza: Janine se abre al desierto con su enorme cielo nocturno estrellado y sus piedras, mientras Amaya se deja penetrar por el aroma de la tierra húmeda y de los duraznos maduros¹¹⁸. Un erotismo de carácter telúrico da forma a ambas escenas y refuerza el bovarismo de sus protagonistas femeninas, cuya insatisfacción crónica las impele a buscar formas de la pasión que las estremezcan por dentro. Es llamativo que Néspolo llame al capítulo “Mujeres bovarystas” y después analice el cuento a partir de las ideas de Bataille sobre el erotismo sin destacar aquello que señala en el título. Con su insatisfacción conyugal y el contraste entre el deseo y la realidad, Amaya pertenece a la genealogía literaria de Emma Bovary. La referencia a la protagonista de Flaubert es bastante directa cuando se dice que el marido ha quemado todas las novelas y Amaya tiene que resignarse por tanto a leer los diarios¹¹⁹. Como Emma, o como otra célebre heroína literaria, la Ana Karenina de Tolstoi, se acerca a otros hombres con intenciones eróticas¹²⁰, aunque sus acciones no llegan a más que

ininterrumpidas hasta su boca llena de gemidos. Al momento siguiente, todo el cielo se extendía sobre ella, volcada sobre la tierra fría”. La traducción es nuestra

¹¹⁸ También es destacable que se trate de una escena nocturna y lunar. Entre tantas simbologías, la luna suele estar asociada al subconsciente, al misterio, al sueño, a lo inestable e irreal; a la vez, también a lo femenino, la fecundidad y la pasividad (por su papel reflector del sol).

¹¹⁹ Emma Bovary era una voraz lectora de novelas románticas, lo cual habría despertado su deseo de experimentar amores apasionados, muy lejos de la aburrida vida matrimonial.

¹²⁰ Varias veces se insinúa una infidelidad anterior por parte de Amaya que explicaría la desconfianza que Leonardo tiene hacia ella: se dice que “el marido está desconfiado, receloso, como en otro tiempo” (39) y se repite enigmáticamente “él sabe por qué” con respecto a dos

unos besos con Romano e insinuaciones con Gaspar. Pero también se reprime a sí misma como la heroína camusiana, y se resigna a la imposibilidad de conectarse con el marido o con cualquier otro hombre real: su existencia se vuelve *ensoñación*.

La palabra *ensueño* es singular. Según el diccionario, se trata tanto de un sueño, es decir, la representación fantástica de quien duerme, como de una ilusión o fantasía. Etimológicamente viene de la palabra *insomnio*, que da origen al término español que conservó la misma forma y que significa vigilia, falta de sueño. Rescatamos esta ambivalencia de acepciones que expresa bien el carácter intermedio de la ensoñación. La existencia ensoñada de Amaya la mantiene en tensión entre la vigilia y el sueño, entre la realidad y el deseo, o en términos psicoanalíticos, entre el principio de realidad y el principio de placer. Esto que a primera vista podría verse como mera represión no lo es enteramente, ya que como indica Néspolo siguiendo a Freud, la fantasía es la única actividad mental que conserva un alto grado de libertad (2004a: 327- 328); recuperando luego a Marcuse, nos dice que es la única capacidad humana que vence el principio de realidad (329). La ensoñación es, según Gaston Bachelard, un descanso del ser, un bienestar, la sustancia de la felicidad (1997: 26). León Rozitchner (2011) vincula la ensoñación con la madre, con la *materialidad* de la madre que el niño vive como primera experiencia cuando, en unidad simbiótica con ella, el sueño y la vigilia no están separados todavía. Si bien habla siempre del ensueño materno, señala el carácter de la ensoñación como interregno, como entremedio donde sentir y vivir son la misma cosa porque significante y significado no están aún separados por el abismo de la palabra.

Para Amaya, entonces, la ensoñación funciona como refugio o paraíso frente a una realidad-vigilia donde prima la desventura. Actúa no solo como si lo que sueña/desea fuera en algún punto real, sino experimentando una verdadera superposición entre lo vivido y lo sentido: “Amaya piensa que cada vez es más cierto que pudo tener a José Luis” (ECT: 74). La mujer se ampara en un *entrelugar afectivo* donde pueda dar a sus ilusiones suficiente materialidad como para sostenerse en su existencia de insatisfacción crónica; una zona intermedia, vacilante entre sueño y vigilia, un soñar despierta que la enajena y a la vez le señala lo prosaico de su situación vital real. Mantiene también cierta actitud nostálgica por cuanto vive de recuerdos inventados, que no se sustentan en una experiencia real:

acciones: su carácter huraño y la quema de las novelas. Luego, en el episodio en que el marido la golpea, viene a la memoria de este un recuerdo que lo enfurece: tropas en la ciudad y Amaya trastornada de alegría fugándose a los campamentos.

Enmudece y sus labios se ablandan, porque de improviso ha comprendido que no debe ostentar a José Luis fuera de ella. No sabe por qué; pero sin buscar comparaciones se ha puesto a recordar el terroncito de azúcar que disolvía en el agua para Suspiros, cuando Suspiros era muy niña. Percibe así disuelto, en su interior, como una dulzura, el recuerdo de ese José Luis que ella no conoció.

(37)

Dice Rozitchner que “El ensoñamiento es la forma más densa de contener todo lo sentido” (2011: 37) y allí está una de las claves. La existencia ensoñada se funda en lo que se siente y a partir de ese suelo afectivo configura todo lo demás: las acciones, las palabras, la relación con los otros. Esto explica la incapacidad de Amaya de conectarse ya no con el marido, que es huraño y agresivo, sino fundamentalmente con la hija. La relación que establece con el veterinario y con Gaspar también está atravesada por la figura afectiva del poeta suicida:

José Luis. Veterinario. No, doctor en veterinaria. Sanaría las alas de los pájaros caídos y, para vivir y por compasión, curaría los perros y los gatos de la gente rica. Tendría en la ciudad una casa de patios con palmeras, poblados de jaulas techadas con los animalitos enfermos, todos mansos, todos limpios, aunque tristes... Todos confiados a su mano.

(46)

Mira a Gaspar con buena voluntad. “Gaspar –piensa-. Es tan sencillo. Como decir mi nombre, como decir José Luis”. Y nombra mentalmente a José Luis sin retirarse de todo lo que en ese momento la circunda.

(68)

La última frase de la cita pone de manifiesto que Amaya no se entrega al completo delirio ni al extravío, nunca se termina de separar de lo real. Busca conectar lo real con lo soñado, deformando con el espejo cóncavo del deseo las figuras masculinas que la rodean. En vaivén permanente entre lo real y lo posible (por ejemplo, entrevé en tres ocasiones la posibilidad de muerte de la hija: por el temblor, por sus amoríos con el veterinario y por el acercamiento al rbdomante), no considera ni uno ni otro, sino la ensoñación pura. “Debes perdonarme, José Luis. Debes perdonarme por Romano y por Gaspar. Te buscaba” (82), rezan las últimas oraciones de la *nouvelle* con esa melancolía del amor y la frustración que Di Benedetto admiró en *Moderato cantabile*. Su deseo, y a la vez la represión de ese deseo, son tan radicales, que de nada sirve el cobijo en otros hombres. Si en algún sentido Amaya es adúltera lo es al modo de Janine; esto es, en su rechazo visceral, pero cuidadosamente solapado bajo el ensueño, hacia la desdichada convivencia marital. Del Corro señala una similitud entre la figura de José Luis y la de Marta en *Zama*, por cuanto su presencia en la mente de los

personajes cataliza sus modos de actuar, rigen indirectamente sus relaciones (1992, 61).

Fabiana Varela se pregunta: “¿por qué el autor le niega a sus personajes femeninos el acceso a la felicidad ya sea como madre, ya sea como amante, ya sea ejerciendo ambos roles?” (2008: 180). Podemos arriesgar que en su escritura –como en toda literatura, especialmente aquella escrita por hombres– se ven contenidos juicios y prejuicios sobre el papel de las mujeres en la sociedad, sobre lo que les está permitido y lo que les está vedado. Para la rígida moral cristiana, una mujer en su sano juicio no debería engañar al marido; los suicidios finales de Emma Bovary y Ana Karenina son bastante ilustrativos al respecto. Amaya, como Janine, elige vivir y resignarse a la vida conyugal, y en ese reducto, la única libertad que se permite es la de la ensoñación. En contraposición a ella la Colorada, la hermana idiota, justamente por no estar “en su sano juicio”, construye para sí misma otros modos de *existir con*. Entabla así con Cataldo una relación completamente desprejuiciada, no regida por convenciones sociales:

- ¿Qué te pasa, ah? Decime, ¿querés?
- Tengo cosquilla.
- ¿De qué? ¿Quién te la hace? ¿En dónde?
- Aquí –dice la Colorada y se levanta la pollera–. Entre las piernas.
Se abre de piernas y muestra los muslos hasta muy arriba. No para de sonreír, con altos y con bajos, como si la recorrieran ataques de comezón.
Cataldo se ofrece.
- ¿Te ayudo? ¿Te rasco?
La Colorada acepta y se echa de espaldas, la pollera alzada hasta el bajo vientre, las rodillas separadas.
Cataldo le rasca con suavidad la cara interior de los muslos y ella se retuerce de risa.

(56-57)

La Colorada es un ser libre y de allí su carácter animalizado o infantil. Sin verse atravesada por esquemas de concepción y de acción sobre su sexualidad, la conexión con su cuerpo y con el otro masculino es directa. Lo que siente y lo que piensa provienen de la experiencia, mientras que Amaya hace lo opuesto: parte de lo pensado y sentido para construir su existencia. Del Corro afirma que con las dos parejas antinómicas (Amaya y Leonardo – Colorada y Cataldo), el texto muestra que solo el amor de los tontos, de los irracionales, es posible, porque carece de angustias y de convenciones y, por tanto, de desdoblamiento. En cambio, el afecto de los racionales siempre es insuficiente por hallarse atravesado por la angustia de la duplicidad dada

por el objeto real/objeto ideal y los sentimientos de culpa que despierta toda búsqueda erótica.

Dice Rozitchner que todo repercute en uno y cada cosa nos llama y nos interroga con nuestro propio nombre aunque no nos conozca” (2011: 35). El suicidio de un poeta joven, que podría ser una noticia entre otras, no lo es para Amaya en pleno ánimo hiperestésico. El acontecimiento hace eco en ella porque otorga a sus anhelos de amor impetuoso un nombre: José Luis. Pero el final del cuento es descorazonador. Con la pequeña hija muerta y la idea de una culpa por no haber reprimido su concupiscencia, Amaya considera que es libre porque ya no hay nadie que pague sus pecados, y sin embargo, rechaza a Gaspar y se resigna a la libertad del ensueño, que no es la libertad del cuerpo. Sofocada por las ideas cristianas de la carne y la culpa, allí reside para ella el origen de toda impureza. Como Luciana, la noble española cortejada asiduamente por Diego a lo largo de la primera parte de *Zama*, el desprecio al deseo de posesión de la carne por parte de los hombres es, en sus condiciones de vida, una forma de libertad. “Mi cariño, José Luis, es como el cariño de los tontos: mi cariño dura” (82), se dice a sí misma Amaya como consuelo.

3.2. El ensueño materno

En este apartado partimos de ciertas declaraciones realizadas por Di Benedetto en diversas entrevistas, no porque creamos que sean el sustrato insoslayable del asunto en los textos, sino porque funcionan como disparadores para pensar configuraciones posibles de lo materno en su escritura. Una cuestión que el autor destaca en varias ocasiones es, como vimos, el papel de su madre en el aprendizaje de la narración. Cuando era niño, ella solía contar historias –recuerdos de su aventurera familia– y lo hacía con tanta soltura y habilidad que cuando el escritor creció, se planteó la cuestión de “¿cómo consigue hacerlo?”:

Y es que ella tenía una forma de contar con alguna técnica, y traté de desentrañar esa técnica y cuando la razoné empecé a aplicarla como ejercicio. La he aplicado siempre. Los resultados, quizá, no sean tan felices como los de ella, aparte de los méritos [...] Es decir, engendró la luz, la semilla, pero no dio los mismo resultados. La que debió escribir fue ella. Debí retraerse a muchas actividades a tiempo, por ejemplo el día que decidió engendrarme. Si hubiera desistido de eso, si se hubiera inhibido sabiamente, ¡qué buen resultado hubiera tenido para mí!

(Soler Serrano, 1978. EsP: 516-517)

La madre es, así, la que da la vida, pero también la que da la palabra, el puente entre las palabras y las cosas. El legado de la lengua materna es aquí doble: se enseña a hablar, pero también a narrar, que es un uso distinto y especial del lenguaje. Hay también una idealización de la figura materna en el hijo que imita pero no logra alcanzar la perfección de la progenitora, aunque también podamos ver esto como la confianza ciega en el discurso materno, confianza que no se tiene al juzgar el discurso propio. Pero lo más curioso es que aquello de lo que la madre es dadora –la vida y la palabra– es interpretado por el escritor como germen de la tragedia que para él es la existencia. Cuando Soler Serrano, en referencia a su oscura confesión, le señala a Antonio que ha de estar bromeando, este ratifica: “Lo digo con toda la seriedad posible, es bastante dramático lo que me ha ocurrido: ¡nacer!” (517). Podemos tomar con suspicacia esta declaración, pues se observa en muchos escritores cierta inclinación a construir para sí mismos un personaje hiperbólico; no por nada decía Ernesto Sábato que el escritor es, ante todo, un exagerado. No obstante, si al leer la obra de Di Benedetto nos encontramos una y otra vez ante una representación sombría de la condición humana, donde priman la incertidumbre, los sentimientos de culpa, la incomunicación y la espera, no podemos ignorar este tipo de declaraciones del autor empírico, que encauzan la lectura de sus textos.

Otro aspecto de la historia familiar, muy repetido por Di Benedetto, es el de la muerte del padre cuando él tenía solo diez años. Como ya se refirió, más que la muerte misma lo que le afectó tremendamente fue desconocer la causa verdadera y si se trató de un suicidio. Su madre nunca fue clara en el asunto, como cumpliendo a la perfección uno de los papeles que ejercía antaño la mujer en el hogar: custodia de los secretos de la familia, especialmente los más terribles.

La pérdida del padre acentúa la preponderancia de la figura materna, y esta cuestión autobiográfica se ve reflejada en los protagonistas de las dos novelas que publica en los años sesenta, ES y LS. En ambas, el narrador es un hombre ya no tan joven que vive con su madre y que no logra establecer con las mujeres relaciones profundas, sino más bien superficiales y pasajeras. También Besarión, especie de doble del protagonista de ES, habita solo con su progenitora. Esta relación simbiótica madre/hijo, que Di Benedetto confiesa con gran sinceridad en una entrevista al decir “Yo era mi madre. Mi madre era yo”, anticipa de algún modo la tragedia que puede significar para el individuo la pérdida de esa figura que, verdaderamente, *coexiste* con el hijo. El cuento “Enroscado”, de la colección CC, es quizás el ejemplo más acabado de esta situación. Este relato refiere la historia de un niño, Bertito, después de la muerte de su madre, mostrando el proceso de retroceso emocional y evolutivo que la pérdida

desencadena en el pequeño, así como la imposibilidad de alcanzar una comunicación con el padre. A lo largo del relato Bertito sufre un proceso de animalización paulatino, que va desde no contener sus necesidades hasta el abandono del lenguaje. Esta involución acentúa el sentimiento de intemperie vital y temor que acorralan al pequeño, pero también sugiere algo más profundo: la madre es quien saca al niño del “bosque oscuro” de las bestias para traerlo al mundo de los símbolos que es el mundo humano. El relato propone entonces una de las consecuencias posibles de la pérdida materna en la infancia: llegar a no sentirse persona¹²¹.

Madre es la que da la vida, y también la palabra (voz y escritura) que nos conecta con esa vida, pero también algo más. Cuando el periodista Rodolfo Braceli entrevista a Di Benedetto en 1972, hace menos de un año que ha muerto la madre del escritor, lo cual le suscita la siguiente declaración:

Yo creo que el hombre no es naturalmente bueno, por el contrario, las necesidades, el afán de descollar hacen que el hombre use muchas armas innobles. Si se porta bien es por obligación de la sociedad. Adentro suyo sufre, se tortura. Por eso necesitamos la confesión. Por lo común nos rodean oídos sordos. La confesión busca sacar el veneno que tenemos adentro, busca el perdón. ¿Y quién es el ser que en forma directa nos otorga el perdón? La madre. Yo la perdí. Lo que siento en este momento es una soledad individual muy profunda, gran pudor en los sentimientos. Se me ha vuelto un tremendo problema exteriorizarlos. Si me juzgo –como todos los que fuimos inventados por Pirandello o Dostoievski– me siento absolutamente culpable y sin redención. Porque ¿quién me perdonará?

(497-498)

La madre ejerce así un rol casi religioso, que es el de escucha de la confesión y otorgamiento del perdón; su afecto es la certidumbre del indulto a las bajezas diarias de los seres humanos. El protagonista de la novela *ES* expresa que, a pesar de las acciones innobles, “nadie es absolutamente malo ni malvado para sí mismo, aunque lo sea para los demás. Todos tenemos una justificación. Que no será admitida por los otros (excepto aquellos predispuestos, que son los que nos aman)” (*ES*: 68-69). ¿Y quién representa ese amor incondicional? La madre. Como dice el periodista atraído por la muerte: “Creo que mamá es la única persona que me quiere” (*LS*: 17). Este rol casi sacerdotal explica que la pérdida de la figura materna comporte una intensificación del

¹²¹Gustavo Zonana (2018) estudia este relato a partir de las metáforas extendidas, que le permiten mostrar cómo el autor genera un *pathos* particular, vinculado a las emociones básicas del miedo, la tristeza, la ira y a los sentimientos de desamparo y desposesión. Estos, a su vez, están asociados a guiones culturales sobre la familia tipo y los roles que el hombre y la mujer desempeñan en ese modelo familiar.

sentimiento de culpabilidad, sentimiento que acosó a Di Benedetto toda su vida y que volvió carne en sus personajes de ficción.

La culpa y la consiguiente necesidad de exorcizarla nos hace volver sobre un relato abordado anteriormente, "El pretendiente", publicado en 1983 durante su exilio en España. Recordemos que el protagonista es un hombre que, cansado de los sueños que reproducen sus culpas cotidianas o dolorosos recuerdos pasados, se propone soñar a voluntad: primero algo pequeño, como una flor; luego, un automóvil, y así, va entrenándose en la facultad de soñar lo deseado. Un día, sin embargo, en un sueño intruso lo visita la madre, que ha fallecido hace muchos años. El hijo le muestra la pobreza en la que vive y se propone llevarla, en otra ocasión, a conocer a sus vecinos, el almacén, la librería a la que suele ir. Pero la imagen onírica de la madre no vuelve; entonces, el hombre se propone su rescate en sueños, pero fracasa. Supone que la pretensión de reconstruir a una persona puede ser excesiva y que, por tanto, mejor sería actuar de forma paulatina:

Se aplica entonces a formar un ambiente: el de la casa familiar, el hogar perdido en los años.

Lo hace de pensamiento, despierto, lúcido, no tanto que quede a salvo de enredarse y bifurcarse. La memoria, que encadena asociaciones, lo lleva de casa en casa, primero a una de otra época, anterior a su nacimiento, de la que él conoció sólo lo que le contaron; luego a la de uno de los vecinos de sus padres. De tal suerte, trajinando por el vecindario, al ingresar en el sueño ya se han restablecido el ambiente hogareño y la ciudad donde nació y pasó la juventud. Con la contrariedad de que la madre no está, no responde a su llamado y, para peor, al andar por las calles e ingresar a los lugares que frecuentaba, persona alguna lo reconoce a él.

(OC: 661-662)

Fuente de afecto y de perdón, la madre que ya no está pasa a representar una ausencia irrecuperable y un refugio perdido para siempre: lo materno es el hogar, los años de la infancia, todo aquello que ya no se puede recobrar, ni siquiera en sueños, como si la de Proust fuera una fantasía inalcanzable.

En "Muy de mañana en el cementerio" vimos que el asunto de la muerte de la madre adquiere un tono profundamente siniestro. Como los hijos solo poseen un nicho en el que no caben dos ataúdes, han tenido que tomar la terrible decisión de reducir los restos de uno de los progenitores muertos. Profundamente simbólico es que se elija el descuartizamiento del cuerpo del padre y, en cambio, se decida preservar, intacto, el de la madre. Hay algo sagrado en la figura materna aquí presentada que contrasta con la figura del padre, profanada incluso en la tumba.

Hasta aquí, las connotaciones de la figura materna son positivas y, podríamos decir, convencionales: afecto, palabra, vida, hogar, perdón. En otros textos, en cambio, aparecen imágenes de la maternidad que se relacionan con aspectos más oscuros del ser humano, como el instinto de muerte y los deseos de aniquilación; y ya no desde la perspectiva del hijo, sino de la mujer. El caso más ejemplar se vio en “Mi muerte suya” (MA: 1953), que en la reedición de 1971 sufre numerosos cambios incluido el título, que pasa a ser “Trueques con muerte”, y la voz narradora, que pasa de primera del singular a tercera. En ambas versiones la mujer siente la materialidad del hijo en su interior y, al mismo tiempo, una sensación de vacío. En la primera versión del cuento expresa:

He leído algo que me hace pensar: también en mi interior, la nada, cuando el niño nazca. Pero quizás no he entendido bien lo que leí, porque las palabras que más acuden a mi imaginación son “el vacío” y esto da un sentido de materialidad que, creo, no anda de acuerdo con lo que decía el libro.

(MA, 1953: 84)

En la segunda dice:

Se ha venido sintiendo circundada de vacío, y con nada adentro. Ahora en su materia está enfundada otra materia, que posee temperatura y palpita, que la llena y crece.

No obstante conjetura que un día esa materia viviente se evacuará, y entonces en su interior, al igual que en el exterior, se establecerá la nada.

(MA: 60)

En ambos textos, la futura madre percibe al hijo como materia, un cuerpo viviente dentro de su propio cuerpo, pero simultáneamente anticipa el vacío que sentirá después del parto. La nada la rodea por fuera, y no bien nazca el niño, la nada la invadirá por dentro también, porque la maternidad, para este personaje en sus dos versiones, no llena los vacíos de la existencia, y más aún, la misma situación de gravidez intensifica los deseos de muerte:

Con la germinación del niño en mí se produjo este ir a la muerte, a mi muerte. Es fácil decirlo, los oídos lo toleran, cuando se ha pensado muchas veces en muchos días, porque hasta se ha pensado en el sonido de las palabras: voy a la muerte, voy a mi muerte.

(MA, 1953: 84)

Con la germinación de la criatura en sí misma se produce el principio de su ir a la muerte.

(MA: 60)

El “trance de la maternidad”, como dice la primera versión del cuento, es justamente eso: algo efímero, que ocurre, enajena y pasa. La protagonista de esta historia declara haber tenido unas ganas inmensas de realizar algo, que es su hijo, y que cumplida su parte, espera que tenga una madre “menos atormentada y menos vacía”. Es decir, consumaría el acto de la maternidad (que en el texto parece acatar como parte de ese matrimonio agobiante y sin amor), pero no ejercería maternazgo alguno (responsabilidad emocional, crianza y cuidado). Si se entiende que madre no es solo la que gesta y hace nacer, sino la que cría y forma, esta protagonista deja la labor inconclusa. La posibilidad del amor hacia el hijo se manifiesta solo en la primera versión y de manera difusa: “se siente como contaminada de materia; ¿qué materia?, no lo sabe. En todo caso es –o era– algo pegajoso que ella, tal vez, amaba” (MA, 1953: 61).

En la *nouvelle* analizada poco antes, “El cariño de los tontos”, el tema de la maternidad aparece en relación con la libertad de la mujer y, fundamentalmente, con la culpa que se siente al ejercer esa libertad. La desaparición de su hija Suspiros durante un juego, con su posterior aparición, despierta en ella la idea de que aquel susto es advertencia por el adulterio cometido con el veterinario del pueblo. La muerte por difteria de la niña al final del cuento será interpretada, entonces, como un castigo, el castigo definitivo por sus relaciones con otro hombre, Gaspar. Amaya acepta su trágico destino como si este fuera la punición merecida por haberse apartado de sus convencionales deberes de madre y de esposa; sin embargo, su inconformismo vital sigue siendo tal, que trueca la culpa por libertad: ahora que la niña no está no puede hacerle más daño con sus infidelidades; ahora es libre. Pero como ya expresamos, el rechazo final a Gaspar y las últimas palabras del texto dedicadas a ese José Luis nunca conocido, ideal e inexistente, parecen significar que Amaya habrá de contentarse sólo con la libertad de la mente, la libertad de su existencia ensoñada, y no con la de su existencia material. El goce real no le pertenece.

A pesar de sus debilidades, la figura de Amaya resulta especial por cuanto es uno de los pocos personajes femeninos que, aunque enajenada en su embriaguez mental, se rebela contra lo que se espera de ella: fidelidad incondicional e inmersión en la maternidad. En su carácter hay algo transgresor, lo cual no es frecuente en sus congéneres de otros textos. En la producción dibenedettiana predominan las mujeres sumisas, subyugadas, humilladas o hasta golpeadas, la mujer-objeto del hombre: Cecilia, de la *nouvelle* “Declinación y Ángel”, víctima de los golpes de su amante y de un intento de violación por parte de un vecino; Rosa Esther, usada sucesivamente por su jefe, su padre y su pareja por su innata habilidad para los juegos de azar; la madre y la

hija asesinadas por un hombre bebedor en “Así de grande”, justamente cuando ha conseguido mantener el estado de sobriedad; Rita, la joven de la novela *Zama* que, por vivir con libertad sus amores, termina humillada y lastimada por su amante. Muchas veces, la situación de peligro e inferioridad de la mujer se manifiesta a través de vínculos con animales: la expresión “desinsectización” del matrimonio en “Pero uno pudo” (primera edición de MA) para señalar el asesinato de una mujer por su marido; la viuda acosada por los hombres que ve su reflejo en la imagen de un cazador y su botín en el cuento “La presa fácil” (CE); la mujer que observa la pelea entre bestias por su posesión en “La comida de los cerdos” (MA); el sueño de Julia en la novela *Los suicidas*, en el que un cerdo salvaje la embiste y la amenaza con destrozarla con sus colmillos mientras ve en esa figura a su propio hombre; y podríamos seguir con esta enumeración. Los casos presentados alcanzan para evidenciar la oscura construcción de las figuras femeninas en ese escritor. Hasta el asunto del deseo, una constante de su obra en cuanto es, básicamente, el motor de acción de sus sujetos, suele estar construido a partir de una visión profundamente androcéntrica.

Volviendo al motivo específico de lo materno, este también aparece en la figura simbólica del vientre. En *Zama* la referencia se da en forma de sueño:

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

(Z: 99)

El vientre materno se torna aquí lugar de la espera, una espera incómoda porque, como expresa el fragmento, el sitio es limitado como la propia situación existencial de Zama. Es símbolo de una vida inminente a la que se está por ser arrojado y que, no obstante, se hace esperar; Zama sueña que no ha nacido aún porque las oportunidades que considera primordiales no se le han dado, sigue a la expectativa. Esperar y desear es sentir que todavía no se ha nacido, que no se ha llegado al mundo donde ese objeto de deseo se vuelve tangible y puede asirse. El ensueño materno en tanto entrelugar suspensivo, donde no se está todavía vivo, pero tampoco muerto, es el símbolo más natural de una existencia concebida como el entrelugar de la espera. No por nada es el oficial Bermúdez (representado en el hombre de reluciente casco de

acero), amante de Rita y quizás de Luciana, el que impide en el sueño el nacimiento a Zama, porque es aquel el que satisface sus deseos eróticos, mientras Diego no lo consigue.

En otro cuento, “Hombre en un agujero” (CDE), un individuo cae en un pozo y sueña también con el momento previo a la llegada a este mundo. A diferencia de Zama, no se siente oprimido allí: “Sueña que está en el vientre materno. Recuerda que la matriz, cuando él fue gestado, era más cómoda; este pozo es muy estrecho y lo comprime; el seno materno le permitió mayor libertad de movimiento” (CDE: 591). El espacio del vientre muestra también cierta sacralización de la madre, cuya pureza el hijo no quiere mancillar: “La impresión de estar en el seno materno lo pone peor, a causa de cierto aviso intestinal al que no querría dar curso, por respeto a la madre: no quiere ensuciarla por dentro” (591). Antes y después de esta visión onírica tiene otro sueño en el que está dentro del ataúd del padre (otra vez el progenitor muerto), construyéndose así una tensión entre los extremos de toda existencia –vida/muerte, vientre/féretro– en la cual lo materno es origen y aurora, y lo paterno, término y ocaso. Ambas ensoñaciones tienen en común la evasión de la angustia del existir, ya sea refugiándose en el vientre materno, o ya en las ideas de muerte.

Hay otras representaciones simbólicas de lo materno en Di Benedetto. Por ejemplo, en el cuento “Sospechas de perfección”, beber de un río de leche le permite al protagonista la recuperación de las carnes perdidas y con ello, su renacimiento como sujeto. Al igual que en “El pretendiente”, en *El silenciero* se construye el binomio simbólico casa/madre como refugio del protagonista de la novela¹²². En la *nouvelle* “Onagros y hombre con renos”, la pastora Epona viene a ocupar el lugar de madre en la pequeña sociedad desterrada que conforman el padre y el hijo, como brevemente lo hace también la figura de la mayorala en “Aballay”. En su estudio sobre *Zama*, Graciela Ricci (1974) otorga connotaciones femeninas y maternas a la imagen inicial de esa novela: “El mono ahogado por las aguas del inconsciente sería entonces la libido anclada en la imago de la madre” (20). Y es cierto que, a lo largo de la obra, la tierra americana adquiere rasgos maternos, pues Diego de Zama, como criollo y no español, es hijo de esa tierra, en la cual se adentra en la última parte. Esa trayectoria vital de

¹²² “La casa se configura como núcleo esencial de la interpretación arquetipista de la novela: la casa es, en primer lugar, el paraíso infantil donde la inmadurez del falso héroe se refugia en el seno materno. La madre, que aparece en la primera página del texto gobernando el hogar ‘desde el umbral de la cocina’ (p.9), centro de la casa que a su vez es centro simbólico del relato [...]” (Espejo Cala, 1992: 318); “Todas las medidas implementadas para neutralizarlos o sofocarlos (a los ruidos) parecen encaminadas, en realidad, a lograr un espacio no contaminado, donde pudiera vivir tranquilo con su madre, un espacio irreal, intrauterino (Amar Sánchez *et al*, 1981; 632).

involución, con el final del niño rubio que le reprocha no haber crecido, puede leerse como un retorno a la matriz¹²³.

Es evidente que estos textos están atravesados por las vivencias de Di Benedetto, pues cada ser humano experimenta lo materno de una forma única e irrepetible. También, por los estereotipos y convenciones imperantes en su época, dado que el escritor vivió inmerso en una sociedad patriarcal, mucho más que la actual, y aun no habiendo sido una persona particularmente religiosa, opera subrepticamente en su escritura la tradición judeocristiana, todo lo cual deja sus marcas y modela pensamiento y escritura. No puede soslayarse tampoco la hiperestesia del escritor, esa sensibilidad excesiva y dolorosa que caracteriza gran parte de su literatura y que deja su estela en esta cuestión.

¹²³ “En este sentido, la regresión temporal que caracterizaba el viaje de la tercera parte, y que reproducía la anterioridad definitoria de toda la novela, es interpretable entre otras cosas como un fantasma de regresión esencial al vientre materno” (Premat, 1997: 191).

Capítulo 4

Zona de contacto: lo humano y lo animal

Anoche ha venido el gran gato gris de mi infancia.

Le he contado que un ruido me hostiliza.

Él ha puesto en mí, lenta e intensamente, su mirada animal y compañera.

Antonio Di Benedetto, *El silenciero*

Si vida animal y vida humana se superpusieran perfectamente, ni el hombre ni el animal –y tal vez, ni lo divino– serían pensables.

Giorgio Agamben, *Lo abierto. El hombre y el animal*

Un tuberculoso delirante que asegura expulsar mariposas rojas por su boca; un enmudecido adolescente compañero de un ratón que se alimenta de los viejos libros de su padre suicida; un niño con la cabeza llena de pájaros y otro con un perro imaginario que, en sueños, lo invita a pasarse al mundo onírico; una mujer embarazada con tendencias suicidas obsesionada con una gatita preñada; la improbable existencia de un gato con características de perro y de ave; un enjambre de polillas devoradoras de las ropas de un joven; una mujer que junto al río, en un arrebató de ensoñación similar al de la Ofelia de *Hamlet*, es comida por cerdos feroces. Esta enumeración refiere los argumentos de algunos de los cuentos que componen *Mundo animal*, publicado por la editorial mendocina D'Accurzio en 1953 con una reducida tirada. Este primer libro de Antonio Di Benedetto ganó, en 1952, el Premio Municipal de Mendoza, y al año siguiente, la Faja de Honor de la Sociedad Argentina de Escritores, con Borges entre los miembros del jurado. Con algunas modificaciones, una segunda edición se publicó en Buenos Aires en 1971.

La significativa presencia de animales en estos cuentos, anticipada desde el título del volumen, es una constante que, con mayor o menor intensidad y frecuencia, puede rastrearse a lo largo de toda la producción de Di Benedetto. Ya en 1943, cuando es un joven periodista de veintidós años, publica en la revista *Millcayac* un artículo sobre el zoológico de Mendoza que desborda humor y ternura, y en el que ya se perfilan temas centrales de su narrativa posterior, como la libertad, la soledad, el suicidio, el sentido de la existencia humana, todos en vinculación con la cuestión animal. En esta nota, Di Benedetto inventa el posible monólogo de “un león cualquiera en esos

momentos en que se refugia en algún rincón de su enorme y árida jaula” (EsP: 57). La fiera, luego de reflexionar sobre su propia condición, concluye así: “Yo he nacido...no sé, quizá nada más que para estar aquí encerrado, para que los hombres me vengan a ver. Pero el hombre, ¿para qué ha nacido?” (58). La pregunta por el sentido de la existencia humana ya está allí, presente e inquietante. Más tarde, en 1971, el escritor viaja a África, donde va a buscar, según él mismo lo cuenta a Braceli en 1972, “lo que el animal almacena en estado natural” (EsP: 496). “Sí, hace bien mirar a los animales” (497), afirma a su interlocutor¹²⁴.

El interés de Di Benedetto por el asunto es absolutamente natural, pues el desarrollo y la evolución de la humanidad ha necesitado y dependido siempre de los animales. Esta convivencia ancestral no se limitó, evidentemente, a sus utilidades vitales (alimento, vestimenta, transporte), sino que configuró la cultura en todas sus formas, entre ellas, el mundo del arte. Aunque un ejemplo paradigmático sea el de la pintura –los conocidos dibujos teriomórficos sobre paredes de piedra–, el territorio de la literatura ha sido sumamente fecundo: desde las narraciones orales populares a las parábolas de la Biblia, pasando por los bestiarios medievales, las misceláneas renacentistas o las fábulas, el camino de las letras a través del bosque de lo animal es largo, sinuoso, diverso; y como el jardín de Borges, se bifurca persistentemente¹²⁵. Franz Kafka, Horacio Quiroga o Julio Cortázar son solo algunos nombres cercanos de la enorme lista de narradores que, con distintas intenciones y técnicas, han confeccionado representaciones de lo animal en sus textos. En este panorama se puede incluir a Di Benedetto como eslabón de una larga cadena que entrelaza la palabra humana con lo animal, en la que consideramos, además, que ocupa un lugar destacado.

El horizonte de producción de la obra nos sitúa en los años cincuenta, década de posguerra impregnada de reflexiones sobre el ser humano en su existencia concreta, con sus debilidades, crueldades y temores, males y culpas, responsabilidades y libertades. El animal, tan abordado por la literatura y la filosofía a lo largo de los siglos, configura, en ese momento, el eco de un hombre que se ha separado definitivamente del mundo natural, pero que se siente, al mismo tiempo, extranjero en el mundo humano a causa de la deshumanización que las grandes tragedias del siglo XX patentizaron¹²⁶:

¹²⁴ John Berger escribió un breve ensayo sobre el asunto: “¿Por qué miramos a los animales?”, en *Mirar*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2001.

¹²⁵ Dice Jimena Néspolo: “Hombre y animal han mantenido una relación tan antigua como intensa, transmutada hoy en una suerte de latencia que intenta revivir en las numerosas ficciones que abordan esta temática” (2004a: 53).

¹²⁶ Giorgio Agamben refiere, entre otros casos, la decisión biopolítica de “animalización” de los judíos que subyace en el trato inhumano que el nazismo les dio. En general, las manos del poder

el fenómeno de emergencia de relatos que recreaban figuraciones de animales y de lo animal en el período inmediatamente posterior a la Segunda Guerra Mundial presentaba de modo ineludible la pregunta por su estatuto en el marco de una acentuación de la crisis del humanismo como discurso dominante en las culturas de Occidente, iniciada en el período de entreguerras [...] La literatura respondía –aunque muchas veces esta respuesta tomaba la forma de una pregunta– abordando de modos disímiles las relaciones hombre- animal y escenificando un conflicto cuyo núcleo era el vaciamiento de las ideas y los valores que sostenían las distinciones y jerarquización del universo de lo viviente.

(Yelin, 2015: 14)

4.1. El largo camino del pensamiento tras la huella animal¹²⁷

El origen latino de la palabra brinda la primera pista: animal es aquello que tiene ánima, es decir, un alma. Su consideración, dentro de la tradición occidental, se remonta a los griegos y continúa durante toda la antigüedad clásica. La mayoría de los grandes filósofos occidentales abordaron, de un modo u otro, la cuestión animal: los presocráticos, Platón, Plotino, Aristóteles, los estoicos, los epicúreos, Lucrecio, los cínicos, los pitagóricos, Plutarco, los escépticos, etc. Ellos fueron quienes plantearon los primeros interrogantes acerca de la naturaleza animal: ¿los animales piensan?; ¿poseen o no razón?; ¿sienten?; ¿está bien o está mal hacer de ellos nuestro alimento?; preguntas que, por su complejidad, quedaron en su mayoría abiertas a las reflexiones futuras. Aristóteles, por ejemplo, no opone animal y hombre. Cuando habla de *zôon*, se refiere a todo aquello que tiene sensación, que es lo contrario de la muerte. El hombre es el *zôon politikon* y *logikon*, es decir, el animal político y dotado de razón, pero animal al fin. En su *Historia de los animales*, los aborda especie por especie y los compara con el hombre: por ejemplo, el hombre es un animal doméstico como la mula, no salvaje; es un animal gregario como las abejas, las hormigas, las avispas, etc. En conclusión, “l’homme est ainsi mentionné au titre de son animalité, cet apparemment ne posant aucun problème éthique ou politique qui vaille qu’on sacrifie la rigueur classificatoire en

corren la línea que separa lo animal de lo humano cuando se trata de un extranjero, un “bárbaro”, otro que es visto como amenaza o enemigo de los propios intereses. John Berger también hace referencia a ello al mostrar los lazos que los lugares de marginación –guetos, villas miseria, manicomios, campos de concentración– guardan con los zoológicos.

¹²⁷ Este recorrido se funda principalmente en la lectura de dos obras: el monumental libro de Élisabeth de Fontenay *Le Silence des bêtes, la philosophie à l’épreuve de l’animalité* (1998) y el pequeño de Gilbert Simondon. *Deux leçons sur l’animal et l’homme* (2004). A estas obras se hace referencia también en otras partes del capítulo y de la tesis.

mettant l'animal humain à part des autres" (Fontenay, 1998: 90)¹²⁸. Pero en esa misma obra, el filósofo griego también afirma que sólo el hombre es capaz de deliberación y que además, aunque muchos animales tienen memoria, él es el único con la capacidad de recordar.

Los estoicos también instauran, como Aristóteles, una jerarquía de los seres en la que subordinan a los animales, poseedores de instinto, frente al hombre, que posee razón. Cicerón destaca la superioridad de la naturaleza humana sobre la del resto de los seres vivos e incluso la equipara a la de los dioses, en el sentido de que el cosmos solo puede estar hecho para seres con razón y no para aquellos que no tienen lenguaje ni inteligencia. Otra de las grandes discusiones que se generaron en la Antigüedad en torno al animal fue la de la aceptabilidad del acto de comer carne animal. Grandes defensores de los animales como Plutarco y Pitágoras ejercieron el vegetarianismo, ya que consideraban la sarcofagia como una práctica contraria a la naturaleza.

Con el cristianismo asistimos al primer desplazamiento del animal hacia lo humano. Según Fontenay, a partir de la identificación de Cristo como un cordero, comienza en nuestra cultura un cambio irreversible en cuanto a la concepción del animal, que ya no será considerado en su existencia concreta, sino en su presencia metafórica, como en las parábolas del Evangelio y las esculturas de la Edad Media (244). Basta hacer referencia a los bestiarios medievales, en los que la descripción de los animales se acompaña siempre de una lección moral o alguna referencia al simbolismo cristiano de la criatura. El animal, explica Fontenay, deviene irreversiblemente profano, es excomulgado por la religión de Cristo. Tomás de Aquino, por ejemplo, y siguiendo a San Agustín, afirmaba que los animales eran simples representantes de su especie y no individuos ni sujetos de derecho. Al no ser tampoco agentes morales –es decir, capaces de voluntad y deliberación–, y al poseer solo el deseo de la pervivencia de la especie, sin ningún tipo de apetito espiritual, constituían simplemente instrumentos animados que Dios había puesto al servicio de los hombres. La idea misma del *Génesis* de que los seres humanos fueron creados a semejanza de Dios delinea claramente una superioridad del hombre sobre el animal, y el poder del primero de dar nombre al resto de las criaturas profundiza a su vez este especismo.

Con el Renacimiento y la afirmación de la filosofía racionalista se acentúa todavía más el humanismo antropocentrista. Descartes, por ejemplo, habla de "animales-máquinas", es decir, de los seres como un sistema de tendones y huesos que les permite el movimiento. Compara a los animales con las máquinas autómatas, pero

¹²⁸ "el hombre es así nombrado en virtud de su animalidad, sin que este parentesco plantee algún problema ético o político que valga lo suficiente como para sacrificar el rigor clasificatorio poniendo al animal humano aparte del resto". La traducción es nuestra.

concede que son infinitamente más complejas porque han sido construidas por Dios, a diferencia de las erigidas por el hombre, que son elementales (Fontenay, 1998: 278). Kant, por su lado, plantea una diferencia de estatus ontológico que separa inconmensurablemente al hombre del animal, y si alguna preocupación tiene el ser humano por este último, se debe indirectamente a una preocupación por la humanidad (Fontenay: 517).

En el siglo XVIII Rousseau comienza a volver permeable la frontera que separa al hombre del animal. A pesar de que afirma que solo el hombre tiene conciencia de su carácter mortal, considera difícil distinguir a un hombre que no ha sido perfeccionado, civilizado, de un animal superior. Plantea entonces que es quizás la perfectibilidad del hombre, su capacidad de progresar, aquello que lo separaría definitivamente del mundo animal.

Charles Darwin marca definitivamente el siglo siguiente con su teoría sobre el origen común del hombre y los animales. La principal diferencia que establece entre estos es de tipo cronológica: el hombre no es el término último e ideal de una ascensión evolutiva, sino simplemente un ser más reciente. Se alinea, así, con aquellos que buscan devolver al hombre a la naturaleza y a la cadena de los seres vivientes, recuperando el parentesco entre todas las criaturas.

En el siglo XX aparecen nuevas corrientes filosóficas que plantean otras miradas sobre el animal, perspectivas que, sobre todo después de las guerras mundiales, no pueden evitar notar en esa relación deshumanizada hombre-animal un reflejo del trato entre los mismos seres humanos, marcado por el racismo, la violencia, el genocidio y la dominación del otro. Lévi-Strauss, por ejemplo, rechazó el humanismo “desvergonzado” que hizo del hombre el señor absoluto de la creación y criticó la separación radical entre éste y el animal, aduciendo que tal frontera habría de inaugurar un ciclo maldito que separaría a los hombres de sus mismos semejantes. Paul Claudel, en *Bestiario espiritual*, denuncia la transformación del animal en mercancía y contradice la doctrina agustiniana según la cual los hombres fueron creados individuos y los animales, especies; para él, no hay que hablar de “el perro”, “el gato”, sino de “tal perro”, “tal gato”, etcétera.

Hoy en día, en el siglo XXI, muchas de las reflexiones sobre los animales giran en torno a la polémica ecologista acerca de si son o no sujetos de derecho que, como sus hábitats, deben ser protegidos por la ley. El interés actual sobre lo animal reside en crear una ética que modere el trato que la sociedad consumista les da haciendo de ellos comestibles en serie u objetos de experimentación científica.

4.2. El animal: espejo (cóncavo) del ser humano¹²⁹

Un recorrido por la inmensa historia del pensamiento en torno de la materia permite hacer al menos dos aproximaciones iniciales, relacionadas con la dificultad que encierra en sí mismo el término “animal” en cuanto a su definición y delimitación. Por un lado, mientras el hombre en tanto especie es uno solo, el mundo zoológico es abrumadoramente grande: el vocablo “animal” contiene y resume en sí una monstruosa pluralidad. Por el otro, todo acercamiento al término implica abordar también lo humano, ya que los estudios sobre uno y otro se fundan en el señalamiento de semejanzas y diferencias.

Ya en el contexto de lo estrictamente literario y en relación con las expectativas del lector, admitamos la existencia de cierto pacto de lectura tácito sobre la naturaleza humana de los personajes. Un animal que irrumpe en la escritura, especialmente como narrador, resulta una figura *atípica* o al menos inesperada. Al desatender esta expectativa implícita del narrador/personaje humano, el desacomodamiento hace surgir la interrogación sobre las implicancias de sentido que conlleva ese fenómeno inusual. Siguiendo esta línea exegética en la escritura de Di Benedetto, observamos que lo animal se vincula permanentemente –de forma a veces más diáfana y otras más velada– con lo humano, tanto con lo habitual y/o esperado, como con lo humano inesperado/perturbador. En el prefacio a la primera edición de *Mundo animal*, Di Benedetto escribe lo siguiente: “busco poner al lector en el juego de la literatura evolucionada, para internarlo en los misterios de la existencia que, si no le planteo, puedo suscitar en su imaginación, y también para convocarlo a una cavilación – más duradera que la lectura– sobre la perfectibilidad del ser humano” (1953: 8). Efectivamente, estos cuentos híbridos –algunos muy breves, como dentelladas al sentido común; oscilantes entre la fábula, lo fantástico y la alegoría; por momentos con carácter moralista y por momentos fatalmente amorales; con secuencias oscuras o de final abierto– dejan al lector en una situación de incertidumbre acerca de qué lo constituye como humano. Un fragmento del solemne discurso proferido por el protagonista del relato “Sospechas de perfección” resulta ilustrativo:

Soy uno de los sostenedores de este Reino de los Hombres (que apenas es algo más que un Mundo Animal). Que se cobren en mí, las bestias, lo que de ellas despreciamos, condenamos y tememos, mientras en la misma especie humana brota y se ejerce, por individuos, por multitudes, de instante en instante, o por rachas, la ferocidad, la impiedad, la cerrada torpeza, los

¹²⁹ A lo largo de este capítulo empleamos a veces la palabra “hombre” como equivalente a “humanidad”, “género humano” o “ser humano”, solo por cuestiones estilísticas (evitar repeticiones).

inmundos o temibles hábitos, el designio tramposo, el ánimo bélico y, en la guerra y la paz, el sentido de destrucción y la voluntad de opresión.

(MA: 80-81)

Este pasaje hace alusión explícita al título del volumen y brinda una clave de interpretación para los cuentos que contiene: el mundo humano *es* un mundo animal. Se nos advierte entonces que las referencias animales deberán ser leídas entre líneas y en relación con todo lo irracional y violento que (per)vive en los hombres; pero también, como se verá en los cuentos, establece la consideración del mundo animal como un mundo subjetivo, es decir, habitado por sujetos y no como objetos del mundo del hombre. Ambas ideas son importantes por cuanto permiten advertir los juegos narrativos que se dan en los textos y la posibilidad misma de comprender lo humano a través de lo animal que Di Benedetto propone en ellos.

Algunos estados subjetivos de la condición humana se presentan en animales (*quid pro quo*) o en relación con ellos, de manera tal que la referencia al hombre sea indirecta, lo que otorga a estos textos cierto cariz alegórico. En tal sentido, algunos críticos destacan el aspecto simbólico de los animales en esta obra y su relación con la fábula (fin moral) y lo fantástico (Varela, 2011; Néspolo, 2004a). Otros, con la parábola (Filer, 1987; Castellino, 1995). Hay otras lecturas, en cambio, que conciben los cuentos como imágenes verbales, metonímicas, que hablan de modo figurado porque no hay término literal para ciertas experiencias humanas: en un sentido catacrético, lo ideal se vuelve material, la metáfora se *literaliza*, los animales se despojan de la pesada carga símbolo (Arce, 2016; Yelin, 2010). Por nuestra parte, creemos pertinente no descartar ninguna de estas lecturas, más aún por lo variado de los textos que componen *Mundo animal*. Como iremos viendo, la interpretación simbólica y metafórica parecerá ser la más pertinente en algunos, mientras que en otros, el borramiento de fronteras, las metamorfosis, las irrupciones o las invasiones corporales, sugieren más bien un *devenir* animal-humano y una zona común que no se explica sólo mediante la clave simbólica, aun siendo esta plurisignificante. Di Benedetto, en una entrevista, definió cada cuento de este volumen como “una indignación transfigurada” (Lorenz: 131). Ese término, *transfiguración*, nos es adecuado por cuanto lo humano cambia su figura para revelarnos algo, que puede ser, como analizaremos en primer lugar, aspectos oscuros del ser humano, pero también un señalamiento de lo indiscernible o indecible, la confesión de la imposibilidad misma de revelar/nombrar lo animal.

Empezaremos por el procedimiento narrativo más claro, y quizás también el más clásico, que es el del *quid pro quo*, en el cual una cosa se presenta en el lugar de otra. Así podemos distinguir ciertos aspectos del hombre que se configuran a partir de

su vinculación con el animal, o bien que aparecen directamente reemplazados por este: la condición humana de angustia y de libertad, el mal/lo bestial, la culpa. Abordamos estos tópicos tomando como corpus fundamental los cuentos de *Mundo animal*, por la centralidad que este tema adquiere en la colección, pero haremos referencia a otros textos del autor cuando resulte pertinente.

4.2.1. La condición humana: angustia y libertad

En el cuento “Nido en los huesos”, se plantea una analogía entre el mono que vive en la palmera de una casa de familia y el pequeño protagonista. El niño inadaptado, incapaz de ser uno más en la sociedad, aislado en “la palmera” que para él son las habitaciones de la casa, se halla, como el mono en un patio de ciudad, en una situación de extranjería con respecto al lugar que ocupa en el mundo¹³⁰. Con el fin de ser útil a los demás decide hacer de su cabeza un nido de pájaros, pero ocurre algo inesperado: se instalan allí buitres, que acaban dañándolo y provocándole un terrible dolor. Juego narrativo entre lo fantástico y lo simbólico, este relato es uno de los primeros ejemplos de la particular construcción de lo animal en estas ficciones. Los pájaros (como figuras de la libertad) y el mono (*alter ego* del hombre, el animal que es y no es humano al mismo tiempo) no aparecen como criaturas realmente concretas, sino más bien cubiertos por el manto opaco de la conciencia del niño narrador, como transfiguraciones de su enajenación, sus deseos de conexión con los otros y la angustia vital que lo abruma.

En “Volamos”, el extraño animal que es gato, pero también perro y asimismo vuela, ese ser maravilloso que no es lo que parece, señala el hecho de que los hombres tampoco son lo que aparentan. Cuando la amante del narrador le pregunta si se maravilla con su gato-perro-pájaro, este no puede otra cosa que ver en esa criatura el rostro descubierto de su propio cinismo, de su falta de conjunción entre palabra y acción, de su simulación: “Tu animalejo es un cínico, nada más. Un cínico ejercitado” (76).

“Es superable” constituye un texto fundamental de reflexión del autor sobre la condición humana y la existencia. El protagonista de la historia narra en primera persona cómo va padeciendo una serie de metamorfosis y los cambios psíquicos que tales transformaciones físicas le acarrearán: de ternero a hombre, y de hombre a pan, en

¹³⁰ Como bien indica María Elena Legaz, el paralelismo mono/protagonista se ve confirmado por la construcción estructural del relato. Dividido en tres con blancos tipográficos reforzados por asteriscos, la primera parte, que se inicia con la llegada del mono, su inadaptación y el refugio en la palmera, es análoga al comienzo de la segunda parte, en la que el inadaptado es el niño y su refugio, las habitaciones de la casa (1983: 244).

cada cambio el narrador conserva una consciencia de sí mismo que le permite la reflexión sobre sus diferentes estados. Cuando el narrador es un hombre, señala tres aspectos que definen al ser humano como tal: 1) existe y piensa, a diferencia de los animales, que se limitan a “existir”; 2) ese don exclusivo, la razón, es la causa de su sufrimiento (como reza el famoso grabado de Goya: “El sueño de la razón produce monstruos”); y 3) la razón y la libertad habilitan la ejecución del suicidio. Esta tríada de razonamientos hace de este relato uno de los textos más existencialistas de Di Benedetto, entendiendo esto en su sentido más lato, es decir, como expresión literaria de una serie de ideas que pueden ser enmarcadas dentro de esa corriente del pensamiento: la inevitable angustia del ser-humano, el fuerte subjetivismo, la libertad, la posibilidad del suicidio, son inflexiones que nos llevan desde Kierkegaard a Camus, pasando por Kafka. Recordamos que el personaje, cuando se transforma en hombre, es un prisionero, uno completamente absurdo: un humano en miniatura encerrado en una pequeña caja de oficina.

Aunque este texto ficcionaliza el pasaje de un alma o consciencia de un cuerpo a otro, no da cuenta de ningún factor moral que, como castigo o purificación, respalde los cambios que sufre el protagonista; no hay jerarquía de seres vivientes, ni siquiera de lo que tiene vida sobre lo no viviente, como ocurre cuando se transforma en pan. El meollo del cuento reside más bien en la idea de que no es mejor ni peor ser hombre o ser animal, sino distinto. Y esa distinción está dada por el pensamiento y la angustia que este conlleva, revelación que se da en virtud de ese *devenir otro* que el texto plantea, de esa continuidad: qué es ser humano es impensable si se ignora qué es ser animal. Esto lleva a una aporía del pensamiento teórico sobre lo animal, puesto que, incapaces de sufrir las fantásticas metamorfosis dibenedettianas, no es posible saber a ciencia cierta qué es ser uno u otro. Ni siquiera la creencia en la metempsicosis podría salvar a los teóricos de lo animal de la inefabilidad, puesto que la clave de ese proceso es el olvido de las vidas pasadas.

Indicar con precisión quién habla en este texto también resulta problemático. Extrapolando lo que refiere sobre Kafka Julieta Yelin, especialista en el tema, podemos decir que en este texto “el discurso mismo ha sido tomado por una voz descentrada, ni humana ni animal, que se examina a sí misma e intenta narrar una experiencia de transformación” (2015: 64). Esta indeterminación impide al lector hacer de ese narrador un sujeto, un yo definido, y en su lugar parece haber una virtualidad, una voz viviente y reticente a toda identidad categórica. La identidad –como habrá de mostrarlo ejemplarmente poco después con Diego de Zama– es siempre precaria y vacilante.

En el célebre relato “Caballo en el salitral” (ECT, 1961), el protagonista es un caballo ciego cuyo dueño ha muerto fulgurado por un rayo durante una tormenta. Se libera así de su amo, pero no de la carga: tira consigo todavía la carreta con fardos de pasto y con ella se interna en el monte, como animal domesticado que vuelve a su hábitat, como un esclavo liberado. Sin embargo, no está acostumbrado a seguir sus instintos ni a hallarse su propio alimento; interrumpe con su torpeza el silencio del desierto y lo perturban los ruidos de los otros animales. Se halla desorientado y el carro le impide desplazarse con comodidad en su ambiente. Finalmente muere de hambre y de sed, atascada su carreta en medio de un salitral. La brevedad del cuento, su lenguaje sencillo y depurado, sostiene y potencia las significaciones posibles del texto; la situación argumental, aunque simple, se abre a diferentes interpretaciones. Una de ellas es que en esa criatura hambrienta, que lleva consigo su propio alimento y no puede alcanzarlo, se dibuja una vívida imagen del absurdo; como una analogía de la vida humana, la historia del desdichado animal encarna la escena del sinsentido existencial¹³¹. El ser humano recorre ciego su camino vital, pero libre, aunque teme, como dice Sartre, su propia libertad. Como el caballo amansado que, ante la ausencia de amo, se siente desamparado porque la domesticación le ha hecho perder el instinto, dios de los animales, así también nosotros lo hemos abandonado para devenir hombres. El camino se acabará, inevitablemente, con la muerte, aunque la imagen final de la paloma que alumbra sus huevos en el cráneo del caballo despliega una interpretación más esperanzadora: con la llegada de la primavera, ese nido improvisado “será una caja de trinos”. La muerte no solo sega vidas, también las engendra.

En “Salvada pureza”, el narrador presenta a su mascota, un gato llamado Fuci, de manera absolutamente humanizada y describe su situación como la de un “jefe de familia”; el animal cuida de su compañera y sus cachorros en un horno abandonado. La figura del gato se vuelve, luego, un reflejo de su propia vida humana: “ahora veo, en el rostro triste y tenuemente severo del Fuci, el gravamen de las obligaciones, y yo pienso que, por más leopardo que sea, en lo íntimo es sólo un gato y no pueden cargarse demasiadas responsabilidades sobre un gato. Bien lo sé yo, por mi personal experiencia de hombre” (94). Las obligaciones diarias, de alcance social, se tornan tan pesadas que pasan a tener un alcance existencial. Finalmente, el espejo animal en el cual el narrador se mira le muestra su propio agobio vital y termina por borrar las jerarquías de hombre/superior que protege al animal/inferior, para configurar en su lugar una

¹³¹ Este cuento será incluido años más tarde en la colección *Absurdos*; se lo retomará por tanto en la parte IV.

simetría, una relación de solidaridad: “Si ahora regresa, de los techos y de su porción de amor, sentirá en mí, más que la habitual protección del hombre al gato, la solidaridad de los nivelados por los problemas” (94). Arthur Schopenhauer hacía hincapié en la angustia del ser viviente y consideraba que el dolor es común a los hombres y a los animales (Fontenay, 1998: 582). Gilles Deleuze, por su parte, señalaba esta identidad de sufrimiento al decir que “*l’homme qui souffre est une bête, la bête qui souffre est un homme*” (2015: 28)¹³². A diferencia de lo planteado en “Es superable” –el hombre sufre porque piensa, y el animal no–, aquí el ser humano y las bestias padecen por igual: el dolor aúna a las criaturas que habitan este mundo. Si lenguaje y razón separan lo humano de lo animal, el sufrimiento los torna próximos.

Apartando por un momento la mirada de MA, vimos que las conocidas imágenes zamalianas del mono y del pez constituyen un claro ejemplo del espejo animal. Diego se ve a sí mismo en el mono muerto que el río acarrea de un lado a otro y no termina de llevarse: es su reflejo, su eco, como así también lo es el pez que es rechazado por las aguas y debe luchar cada día por permanecer en ellas. Representan dos cosas distintas: el mono, las ansias de partir, de dejar el lugar en el que vive y que aquella imagen, como cruel designio, parece decirle que ni muerto podrá abandonar; y el pez, su lucha constante para permanecer en esta vida aunque extrañas fuerzas lo instiguen constantemente a renunciar a ella. Ambas criaturas, la muerta y la legendaria, son espejos en los que Zama ve reflejada la miseria, la monotonía y la precariedad de su existir.

4.2.2. El mal y lo bestial

Expresa el autor en una entrevista: “Yo creo que el hombre no es naturalmente bueno, por el contrario, las necesidades, el afán de descollar hacen que el hombre use muchas armas innobles. Si se porta bien es por obligación de la sociedad” (EsP, 497). Como secretamente abocado a la escritura de una teratología de lo humano, de un bestiario, en algunos textos los animales aparecen revestidos de una negatividad que funciona como eco o reflejo de esa maldad que reconoce en los hombres. En tal sentido, la proximidad hombre/animal no se da solo en el sufrimiento, sino también en *lo bestial*, entendiendo el término en su acepción de “brutal o irracional” (Diccionario RAE). Con respecto a *La metamorfosis* de Kafka, dice Camus que la transformación

¹³² “El hombre que sufre es una bestia, la bestia que sufre es un hombre” (traducción nuestra). Gilles Deleuze elabora estas reflexiones a partir de las obras pictóricas del artista irlandés Francis Bacon. Para el filósofo francés, estas pinturas permiten pensar las modulaciones del devenir hombre/animal-animal/hombre y sus zonas comunes, fundamentalmente en relación con la carne, nudo de la identificación más profunda y a la vez, más indiscernible, entre lo humano y lo animal.

sufrida por el sujeto simboliza la horrible imaginería de una ética de la lucidez, y también “el producto de ese incalculable asombro que experimenta el hombre al sentir la bestia en que se convierte sin esfuerzo” (2010: 141). Estas palabras pueden cómodamente aplicarse a varios de los relatos de MA.

Un caso paradigmático es el de “Hombre-perro”, en el cual el narrador y un personaje apellidado Magissi discuten acerca de la maldad humana a través de la comparación con los canes. Como en una especie de silogismo, el primero afirma que todos los hombres *son* perros, mientras que el otro expresa que *se portan* como perros, aunque tanto perros y hombres tienen sus momentos malos. Pero el narrador va más allá y cree que, en realidad, los hombres son habitualmente malos y solamente en contados momentos, buenos. Cuando el protagonista, luego de varios fracasos laborales, descubre que un amigo ocupa el puesto del cual él ha sido despedido, la furia lo invade y el enfrentamiento físico entre los hombres es narrado como una pelea entre dos canes. Se trata de una verdadera transfiguración, en la cual los amigos se revelan mutuamente la verdadera naturaleza que los enfrenta. La escena es una de las pocas en que Di Benedetto emplea con humor e intención satírica la animalización, la cual funciona como la operación narrativa que le permite personificar la concepción de un ser humano naturalmente malo.

“Pero uno pudo” y “De viboradas”, los dos cuentos de la edición original que desaparecen en la publicación de 1971, son ejemplares para comprender este juego narrativo del uso de lo animal como crítica de lo humano, por sus tramas y también por la perspectiva, la mirada desde la cual se cuentan y se juzgan los hechos: una voz narradora animal. En el primer texto, los piojillos de las plantas toman el papel narrador –así en plural–, y justamente es su carácter de colectividad lo que les permite criticar el individualismo de los hombres, el cual los conduce a la guerra, la muerte y la angustia, mientras que los piojillos, con su concepción de vida colectiva, pueden vivir en paz. “De viboradas”, por su parte, juega con la voz narradora de una ladina víbora y sus anécdotas para hablar de la malicia humana y la resignación en la vida conyugal, aunque con un tono jocoso.

En el ya referido “Salvada pureza”, la relación de identidad/diferencia entre gato y leopardo que coexiste en Fuci marca una línea entre lo animal y lo bestial. Al comienzo del cuento se habla del amor nocturno –el que realizan los gatos– y se lo describe como el más idílico pero también el más irracional, en contraposición al amor diurno que, en cambio, es visto como desilusión: “quizás la franqueza del sol propicia, dentro de la relación, las revelaciones que conducen al tedio y al desencanto” (93). Mientras lo humano se asocia a la razón, lo bestial se vincula al amor, la pasión y el

deseo, la voluptuosidad, la desmesura. En tal sentido, los hombres carecerían de cierto grado de animalidad que podría salvarlos del tedio de lo cotidiano: “l’homme devra faire la bête en faisant l’amour”, dice Clément Rosset para señalar la paradoja del hombre que gana en humanidad si reduce el sexo a lo animal (1978: 865), como parece suceder en este texto, y como sucede en las reflexiones de Amaya, para quien el veterinario que despierta su deseo es “un bruto”, “un animal” (ECT: 262).

Otro de los temas sobre el mal que aparece estrechamente vinculado a los animales es el de la violencia del hombre hacia la mujer. Está presente en “Pero uno pudo” en la figura del marido que “desinsectiza” su matrimonio (esto es, asesina a su mujer), y también en “La comida de los cerdos”. En este onírico relato, la mujer atacada por los cerdos ve casi con indiferencia la pelea entre las bestias por su posesión, ya “que tanto conoce a los hombres” (MA: 92): oblicua pero clara comparación de estos con criaturas salvajes que compiten por una presa. En la novela *Sombras, nada más...*, el procedimiento de animalización para representar el carácter violento del género masculino se observa en los pensamientos secretos de Emanuel, el protagonista, quien al ver a la mujer que le trae la comida al refugio en el bosque como “Caperucita”, se imagina a sí mismo como un lobo que puede matarla en su desamparo y soledad; y también en la animalización constante de Leoncio Leonardo, asociado ya desde el nombre a una fiera, cuya presa es la criada a la que acosa y vulnera sistemáticamente. El mismo procedimiento, pero bajo la forma del sueño, está presente también en la novela *Los suicidas* y en el cuento “La presa fácil”.

4.2.3. La culpa

El tema de la culpa, recurrente en Di Benedetto, se manifiesta en el relato “En rojo de culpa” con el tono fantástico-alegórico recurrente en este volumen. Especie de inversión del clásico mito infantil de los dientes, los ratones roban billetes a los hombres para pagarle con ese dinero a un hombre, cuyo trabajo es ser el culpable de sus canalladas. Pero un día, los ratones arremeten contra él, lo mutilan horrorosamente y mueren, así como morirá de peste ese hombre que se vendió a ellos por dinero. En un pequeño prólogo que principia la primera edición del libro, Di Benedetto habla específicamente de este texto y expresa que

Siempre buscamos algo o alguien a quien adjudicar nuestra culpa [...] Sin embargo, eso no nos exime de nada. Lo único que podemos esperar es la tolerancia, de quienes nos quieren, y el olvido de quienes nos quieren y de quienes no nos quieren. Lo único que podemos de nuestra parte es enmendarnos, beneficiar a quien perjudicamos o algo semejante, impredecible en su forma pero en su esencia naturalmente dirigido al bien.

En el cuento la idea aparece de la siguiente manera:

Se han vuelto contra su culpa. El ilustrado profesor [¿se refiere a Freud?] diría que no es posible destruirla, que las culpas permanecen y nos sobreviven, que moralmente sólo podemos contra ellas un acto bueno y compensador referido a la misma cuestión, aunque no ha de extinguirlas de ninguna manera. Sólo hay un medio, diría él, de vestir las de humo tolerablemente camuflador y complaciente: el olvido voluntario, mecanismo apaciguador para tolerar la vida ajena y la propia.

(MA: 68)

En el prólogo Di Benedetto también dirá que “En la desesperación de ver que las culpas nuestras trasladadas a otros de nada nos excusan ni de nada nos sirven [...] nos lanzamos ciegamente, como toros enardecidos, contra la propia culpa. A veces, ella nos devora” (1953: 7), como ocurre en el cuento. Por si el carácter antropomórfico de las alimañas –expresado en esa necesidad de que un “otro” cargue con el peso de sus malas acciones– corriera el riesgo de no ser suficientemente claro, el autor decidió señalarlo explícitamente con ese texto introductorio¹³³. El discurso parabólico también es explicitado al decir que “se trata de un cuento moralista y pretende dejar una huella constante en el lector” (8).

La culpa delegada también aparece en “Martina espera” (CDE), pero en dirección inversa: del ser humano al animal. En ese breve cuento, una mujer abandonada por el marido traslada a su gato la responsabilidad del desamparo: “No le gustaste, por eso se fue. ¿Qué iba a hacer aquí, sin un gato que le gustara?” (565). Con otras modulaciones, la temática aparece en el cuento “Aballay” (ABS), en el cual el protagonista decide servirse de su caballo para expiar la culpa por un asesinato. A diferencia del gato inculpado, Aballay no busca endosarle a la criatura la carga de su espíritu, sino que el animal es el medio para ejecutar un castigo autoimpuesto de ascetismo. En “Felino de Indias”, de ese mismo volumen, un espada se aprovecha sin escrúpulos de la muerte del jefe y le roba todas sus pertenencias. Su mala vida lo deja pronto sin nada y, cuando se acerca a un poblado para procurarse refugio y alimento, la mirada de un gato lo turba a tal punto que lo obliga alejarse. Aunque no reconoce que

¹³³ Aunque no en relación con los animales, el tema de la culpa delegada aparece en la novela *Sombras, nada más...*, cuando Emanuel no quiere hacerse cargo de los efectos de sus acciones: “A fin de no ser él solo, sino ser él y el otro, y que el otro actuara por él (¿trabajara por él?) y él tuviera en quien descargar responsabilidades, sobre todo las morales, que son las que más pesan. Que las culpas las tuviera el otro” (SNM: 14).

es el mismo gato que perteneciera en otro tiempo a su jefe muerto, algo lo atormenta: esa mirada animal es la mirada del Otro, del Otro que juzga y acusa, que despierta la consciencia y hace emerger el sentimiento de culpabilidad. Volviendo a MA, el joven narrador de “Bizcocho para polillas” se reprocha a sí mismo “haberle ocultado el cuerpo al amor”, lo cual lo lleva a dejarse hostigar por los insectos, como si mereciera tales castigos.

En todos estos textos se observa cómo la potencia narrativa, estética, alegórica, fantástica, del animal, le resulta al escritor un buen instrumento para ejecutar las variaciones de esta sinfonía de la culpa tañida en lo más profundo de la consciencia humana.

4.2.4. *Humanimalidad*¹³⁴

Si la figura animal es estética y narrativamente provechosa para hablar del hombre y sus cualidades, este posee entonces algo de aquel que motiva el ejercicio auténtico del *quid pro quo*. Se trata del mecanismo básico de cualquier tropo: algo tiene que haber en común entre A y B para que uno pueda aparecer en lugar del otro. Sin embargo, para no caer en una identidad hombre/animal inexistente, distinguimos entre *animal*, el ser vivo concreto, y *animalidad*, la materia común a los hombres y a los animales que permite aproximarlos ontológicamente. La animalidad es ese “elemento a negar” que la humanidad necesita para crear una segunda naturaleza, que posibilite toda expresión de la civilización, la cual requiere del sometimiento y nivelación de los hombres, concedidos solo a través de la destrucción de su naturaleza animal (Castillo 2012: s/p)¹³⁵. Los seres humanos no somos lo mismo que los animales, pero *lo animal* y la *animalidad* forman parte de nosotros. MA explora y literaturiza las posibilidades de emergencia de tales atributos.

Como se vio, el animal también puede ocupar el rol de narrador: “Es superable”, “Algo del misterio”, “De viboradas”, “Pero uno pudo” y “Sargazos”. A diferencia de Horacio Quiroga, quien, si bien opta por la tercera persona omnisciente para sus historias, establece la focalización en los personajes animales, de modo tal que las criaturas impregnan la escritura con una sensibilidad especial, Di Benedetto se mantiene más apegado a su antropocentrismo. En “Sargazos” (ABS), por ejemplo, una anguila describe su recorrido vital desde los cauces de Europa hacia el Mar de los

¹³⁴ Traducción libre del término propuesto por Michel Surya (1978).

¹³⁵ A principios del siglo pasado, el filósofo Edmund Husserl elaboró una distinción entre *lo animal* (*Animalien*: lo pulsional, la estructura psíquica del cuerpo común al hombre y a la bestia), *el animal* (*Tier*: la bestia propiamente dicha) y *la animalidad* (estrato de constitución pasiva común a los animales y a los hombres).

Sargazos, donde estos animales desovan y mueren, en una especie de breve relato biográfico. Pero las disquisiciones sobre la pregunta que esta especie despertó en Aristóteles, así como el intenso lirismo, son de una humanidad que queda en total evidencia cuando el discurso del hombre irrumpe: “Yo que, inmerso entre mis libros aquí no más en una ciudad de la América Latina, he pasado este rato especulando sin sujetarme al orden de las fechas ni a las precisiones de la geografía. Pensando... Pensando como humano y pensándome anguila” (ABS: 344-345). Hay semejanzas con el niño de *Axolotl*, aunque con un carácter menos inquietante que el relato cortazariano. Este tipo de historias, expresa Yelin, “suelen enmascarar procesos de autoconstitución en los que un ‘yo’ humano se interroga sobre su propia experiencia como animal” (2016: 36). Devenir anguila *-performativizar* el animal, diría Yelin- le permite al narrador indagarse a sí mismo, lo cual es evidente cuando al final del cuento se retoma la voz narradora de la criatura marina, pero para reflexionar sobre el hombre: “El fuego que nos aplica es uno de los tantos que enciende, incluso para alcanzar a sus semejantes. Con algunos mata y con otros ama” (345).

Un narrador animal, o en su defecto, una focalización de esta naturaleza, presta voz a quienes no la tienen: se oye la palabra muda de la bestia, la palabra de ese *nadie* humano devenido animal: “no sé quién soy; sólo sé que soy un animal; es decir: soy nadie, y el animal-nadie que soy habla de mí *-escribe sobre mí-* con una destreza que no me puedo atribuir” (Yelin, 2016: 36). La imposibilidad de la voz animal sin mediación del hombre queda lacónicamente demostrada en el sucinto microrrelato de una oración titulado “Hay un pero” (CDE):

El escritor que quiere escribir un cuento con animales, para adquirir experiencia y poner verosimilitud se vuelve mono, pero...

(545)

La conjunción adversativa seguida de puntos suspensivos que cierra el texto instaura la diferencia entre el ser humano y el animal, que es la posesión del lenguaje, y señala una verdad irremediable: quien hable en nombre del segundo lo hará siempre a tientas, porque para ser verosímil tendría que volverse bestia, y al hacerlo, ya no podría escribir. De este callejón sin salida, una sola cosa parece rescatable: el carácter inefable del animal y su mundo.

4.3. De niños, bobos y locos

La animalidad se vincula también con la infancia, pues el niño puede verse como un intermediario que asegura la continuidad entre el hombre y el animal (Fontenay 1998, 128). Varias teorías filosóficas y psicológicas del siglo XIX y principios del XX vinculan lo animal con los niños y también con los hombres primitivos, siendo la no superación del período de la animalidad el supuesto sobre unos y otros. En *Tótem y tabú*, Sigmund Freud considera que el niño se siente más próximo que el adulto a las bestias por la ausencia de orgullo y por la confesión franca de sus necesidades (1988: 129), como el hijito de Zama que juega con las gallinas en el barro o el niño-mono de “Nido en los huesos”.

Vimos en el apartado sobre lo materno la animalización que se produce en el pequeño protagonista de “Enroscado” (CC) a raíz de su orfandad. En efecto, se lo describe como “un animalito”, una “lauchita asustada”, una criatura “agazapada” con “ojos redondos y luminosos como los de un gato”, un “gatito despavorido”, un “cachorro de tigre”. La muerte de la madre desencadena en Robertito un proceso de retroceso emocional y evolutivo que se va agudizando hasta que finalmente deja de hablar. Esta última acción despunta el máximo de la animalización, porque los animales son justamente los *aloga*, es decir, los que no tienen lenguaje, así como los niños son los *infans*, los “sin voz”.

Si bien Di Benedetto también emplea la animalización en personajes adultos, marca una diferencia con respecto al niño. La vinculación de los pequeños con las bestias reside en cierto estadio de primitivismo cándido, cercano a la pureza y a la inocencia, mientras que en el adulto se vincula más bien con el instinto, lo sexual, la violencia y lo bestial.

Los desórdenes psíquicos también constituyen una de las modulaciones de lo animal en Di Benedetto, como él mismo deja entrever al referirse a la gestación de la colección: “el título es en realidad una invectiva. Algo me enfurecía o me lastimaba” (Lorenz, 1972: 131). Esta herida existencial es visible en los textos abordados, en los cuales los aspectos más oscuros, ocultos y reprimidos del hombre aparecen vinculados a figuras no humanas. En el ya referido “Trueques con muerte”, por ejemplo, la mujer embarazada que pierde a su bebé y, a raíz de ello, se ensaña con una gatita preñada que vive en su hogar, es un ejemplo de estos personajes delirantes cuya relación con lo animal es sombría y se mueve mediante oscuros engranajes.

Para algunos teóricos, los desórdenes mentales guardan parentesco con ciertos estadios primitivos del hombre cuyos resabios pueden emerger a la superficie de la consciencia. De esta manera, puede verse en la oposición hombre/animal una

relación especular de bárbaro/civilizado. Los personajes de la Colorada y Cataldo, de ECT, andan por el campo, trepados a los árboles o a los muros, sucios, dejando transcurrir el tiempo con la observación del entorno y las conversaciones pueriles y desinhibidas. Son profundamente inocentes y no parece haber pizca de maldad en ellos. Si los comparamos con los hermanos brutos perfilados por Horacio Quiroga en su conocido cuento “La gallina degollada”, advertimos que las aproximaciones ontológicas entre hombre y animal pueden irradiar valores tanto positivos –inocencia, bondad, sensibilidad natural– como negativos –indolencia, brutalidad, crueldad.

4.4. Cuerpos y corporalidades

Cuerpos enfermos, invadidos, mutilados, transitorios: la corporalidad ocupa en la colección de MA un lugar destacado, y está “en estrecha conexión con la animalidad, la percepción no categorizada de la materia informe, lo sensitivo. El narrador es en cada relato un cuerpo sujeto a *pathos*: enfermedad, erotismo, desmembramiento, sufrimiento” (Arce, 2016b: 138). Di Benedetto explora, en estos cuentos, algunas modulaciones del asunto que se hallan presentes en el horizonte cultural de su época: “la separación cuerpo-conciencia; las posibilidad de un hombre descarnado; la conciencia del sujeto que no se pierde ante los cambios corporales; la agresión al cuerpo que llega a la mutilación y a la muerte; la mirada del otro que puede cosificar y alienar nuestro cuerpo y la conciencia de nuestra propia corporalidad” (Varela, 2007c: 222).

El personaje del cuento que abre la colección, “Mariposas de Koch”, se refiere a las manchas rojas que escupe como mariposas que se suicidan a causa de su carácter romántico. En realidad, se trata de la tos sangrienta de un tuberculoso moribundo. El enfermo, en su delirio y negación de la muerte, hace de los escupitajos seres vivientes, y aún más, seres con impulso de muerte, en clara proyección de sus propias pulsiones y del conocimiento de la inminencia de su fin¹³⁶. Este impulso brota de su propio seno, ya que las “mariposas” han nacido en su corazón y al crecer, las ansias de libertad las han impelido a salir. Sabemos que esa liberación supone la muerte del sujeto, y así, librarse de la prisión del cuerpo equivale a morir. Algo muy distinto ocurre en el ya referido “Es superable”, en el que el cuerpo constituye una materialidad pasajera que puede ser reemplazada por otra. Así, lo humano y lo animal se distinguen, entre otras cosas, por

¹³⁶ Otra fantasía compensatoria a través de los animales es la de la Colorada en “El cariño de los tontos”; la mujer cree que las moscas son sus hijos, lo cual la ayuda a no pensar en la muerte real de su hija, ocurrida en el pasado.

su envoltura corporal específica, pero algo –alma, consciencia o espíritu, Di Benedetto no da nombre a aquello que persiste– transmigra de una a otra en virtud de una continuidad entre humanidad y animalidad.

“Bizcocho para polillas” narra en primera persona la invasión corporal de un joven atacado constantemente por polillas que se comen la ropa que lleva puesta. La situación le genera un intenso sufrimiento, ya que afecta su pudor (nivel social) y lo desprotege del frío (nivel biológico). En el plano físico, se trata de un cuerpo que es mirado por los demás y que resulta problemático porque se sale de lo normal, puesto que no está debidamente cubierto. En un nivel de significación más profundo, esa desnudez implica la carencia del disfraz socialmente aceptado. Supone la intemperie metafísica, la exposición al mundo, habitarlo con incomodidad en tanto el pudor es la negación de lo animal y no tenerlo es perder algo de lo que nos hace humanos. Hacia el final del relato, el hostigado joven se pregunta para qué vivir, y sin tener una respuesta para ello, le ruega a las polillas que se coman su corazón. Mientras los insectos cumplen con su pedido, siente gratitud y alivio, “como si fuera entrando en el sueño, pasito a pasito” (MA: 90), en una evidente analogía entre el dormir y la muerte. Las polillas ejercen sobre él un “acto de amor” al liberarlo de la prisión de un cuerpo ajeno con el que no ha logrado hacerse uno.

En “Amigo enemigo” también tiene lugar una invasión del espacio humano – como extensión del cuerpo– por parte de un animal. Un joven y un pericote¹³⁷ han convivido en paz en la misma habitación durante un tiempo e incluso el muchacho se ha encargado de alimentar al animal con migas de pan. Sin embargo, un día el roedor comienza a comerse los libros del padre del joven, únicos recuerdos de la figura paterna, aparte del suicidio y la terrible imagen del hombre muerto en el baño, que lo ha dejado mudo desde entonces. Di Benedetto, en el texto introductorio a la primera edición que ya hemos referido, expresa sucintamente: “el pericote que el hombre alimenta en ‘Amigo enemigo’ es la guerra, justamente la guerra” (1953: 8). “Guerra” es, justamente, el nombre que el joven le pone al ratón. Pero el escritor también nos dice que el lector “puede pensar que sí, que es, pero también puede pensar que no, que no es, porque es, para usted, otra cosa, y esto me tendría muy satisfecho, con la satisfacción de saber que lo mío va más lejos de donde yo pude llevarlo” (9). Esto nos habilita a una lectura *otra*, de corte psicoanalítico. El espacio de la habitación es el propio cuerpo del joven, la extensión de su yo; los libros, sus recuerdos; el ratón, el olvido que, con el pasar del tiempo, va royendo los pensamientos hasta volverlos nada. Esto desespera profundamente al joven, pues estaría aniquilando los únicos recuerdos

¹³⁷ Voz regional para referirse al ratón.

positivos que tiene del padre. Cuando al final hiere al ratón, aparentemente de muerte, con una lapicera, el muchacho recupera débilmente su voz, como si solo así pudiera desatascar su camino existencial. Sin embargo, su mirada no podrá pasar por alto los rastros de sangre que el ratón –metonimia de la figura paterna por haber devorado sus libros– ha dejado en su vía hacia la muerte: esa marca es imborrable.

“Hombre invadido” (aunque pertenece a ABS, se asemeja mucho en tema y estilo a los relatos de MA) narra la batalla de Vicente contra una rata que tiene prisionera, eco animal de él mismo en tanto es prisionero de su propia consciencia (ABS: 352). Este texto se halla en la misma línea que “Nido en los huesos” y sus buitres invisibles en la cabeza del ser humano, es decir, el acoso de lo más inconsciente y angustiante del ser humano aparece encarnado –literalmente, hecho carne– en una figura animal.

Este recorrido muestra que los cuerpos son una zona de contacto entre el mundo humano y el animal por cuanto en ellos se inscribe la subjetividad. En estos se pone en juego lo que los diferencia y lo que los aproxima, las necesidades y los deseos, la enfermedad, las ansias de vivir y las tendencias autodestructivas. Por momentos campo de batalla, armonioso pasaje entre los seres, otros, y la mayoría de las veces, escenario para el drama simbólico de las carencias y los desencuentros del hombre consigo mismo, el cuerpo es el espacio-hábitat del ser viviente que hace posible su misma existencia.

4.5. El otro, el mismo

La profusión de discursos sobre lo animal, filosóficos o literarios o de otras artes, nos habilita a pensar que las aproximaciones a este concepto, antes que basarse en una supuesta esencia o naturaleza, parten de las representaciones que se tienen y que se construyen sobre lo animal en relación con lo humano. La principal diferencia entre uno y otro es, entonces, la *representación* de esa diferencia; de aquí la variedad de concepciones según las épocas y los contextos, las miradas y las cosmovisiones. En la tradición occidental, el animal tiende a ser un *gran Otro*, lo cual no sucede en muchas culturas orientales, o incluso en los pueblos americanos originarios, donde los lazos que guardan los seres humanos con el resto de las criaturas vivientes difieren mucho de los nuestros.

Como decía Yelin en referencia al contexto de la posguerra, la respuesta literaria a la cuestión animal ha tomado, muchas veces, la forma de una pregunta. Esto nos invita a interrogarnos si en la escritura animal no se esconde un intento de escapar

de la abrumadora vida humana porque se la encuentra, paradójicamente, deshumanizada; si es una manera de volver a humanizar al hombre repensando esa humanidad a través del espejo animal, pero bajo un antropocentrismo o un (post)humanismo enmascarado; si la separación hombre/animal no es acaso reverberación de la separación hombre/hombre, de esa dañina y persistente relación de verticalidad que enajena y escinde.

Di Benedetto imagina y construye ese *otro animal*, más próximo de lo esperable e incluso de lo deseable: ese *otro* que es parte de la condición humana. La posición erguida del ser humano de pie, de la cual muchos pensadores se han servido para establecer una separación ontológica tajante, se presenta en estos relatos como una horizontalidad, sobre todo por la recurrencia de aquello que iguala categóricamente a todas las especies de este mundo: la naturaleza mortal de la existencia, el encuentro con la muerte como “único horizonte común de lo viviente” (Yelin, 2016: 41). Por eso cuando un personaje dibenedettiano, y el lector junto con él, se observa en el espejo animal que se trama en esta escritura, muchas veces solo distingue el rostro de la muerte, o bien otros aspectos de sí mismo que preferiría desconocer o ignorar: la angustia, la maldad, la culpa. Clément Rosset define el espejo animal como la imagen que la bestia nos devuelve de nosotros mismos, imagen en la cual toma forma la dimensión de nuestra animalidad o de nuestra humanidad. Mirarse en ese espejo molesta al hombre profundamente, al punto de forzarlo a dar vuelta la cara porque ese reflejo, quizás aceptable para el niño o el bebé, no lo es para el adulto que ya ha entrado plenamente en la escena de la humanidad (1978: 864). Por eso el mísero ladrón de “Felino de Indias” no soporta la mirada del gato, que le devuelve la imagen de su culpa; por eso ve Zama, en el mono muerto en el río, la casi intolerable inmovilidad de su existencia¹³⁸.

En MA y otros relatos, la *humanidad* de la existencia humana es puesta en discusión. El reino de los hombres, dice el condenado a muerte de “Sospechas de perfección”, es apenas algo más que un mundo animal. Hay una zona compartida, un fundamento común que Deleuze llamará *zona de indiscernibilidad*–y de *indecidibilidad*–

¹³⁸ Aclaremos que hablar del *espejo animal* como una figura a través de la cual el ser humano puede mirarse desde otras perspectivas no implica sostener que las bestias son simples marionetas usadas para representar el teatro del hombre. Por ejemplo, el equino de “Caballo en el salitral” o el loro y el gato de “Felino de Indias” poseen una sustancia propia que compenetra al lector en sus historias, a veces antes de reflexionar concientemente sobre sus implicancias humanas. La lectura simbólica, metafórica o metonímica que se pueda hacer de los personajes animales puede ser una especulación *a posteriori*. Del mismo modo en que el lenguaje no es soporte de contenido, lo animal no es soporte de lo humano. El animal no representa al hombre como si este portara el disfraz de bestia, sino que en la idea de lo animal está encarnada la idea de lo humano, y viceversa.

compartida por hombres y animales, mucho más profunda que cualquier identificación sentimental (2002: 30); esa región insondable que el hombre desconoce de sí pero que lo constituye como tal (Yelin, 2015: 32). Un territorio explorado persistentemente por los escritores, con más preguntas que respuestas: ¿es lo animal una caída, o acaso un retorno a los orígenes? ¿Es inferioridad y ascendencia vergonzante, o pureza perdida? ¿Es lo bestial todo aquello que el hombre no puede o no quiere aceptar de sí mismo? Y si no quiere aceptarlo, si la animalidad es el elemento a negar para constituirse en sujeto plenamente humano, ¿no se está por tanto admitiendo su existencia? El discurso de la *humanimalidad* nunca es directo y además, dice tanto de uno como del otro.

Lecturas, experiencias e indagaciones (e incluso sueños, si atendemos a las declaraciones del autor sobre la gestación de su primer libro) le permiten pensar la condición humana más allá de los atributos exclusivos de razón y lenguaje. En el dolor, en los cuerpos con sus necesidades, en la niñez y en la locura, en los estados afectivos de agresividad y pasión, el hombre revela un sustrato compartido con otros seres vivientes, sobre todo en el sufrimiento. Si el hombre que sufre es una bestia, MA es, en sentido figurado, un bestiario moderno, porque compendia seres cuya angustia vital los echa fuera de sí mismos, rompiendo la conexión con el mundo y con los otros que lo habitan. Es un bestiario del siglo XX, sin lección moral pero revelador de la angustia existencial del hombre.

En el campo de la literatura, el género fantástico ha sido y es un campo especialmente fértil para pensar los enigmas de la relación hombre/animal y la propia condición humana. Al respecto, Jimena Néspolo explica que lo fantástico puede convertirse en la posibilidad ficcional de recrear los monstruos que construye la imaginación del hombre. Considera que en Di Benedetto este es un género de riesgo porque obliga a los sujeto a abandonar cualquier tipo de certeza y a enfrentarse con sus más recónditas opacidades (2004a: 84). Además, afirma que el escritor mendocino se introduce en lo fantástico bajo el magisterio de Borges, pero que se aleja de la función lúdica del rioplatense para ahondar en el conocimiento y la problematización de la subjetividad, especialmente a partir de los insumos que le brinda el psicoanálisis. En 1958, cuando Borges lo invitó a dictar una conferencia sobre el tema en la Biblioteca Nacional, Di Benedetto definió la literatura fantástica como un juego dramático y ficcional en el que tiene lugar “una asimilación y una trascendencia de tres factores esenciales: la fe, el miedo y los deseos” (Néspolo, 2004a: 83). Estos tres factores, sobre todo los dos últimos, aparecen en MA figurados en animales que se vuelven inesperadamente extraños y, eco de la extrañeza del sujeto hacia sí mismo, hacen que lo humano devenga también ajeno. La elección de animales comunes y cercanos al

hombre, como perros, gatos o ratas, torna más inquietante esa extrañeza, porque germina en lo próximo, en lo íntimo. Y aunque por momentos los cuentos adquieran cierto tono moralista, no dan respuestas a las inquietudes que nos despierta la precariedad de lo humano.

Por otro lado, el carácter alegórico de muchos de los relatos no actúa en detrimento de la fantasía. Como también explica Néspolo siguiendo a Ana María Barrenechea, en la literatura contemporánea lo alegórico refuerza el nivel fantástico porque se relaciona con el sinsentido del mundo, con su carácter caótico e irreal. Muy cerca de Kafka en este sentido, Di Benedetto explora las fronteras de lo humano y de lo real a través de imágenes que representan o significan una cosa diferente a la que se ve a simple vista: lo animal le permite indagar la condición del sujeto de manera indirecta pero íntima. Como un niño pequeño que habla en tercera persona porque aún no ha desarrollado una consciencia del yo, el *otro animal* es uno de los modos en que la subjetividad escindida se observa y se conoce a sí misma. Es un espejo que no refleja, sino que refracta; esto es, cambia la dirección de lo que cae sobre él, la dirección de la mirada. Observar lo humano desde lo animal es sostener una perspectiva oblicua, no directa, y en tal sentido, reveladora. La escritura configura ese espejo porque ella misma es también una actividad animal, en cuanto su génesis es naturalmente impredecible y enigmática. Como le dice el escribiente Manuel Fernández a Diego de Zama: “La disposición a escribir no es una semilla que germina en tiempo fijo. Es un animalito que está en su cueva, y procrea cuando se le ocurre, porque su época es variable” (Z: 132).

Como bien señala Yelin, más allá de las dos formas más clásicas en que podría resumirse la respuesta literaria a la cuestión animal –la reificación y la humanización– puede haber una tercera vertiente: la de la experiencia del encuentro/ desencuentro con el animal en la zona común, el espacio transicional habitado por ambos (2016: 117). En ese territorio desterritorializado, en ese imaginario de la sospecha, Di Benedetto construye sus *zoografías*.

Conclusiones parciales

Como se dijo en la introducción, pensar un concepto en una obra literaria –en este caso, la existencia– implica adoptar un punto de vista, y también una toma de posición, que organiza la lectura a partir de ciertas cuestiones y nudos problemáticos que los textos hacen emerger durante el análisis crítico. Una serie de recurrencias, tales como la espera, el suicidio, lo animal y la ensoñación, manifiestos con formas y matices diversos a lo largo de la narrativa dibenedettiana, dio lugar a lo que hemos denominado *zona intermedia* como forma de leer y comprender la existencia humana en este universo ficcional, tomando tal expresión del episodio del cementerio en LS. Esa escena, clave en la novela que la contiene por cuanto condensa magistralmente la tesis del personaje, extiende su potencia a otros textos del autor en los que la existencia también se configura como una *zona intermedia*: no estar completamente dentro de la vida, pero tampoco fuera de ella, umbral de tensión permanente, a medias vivo y a medias muerto como podría sentirse si poseyera razón el imaginario gato de la paradoja de Schrödinger¹³⁹. “Yo entiendo la existencia como un trecho entre el vacío y el vacío”, expresa Di Benedetto en una entrevista (Braceli, 1972. EsP: 498), pensando la existencia como un interludio delimitado por la nada, sin afuera ni adentro, como un actor tras bambalinas que descubre que la obra en la cual desempeña un papel no es un acto, sino un entreacto flotando en un teatro inexistente.

La zona intermedia, en tanto territorio de vida, permite la movilidad. Zama permanece inmóvil gran parte de la novela en consonancia con su actitud de espera; en la tercera parte, en cambio, su desplazamiento físico cataliza un desplazamiento metafísico que lo arrastra hasta un fin absurdo aunque lúcido. Las imágenes inaugurales del mono y del pez refuerzan con su potencia visual este ser/habitar la zona intermedia¹⁴⁰. El protagonista de LS parte del sinsentido y el absurdo para alcanzar una actitud de esperanza ante la vida. La zona intermedia de Amaya, de ECT, es la del ensoñación, es decir, un estar entre el sueño y la vigilia, entre el universo del deseo y el universo de lo real. Los personajes de MA experimentan la inquietud de hallar permeables las fronteras entre lo humano y lo animal y, la mayoría de las veces, esa zona de contacto los empuja al sentimiento del absurdo, es decir, al divorcio entre

¹³⁹ Paradoja ideada en 1935 por el austríaco Erwin Schrödinger, premio Nobel de Física, para explicar el mundo cuántico y la superposición de estados que existe a nivel atómico. Con su experimento teórico buscó trasladar las leyes cuánticas al macronivel visible a los humanos –un gato que está vivo y muerto a la vez dentro de la caja del experimento– para ilustrar su funcionamiento.

¹⁴⁰ En consonancia con el ideario existencialista, no se separa el ser humano del acto de habitar el mundo.

hombre y vida. Todos se hallan en un *entrelugar*, descentrados, corridos del eje de la comodidad; subjetividades dispersas y contradictorias, nostálgicas de unidad. Nacimiento y muerte, términos que delimitan la existencia en el plano físico, se ven remplazados por las actitudes vitales de la espera (o bien esperanza) y del absurdo. El escritor confina a sus personajes a un punto en tensión, o más bien a una zona, entre esos dos cabos. La predominancia de narradores homodiegéticos vuelve este *locus* existencial del *ser-entre-la-espera-y-el-absurdo* el filtro fundamental de los relatos para llegar al lector.

En los dos primeros capítulos de esta parte nos centramos en las novelas *Zama* y *Los suicidas* por el espesor significativo de estas obras, especialmente de la primera. En el tercer capítulo abordamos la figura de Amaya, que resulta descollante en una producción que no suele dar un papel principal o activo a las mujeres en la narración. Asimismo, la figura del ensueño nos permitió analizar el motivo de lo materno, en el cual la madre, el vientre o la casa aluden a una pre-existencia (no nacer aún, no-ser aún) vista como refugio, similar al amparo de Amaya en su ensoñación erótica. En *Zama*, en cambio, la espera toma la forma de una pre-existencia con valor negativo: no ser aún amado, no ser aún reconocido. La cuestión de la zona de contacto entre lo animal y lo humano es tan recurrente en esta narrativa que nos invitó a dedicarle el cuarto capítulo completo. El procedimiento del *quid pro quo*, los narradores no humanos, la animalidad de los niños, la relación con las patologías psíquicas, la proximidad ontológica entre los dos mundos, la metáfora del espejo animal, la corporalidad, son algunos de los elementos que ayudaron a pensar las manifestaciones textuales de la cuestión animal en esta escritura.

PARTE III

Figuraciones de la nada

PRELIMINAR/ *Nada*

1. La nada y la angustia

En la primera parte de esta investigación hemos visto que el ideario de las filosofías existencialistas, a pesar de su variedad, tiene un núcleo común: la concepción del ser humano como sujeto concreto, la primacía de la existencia del hombre que «es-en-el-mundo», que ha sido arrojado en él sin que una esencia lo constituya primariamente como tal. Martin Heidegger se enfoca en el «ser» para hablar de esa relación sintética que es el *Dasein*: el «ser-ahí» como ámbito en el que se produce la apertura del hombre hacia el Ser. El filósofo alemán aborda también la nada, principalmente en su artículo “¿Qué es metafísica?” (1929) –traducido y publicado en la revista *Sur* en 1932– en el que se pregunta cómo hacer de esta un objeto de indagación, si pensar es siempre pensamiento *de algo*. Nos muestra que en realidad conocemos la nada, aunque solo sea en el vaivén de nuestro hablar cotidiano. Esta nada que ronda por nuestro lenguaje, sin llamar en absoluto nuestra atención, se presenta en contados instantes en la disposición anímica de la angustia. A diferencia del miedo, esta no es temor *de* o *a* alguna cosa, sino zozobra ante algo completamente indeterminado. En ella, el ser humano es traído a la presencia de la Nada misma:

No podemos decir ante qué cosa se está con zozobra. Se está así en totalidad. Todas las cosas y nosotros mismos se hunden en la homogeneidad. Pero esto, no en el sentido de una mera desaparición, sino que todo, en su alejamiento como tal, se vuelve hacia nosotros. Este alejamiento del ente en su totalidad, que nos asedia en la angustia, nos oprime. No queda ningún punto de apoyo. Únicamente queda, y cae sobre nosotros al huir el ente, ese ningún.

La angustia manifiesta la Nada.

(1932: 139)

Según Heidegger, la angustia nos hace perder el habla y el hecho de que tratemos a menudo de romper ese silencio vacío con palabras que ni siquiera elegimos, es una demostración de la presencia de la nada. Esto mismo se comprueba una vez desaparecida la angustia, ya que terminamos por admitir que aquello ante los cual nos angustiábamos en el pasado era, en rigor, nada: “la Nada misma como tal, estaba allí” (140). No obstante, la angustia no es la comprensión de la nada; solamente es el estado que la hace patente. Nunca se presenta como algo separado del ente, como objeto autónomo observable, sino en unidad con él. En esta “clara noche de la Nada de la angustia”, como la llama Heidegger, al ser humano se le revela que él es ente; en

palabras simples, que él existe y que no es la nada. La nada nos revela nuestra propia existencia. En otras palabras, la angustia es una experiencia particular, pero por ella llegamos a las condiciones generales de la existencia. (Wahl, 1956: 43).

La mayor parte del tiempo, el ser humano se mantiene en la superficie de la existencia, alejado del contacto con la nada. La angustia es un estado anímico que intenta, las más veces, reprimir, aunque

la angustia está ahí. Duerme apenas. Su aliento palpita de continuo a lo largo de la existencia. No necesita, para ello, que ningún acaecimiento insólito interrumpa su sueño. A la profundidad de su acción corresponde la insignificancia de los motivos que la provocan. Está en permanente acecho, y sin embargo, rara vez se abalanza para arrebatarnos al interior de la fluctuación.

El mantenerse la existencia en el interior de la Nada, sobre la base de la angustia oculta, convierte al hombre en campeón de la Nada.

(146)

Como ya habíamos dicho, esta experiencia de la angustia le permite a los seres humanos acceder a su existencia auténtica. Ya Kierkegaard había insistido sobre la angustia reveladora de las posibilidades que tientan al hombre y la comparaba con el vértigo. Lejos de las ideas de Dios y pecado, Heidegger la pone en relación con la nada¹⁴¹.

2. Hombres libres que traen la nada al mundo

Otro de los filósofos que aborda el asunto es Jean-Paul Sartre. Esmerado lector de Heidegger, su primera gran obra manifiesta el influjo de su pensamiento desde el título, *El ser y la nada* (1943). Publicada en medio de los fragores de la Segunda Guerra Mundial, retoma las cuestiones de la negación y la nada heideggerianas, pero las reformula para elaborar una concepción propia. Como es esperable, parte de la unión

¹⁴¹ "ce néant néantise toute chose et lui-même, c'est un néant actif qui fait osciller sur ses bases le monde qui sort de lui ; il est le fonds négatif de l'être, duquel l'être s'est détaché par une sorte de rupture [...] au fond de ce néant différent de toute chose particulière qui est, ne peut être autre que l'être lui-même, car qu'y a-t-il de différent de toute chose particulière qui est, sinon l'être ? De sorte que nous nous rencontrons, par de voies différentes, devant l'identification que Hegel avait opérée entre le néant et l'être". (Wahl, 1947: 29-30). "esta nada aniquila todo y es ella misma una nada activa que hace oscilar sobre sus bases el mundo que sale de ella; es el fondo negativo del ser, del cual el ser se ha despegado por una especie de ruptura [...] en el fondo de esta nada, diferente de toda cosa particular que existe, no puede estar sino el ser mismo, pues ¿qué es diferente de toda cosa particular que es, sino el ser? De esta manera nos encontramos, por una vía distinta, ante la identificación que Hegel había hecho entre la nada y el ser". La traducción es nuestra.

específica hombre-mundo y se pregunta de qué se trata esa relación, respuesta que encuentra en las acciones humanas. Para Sartre, cada una de las conductas humanas, siendo conducta del hombre en el mundo, puede entregarnos a la vez el hombre, el mundo y la relación que los une. Por ser tantas las posibilidades de acción, escoge una para desarrollar su reflexión: la interrogación ante el ser.

Como toda pregunta, implica un ser que interroga y un ser al que se interroga. Además, siempre se interroga sobre algo y se espera una respuesta, que puede ser un sí o un no. Una respuesta negativa, dice Sartre, nos revela de pronto que estamos rodeados de nada, es decir, esa posibilidad permanente del no-ser, fuera de nosotros y en nosotros, que condiciona al ser. La interrogación nos abre a la posibilidad de la negación (respuesta negativa a una pregunta) y esta última posee relevancia ontológica, pues no es solo la enunciación del conocimiento de que algo no existe en el mundo, sino un rechazo de la existencia, un ser que es arrojado a la nada y la hace emerger.

Sartre se cuida de considerar al ser y al no-ser como dos componentes complementarios de lo real, al modo de la sombra y la luz, porque para él, la nada es posterior al ser: el ser es primero puesto y negado luego. Al señalar con perspicacia que el idioma nos ofrece una nada de cosas («nada») y una nada de seres humanos («nadie»), nos está mostrando que primero está el ser –los hombres y las cosas– y luego su negación. Asimismo, rechaza tanto poner *ser* y *no ser* en el mismo plano, como suponer a la nada como un abismo originario del cual surgiría el ser. Para él la nada, que *no es*, no puede tener sino una existencia prestada: toma su ser del ser. Su nada de ser no se encuentra sino dentro de los límites del ser, y la desaparición total del ser no constituiría el advenimiento del reino del no-ser, sino, al contrario, el concomitante desvanecimiento de la nada. Reformulando sus palabras: la nada es tan parte del ser que, si este desapareciera, también lo haría la nada. Esto es: como en la Gestalt, lo que el ser *será* se recortará necesariamente sobre el fondo de lo que el ser *no es*. “Cualquiera que sea esta respuesta, podrá formularse así: «El ser es *eso* y, fuera de eso, *nada*»” (1993: 42).

Para pensar la complementariedad del ser y de la nada, Sartre hace una pequeña crítica de Hegel. Según el filósofo alemán, el Ser puro es la abstracción pura y, por tanto, el No-ser; el ser puro y la nada pura serían pues la misma cosa, o al menos, su diferencia no podría nombrarse y resultaría pura opinión (recordemos que para la filosofía clásica, la «opinión» –*δόξα*– es la apariencia, el conocimiento superficial y engañoso, que se opone a aquel de la ciencia y la filosofía). Sartre recurre entonces al punto de vista de Heidegger, en cuya teoría de la nada ve un progreso con respecto a la

de Hegel. En primer lugar, el ser y el no-ser no son ya abstracciones vacías, sino que existen posibilidades de captación concreta de la nada: el odio, la prohibición, el pesar, etc. Y como señalamos, hay además para el existente una posibilidad permanente de “encontrarse «frente a» la nada y descubrirla como fenómeno: es la angustia” (1993: 53).

Kierkegaard había teorizado largamente sobre la angustia y la había caracterizado como angustia ante la libertad. Sartre encuentra que la idea heideggeriana de que la angustia es la captación de la nada no se contradice con la del filósofo danés, sino que, por el contrario, sus concepciones se implican mutuamente. Recordemos que para Sartre la libertad no es una propiedad entre otras en el ser humano, sino que precede a la esencia del hombre y la hace posible: no hay diferencia entre el ser del hombre y su «ser libre». Por tanto, no se puede concebir la libertad separada de lo humano y de la angustia, y esta, a su vez, separada de la nada.

Ahora bien, Heidegger y Sartre se diferencian en algo fundamental: el origen de la nada. Mientras que el primero considera que la nada está fuera del hombre (tiene una realidad ontológica y se hace patente en la angustia, aunque en unidad con el ente), para Sartre es el propio hombre quien hace advenir la nada al mundo por medio de la negación. El ser humano apuntala la nada permanentemente con su existencia misma.

El nihilismo de Sartre y de otros pensadores, como Nietzsche o el mismo Heidegger, ha caído a veces bajo miradas que lo han malinterpretado o simplificado, considerándolo una visión pesimista de la vida humana. En realidad lo que plantean estos filósofos es la negación de un sentido de la existencia supuesto, determinado e intrínseco a la existencia misma. En esta concepción de un mundo sin sentidos predados, Sartre destaca cómo los valores son una construcción carente de fundamentos en sí mismos. Es el ser humano, en su libertad, quien los hace existir como valores por el solo hecho de reconocerlos como tales:

Se sigue de ello que mi libertad es el único fundamento de los valores y que *nada*, absolutamente nada me justifica en mi adopción de tal o cual escala de valores. En tanto que ser por el cual los valores existen, soy injustificable. Y mi libertad se angustia de ser el fundamento sin fundamento de los valores. Se angustia, además, porque los valores, por revelarse por esencia a una libertad, no pueden revelarse por esencia a una libertad, no pueden revelarse sin ser al mismo tiempo «puestos en cuestión», ya que la posibilidad de invertir la escala de los valores aparece complementariamente como *mi* posibilidad. Precisamente la angustia ante los valores es reconocimiento de la idealidad de los mismos

(73-74)

A pesar de que la libertad es parte indisoluble del ser humano, la angustia no es un estado permanente de su afectividad, como ya indicara Heidegger. En la cotidianidad, el hombre se aplica a los actos que se le aparecen como apremios, obligaciones, utilidades, en los que se ve comprometido hasta tal punto que encubre toda angustia. Sartre llama a esto “moralidad cotidiana” que excluye la angustia ética. La obediencia ciega a multitud de valores es eminentemente tranquilizadora, y así, carteles, despertadores, formularios, policías, constituyen “barandillas contra la angustia”: “Lo inmediato es el mundo con su apremio y, en este mundo en que me comprometo, mis actos levantan valores como perdices” (1993: 74). Sin embargo, en todo acto anida la posibilidad de su cuestionamiento, de reconsiderar la relación original que mantiene cada uno con los valores sobre los que funda su existencia. En tales casos, las barandillas se derrumban, *nihilizadas* por la conciencia de la libertad. El ser humano reconoce que es él mismo quien mantiene a los valores en el ser: “nada puede tranquilizarme con respecto a mí mismo; escindido del mundo y de mi esencia por esa nada que soy, tengo que realizar el sentido del mundo y de mi esencia: yo decido sobre ello, yo solo, injustificable y sin excusa” (75). El ser humano, constitutivamente obligado –esto es, condenado– por su libertad a traer la nada al mundo en tanto ningún sentido existe antes de él, se vuelve completamente responsable de sus acciones e inacciones, pues mediante ellas decide sobre el mundo. Si en el intento de atenuar la angustia no atiende a esta responsabilidad, actúa de “mala fe”: renuncia a establecer sus propios valores y, siguiendo valores que sabe ajenos, arbitrarios, convencionales, se miente a sí mismo.

Capítulo 1

Escribir después del cautiverio

Las veces que bajaba al patio, era la tristeza acompañando las sombras de un hombre. No nutría las filas abigarradas de los caminantes, que giraban vueltas alrededor de un catafalco, orinal y sumidero, creador de vagarosas oleadas que subían al cielo cuadrangular de la jaula –no precisamente dorada–. Apenas dos vueltas sucesivas, solo o en pareja, donde uno nomás hablaba. Distinto a otros era su paso cansino y pesaroso, como de buey que arrastra en el arado su cargante culpa.

Ángel Bustelo. *El silenciero cautivo*.

1.1. Discusión sobre la escritura de *Absurdos*

Se considera que la colección de cuentos *Absurdos* fue gestada por Di Benedetto durante su cautiverio. Esto se sustenta en la fecha de aparición de la obra, 1978, así como en las declaraciones de algunos conocidos y de Di Benedetto mismo, en las cuales se dice que, imposibilitado por los militares de escribir ficción, contrabandeaba sus ideas literarias en las cartas que enviaba fuera de la prisión, ocultas bajo la forma de relatos de sueños. Una amiga de entonces, la pintora Adelma Petroni, era quien recibía tales misivas. Así lo afirma la mujer en una entrevista que le hace María Esther Vázquez en 1991: “Después empezó a escribir y le rompían todo, entonces encontró un ardid: me mandaba cartas donde me decía: ‘Anoche tuve un sueño muy lindo; voy a contártelo’ y transcribía el texto del cuento con letra microscópica (había que leerla con lupa)” (Vázquez 1991: s/p)¹⁴². El periodista Rodolfo Braceli defiende en distintas ocasiones esta misma versión (Gelós 2011; Braceli 2015), que también recogen Néspolo (2004a: 280-281), Gelós (2011: 74-75) y, con ellas, la mayoría de los críticos.

¹⁴² Además de confirmar esta versión, Braceli agrega en su testimonio la escritura de un libro en conjunto: “en cierto momento a Antonio se le ocurrió que podíamos hacer un libro a dúo, él desde la cárcel de adentro y yo desde la cárcel de afuera. Me propuso como título *Difícil ser periodista*. Y ahí empezó la gestación, en un tope y traiga pasamos por *Difícil ser humano* y por *Difícil ser*. Adelma me traía lo que de él memorizaba y le trasladaba lo que memorizaba de mí. Con ese tráfico el libro empezó a tomar cuerpo. (Libro que desde mí sigue pendiente)” (2015: 263-264).

Di Benedetto confiesa ciertos subterfugios para escribir el libro en la cárcel de La Plata en entrevistas que brindó en su regreso a la Argentina (Zaragoza, 1984; Sosa, 1985; Beliz, 1985; Urien Berri, 1986), pero en ellas se refiere en todo momento a un masculino y anónimo “amigo”, o bien a “familiares y amigos íntimos” o “personas”, como los receptores de esa correspondencia. No habla de ninguna mujer y mucho menos da el nombre de Petroni. Gelós intenta indagar en este olvido o supresión deliberada de la figura de la pintora y recurre a Osvaldo Bayer, quien recibiera temporalmente a Di Benedetto en Alemania al comienzo de su exilio. El historiador da testimonio del abrupto final que el escritor impuso a su relación con la mujer, excusándose en la necesidad de empezar una nueva vida (Gelós, 2011: 87-88). Más allá de estos vaivenes de la biografía íntima del autor, la cuestión de fondo es que la lectura de *Absurdos* suscita cierta sospecha sobre las condiciones de producción, esto es, su gestación carcelaria. Tanto el elaborado trabajo de escritura de la mayoría de los cuentos que componen esta colección como su fecha de publicación nos impulsaron a una indagación más profunda del asunto.

Di Benedetto, preso desde el 24 de marzo de 1976, es liberado el 3 de septiembre de 1977. Permanece en Buenos Aires tres meses por consejo de Ernesto Sábato, para quien no sería bien visto que huya inmediatamente del país como un fugitivo. Mientras, espera e indaga en las razones de su encarcelamiento. Finalmente parte con destino a París en la Nochebuena de 1977 y comienza su errancia por distintas ciudades de Europa, hasta que logra instalarse en Madrid. *Absurdos* aparece en mayo de 1978 en Barcelona, editado por Pomaire. ¿Pudo Di Benedetto reescribir y revisar en pocos meses aquellos cuentos, en tan corto tiempo, errante y sin medios de subsistencia, en el misérrimo estado físico y anímico con el que salió de la cárcel?¹⁴³

En primer lugar, en el texto que prologa el libro el autor señala que el volumen da cabida a cuatro cuentos de una época anterior: “El Juicio de Dios” y “Caballo en el salitral” (que formaron parte de *Cuentos claros* y de *El cariño de los tontos*, respectivamente); “Los reyunos”, premiado en el Primer Concurso de Cuentos

¹⁴³ En la carta que escribe al Director de la Caja Nacional de Previsión de la Industria, Comercio y Actividades Civiles para recibir su correspondiente jubilación (que no se le consideraba por su falta de aportes durante los años de cárcel y exilio), Di Benedetto resume su condición al momento de ser liberado y en los primeros meses de destierro: “si bien se me devolvió a la vida libre, mi situación moral y mi aptitud para el trabajo, con el rendimiento normal anterior a esos hechos, estaba totalmente averiada y desquiciada. Se me dejó salir con la condición de que me fuera del país, abandonado en la calle sin medios ni habitación alguna. De tal condición infamante, en el último escalón social del mendicante, tuve que defenderme mudando de país en país, gracias a la ayuda solidaria de escritores que me permitía viajar, y en definitiva, en virtud de un amigo radicado en Madrid que me conocía como escritor y periodista y me dio trabajo y la oportunidad de trabajar en su periódico de ciencias médicas y cultura”. Fuente: Archivo Di Benedetto, BPGSM.

Policiales *Siete días-Air France* en 1975; y “Pez”, que apareció en las páginas de una revista literaria¹⁴⁴. Sin embargo, bien por olvido, bien por voluntaria omisión, pasa por alto que “Málaga paloma” y “Felino de Indias” también son textos éditos; aparecieron publicados en un folleto del diario *La Opinión* (el número 17) titulado “Colección Los Grandes Cuentos”, con una introducción de Luis Gregorich y una breve entrevista a Di Benedetto de Julio Ardiles Gray como cierre, el 28 de diciembre de 1977; es decir, a poco de salir de la cárcel y antes de la publicación de *Absurdos*. A esto se suma que en la entrevista realizada por Ricardo Zelarrayán en 1975 (*Clarín*, 12 de junio), antes del encarcelamiento, el autor habla de “Málaga paloma” como el último cuento que ha escrito y del que se siente orgulloso. Es decir que de los quince textos, por lo menos seis ya tienen carácter édito.

En segundo lugar, una nota publicada en *Clarín* en diciembre de 1977, titulada “Actividad europea de Antonio Di Benedetto”, informa de su próxima partida a Europa. No se hace ninguna referencia al encarcelamiento que ha padecido el escritor y a su liberación en septiembre de ese año. En cambio, se lo presenta como un viaje cultural y académico motivado por invitaciones de instituciones de distintos países y no como lo que es: un exilio. Más allá de la grosera tergiversación de la realidad, la nota expresa que “Mientras tanto, el próximo año aparecerá un nuevo libro suyo, titulado *Absurdo* [sic], volumen de sus últimos cuentos que editará Pomaire (Barcelona-Buenos Aires) en el mes de mayo” (*Clarín*, diciembre de 1977, s/p)¹⁴⁵. Nuevamente, si a fines de 1977 el libro ya estaba en proceso de edición, difícilmente pueda atribuirse el proceso de escritura al contexto carcelario.

Este recelo se vio confirmado poco tiempo atrás gracias al artículo de Jaime Correas “Aportes documentales para una biografía futura de Antonio Di Benedetto”, publicado en el volumen crítico nacido del *Homenaje a Antonio Di Benedetto* realizado en Mendoza en 2016. Allí se reproduce el texto de una carta que Antonio envió al librero Rosel Alberó. En esa misiva, cuyo sello de recepción en Río de Janeiro, donde vivía Alberó, indica la fecha de 12 de enero de 1976, Di Benedetto escribe: “En mayo, en Buenos Aires, y Barcelona, por Pomaire, aparecerá *Absurdos de vario estilo*, cuentos nuevos. Ya, con tanta anticipación, Editori Riuniti de Roma los ha pedido para versión italiana” (Correas, 2017: 178). Efectivamente, los cuentos se publicaron por Pomaire, pero recién en 1978 a causa de su encarcelamiento dos meses después del envío de esa

¹⁴⁴ Se trata de la revista *Crisis* número 20, de 1974, donde “Pez” aparece publicado bajo el título “Un fondo de agua”.

¹⁴⁵ Por el recorte del diario, no se llega a precisar la fecha exacta. Dice “4 DIC 1977”, pero por el recorte el día bien podría ser 14.

carta. Di Benedetto, además, ha dado cuenta de su deseo inicial de aquel título, que luego simplificó por *Absurdos*¹⁴⁶.

Entonces, si el volumen, o al menos algunos de los textos que lo conforman, estaba listo antes de su detención y secuestro, ¿por qué el escritor mismo afirma que lo escribió en la cárcel? Encontramos dos respuestas posibles a esta interrogación. Una tiene que ver con la imagen del escritor. Como señala María Teresa Gramuglio, las figuras de escritor pueden ser concebidas como ideologemas, esto es, como unidades discursivas complejas que construyen soluciones simbólicas a conflictos históricos concretos. Estos conflictos muchas veces operan como exorcismos de los fantasmas más temibles que acechan la autoimagen del escritor, vinculados frecuentemente a la esterilidad o al fracaso, es decir, al no poder escribir (Gramuglio, 1988: 4). Al atender a las entrevistas en las que Di Benedetto señala la escritura carcelaria de *Absurdos*, observamos que corresponden a reportajes realizados ya en Argentina, es decir, a partir de 1984. En las entrevistas realizadas en el exilio, como la de Joaquín Soler Serrano en el programa cultural *A fondo* (17 de septiembre de 1978) y la de Celia Zaragoza en *El País* (14 de enero 1979), mucho más cercanas al momento de publicación del libro, no hace ninguna referencia a su escritura en la cárcel, a pesar de que con Zaragoza conversa bastante sobre *Absurdos*. Si consideramos que Di Benedetto regresa profundamente conmovido a la Argentina, donde recibe homenajes que enfatizan su condición de víctima de la dictadura y donde sus coterráneos le requieren permanentemente que hable sobre su vida en el encierro, no sería extraño que el escritor convirtiera la anécdota de los cuentos/sueños escritos en la cárcel e introducidos furtivamente en las misivas en algo mayor, la escritura de un volumen completo, quizás porque efectivamente añadió uno o más textos gestados en cautiverio a la colección original (aquella a la que se refiere en la carta a Alberro).

La segunda respuesta es menos academicista y más realista: las inconsistencias en las declaraciones de Di Benedetto se deben al estado en que se encuentra el escritor en sus últimos dos años de vida. Por un lado afirma en numerosas ocasiones que, al salir de la cárcel, se encontró absolutamente imposibilitado para escribir y que solo transcurrido un tiempo, más acomodado en Madrid, pudo volver a la escritura, aunque con muchas dificultades. Por tanto, resulta bastante problemático concebir la escritura en la cárcel y la composición del libro en pocos meses y apenas

¹⁴⁶ Otro dato documental: en el Archivo Di Benedetto-BPGSM, Mendoza, hay un borrador de *Curriculum vitae* en cuya segunda página se indica que la Beca Guggenheim, recibida en 1974, fue “para escribir *Absurdos*, cuentos”, lo que da la pauta de que tenía al menos un bosquejo de lo que sería el volumen, ya que la concurrencia a esa beca implica la presentación del proyecto creativo a desarrollar durante la misma.

liberado. Por otro, sus declaraciones en las entrevistas que dio al volver del exilio no son completamente congruentes entre sí. En el reportaje de Zaragoza de 1984 afirma que escribió *Absurdos* durante el año y medio que pasó en las cárceles de Mendoza y La Plata gracias a “subterfugios”, sin aclarar en qué consisten estos; en el de Sosa (1985) relata que lo escribió a través de fragmentos de sueños introducidos en cartas a un amigo, el cual, al darse cuenta de la ilación de los escritos, los fue pasando a máquina, por lo que cuando Di Benedetto fue liberado le resultó sencillo armar el libro; en el de Beliz (1985), habla de una propuesta por parte de la editorial Pomaire para escribir un libro de cuentos, por lo cual los escribió con la forma de sueños en las cartas a varios familiares y amigos, y al salir, juntando varias misivas, reunió el desarrollo de los cuentos. Finalmente, en la entrevista de Urien Berri (1986), Di Benedetto hace una declaración más imprecisa: “Escribía, quizá como ejercicio, y para hacerlo potable ante la requisita, le daba forma de cartas donde escribía: ‘Anoche soñé tal cosa’. Ese ‘soñé tal cosa’ era un cuento, o un germen de cuento. Una vez por semana, o cada quince días, podía mandar una hojita o dos. Cuando salí de la Unidad 9 de La Plata, varias personas las habían reunido y aproveché ese material en algunos libros” (Es.P: 588-589).

Sobre la base de todo lo expresado, creemos que no es posible sostener la génesis carcelaria de *Absurdos* de forma tajante. Tanto las pruebas documentales (notas periodísticas, cartas, fechas) como cierta inconsistencia en las declaraciones de Di Benedetto nos inclinan a sospechar de ello. No puede dejarse de lado también la manufactura misma de los cuentos, desencadenante principal de la sospecha que motivó la investigación sobre las condiciones de producción. El humor inusitado de “Ítalo en Italia”, la perfección narrativa y estilística de “Aballay”, la complejidad y la extensión de “Onagros y hombre con renos”, *nouvelle* de más de setenta páginas, no se condicen con la escritura fragmentaria en un ambiente opresivo de dolor, de hambre, de tortura. A modo de ejemplo, transcribimos dos ideas de cuentos que Di Benedetto envió desde la cárcel en una carta a Abelardo Arias:

1- Un novelista antiguo cuenta que tres jóvenes leñadores, hermanos, se enamoran de la misma muchacha y se la disputan en leal desafío. Cantarán mirando el sol y el que más resista los hirientes rayos será el triunfador. Ponen tanto empeño en la competencia que ninguno cede, y los tres pierden la vista. Desde entonces, andan errantes por los bosques, ciegos, cantando.

2- Un autor que no ha escrito ni escribirá su caso, desolado por un largo enclaustramiento forzoso a que se ve sometido, deja de creer en la posibilidad de solución entre los hombres. Acude entonces a lo sobrenatural. Piensa que, como con Dios no es posible hacer pactos sino someterse a su voluntad o suplicarla, puede ofrecerle sus ojos, como ofrenda para recibir la libertad que tanto ansía. Que sólo le deje, pide, el

mínimo de vista suficiente para lo que es su oficio y goce: leer aunque tenga que hacerlo con el mayor esfuerzo y sacrificio (A diferencia de la anterior, de esta historia no se conoce el final)¹⁴⁷.

Estos fragmentos ejemplifican el tipo de textos que Di Benedetto concebía en su cautiverio. En tal sentido, las palabras que expresa a Urien Berri en la entrevista de 1986 resultan las más admisibles, esto es: que escribía en la cárcel como ejercicio y no en cumplimiento de una propuesta editorial; que pudo gestar cuentos o bien el “germen” de algunos cuentos; y lo que nos parece más importante, que aprovecharía ese material para algunos libros, y no que de este nació *Absurdos*. Esos ejercicios literarios bien pudieron pasar a formar parte de *Cuentos del exilio*, pues el carácter breve, oscuro y simbólico de muchos de los textos de esa colección se ajustan mejor a la escritura de un prisionero. Si hubiese escrito dos relatos a partir de los fragmentos arriba reproducidos, estos formarían una serie perfectamente coherente con cuentos como “Asmodeo, anacoreta”, “El barquero”, “La imposibilidad de dormir”, “De cómo evolucionan los oficios del hombre”. No puede descartarse tampoco el empleo del material carcelario en la última novela, *Sombras, nada más...*, tanto para los sucesos oníricos como para aquellos de argumento trágico que conforman la segunda parte de la obra: el episodio del patriarca en el recinto circular de la montaña, con las mujeres cautivas, y el del prisionero en la cárcel minera.

1.2. *Cuentos del exilio*

Se dice que la literatura argentina fue fundada por exiliados. Cuando Ricardo Rojas escribió su *Historia de la literatura argentina*, tituló “Los proscritos” al conjunto de escritores que inician nuestras letras después de la independencia (de Diego, 2000: 431). Esta experiencia de los escritores fundacionales continúa repitiéndose a lo largo de la historia argentina, pero nunca con tanta intensidad y crudeza como en la década de los setenta del siglo pasado. La cantidad de escritores que abandonaron el país para instalarse, o errar, en distintos puntos del globo, bajo circunstancias diversas y con distintas ideas de lo que implicaba ser intelectual en el exilio, hace del corpus de textos que produjeron un conjunto tan voluminoso como heterogéneo.

Dedicado a Heinrich Böll y a Ernesto Sábato, *Cuentos del exilio* aparece en 1983, cuando Di Benedetto se encuentra instalado en Madrid, aunque no inmóvil, pues durante esos años de exilio una serie de premios, becas e invitaciones a congresos y

¹⁴⁷ Carta enviada a Abelardo Arias desde la cárcel, sin fecha (Archivo Di Benedetto- BPGSM).

conferencias le permite viajar. Recorre Inglaterra, Alemania Occidental, Francia, Italia y distintas ciudades de España. Visita también las Islas Canarias, Venezuela y Guatemala. En 1981, gracias a la Beca de la Fundación MacDowell –con la cual, se verá, escribe gran parte de su última novela– reside en Nueva Inglaterra y viaja a las universidades de New York, New Hampshire, Chicago e Illinois. Damos cuenta de estos viajes porque varios de los relatos de la colección indican, al final, el lugar donde fueron compuestos: Quezaltenango, Guatemala; Rennes, Bretagne; Keene, New Hampshire; Peterborough-Chicago, Estados Unidos; Plasencia, El Escorial, Calle Hermosilla de Madrid, Monte Esquinza, o simplemente, Madrid. Así, mientras el título del volumen hace referencia directa a la situación de exilio en que fueron gestados los cuentos, las precisiones geográficas dan la pauta del nomadismo del autor durante esos años¹⁴⁸.

Di Benedetto añade dos textos a modo de prólogo. En el primero, “Ilustración para el lector”, afirma que los textos fueron escritos durante los años de exilio, pero no por esa razón las páginas del libro “tienen que constituir necesariamente una crónica, ni contener una denuncia, ni presentar rasgos políticos. Como me lo ha enseñado Lou, el silencio, a veces, equivale a una protesta muy aguda” (CDE, 1983: 11). Enfatiza el hecho de que son “sencilla y puramente” ficciones. En el segundo texto, “Otra información”, explica que la novedad de los textos reside en su aparición por vez primera en libro, ya que algunos han figurado anteriormente en periódicos, suplementos literarios y revistas. Como repasa Espejo Cala (1991: 574-575), “Orden de matar” había sido publicado como “Asignación sucesiva de un sueño” en 1958 en la revista *Versión* de la Biblioteca San Martín (n.1, 75-77); “Feroces en una tarde hermosa”, en *El urogallo* (n. 17, 1972, 41-45); “Relojismos”, como participante en el “Concurso de cuentos cortos, cortos”, en *La Nueva Estafeta* (julio de 1979, 120); “El hombre atrapado en un pozo”, que en el libro se titula “Hombre en un agujero”, en los *Cuadernos Hispanoamericanos* (n. 402, diciembre de 1983, 45-46) (antes había sido publicado como “Soñar en un agujero” en *Clarín*, el 1 de abril de 1982); “Intensa mirada filial”, luego titulado “En busca de la mirada perdida”, apareció en el volumen *Encuentro en Praga*, el cual recogía los relatos ganadores del II Premio Alhambra (1983). Además debemos señalar que otros cuatro relatos (“Visión”, “Sueño con arca y pavo”, “La presa fácil”, “Hombre-pan dulce”) aparecían narrados como sueños de los personajes en

¹⁴⁸ La crítica suele considerar *Cuentos del exilio* y *Sombras, nada más...* como la producción menos lograda de Di Benedetto, lo que coincide con la mirada del autor, que en numerosas ocasiones expresa la dificultad para escribir después del encarcelamiento y la imposibilidad de recuperar su estilo. Para las *Páginas escogidas* solo elige de este volumen “Hombre en un agujero”, cuyo título reemplaza por “Soñar en un agujero”. No obstante señala que le tiene mucha fe a “Ortópteros”, el cuento que cierra el volumen, el cual fue “amasado” con recuerdos y escrito con sencillez” (Lafforgue, 1984. EsP: 544).

“Reunión en Nochebuena de gente que sueña”, un cuento publicado en la revista *Femirama* en 1967. Di Benedetto los reelabora y los incluye en CDE como textos independientes. También tenemos “Cajas o Abel”, aparecido en *La Prensa* el 2 de abril de 1978, que en CDE se titula “Dos hermanos”.

Entonces, aunque el autor afirme que se trata de cuentos escritos en el exilio y aun si aclara que el volumen contiene textos ya aparecidos en formatos distintos del libro, ciertas fechas (1958, 1967, 1972) señalan que algunos fueron compuestos mucho tiempo antes. Otra circunstancia de escritura que Di Benedetto no precisa es que muchos de esos relatos fueron presentados a concursos literarios en un momento en que sus recompensas pecuniarias le eran útiles para subsanar algo de su humilde existencia¹⁴⁹. Es el caso de “Extremadura” o “En busca de la mirada perdida”. En consecuencia, aglutinados sin haber sido gestados originariamente como parte de un volumen unitario, los treinta y cuatro textos de CDE se caracterizan por la variedad de estilo, de temática y de tono. También, es necesario decirlo, por su calidad, pues aunque hay algunos textos muy buenos, otros no están a la altura que ha sabido alcanzar su pluma.

Una diferencia fundamental con respecto a la producción anterior reside en la insistente presencia de figuras y temas de la tradición judeocristiana, cuestión que *Absurdos* anticipaba con dos importantes textos, “Aballay” y “Onagros y hombre con renos”¹⁵⁰. Además de la lectura de la Biblia, evidente, ya señalada por Néspolo¹⁵¹, es posible conjeturar el influjo de esta tradición a través de otras escrituras literarias como la de Borges y, fundamentalmente, la de Pär Lagerkvist, escritor sueco ganador del premio Nobel de Literatura en 1951, al que Di Benedetto señala entre los autores que más han gravitado en él¹⁵². El uso de figuras y motivos de las Sagradas Escrituras, la problemática del bien y del mal, la expresión de la brutalidad del mundo y de los seres humanos, la oscilación entre la moralidad religiosa y el más intenso escepticismo, son elementos que el mendocino comparte con este escritor. Las traducciones al español de

¹⁴⁹ En “Sensini”, cuento de *Llamadas telefónicas* (1997), el escritor chileno Roberto Bolaño ficcionaliza a Di Benedetto en la figura de Luis Antonio Sensini, un escritor argentino exiliado en Madrid que participa compulsivamente en concursos literarios a fin de obtener algo de dinero para su subsistencia.

¹⁵⁰ Estos dos cuentos se analizan con mayor profundidad en los próximos dos capítulos de esta parte.

¹⁵¹ “Una sorpresa asalta al lector desprevenido: el gran, o quizá, el único intertexto de estas ficciones es la *Biblia* judeocristiana” (Néspolo, 2004a: 304).

¹⁵² “hay una serie de autores europeos que han gravitado mucho en mí, de ellos en primer lugar Dostoievsky, Kafka, Joyce, Rilke, Luigi Pirandello, Albert Camus y Pär Lagerkvist, a ellos se suma el norteamericano William Faulkner. Entre los novelistas estrictamente contemporáneos distingo a Günter Grass” (Lorenz, 1972: 130). Antes, en una entrevista de Antonio Porchia, había señalado a Dostoievski, Pirandello, Camus y Lagerkvist, agregando también a Grass (Porchia, 1971: 1).

la obra de Lagerkvist fueron publicadas por Emecé a lo largo de la década de los sesenta, y en 1961 su novela más reconocida, *Barrabás*, fue llevada al cine con Anthony Quinn, célebre actor de aquellos años, en el rol protagónico¹⁵³.

En CDE aparece, por ejemplo, el tema del sacrificio de Jesús, representado de modo directo en “De cómo nacen los hombres libres II” y de manera simbólica en “Bueno como el pan” y “Hombre-pan dulce”. San Francisco y su doctrina de la pobreza están presentes en “Extremadura”, la caridad en “Lazarillo de Hermosilla”, y la vida ascética y errante, en “Asmodeo anacoreta”. La figura del diablo, en “El lugar del malo” y “La búsqueda del diablo”. La historia de Noé es recreada en “Sueño con arca y pavo”; el *Génesis*, en “La verdadera historia del pecado original”, mientras que “Dos hermanos” juega con la historia de Caín y Abel. La referencia a las plagas de Egipto aparece en el texto más largo del volumen, “Ortópteros”. Finalmente, la pérdida de la fe ante la inminencia de la muerte se erige como tema del trágico “Ferozes”.

La mayoría de estos motivos religiosos son recreados con el tono entre borgeano y kafkiano que caracteriza a Di Benedetto, es decir, una visión existencial trágico-escéptica donde no están ausentes la ironía o el humor. El escritor combina el bagaje religioso propio de los ambientes en que más residió –Mendoza, una ciudad de provincias, y Madrid, uno de los países de Europa occidental más conservadores– con el acervo cultural cosmopolita adquirido como periodista, lector y viajero. La solemnidad del discurso clerical se mezcla con la ironía, el humor y el absurdo del pensamiento ateo-existencialista contemporáneo, juego de códigos culturales del que resulta una heterogeneidad de textos. Compartimos con Graciela Maturo la idea de que en estos cuentos Di Benedetto revela un cambio de actitud ante el mal, la cultura, los valores, y de que las Escrituras le sirven para interpelar su propia vida en un momento crítico de la misma (2004: 540). Sin embargo disentimos de la conclusión a la que arriba sin demasiado sustento (en consonancia con lo que, se verá, también afirma de SNM): la postulación de un periplo de autoconocimiento del escritor que lo lleva a una transformación ético-religiosa de la conciencia, la cual le provee el acceso a la serenidad y la sabiduría (2004: 538). Esta lectura soslaya tanto el tono trágico-pesimista de algunos textos como el sarcasmo, el humor y la ironía exhibida en otros.

En cuanto a la lengua, una característica de estos cuentos es el uso de vocablos propios del español peninsular, como *patatas*, *cortinillas*, *morros*, *montar* en lugar de *subir*, *tiesto* en lugar de *maceta*, *amolara*, *aparcamiento*, etc., lo cual nos da la pauta de

¹⁵³ Confesa es la admiración de Di Benedetto por otro sueco, el cineasta Ingmar Bergman, en cuyos filmEs, al igual que en Lagerkvist, se proyectan problemáticas religiosas con un tono profundamente pesimista. Por ejemplo, en *El séptimo sello* (1956) y en *Los comulgantes* (1962).

que Di Benedetto incluye al público ibérico entre los lectores implícitos de su obra, pero también de que el destierro ha calado en su lengua¹⁵⁴. Otro aspecto destacable es la recurrencia de nombres masculinos que comienzan con “A”, que otorga un cariz autoficcional a las vicisitudes y cavilaciones de distintos personajes: Alberto, Andrés, Albatros, Asmodeo, Abel.

La heterogeneidad de CDE reside también en su construcción espacial. Algunos están ambientados en geografías visitadas por el escritor en su destierro: “Extremadura” transcurre en Plasencia, ciudad de la región del título que en el texto aparece descrita como en un mapa¹⁵⁵; “Hombre de escasa vida” lleva la nota de su escritura en El Escorial; “Trópico” en Guatemala, en un lugar caluroso y próximo a la costa; “Relojismos” en Bretagne; “Lazarillo de Herмосilla” en la Calle Herмосilla, de Madrid, en el puente peatonal que hay por debajo de la calle Doctor Esquerdo y sus alrededores. “Bueno como el pan” es menos preciso, pues se habla de “un país de exilio”, aunque puede deducirse que se trata de España. Otras historias, en cambio, se desenvuelven en nuestro país. Por ejemplo, “Ferozes” narra un accidente automovilístico en una ruta bien precisada: “Don Pedro hace el trayecto de Mendoza a San Rafael con pausas recuperativas: a las once tomó la comida en Tunuyán; más adelante se detuvo en Campo Los Andes a beber un té digestivo bien caliente con la familia de un oficial amigo” (CDE: 529). “Orden de matar”, en la calle Salta, de Mendoza. En “Ortópteros” toma protagonismo el antiguo tren que unía la capital del país con Santiago de Chile, conocido como BAP –Buenos Aires al Pacífico–. Se habla de San Luis y de Mendoza, y el episodio principal transcurre en una comarca ubicada en algún punto del trayecto de ese tren. “El lugar del malo”, por su parte, se abre con una típica postal de la vida mendocina: “Sobremesa familiar, al resguardo del parral que cierra el paso a las furias del sol de verano sin privar a un aire suave de filtrar ráfagas de alivio, a

¹⁵⁴ “Por un lado, el hecho de haber elegido el español estándar podría significar la posibilidad de abordar un público europeo más amplio, consiguiendo con el empleo de un código más “universal” el acceso a estrategias editoriales más eficaces; mientras que, por otro lado, el hecho de haber elegido el español estándar enfatiza también el sentido de lejanía del lugar nativo y ajenidad que percibía Di Benedetto en España, aunque se tratara de su misma lengua. La elección del idioma pues comunica el estado de desarraigo en que se encontraba el autor que sufría también por la pérdida de la propia lengua, aquel castellano de América que tanto amaba” (Favaro, 2018: 225).

¹⁵⁵ “Empieza en el confín de la Plaza Mayor, donde nace la Calle de los Quesos, ‘dedicada a Hernán Cortés’, que tiene contiguas la Calle de las Vidrieras y una que asciende como escalera encurvada y seguramente debe su nombre –Resbaladero de las Monjas– no a cuando monta sino a cuando por ella se desciende.

Pasa la Calle de la Tea, la Calle de los Toros, la de El Pollo y en la Rúa de la Zapatería la divisa de una freiduría pone un cartel agregando la especialidad de la casa, que son los morros [...]” (CDE: 506-507).

expensas del aleo de las hojas de vid que forman ese techo de donde empiezan a descolgarse los primeros racimos de uvas” (525).

Algunos relatos transcurren en lugares indeterminados, como las calles de una ciudad (“Encuentro”, “Dos hermanos”), una casa de familia (“Así de grande”), un aeropuerto (“Gracias a Dios”), una oficina (“Rincones”), un campo deshabitado (“Hombre en un agujero”). Al modo de marcas de un desterrado, se trata de espacios de pasaje, de tránsito. La única casa que aparece, en “Así de grande”, constituye lo opuesto al hogar, a la casa-refugio, pues se convierte en tumba de una madre y una hija asesinadas por el padre. Finalmente, una serie de cuentos de cariz alegórico se desarrollan en espacios míticos o altamente simbólicos: el desierto en “Asmodeo anacoreta”; dos aldeas imaginarias separadas por un río en “El barquero”, cuya oposición entre Poniente pobre y Naciente rico funciona como eco de América y Europa; la kafkiana cárcel de “La imposibilidad de dormir”; los reinos gobernados por tiranos en “De cómo nacen los hombres libres” I y II y “De cómo evolucionan los oficios del hombre”; el jardín del Edén en “La verdadera historia del pecado original”; una granja durante el Diluvio en “Sueño con arca y pavo”. En consonancia con el espacio, estos relatos suelen presentar personajes arquetípicos como el anacoreta, el Anciano, el barquero, el verdugo, la hija del verdugo, el Coronado y el Hombre de la Maza para llamar a los tiranos, etc.¹⁵⁶.

1.2.1. La desintegración del sujeto y la figura del indeseado

En función de los ejes conceptuales que sigue nuestro trabajo, nos concentramos en dos nudos narrativos recurrentes en CDE: la desintegración del sujeto y la figura del indeseado. En cuentos de variada complejidad, estas figuras trazan una visión de la existencia en la que el sujeto construye una problemática relación consigo mismo (desintegración) y con los otros (rechazo) que lo *nihiliza* por medio de la diada nada/nadie.

En “Extremadura” encontramos a un hombre que se siente profundamente agradecido tras haber conseguido un trabajo que lo protege del hambre. En una pausa de su faena se larga a caminar y termina en una pequeña iglesia, donde se acerca al confesionario. El sacerdote acepta su presencia “sin excesiva benevolencia” e indaga la identidad del hombre. Al igual que Aballay responde que es “un pobre” y da el nombre de Francisco. Inmediatamente después acaba el cuento con la siguiente frase: “El

¹⁵⁶ Graciela Maturo afirma que “La estructura arquetípica hace que la historia personal, y la de todos los hombres, se muestre en su plenitud, al ser atravesada por una historia ejemplar que trasciende lo individual [...] (2004: 540).

religioso calla, pero le echa una mirada como de llamas, que traspasa la tenue celosía del ventanuco” (CDE: 509)¹⁵⁷. ¿A qué se debe tan mal recibimiento por parte de un religioso hacia quien solo quiere agradecer? Se desconoce, pues el cuento no explica qué sucesos han llevado al hombre a su menguada situación existencial. El rechazo vuelve a repetirse en el cuarto relato del volumen, “Recepción”, en el que un sujeto innominado narra en primera persona la frialdad con que se lo recibe en una reunión social, en la que los dueños de casa, amigos y hasta familiares lo acogen con reserva. Nuevamente no se expresan las razones, pero se insinúan misteriosos acontecimientos que explicarían la desconsiderada recepción: “¿Qué ocurrió entonces, qué me ocurrió? ¿Fue por esa época que no logro establecer cuando comenzaron los días que he olvidado?” (CDE: 523).

La omisión es significativa; hay algo indecible cuya presencia gravita en la existencia del sujeto, identificable con un trauma, es decir, con un golpe emocional que produce un daño duradero y que la consciencia intenta olvidar como estrategia defensiva. En el último capítulo de esta parte se verá cómo el trauma del encierro del escritor durante la dictadura imprime y a la vez borra sus marcas en SNM. Aquí nos interesa observar la modulación especial que toma en estos relatos, la del indeseado. Esta figura es relevante porque desvía la perspectiva desde la cual se aborda generalmente una experiencia traumática: la interioridad del sujeto, es decir, qué piensa y siente el ser humano cuya desventura lo ha llevado a una condición desfavorecida. En su lugar, relatos como “Extremadura” y “Recepción”, aun cuando el segundo esté narrado en primera persona, ponen el foco en la reacción de los otros. Hay un corrimiento de la mirada; no importa tanto lo que el sujeto ve como lo que nota que los otros ven en él.

El narrador de “Recepción” intenta mostrar que está enteramente bien, que nada lo deprime, que no tiene de qué avergonzarse (CDE: 523-524). ¿No es justamente la vergüenza el sentimiento al que recurre Sartre para mostrar que siempre *somos ante alguien*? El prójimo es el mediador indispensable entre yo y yo mismo, dice el filósofo; soy como el prójimo me ve, necesito del prójimo para captar por completo todas las estructuras de mi ser (1993: 251). En estos relatos, lo que el otro ve en el sujeto protagonista es algo indeterminado o silenciado (para el lector) que causa animadversión. La figura del indeseado se construye a partir de la mirada del otro que comunica su aborrecimiento o, al menos, su prevención. Como le sucede a Martina, la

¹⁵⁷ Ninguno de los críticos que escribió sobre los CDE parece notar la significativa carga negativa que tiene esta frase final. Destacan el misticismo, la pobreza y la figura del penitente del protagonista, pero no reparan en la acerba respuesta del sacerdote, quizás por lo sutil de la proposición.

mujer del breve cuento “Martina espera”, que aguarda cual Penélope durante doce años el regreso del marido quien, así como regresa, vuelve a partir, esta vez para siempre. Incapaz de tolerar el dolor del abandono, transfiere la culpa al gato que, otrora de suave pelaje, ahora es un animal consumido por el paso de los años. Antes, Martina se ha mirado al espejo, pero concediéndose “indulgencia”, y se ha visto peinada como entonces, como a él le gustaba. Es decir, recurre al espejo para ver lo que el otro ve en ella de deseable/indeseable. Esta misma indagación por la mirada que reprueba y desdeña se repite en “Asmodeo, anacoreta”, breve narración en la cual un asceta errante llega a una aldea y pide un espejo. Después de ver unos segundos su imagen, lo aparta bruscamente. El hombre que le ha dado el objeto le pregunta si tiene miedo de sí mismo, a lo que Asmodeo responde con reflexión: “Sí, porque me he visto a través de la mirada de los otros hombres”. Aproximadamente en la mitad de CDE, hay una serie de microficciones titulada “Espejismos” en las que el escritor juega precisamente con el desdoblamiento que habilita el espejo. Muchos de los textos están escritos desde la perspectiva del espejo como personaje, como sujeto que “nos ve” cuando “nos vemos” en él. El espejo viene a ser así la figura del otro, el que mira y es mirado, como en la microficción “Pesadilla”: “El espejo es un ojo: no lo miramos, nos miramos y él nos ve, nos está mirando” (542). Es también el que posa su mirada valorativa sobre el propio cuerpo-imagen, caso de “Ligados”: “El espejo ebrio a la fea: ‘Nos odiamos’” (543). El otro como *otro-mí-mismo* toma forma en “Reproche ético”: “Cree haberse encontrado con su doble, que no es otra persona, sino él mismo, afuera”. En tal sentido la consideración de Néspolo sobre el espejo como forma de multiplicación y disgregación del sujeto que lo enfrenta a sus zonas más oscuras (2004a: 78) no se ajustaría a los textos de esta colección, pues el horror que despierta este objeto viene dado no tanto por la revelación de lo oculto en el interior de la subjetividad, como por el descubrimiento de la mirada del otro, que amenaza la integridad del sujeto en tanto la identidad se construye especularmente.

La mirada que, como prolongando los ojos mortificadores del gurí en “Aballay”, tanto peso adquiere en este volumen, no aparece siempre con una función degradante para el sujeto. Por momentos puede ser expresión afectiva de amor filial o de amor erótico. El primer caso está presente en “En busca de la mirada perdida”, relato de ciencia ficción en el que una familia abandona su vida en una utópica ciudad aérea para vivir en la superficie terrestre, donde predomina la contaminación y la miseria. Mueve su decisión el deseo paternal de permanecer cerca del hijo moribundo, pues en su anterior hogar, los estrictos controles sanitarios impiden el contacto con los

enfermos y los cadáveres son volatilizados¹⁵⁸. En la tierra –las Comarcas–, la familia puede acompañar al hijo y luego enterrar su cuerpo, es decir, conservar su materialidad. Sin embargo, al momento de la muerte del hijo el padre observa en sus ojos la mirada que parte. Es decir que, aunque logran resguardar el cuerpo bajo la tierra de una loma, la mirada es irrecobable, se pierde para siempre. La irrecuperabilidad de lo amado desespera al padre al punto de ver, en trance de dolor alucinatorio, la mirada del hijo en el fondo de agua de un aljibe. En “Hombre de escasa vida”, una joven que desde su ventana observa diariamente el pasaje de un hombre por la vereda, decide bajar un día para cruzarse con él de frente y poder verle los ojos. Se encuentra entonces con una mirada de deseo: “él clava la mirada en ella, como algo duro y caliente, como si quisiera cogerla en el aire” (CDE: 520). Sin embargo, poco después el hombre es atropellado y la joven desciende desesperada a verlo, y se encuentra con que “El muerto la tiene a ella en los ojos, como impresa o fotografiada. Ella en la mirada” (521). En ambos cuentos, la mirada amorosa que hace que el personaje se sienta reconocido como sujeto se pierde trágicamente, y con ello, de ser alguien se pasa a ser nadie.

“Lazarillo de Hermosilla” da otra vuelta de tuerca a la figura del indeseado. Un hombre observa habitualmente, de camino a la oficina, al perro que acompaña a un mendigo en un paso peatonal de Madrid. Un día el mendigo desaparece y el hombre, compadecido por el animal, le da de comer, por lo que el perro lo sigue hasta su casa. Poco después pierde el trabajo y entonces se le ocurre que puede pedir limosna con el can, como hacía su anterior amo. Se ubica en el mismo lugar con su compañía, pero una transeúnte le recrimina el servirse de un pobre perro para inspirar compasión. Ante estas palabras, el hombre encuentra una salida absurda: hace permanecer al animal de pie mientras él, tomando su lugar, se arroja al suelo a ladrar. La voluntaria animalización canaliza la humillación a la que el hombre es sometido y la radicaliza al convertirse en “el perro del perro”. Rechazado en su trabajo, no se le admite ni siquiera la mendicación ni se le brinda la compasión que un inocente animal sí despierta en las personas. Ante la sociedad, junto a la bestia, él, sujeto, no es nadie. La resolución irracional de devenir animal apunta a volver a ser alguien –aunque sea no humano– frente a las miradas censoras que lo niegan.

En “Recepción”, “Extremadura”, “Martina espera” y este último relato, rehusar la presencia de los sujetos genera una impugación de su misma existencia. El sujeto se vuelve nadie. El mundo es como el parque del evento del primer cuento, “donde más son los espejos que las plantas, y se podría suponer que los invitados se hallan más pendientes de su propia imagen, que ven reflejada en los cristales azogados, que de sus

¹⁵⁸ ¿Metáfora de los desaparecidos? Es una posibilidad.

contertulios" (CDE: 523). De nuevo los espejos, esta vez para mirarse a sí mismos y no al otro, a ese que ha entrado y a quien todos ignoran. Cuando decide partir, nadie lo retiene ni le dirige la palabra. En el colmo de la indiferencia, ni siquiera se vuelven hacia él para echarlo, sino que se limitan a no oponerse a su partida: "Y bien, si tienes que marcharte, no te lo vamos a impedir" (CDE: 523). No es amado, tampoco odiado; ninguna disposición afectiva lo alcanza más que la de ser *persona non grata*. Sin una mirada que se pose sobre él, sin que los otros lo hagan objeto de sus conciencias siquiera para despreciarlo, el sujeto es condenado al aniquilamiento, al no-ser. Ni aun quien representa la autoridad divina en la Tierra y, se supone, su misericordia, lo abraza, como manifiesta "Extremadura". Lo banal de las anécdotas, sobre todo en "Recepción", y el tono aparentemente neutro con que se narran, no suaviza la insoportabilidad de la condición existencial que se delinea en estos textos.

En consonancia con la figura del indeseado aparece en otros relatos la desintegración del sujeto, su correlato más extremo: de nadie a nada. En el cuento fantástico-alegórico de claro corte autobiográfico "Bueno como el pan", un padre exiliado sufre terriblemente no solo por las penurias que tiene que atravesar él mismo, sino sobre todo por la desdicha que padece su familia, abandonada en el país de origen. Piensa entonces en la carta que le escribiría a la hija para explicarle su situación, mientras mira por el balcón la multitud de palomas que acude todos los días a un aparcamiento en busca de restos de comida. Entonces sucede que:

De tanto contemplar los monótonos desplazamientos de las aves, ese día y otros días, la búsqueda acuciosa del pico de las palomas entre los desperdicios que las señoras de los pisos altos arrojan al patio y a la terraza, el hombre se va adormeciendo, como pan en el horno, como pan que duerme al abrigo del fuego.

El padre se está panificando. Se vuelve pan, se dora y se seca, se resquebraja. Luego sopla un poco de viento y como el pan se deshace, el aire carga con él y generosamente distribuye las migas a las palomas que entretienen el hambre rondando sobre el techo del aparcamiento de coches.

(539)

Con ambientación navideña, "Hombre-pan dulce" repite la imagen:

Me proyecto a un opuesto perfecto de la amargura, la violencia y el mal, y me veo a mí mismo convertido en pan dulce, el "panettone" italiano de harina, pasas y frutas escarchadas. Convertido en pan dulce, espolvoreado de azúcar impalpable, estoy en el escaparate de una pastelería, entre blancas tartas de bodas y cajas de bombones listadas de papel celofán de colores.

Una señora elige y compra ese pan dulce, es por la Navidad. En su lugar un filoso cuchillo me corta, una mano me distribuye y muchos dientes me destrozan.

(571-572)

En ambos relatos el sujeto se desintegra y es devorado, en uno por las aves (motivo ya presente en “Es superable” de MA) y en otro por otros seres humanos. Ya se expresó que “Hombre-pan dulce” formaba parte de un cuento mayor, “Reunión en Nochebuena de gente que sueña”, publicado en 1967 en una revista. Entre esta primera versión y el cuento independiente de CDE hay algunas diferencias de estilo, menores, y una diferencia sustancial. El primer texto termina con la imagen de la señora que compra el pan dulce, lo lleva a su casa, lo corta y muchos dientes lo destrozan, pero luego de ello el narrador expresa: “Supe que, después de todo, era feliz, porque servía para endulzar la boca de personas dispuestas en su corazón al bien y al amor ya que tal es el fondo profundo de las familias unidas en la celebración de la Navidad” (OC: 643). La versión del exilio elimina por completo este párrafo final, cerrándose el relato con la expresión “me destrozan”. Desconocido y solitario en un país que no es el propio, Di Benedetto cambia el final de moralina navideña por una pintura del espanto de no ser nada. Años antes, el escritor había afirmado que el pan era la valoración de sí mismo y había que conquistarlo todos los días (Zelarrayán, 1975. Esp: 504). El hombre-pan que se desintegra es entonces el hombre que no vale nada, ni ante sí mismo ni ante los demás.

Estos dos relatos constituyen un buen ejemplo de motivos cristianos (el pan de la Navidad, la Eucaristía, el Corpus Christi) que son transustanciados por el existencialismo dibenedettiano, vinculado, como indica Favaro, con el sentido de culpa y la voluntad tanto de expiación como de penitencia (2018: 226). La actitud existencial que se enuncia no es ya la de “Es superable”, donde el hombre que se volvía pan pensaba en las aves que vendrían a recoger sus migas elevándolo hacia “otra muerte, alada” (MA: 57). Esta figura del mártir, del que se sacrifica ante los demás pero obtiene con ello una especie de encumbramiento interior, es ahora la de un sujeto magmático que pierde solidez, que se des-hace, que deja de ser. La somatización de la violencia, que en relatos anteriores resultaba en cuerpos enfermos, invadidos, mutilados o cambiantes, se vuelve ahora una desintegración material completa.

1.2.2. La experiencia del exilio

Llama la atención que un libro titulado *Cuentos del exilio* comience con un prólogo en el que, por un lado, se afirma que ha sido escrito en el exilio, y por el otro, se

aclare que no por ello las páginas constituyen una crónica o una denuncia, o presentan rasgos políticos: “Acaso lo que dejen trascender, especialmente algunos cuentos, es que no pueden haber sido escritos sino por un exiliado. Pero nada más” (CDE: 504). Hay una dificultad evidente en Di Benedetto para reconocerse como desterrado político mientras experimenta esa condición. En el programa cultural televisivo *A fondo*, de 1978, en el que conversa largamente con su entrevistador Joaquín Soler Serrano, no hace ninguna referencia a su encierro ni a su actual, muy reciente, condición de exiliado. Tampoco en 1979 en el reportaje que le hace Celia Zaragoza. En la correspondiente entrevista a Di Benedetto de la *Encuesta a la literatura argentina contemporánea*, aparecida en 1982, el escritor se refiere indirectamente a su experiencia, sin hablar de “cárcel”, “dictadura” o “exilio”: “Desde los sucesos que trastornaron mi vida normal, dejándome sin familia ni un reparo material, y a lo largo del trayecto de mi adversidad, me consideré muerto y he vivido como tal” (Zanetti, 1982: 411). Cuando en 1984, ya en democracia, regresa a la Argentina, parece finalmente poder hablar de dictadura militar, de cautiverio, de exilio, como bien muestra el video de su regreso, en el que se lo ve quebrar en llanto¹⁵⁹. Habla del encierro, de los militares y del exilio en las entrevistas de Lafforgue (mayo de 1984), Briante (junio de 1984), Gabrielli (noviembre de 1984), Halperín (julio de 1985), Urien Berri (octubre de 1986). Es decir, solo cuando deja de ser un exiliado puede reconocer enteramente que lo ha sido. Esto explicaría el ambivalente desplazamiento de sentidos que surge entre los distintos componentes del libro: título, ilustración para el lector, textos. La dificultad que enfrenta el lector, que puede encontrar paradójico el pacto de lectura al cual se lo invita, proviene de la dificultad del autor mismo para situarse en la coyuntura histórico-social que le tocó vivir.

El cautiverio y el exilio se manifiestan de manera más directa en algunos relatos, y más velada en otros. El cuento antes visto “Bueno como el pan” comienza con un cuadro explícito de la situación de destierro: “El padre habita un país de exilio, convencido de estar sufriendo todas las penurias posibles. Sin embargo, llega, desde la tierra de origen, una carta que habla de una desdicha más penosa aún, que la padecen los suyos, los que quedaron allá” (538). A este padre le pesa la culpa por sus bríos, arrogancias y actos irreflexivos, pensamiento que denota rastros de un modelo cultural judeocristiano donde el exilio es, moralmente, la prueba comprendida ante la falta y la redención. Admite, justamente como si se tratara del purgatorio, que los años de

¹⁵⁹ Son muy pocos los documentos audiovisuales en los que se puede ver al escritor. Uno es la entrevista en el programa español *A fondo*. El otro es el brevísimo video al que hacemos referencia, disponible en el capítulo 20 del programa mendocino *Ayer y hoy*. En línea: <https://www.youtube.com/watch?v=iE8wPC43sPw> (Consultado marzo 2019)

destierro han moderado su carácter. Por su signo autoficcional, este relato se yuxtapone con el inédito “Epístola paternal a Fabia”, el cual, como se observa desde el título, conforma la carta a la hija que el padre de “Bueno como el pan” quería pero no podía escribir. Sin estar fechado, el narrador dice que transcurrieron ya siete años más desde que salió de la cárcel, por lo que suponemos fue escrito hacia 1984. En ese relato epistolar el padre recupera los dos últimos encuentros con la hija: el primero, antes de que se lo llevaran preso, y el segundo, antes de partir al exilio. Dos cuestiones de esa fallida relación filial lo atraviesan con dolor. Una es no haber estado presente como padre para educar, orientar, escuchar; la otra es no haber podido cumplir con su rol de sostén económico¹⁶⁰. “Trópico”, muy breve, es más sutil en la expresión de la condición de exilio. Lo hace a través de un hombre que habita un país tropical y recibe la inesperada visita de un amigo, ante el cual se muestra reacio a escuchar música que les recuerde “al país” y a repasar “nombres de allá”.

Sin hacer referencia directa, otros relatos se vinculan con la funesta experiencia por medio de temas como el mal, la libertad, la tortura, el encierro, el desencuentro con los seres amados, la situación de extranjería. Con forma de relato breve parabólico, “De cómo nacen los hombres libres” I y II esbozan una figura autoritaria –el Coronado y el Hombre de la Maza respectivamente– ante la cual los súbditos se rebelan, en el I con la ayuda de un Sabio, en el segundo, de un Hombre Libre crucificado, clara resonancia de la figura de Jesús. “Los hombres libren nacen por generación espontánea” (574), dice un personaje del primero, exponiendo que más allá de toda opresión, el ser humano es ante todo libre. Narración inseparable de la experiencia de la cárcel, “La imposibilidad de dormir” relata la kafkiana condición de un hombre prisionero al cual se le niega sistemáticamente el natural reposo del sueño. La tortura llega a ser tal que, en los momentos en que consigue dormirse, sueña que el guardián lo despierta. En la misma línea está “Hombre en un agujero” con el relato de un personaje que, en medio de un campo solitario, cae en un hoyo oscuro del que no puede salir. El correr de las horas, el hambre, la fatiga, la desesperación, se combinan con sueños que ahondan la situación de encierro: sueña que está en un ataúd, que está en el vientre materno y, como en el relato anterior, repite la estructura espiralada que socava al sujeto al extender el castigo desde lo real hacia la irrealidad del sueño. Es decir, el hombre que ha caído en un pozo sueña que es un hombre que cae en un pozo. En vinculación con las experiencias del encierro y la soledad del exilio, la oquedad del pozo connota tanto el confinamiento como el vacío del sujeto.

¹⁶⁰ Hay evidentemente en el título de este relato una alusión a la *Epístola moral a Fabio*, obra del siglo XVII atribuida a Andrés Fernández Andrada, común en las antologías de poesía española, que Di Benedetto conoció quizás en su exilio.

La tendencia al desencuentro con los otros es también uno de los efectos del destierro. Como señalan Snajder y Roniger, el exilio no solo implica un desarraigo espacial, sino asimismo un distanciamiento afectivo o moral que provoca una sensación de alienación. Implica una ruptura con el territorio y paisaje de origen, pero también con un bagaje e imaginario social y cultural. También el marco temporal se ve afectado, ya que se comienza a vivir en dos marcos temporales, el del país de pertenencia y el del país receptor, el del pasado y el del presente, tiempos que se reinterpretan constantemente uno a la luz del otro (2013: 34-44). La vida transitoria del exilio se convierte en una “vida entre paréntesis”, un existir entre “el lado de acá y el lado de allá”, empleando términos cortazarianos. Moviéndose dificultosamente en esa zona intermedia, el sujeto se vuelve incapaz de alcanzar una conexión plena con el otro. Es el caso de “Volver”, “Encuentro” y “Rincones”, breves relatos en los que se repite, con diversos matices, la historia de desencuentro entre un hombre y una mujer. Estos, reconociéndose conectados por un amor pasado, no logran sin embargo recuperar esa comunión. La lección se halla explícita en la primera narración: “no se puede volver a lo que se quiso” (CDE: 535).

El mal es otro de los temas recurrentes. Mientras “El lugar del Malo” aborda con humor el asunto en la piel de un niño curioso por saber si el diablo se esconde, como dicen, bajo las escaleras, “Así de grande” y “El barquero” narran el horror de los hombres que atentan contra su propia familia. “La búsqueda del diablo”, en línea con los cuentos de MA, plasma narrativamente lo *unheimlich* (lo conocido que repentinamente se vuelve extraño), en combinación con lo absurdo: un alquimista y sabio que ha buscado toda su vida al diablo para destruirlo, descubre en su lecho de muerte que el mal reside en lo más cercano y familiar, pues el demonio es su propia esposa. En “De cómo evolucionan los oficios del hombre”, la hija del verdugo elabora una cuerda más suave y resistente para mitigar el dolor de una mujer condenada a muerte. El relato, de carácter alegórico desde su título, parece expresar que todo progreso humano germina en la compasión por el otro, pero sobre un fundamento ineludible de violencia.

Entre los cuentos de exilio no publicados en formato libro, además del ya abordado “El pretendiente” en el cual la referencia al destierro es clara, así como la necesidad de recuperar el hogar perdido a través de la figura materna, encontramos “Manos en la noche”, aparecido en el diario *Clarín* en diciembre de 1984, es decir, con el autor ya en Argentina¹⁶¹. Este relato es particularmente interesante por el abordaje de

¹⁶¹ Se titulaba “El llamador de bronce” y apareció en el suplemento “Cultura y Nación” de *Clarín* el 27 de diciembre de 1984, en la página 2. En la edición de los *Cuentos completos* se lo titula

una situación intrínseca del exilio –siempre que este no sea permanente–, como es la del regreso, lo que Mario Benedetti llamaba el “des-exilio”. El título-pregunta del último capítulo de la obra de Snajder y Rodiger, “¿Pone el retorno fin al exilio?”, abre el debate sobre las perspectivas que tiene el desterrado para reintegrarse plenamente al país natal. La esperanza de regresar está incrustada en la experiencia del exilio desde el momento mismo del destierro y, si el exilio es una experiencia traumática, no lo es menos la decisión de volver cuando las circunstancias lo permiten. La posibilidad del regreso exige no solo colaboración material, sino también la consideración de los aspectos psicosociales del retorno: por un lado, la capacidad de superar la profunda ruptura interna que sufre el sujeto cuya vida se desvió gravemente de su “curso normal”; por el otro, volver a instalarse en un escenario conocido solo de manera parcial, ya que con el pasar del tiempo, la sociedad cambia y esto puede provocar extrañamiento y alienación en el exiliado¹⁶². Así, el retorno de puede transformar en un nuevo exilio fundado en el sentimiento de orfandad, de haber perdido para siempre el lugar en el mundo (2013: 370-374)¹⁶³.

Sin nombrar al protagonista o la ciudad, “Manos en la noche” ficcionaliza desde su inicio el regreso del escritor a Argentina, específicamente a Buenos Aires:

El hombre ha llegado de regreso a la ciudad grande y misteriosa. Fue su patria, pero al cabo del tiempo de ausencia se siente como un forastero. De día se lía en el dédalo de calles y la multiplicidad de medios de transporte, confundido sin acierto en los intentos de llegar a alguna parte. De noche se debate con sus insomnios en el cuarto que tiene de prestado, carente de medios para el pago de uno propio o arrendado.

(OC: 667)

“Manos en la noche” y la referencia bibliográfica es imprecisa: *Construyendo*, Buenos Aires, 1985, 15-16. El cambio de título es significativo, ya que mientras el primero hace referencia a la aldaba de un mausoleo, que simbólicamente pone énfasis en el llamado ante las puertas de la muerte, el segundo pone el foco en las manos, que en el cuento representan lo contrario: la bienvenida, la vida.

¹⁶² Es pertinente aquí hacer una aclaración sobre la entrevista de Jorge Halperín. El título de la misma en las bibliografías de los libros de Néspolo (2004a) y Gelós (2011) es “Lentamente estoy volviendo del exilio”; ese mismo título recoge la reproducción de la entrevista en los *Escritos periodísticos* (2016) recopilados por Liliana Reales. Sin embargo, la entrevista original se titula “Lentamente estoy volviendo al exilio”, lo cual significa completamente lo contrario, y se debe a la respuesta que Di Benedetto da a Halperín cuando este le pregunta sobre su vida en Buenos Aires: “Siento una gran frustración. Lentamente, estoy volviendo al exilio porque no me han ido bien las cosas. No puedo seguir poniéndole el hombro a una situación absurda. Fui llamado para venir aquí y ahora han dejado sin renovarme el contrato con el área de cultura oficial” (1985: 19). Esto pone en evidencia el difícil proceso de retorno del exiliado.

¹⁶³ Debido a la lectura que hace Di Benedetto del exilio como experiencia íntima o personal, y no como experiencia colectiva, no llama la atención que en los textos del destierro se halle ausente todo atisbo de la polémica político-social sobre los que se quedaron y los que partieron.

Este comienzo sintetiza lo que el regreso significó para Di Benedetto: el sentimiento de extranjería, el extravío en una ciudad que siempre buscó evitar, la precaria e incómoda situación económica. El personaje del relato sale en medio de la noche movido por el presentimiento de que en alguna parte de la ciudad, una mano lo aguarda para tenderse a él, como una “fraterna bienvenida” (OC: 668). Escucha un perro que aúlla agoraramente y siente que lo asedia desde hace muchas noches carnicero ¹⁶⁴. Llega a un muro cuya extensión oculta la oscuridad y piensa que detrás de este puede no haber nada que temer, aunque esa nada también lo estremece porque se daría con “la cáscara del Universo” o bien con “una superficie inerme y desamparada” como la de la luna. Cuando encuentra un ingreso para atravesarlo, descubre que el muro protege un conjunto de monumentos; sin nombrarlo, la larga pared, los mausoleos y una explícita referencia a las calles Junín y Las Heras permiten precisar ese espacio como el cementerio de la Recoleta. El hombre se acerca a la puerta de un monumento que posee un llamador y se siente tentado de tocarlo. El temor a una venganza lo detiene un instante pero luego reflexiona que se sabe inocente y llama. Con el golpe, la oscuridad y el murallón desaparecen, y se encuentra en la calle Junín, desde donde puede caminar unos pasos para tomarse el colectivo 60 y regresar a casa.

Todo en este relato posee una evidente carga autobiográfica, y sus símbolos remiten al proceso de des-exilio. Al extravío y el sentimiento de extranjería del principio se suma la necesidad de una recibida fraterna (manos que se tiendan hacia él), la perduración del sentimiento de amenaza a la vida (el perro carnicero que lo asedia), el espanto de la nada (la cáscara del universo), la atracción de la muerte (el cementerio, los mausoleos) y la afirmación de la inocencia ante las injusticias padecidas, pues aunque el personaje llame a las puertas de la muerte, el mundo lo devuelve a la calle, a la luz, al movimiento, porque es inocente y no debe morir todavía.

La angustia ante la nada que este personaje experimenta ante el muro es más intensa en “Ferozes” e implica directamente el desmoronamiento de todo pensamiento religioso cuando se está cara a cara con la muerte. Con intenso y crudo realismo se relatan los últimos instantes de vida de don Pedro después de sufrir un accidente automovilístico. Tres hombres que pasan casualmente por la ruta y se acercan a la escena intentan apaciguar el horror del moribundo al asegurarle que tendrá otra vida de eterno sosiego. Don Pedro niega tajantemente que haya otra vida que no sea esa y exclama que no hay cielo. Los hombres lo acusan de blasfemo y se retiran para buscar ayuda. Uno de ellos se dirá a sí mismo que nada se ha dicho ni nada se ha oído allí, como

¹⁶⁴ Di Benedetto insiste en sus textos con la figura negativa del perro, que casi siempre aparece como la antítesis del Argos de Ulises.

queriendo olvidar el feroz diálogo final. Otro se quedará observando el contraste entre la destrucción de cuerpos y máquinas y la belleza de la plenitud de la tarde¹⁶⁵. Aunque publicado originalmente en 1972, la exaltación de la angustia ante la nada que acecha al hombre hace que “Ferozes” se acople bien al tono de aciago existencialismo de otros textos del volumen; quizás por ello Di Benedetto decidió incluirlo en CDE.

Dice Cristina Piña a propósito de los escritores argentinos que sufrieron el exilio y que intentaron escribir la experiencia:

Los hechos resultaban tan terribles que no alcanzaban para comprenderlos o representarlos los sistemas éticos y estéticos tradicionales, por lo cual, quienes quisieron articularlos literariamente se vieron en la necesidad de recurrir a estrategias de descentramiento apoyadas en la alusión, el eufemismo, la alegoría, el desplazamiento, la representación paródica; la metaforización en general.

(1993: 125)

Al observar la recurrencia de ciertos tópicos –el indeseado, el sujeto desintegrado, la mirada censora, el desencuentro con el otro, la extranjería, la libertad y el encierro, la presencia del mal–, y en virtud del título y el prólogo, estos cuentos pueden ser leídos como variantes o versiones de un “relato mayor” indecible para el escritor. La alegoría, el símbolo, la brevedad, la diferencia de estilos, constituyen las vías alternativas para dar rodeos al núcleo elidido y sin embargo presente: la experiencia de la cárcel y del exilio. El trauma que supone este acontecimiento en la vida de Di Benedetto provoca un quiebre en su escritura, que adopta entonces, más que nunca, la estrategia de la elipsis, como ya indicara de Diego (2000, 45). Después del trato inhumano al que fue sometido por los militares, el escritor se animaliza, se vuelve mono como en “Hay un pero...”, microrrelato que, nos dice Schwartzman, muestra que la representación mimética es imposible, que en el contorno se puede dibujar la figura y que el silencio puede ser locuaz (2008: 189), en total congruencia con lo que Di Benedetto afirma en la “Ilustración para el lector”. Así, el pudor al que se refería Alberto Cousté (1975: 9) se vuelve impudor de lo que no se sabe nombrar directamente pero está allí, a la vista desde el título, como testimonio involuntario¹⁶⁶.

¹⁶⁵ El título original del cuento, “Ferozes en una tarde hermosa”, resaltaba este contraste.

¹⁶⁶ Di Benedetto vivió el exilio más como castigo por culpas personales que como consecuencia del pavoroso contexto político argentino. El hecho de que lo haya tomado siempre como una cuestión personal se observa en la obsesiva pregunta acerca de por qué lo habían encarcelado, buscando las razones concretas en lugar de pensar que la cárcel y el destierro son respuestas propias de un gobierno dictatorial contra toda forma de libertad de sus ciudadanos (incluida, pues es fundamental, la libertad de prensa).

Finalmente, si tenemos en cuenta las reflexiones de Jean-Luc Nancy sobre la *existencia exiliada*, donde el *ex* no es algo que sobreviene a lo propio ni un alejamiento, sino la dimensión misma de lo propio –el yo como exilio, como apertura y salida, salida que no sale del interior de un yo sino yo que es la salida misma, en línea con la concepción de Heidegger de la existencia en tanto *Dasein*¹⁶⁷–, la escritura de exilio de Di Benedetto viene a ahondar ese extrañamiento previo que atraviesa toda su producción y que ya hemos visto, con sus diversas formas (zona intermedia, ensoñación, atracción suicida, zoografías), en el eje anterior.

¹⁶⁷ “En efecto, la existencia como exilio, pero no como movimiento fuera de algo propio, a lo que se regresaría o bien, al contrario, a lo que sería imposible regresar: un exilio que sería la constitución misma de la existencia, y por lo tanto, recíprocamente, la existencia que sería la consistencia del exilio” (Nancy 2008: s/p).

Capítulo 2

Ser (en) el desierto

Hay lugares tan alejados, tan apartados de toda presencia humana que al cruzarlos, el Hombre se siente dentro de los alientos en sublevación de la soledad hollada.

Andando por esos desamparos, hoy degradados en desiertos pero partícipes de vida humana en épocas primitivas y elementales, me he enfrentado a la duda lastimante que allí anida, en resguardo, el sentir de los hoy ausentes. ¿Cómo es posible que el Hombre en goce del instinto primitivo no labre en resonancia de inquietudes un recuerdo perdurable en su "hábitat"? ¿Es posible que el Hombre, en su penosísimo ascenso milenar, deje un vacío abismal con su ausencia? ¿No quedará allí, aposentada, el aura superior que lo ennobleció?

Juan Draghi Lucero. *El hachador de Altos Limpios*.

2.1. Aballay, penitente en el desierto

"Aballay" es el cuento de Di Benedetto que más repercusión ha tenido y, por consiguiente, el que más atención ha recibido por parte de la crítica, como se observa en los trabajos de Maturo (1987), Espejo Cala (1991), Freidemberg de Villalba (1991), Mauro Castellarín (1992), del Corro (1992), Santos (1993), Néspolo (2004a; 2014), Premat (2006; 2009), Varela (2007b; 2016b; 2017a), Cohen (2008), Bocchino (2013) y Arce (2017b), entre otros. El relato, además, obtuvo un especial reconocimiento de parte de escritores como Julio Cortázar, Manuel Mujica Láinez y Jorge Luis Borges, quienes enviaron elogiosas cartas al escritor¹⁶⁸. El director argentino Fernando Spiner

¹⁶⁸ Estas tres cartas fueron incluidas en la antología *Caballo en el salitral*, editada por Bruguera en 1981, que recogía el relato. Según Néspolo, se trató de una estrategia de legitimación de un escritor exiliado que, vuelto un marginal, un desconocido, debía rehacer su carrera (2004, 291). Las cartas dicen lo siguiente:

-Borges: "Querido amigo: María Kodama me leyó su cuento en Madrid. Usted no se ha limitado a evitar victoriosamente los riesgos arqueológicos de una ficción que ocurre en otro tiempo. Usted ha escrito páginas esenciales que me han emocionado y que siguen emocionándome. Espero reanudar, aquí o en Europa, nuestro diálogo".

-Cortázar: "De Antonio Di Benedetto sólo conocía una novela, *Zama*, que precede por muchos años a "Aballay"; el recuerdo de esa lectura coincide con lo que acabo de sentir frente a esta historia de un eslilita pampeano que cambia las columnas legendarias de la Tebaida por caballos criollos de los que se niega a desmontar mientras no se sepa lavado de una culpa, de una muerte.

realizó una adaptación cinematográfica muy libre con formato de western, titulada *Aballay, el hombre sin miedo*, en el año 2010.

El argumento es bastante simple y muy conocido. Durante unas fiestas religiosas populares, un hombre llamado Aballay escucha al cura del pueblo hablar de los estilistas, antiguos cristianos que subían a una columna para expiar sus culpas y llevar una vida santa lejos de la tierra. Entonces, imitándolos como penitencia por su pecado (ha matado a un hombre), Aballay decide montar su caballo y nunca más apearse. Así transcurre su existencia, errante en el desierto, subsistiendo de la caza y de los pocos frutos de la tierra que puede hallar y de la buena voluntad de los habitantes de la zona, quienes empiezan a hacerlo objeto de veneración por su sacrificada vida montada. A pesar de ello, lo acosa sin pausa la mirada del *gurí* (niño), hijo del hombre al que mató, imagen imborrable de su culpa. Finalmente, después de muchos años se encuentra con ese niño que ya es adulto y lo ha buscado incansablemente para vengar al padre. Se enfrentan, Aballay hiere a su oponente sin intención y cuando se baja a

Ese sentimiento es el del anacronismo, pero la palabra no debe ser entendida con la carga de negatividad que casi siempre tiene en materia literaria. Di Benedetto pertenece a ese infrecuente tipo de escritor que no busca la reconstrucción arqueológica del pasado –como *Salambó*, como *La gloria de Don Ramiro*– sino que está en ese pasado y, precisamente por eso, nos acerca a vivencias y a comportamientos que guardan toda su inmediatez en vez de llegarnos como una evocación, como una exhumación.

Pienso en esos raros y preciosos autores para quienes la imaginación se da por decirlo así hacia atrás en el tiempo; me acuerdo, claro, del *Vathek* de Beckford, y sobre todo de los relatos de Karen Blixen, que también fue Izaak Dinesen como para insinuar con el doble nombre esa metempsicosis al revés, esa reinstalación tan natural y perfecta en un tiempo dejado atrás por la historia y por la literatura –su reflejo, su vitral.

En "Aballay" esta presencia desde el pasado se da como un juego óptico alucinante: el personaje se sitúa en el tiempo mental y místico de los estilistas, y el autor en el tiempo del personaje, la pampa argentina del siglo diecinueve.

Un pasado próximo se hunde así en otro pasado remoto; de ese juego de ecos temporales nace, creo, la intensa reverberación de "Aballay", su caracol ahondando en él oído del lector una interminable teoría de retrocesos; y la gran maravilla es que se retrocede hacia delante, hacia cada uno de nosotros mismos con nuestras culpas y con nuestras muertes, con la esperanza de un rescate que hace del gaucho Aballay uno de tantos argentinos de hoy, de ahora.

-Manuel Mujica Láinez: "Te agradezco mucho, muchísimo, el placer que ha derivado de la lectura de tu cuento "Aballay". Están presentes en él los méritos que destacan a tus grandes libros, *Zama* y *El silenciero*.

Tienes un don excepcional de penetración psicológica, gracias al cual trazas personajes en los que una mística singular se suma a una honda y conmovedora vocación de soledad digna. Indagas en sus almas y en sus actitudes, usando un idioma que te pertenece, y que el lector menos avisado reconoce enseguida.

Aballay, el extraño estilista ecuestre, incorpora a tu galería una figura inolvidable. Das con él una imagen de nuestro hombre de campo y de su paisaje que desdeña las folklóricas convenciones, para apoyarse sólo en lo humanamente auténtico, y lo alcanzas con una perfecta sobriedad de recursos que asombra.

Lo que de tu obra novelística conozco, y ahora este cuento admirable, me basta para asegurar que tu libro de relatos (dentro del cual estará incluido "Aballay") agregará a tus éxitos un nuevo triunfo.

Te felicito, querido amigo; te deseo toda la suerte que merecen tu inteligencia, tu sensibilidad y tu arte de escribir, y te abrazo".

(Di Benedetto 1991: 19-22)

socorrerlo, el vengador lo mata. La ubicación temporal del relato, aunque no exacta, puede ubicarse en el siglo XIX, en los años posteriores a la muerte del caudillo Facundo Quiroga: “Se nombra a Facundo, por una acción reciente. («¿Qué no es que lo habían muerto, hace ya una pila de años?...»)” (ABS: 316). En una entrevista, el autor lo sitúa en la segunda mitad del siglo XIX (Zaragoza, 1979. EsP: 537-538).

Tanto Julio Premat como Rafael Arce se inclinan por resaltar el diálogo que “Aballay” entabla con la tradición argentina de la literatura gauchesca. El primero afirma que con este relato, Di Benedetto propone un contrapunto al largo recorrido que comienza con Hernández y se prolonga en Lugones, Rojas, Martínez Estrada, Borges, cerrando el ciclo de las reescrituras reverenciales del gaucho y de la pampa. Considera que la idea central del texto –la decisión de no bajarse del caballo– se desarrolla entre peripecias, espacios y tópicos de la literatura gauchesca o pampeana, de manera tal que Aballay toma la forma de un gaucho expiatorio:

Símbolo de la culpa y la redención, Aballay es, como puede verse, un gaucho expiatorio. Es decir un gaucho responsable de una muerte causada en un duelo (como lo era Martín Fierro), pero torturado por la culpa. Es un gaucho que integra, entonces, la dimensión ética que a menudo Borges comentó en su lectura del poema de Hernández, señalando que la figura elegida como antepasado colectivo de los argentinos era un asesino. Aballay es un Martín Fierro culpable (es decir, un Martín Fierro leído por Borges), pero consciente de la culpa e inscrito en una perspectiva de redención.

(2006: 79)

El análisis de Premat a partir de esta genealogía literaria apunta al estatuto de la pampa como marco de nacimiento del escritor argentino: “escribir en Argentina pasa por la capacidad de dejar una huella en la inmensidad de esa llanura literaria” (87). Es el lugar de creación donde se cruza lo imaginario con lo cultural, el espacio fundador de una literatura donde Di Benedetto, hasta entonces no reconocido plenamente en los centros de legitimación del sistema literario nacional, viene a deambular para mostrar que “ser gaucho es una manera errada, casual, periférica, de ser héroe y de ser argentino” (78).

Para Arce también es imposible no leer el relato sin pasar por el problema de la tradición, pero señala que este puede obturar la lectura del relato, soslayando el procedimiento borgiano con el que Di Benedetto lo elabora: un texto que nace del despliegue de todas las consecuencias que suscita un solo problema –en este caso, la imposibilidad de bajarse del caballo. Todos los elementos simbólicos y temáticos del relato parten de esta elección primera, y entonces

El relato está en condiciones de servirse de la tradición para dar contenido a ese esquema: si es un caballo, que sea un gaucho; si es un gaucho, debe ser situado en la pampa (aunque no queda del todo claro si se trata de la pampa); si está situado en la pampa, que sea en el siglo XIX (pero ¿cuándo?; ¿antes o después de la muerte de Facundo Quiroga?).

(2017b: 147)

Graciela Maturo relaciona “Aballay” con lo nacional, aunque no habla de gaucho, sino de hombre argentino: “La figura del penitente a caballo, elogiada por calificados lectores del cuento, se hace símbolo del hombre argentino, sostenido íntimamente por el orgullo y la conciencia de su propia dignidad [...]” (1982: 34), figura que, según la investigadora, guarda relación con la idea marechaliana del centauro como esencia moral de la nación. También ve en este personaje una manifestación del existente real de Di Benedetto, donde el sufrimiento personal adquiere un valor purgativo que se hace extensivo a la comunidad.

Para Carmen Espejo Cala, el relato traza sobre un fondo costumbrista la figura de un gaucho obsesionado por la culpa, vieja tortura de los seres dibenedettianos (1991: 564-665). Da muestra de un realismo lírico que emplea profusamente metáforas, símbolos, imágenes estetizantes, y retuerce la sintaxis sin limitaciones (615). Freidemberg de Villalba plantea el motivo del viaje como procedimiento narrativo en “Aballay”, con dos itinerarios: uno hacia cualquier lugar o “ninguna parte”, y otro hacia adentro, hacia la interioridad del ser. Este último se da como un proceso de ensimismamiento, de paulatino despojo de los atributos materiales como forma de penitencia. Teresita Mauro Castellarín (1992: 614) y Jimena Néspolo (2004a: 292) retoman este motivo del viaje. Destacan la figura del penitente y la imprecisa construcción temporal, así como la intertextualidad con “El fin”, de Borges. Néspolo agrega una cuestión que nos interesa recuperar, que es el carácter impreciso del espacio del relato y su relación con lo que ha llamado “territorialidad zamanaiana”; esto es, un espacio de pasaje entre la región y el mundo, entre el hoy y el ayer, antirreferencial, opaco, marcado por la errancia de sentidos y de sujetos.

En un trabajo reciente (2016b), Fabiana Varela describe la presencia de un ambiguo tiempo pasado en el que se superponen lo local y lo universal, y, con ello, una particular reflexión sobre la cultura de los márgenes. Marcelo Cohen se aleja de la referencia al gaucho y a la pampa y realiza, a nuestro parecer, una de las lecturas más ricas y originales del relato, pues lee en Aballay una fuga de la experiencia de la

realidad hacia lo real ideal por medio del poder del silencio y el descubrimiento radical del vacío.

2.1.1. Tensiones de la escritura: el “caballero indígena” y el espacio regional

Hay una pregunta que puede sonar baldía pero no lo es en absoluto: ¿es Aballay un gaucho? La respuesta afirmativa parece haber constituido algo así como la carta de aceptación de Di Benedetto en la gran tradición literaria argentina. Para un sector de la crítica, con este relato el escritor deja su huella en la llanura literaria de la pampa y se vuelve, con ello, un poco menos marginal, un poco menos escurridizo, un poco menos incómodo. Las cartas elogiosas de Cortázar, Mujica Láinez y Borges vienen a reforzar esta consideración. Sin embargo, una lectura del texto que no se limite a enraizarse en el gaucho y la pampa abre las posibilidades para repensar la configuración espacial que Di Benedetto practica claramente en el volumen de cuentos que precede a *ABS*, *ECT*, y que retoma en aquel: la del espacio regional. Un aspecto no menor si, siguiendo a Pablo Heredia, nos descubrimos como críticos situados y reconocemos en el locus regional también un locus de enunciación¹⁶⁹.

A este respecto, vimos que Néspolo habla de un espacio antirreferencial y opaco. Rafael Arce, en la cita antes referida, expresa entre paréntesis la duda espacial (“no queda del todo claro que se trate de la pampa”) e intuye que podría tratarse de la geografía regional del escritor (2017b: 151); llega incluso a decir que la construcción tempo-espacial tal vez no es más que un anzuelo¹⁷⁰. Efectivamente, hay marcas de una geografía particular que no es la de la pampa húmeda. A partir de algunos de ellos, Mauro Castellarín localiza el cuento en el noroeste argentino, en los límites entre San Juan y La Rioja, guiándose por la ubicación de Jáchal, en el norte de San Juan (1992: 615-616). Con mayor precisión, Fabiana Varela afirma que el espacio regional aparece a través de indicios que, para un lector mendocino culto, tienen clara significación y

¹⁶⁹ “Quizás *en o desde* otros lugares este problema no figure en el discurso de las prioridades intelectuales (tendríamos que preguntarnos también por qué no es un problema prioritario), pero para nosotros, por distintos motivos, se nos plantea desde una lógica y desde una política cultural que aparentemente nos compete, en la medida que creamos que nuestros *lugares* figuran marginados, desintegrados, ocultos, y un largo etcétera, dentro del mapa nacional o mundial de la capitalización simbólica de los bienes culturales; *lugares* que no hacen más que poner al descubierto un problema epistemológico: el desdoblamiento del sujeto de conocimiento (y la puesta en escena de las subjetividades) en el momento de aprehender, indagar e interpretar lo que forma parte de nosotros mismos, es decir lo que a la vez somos lo “uno” y lo “otro” (Heredia 2007: 156).

¹⁷⁰ “¿Y si los elementos temáticos con los que el cuento crea su verosímil espaciotemporal fueran una suerte de anzuelo? Ya vimos que ni el espacio ni el tiempo son seguros. Tampoco su condición de gaucho lo es” (Arce, 2017b: 155).

definen un espacio identificable: la región de Guanacache (2007b: 280-281). En un estudio más reciente retoma y profundiza el asunto. Muestra que, aunque el espacio se configure de modo ambiguo, a lo largo del relato distintas alusiones permiten asociarlo con aquella zona, como la concisa pero rica descripción al comienzo del relato:

La capilla, que se levanta sola encima del peladal en medio del monte bajo, sin viviendas ni construcción permanente que se le arrime, se abre para las fiestas de la Virgen, únicamente entonces tiene servicio de sacerdote, que llega de la ciudad, allá por la lejanía, de una parroquia de igual devoción.

Los peregrinos –y los mercaderes– arman campamento. Se van pasando los nueve días entre rezos y procesiones; las noches, atemperadas con costillares dorados, con guitarra, mate y carlón.

Aballay presenció un casorio, de laguneros, muchos bautizos de forasteros.

(ABS: 315)

Allí comienza la historia, en la zona de las Lagunas de Guanacache, en la vieja capilla de adobe donde cada año se llevan adelante, hasta el día de hoy, las fiestas populares en honor a la Virgen del Rosario. Obsérvese al respecto una nota periodística aparecida en el diario *Los Andes* de Mendoza en 2017:

Fiestas en honor a la Virgen del Rosario en Lavalle

Lavalle vivió a pleno las honras a la Virgen del Rosario en el pueblo de Lagunas, con la visita de más de 20 mil fieles.

La histórica capilla ubicada en el secano lavallino, se vio rodeada de miles de personas que llegaron desde distintos puntos de la provincia de Mendoza, como así también de San Juan, para participar de la acostumbrada misa y procesión con la imagen de la “patrona religiosa”.

La celebración central fue presidida por el obispo auxiliar de Mendoza, Dante Braidá y el padre Maximiliano Goytía, superior de la orden Redentorista de la parroquia Cristo Rey.

En la celebración central, el obispo auxiliar Braidá animó a los cristianos, “a abrir sus corazones al Hijo de Dios y brindarse a su prójimo imitando a María, quien recibió el anuncio de Dios, como madre de Jesús”.

Además de las actividades religiosas, los visitantes encontraron otros atractivos, como fueron los puestos destinados a la venta de artesanías, productos regionales y los infaltables números artísticos.

Durante las tardes, cuando asomaba el anochecer, las luces del anfiteatro natural se encendieron para dar paso a los espectáculos folclóricos de música y danza.

En la ocasión, brillaron en el escenario el Ensamble de Cuerdas Domingo Camalla, Ceferino Gómez y el ballet municipal y Los Irusta. También se sumó a los festejos, el grupo Labriegos de la provincia vecina de San Juan.

Las jornadas festivas se extienden hasta hoy, con espectáculos folklóricos y comidas típicas en los bodegones.

Por estos días los visitantes se trasladan para colmar de sonidos y un vistoso colorido el silencioso pueblo lagunero.

Así se reviven cada año los encuentros de amigos en los bodegones de los bordos negros y en los centenares de campamentos de familias y jóvenes que se apostan en las zonas aledañas a la iglesia.

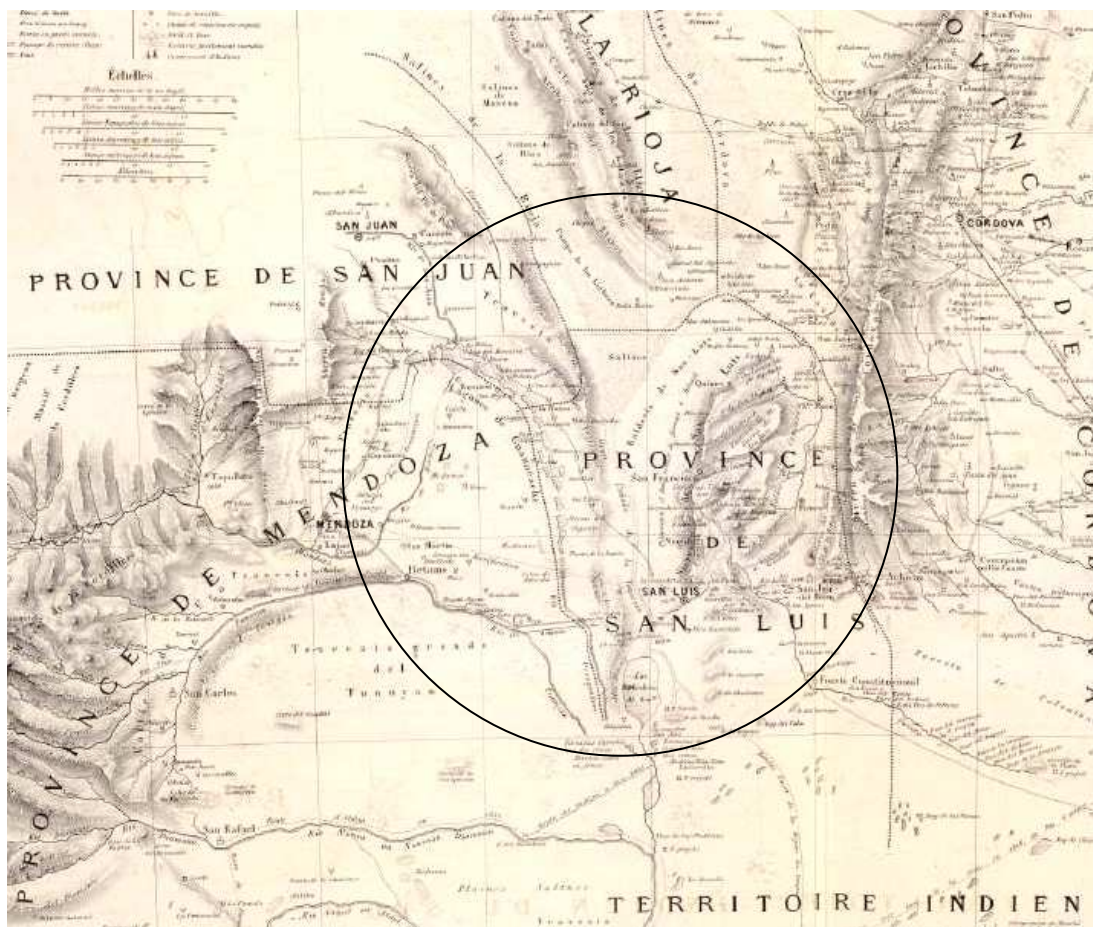
(Diario *Los Andes*, 9 de octubre de 2017)¹⁷¹

La capilla, las fiestas, los campamentos, los costillares, la música, los gentilicios populares “laguneros” y “jachalleros”, todo ello aparece en “Aballay”. Además, en esta celebración se da una combinación muy propia de las fiestas religiosas en América Latina: “una romería donde coexisten el sentimiento religioso más piadoso, el juego, la prostitución y el comercio más desembozado [...] fiestas religiosas durante el día se transforman en fiestas paganas durante la noche con abundante alcohol lo que suele derivar en frecuentes peleas, duelos a cuchillo y a veces, muertes” (Lobos, 2004: 2). Justamente, haber matado a un hombre en una noche de alcohol es el pecado de Aballay, origen de su culpa y del consiguiente deseo de expiación. A mitad del relato, además, el penitente se encuentra con unos indios mansos vendedores de pescado, que transportan en canastas de totora. Recordemos que la zona se hallaba originalmente habitada por los huarpes, que recolectaban vainas de algarroba y chañar, cazaban guanacos y mulitas, pescaban en las lagunas y eran hábiles artesanos de la totora, con la que incluso hacían las balsas para navegar, similares a las que hoy se pueden ver en el lago Titicaca. Hasta bien entrado el siglo XX, era común para los habitantes de los distintos poblados del desierto comprar el pescado que vendían los indios laguneros.

Desde la zona de la capilla, punto de partida, Aballay se desplaza a caballo en un largo peregrinar que puede ubicarse entonces en la extensa travesía que se extiende por el noreste de Mendoza, sureste de San Juan, sur de la Rioja, norte de San Luis hasta llegar a la zona de Traslasierra en el oeste de Cuyo (Varela, 2016: 191). Para alejarse de las tropas que reclutan se interna en la “bruta pampa”. Más tarde, para cazar ñandúes, se traslada hasta la llanura central, “menos árida”, y rumbea hacia el sur con cuidado pues esos confines son “odiosos por sus peligros, los de tener encimados los territorios de tribus no avenidas con el blanco” (ABS: 328). Tales geograffias se observan claramente en el siguiente mapa del siglo XIX¹⁷², donde se ha resaltado la zona de Guanacache:

¹⁷¹ El artículo se encuentra en línea: <https://www.losandes.com.ar/article/view?slug=fiestas-en-honor-a-la-virgen-del-rosario-en-lavalle> (Consultado: diciembre de 2018)

¹⁷² Recorte de “Carte des provinces de Cordova et San Luis”, 1873. David Rumsey Historical Map Collection. Disponible en:



Esa extensa zona, señalan Varela y Lobos, fue desde el siglo XIX refugio de indígenas de variadas etnias, de asesinos y malvivientes, y también de los restos de las montoneras vencidas por las tropas unitarias y luego liberales. Famosos personajes populares vivieron allí, como Martina Chapanay y Santos Guayama. La travesía de Guanacache fue desde los siglos XVI al XIX un espacio de tránsito, de pasaje, “un puro vacío entre los oasis y las ciudades de Mendoza, San Juan y San Luis”, “un territorio donde se suspendía la existencia, un territorio que se cruzaba conteniendo la respiración, aguardando llegar, maldiciendo la hora de haber partido” (Lobos 2004, 5). En otras palabras, un espacio simbólico donde se oponen el Estado y la barbarie, la dominación y la resistencia, la libertad y el trabajo con patrón, la riqueza y la pobreza.

Volviendo entonces a la pregunta con que iniciamos el apartado –¿es Aballay un gaucho?–, podemos responder afirmativamente si consideramos el vocablo “gaucho” en un sentido amplio, como hombre de campo, diestro en tareas ganaderas y hábil con

<https://www.davidrumsey.com/luna/servlet/detail/RUMSEY~8~1~20540~510066#>
(Consultado: diciembre de 2018)

el caballo. Pero si se lo lee como el habitante de la llanura pampeana devenido personaje literario fundador de una literatura, sucesor del linaje de Martín Fierro, Juan Moreira o Don Segundo Sombra, habría que aplicar a Aballay una serie de características que, si nos atenemos con rigor al texto, no posee. Ni siquiera sabe usar las famosas boleadoras. En la entrevista de Zaragoza del año 1979, Di Benedetto habla de “un caballero indígena llamado Aballay”, mientras el gaucho tradicional es, en cambio, un criollo, un mestizo. En el cuento solo aparece dos veces la palabra gaucho: cuando un mercachifle llama a Aballay desde su carro, y luego, de manera claramente peyorativa, en la voz de un hombre que, ante la negativa del penitente de volverse peón, le espeta desdeñosamente: “Pretencioso el gaucho”. En ninguna de las ocasiones el personaje se identifica con ese apelativo. Marcelo Cohen destaca la figura del jinete y, aunque mantenga el marco de referencia gauchesca de Premat, insiste Arce en esta unión hombre-caballo, miradas que manifiestan que no todo hombre montado es un gaucho.

Ahora bien, ¿por qué rectificar el carácter de Aballay, más paisano de la desértica travesía cuyana de Guanacache y sus alrededores que gaucho pampeano? ¿Por qué precisar el espacio donde transcurre este relato y recuperar su contenido socio-histórico? Como anticipamos en el capítulo 4 de la primera parte, la razón radica en que resulta un texto ejemplar de la poética de Di Benedetto y su forma de abrirse camino en la tradición literaria argentina por medio de una deliberada insistencia en los márgenes. “Aballay” exhibe, al igual que “Caballo en el salitral” y “Pez”, la tensión de una configuración espacial que fusiona el elemento social-local de regiones periféricas del país con problemáticas universales de cariz filosófico, esquivando tanto el regionalismo folklórico de sus contemporáneos como la seducción de los modelos de Buenos Aires. Es decir, escogiendo siempre, deliberadamente, los márgenes. Si acaso en “Aballay” hay un diálogo con la gauchesca, este es necesariamente esquivo y oblicuo: una pampa desértica y un joven cuyo nombre indígena rubrica su pertenencia a un sector social aun más relegado que el del gaucho. También, ausencia de bulliciosos fogones de peonada o coloquios de payador. En su lugar, Aballay extiende ante el lector el vasto y hondo silencio de sus pensamientos de penitente. Si todavía se insiste en leer este relato como eslabón simbólico de la historia literaria argentina, podemos seguir la misma línea de sentido: Aballay abandona el desierto cuyano para sumergirse en la famosa pampa bárbara, para luego retornar a su zona aunque no haya verdaderos límites entre una región y otra. En su viaje, entonces, el punto de partida y el punto llegada es el mismo: los márgenes. Como con *Zama*, con este relato Di Benedetto permanece en el contorno, habita extramuros del canon.

2.1.2. Una epopeya mínima y melancólica

Cuando le preguntaron por la naturaleza de “Aballay”, Di Benedetto expresó que podría considerarse absurdo que un hombre se condene a vivir siempre sobre un caballo, pero que apenas lo es: “No es un libro de curiosidades, ni un relato exótico, ni una historia rara porque sí. Tampoco es simplemente la historia de un centauro. Tiene que ver con algo místico en cuanto el protagonista descubre un medio para castigarse” (Zaragoza, 1979. EsP: 538). Al comienzo, Aballay es un forastero en la zona de la capilla, pero tampoco tiene a dónde volver. Su andar alerta, contando “los milicos”, sugiere que carga con un delito a sus espaldas, sospecha que luego el lector confirma. Por eso se acerca al cura que ha venido a officiar las fiestas religiosas. Sin buscar la confesión, su interés radica en la figura de los estilistas, no por sus vidas de santidad o contemplación, sino por la práctica de la penitencia. Lo que busca el joven es, como dice el autor, un medio para castigarse. Esto implica alejarse, como aquellos monjes, de las tentaciones terrenas –“subirse” a algo– pero también desplazarse, pues Aballay “no podría quedarse quieto con su remordimiento”. Eso lo lleva a desechar el árbol –columnas no hay– y elegir su alazán, puesto que él es justamente un “hombre de a caballo”. Así, el jinete emprende su errar por la llanura desértica.

En la primera parte de este estudio nos referimos a los ejercicios existenciales de los personajes dibenedetianos; en el caso de Aballay, el autocastigo para expiar una culpa. Como toda práctica humana, ese ejercicio tiene lugar en un espacio y en un tiempo, o en otras palabras, un territorio. Este territorio envuelve al sujeto con sus dimensiones físicas, sociales y culturales, pero a su vez el sujeto lo interviene, lo modifica. Con su insólita empresa ecuestre, el protagonista de este relato amplía el espesor simbólico del espacio regional, se lo apropia en función de sus fines. Como lectores detectamos entonces una *des-regionalización de la región* cuando el personaje lleva adelante una práctica –la de los estilistas¹⁷³– ajena a ese espacio-tiempo, y también cuando descubrimos en la mirada del *gurí* no una culpa individual, sino humana; una culpa que, mientras los creyentes pueden equiparar con el concepto de pecado, algunos la identificarán con la sartreana mirada del otro, o quizás, con una falta más radical e inefable. Todos venimos al mundo con una falta ya cometida, dice Cohen; “Todos tenemos un gurí que nos está mirando [...] Todos vivimos entre la esperanza de ser y el miedo a no ser absueltos” (2008: 141). Pero aun haciendo uso impropio de la llanura y

¹⁷³ En el cuento se nombra a los estilistas Simón el Mayor y Simón el Menor. Marcelo Cohen recupera la película de Luis Buñuel sobre el primero, *Simón del desierto* (1965), que un cinéfilo como Di Benedetto seguramente no se perdió de ver (2008: 137). No puede descartarse, asimismo, la lectura de *Moby Dick*, donde se hace referencia al famoso estilista y, también, a la historia de Jonás y la ballena, retomada por otro texto importante de *Absurdos*, “Onagros y hombre con renos”.

del caballo, Aballay sigue estando condicionado por ese espacio para sobrevivir: qué comer, dónde hay agua, cómo dormir, de qué manera interactuar con el poder ejercido por los “milicos”, etc.¹⁷⁴. La sumisión al entorno material se acompaña, entonces, de una separación del mismo por medio de la existencia montada, y de estas fuerzas aparentemente incompatibles resulta la atmósfera de extrañamiento sobre la cual parece gravitar todo el relato.

El desierto tiene el estatuto de un espacio altamente simbólico, principalmente para la tradición judeocristiana. Por un lado es un lugar inhóspito, deshabitado, donde el ser humano se encuentra vulnerable, cara a cara con la barbarie del clima hostil y las fieras. Por el otro, como espacio de confrontación con la propia mortalidad, la soledad y el desamparo, puede convertirse en el espacio de la purificación y del encuentro con lo divino. Vimos que el espacio del relato posee suficientes indicios para identificarlo con una región específica. Pero ya desde el principio, otra tradición, extranjera, comienza a operar: la mística oriental cristiana de los estilistas. Cuando Aballay decide imitarlos y a falta de columnas de antiguos templos, los reemplaza por la montura de su caballo, funde consumadamente dos espacios (el desierto de los paisanos cuyanos y el desierto teológico o de la tradición mística), dos temporalidades (el siglo XIX y el temprano Medioevo) y luego, también, dos órdenes religiosos (la mortificación individual, más cercana al paganismo que a la doctrina cristiana, y la práctica estilista propia del cristianismo primitivo oriental). Ninguno de estos órdenes se superpone al otro. Di Benedetto los modula de manera tal que la región, con sus características físicas y sus habitantes, no ahogue la dimensión universal del penitente a caballo. Espacio regional y desierto expiatorio se fusionan en la escritura y conforman un mismo escenario dramático.

El desierto concuerda muy bien con la tesis de Aballay. Mientras en su aventura final el incontinente Diego de Zama se interna en un área cada vez más salvaje que, no obstante sueña él con la fría Europa, se aviene a la constitución sensual de sus deseos, el austero caballero indígena consume con su figura la pintura del áspero paisaje de la región que habita. En ese mundo despojado de vegetación frondosa, de agua asequible, de fauna majestuosa (solo aves, piches, víboras), Aballay lleva adelante su propio despojamiento existencial. Si comienza con poco, termina con menos, porque además de la pobreza material, se despoja hasta de la palabra. Desde la discreta conversación inicial con el cura, el jinete penitente casi no habla, y declina de tener

¹⁷⁴ Arce señala que, desde el principio, cuando Aballay pregunta al cura cómo satisfacían sus necesidades los estilistas, la preocupación principal versa sobre los aspectos materiales de la empresa (2017b: 146), y el relato mismo es producto de pensar cómo vivir (subsistir) sin jamás aparecerse del caballo.

compañero por lo que esa relación exigiría de plática. No oye sino sus propios pensamientos mientras lleva adelante una liturgia pagana *ad hoc*: beber el mate con la “parsimoniosa mística del zumo verde y cálido”, sumergirse “en prolijas abluciones” en el arroyo, fabricarse una cruz con ramas secas, recibir la “ofrenda” de pan y vino de los puesteros.

A pesar de su ligazón a la tradición judeocristiana, el desierto no es de una inclemencia bíblica. Anclado en una región específica constituye, al decir de Varela, un desierto viviente: hay pequeños poblados, puestos, animales salvajes, ganado, algo de vegetación, algunos arroyos. Sin embargo, la desolación se alberga en sus habitantes, que andan “con el nudo de lo suyo, cerrado, dentro de un mundo tan abierto (y solo)” (ABS: 334).

En ese espacio inmenso y alejado de los centros de cultura, la acechanza de la nada atraviesa sutilmente el relato. En el primer sueño que tiene Aballay ya montado, el ataque de unas aves amenaza con hacerlo perder el equilibrio sobre el caballo y teme el vacío al cual siente que caerá si se mueve. Todo su interés reside ahora en la permanencia arriba del animal, que es su punto de apoyo. La unión hombre-mundo, inalcanzable, transmuta en la unión hombre-caballo. Vivir montado le da un sentido a su vida, porque ese es su medio de castigo y “vivir para pagar una culpa no era vivir en vano” (ABS: 331). Si existir es vivir montado, entonces apearse es el no-ser: lo que está allá abajo, la tierra, se convierte en una figuración de la nada. Es un estilista ecuestre y el estilista es un anacoreta, esto es, alguien que se retira del mundo, que se aleja de él. Aballay se sustrae de su espacio vital, se exilia de sí mismo, por lo cual bajar implicaría abandonar lo que lo mantiene en la superficie de la existencia esquivando la angustia. De ser nadie ha pasado, con esfuerzo, a ser el peregrino que no descabalgua nunca y causa admiración. Aballay es ahora eso, y fuera de eso, nada.

El sueño final, antes del encuentro con el hijo vengador, cierra el círculo de angustia abierto con el primer sueño. En este, Aballay se halla compitiendo contra un estilista antiguo en una columna; ambos aguantan por igual la lluvia, el frío, la granizada y toda adversidad. Pero al cabo de tanto esfuerzo, el fin resulta amargamente anti-épico: “Después de unos cien años de rivalizarse, ninguno ganó en morir. Los dos quedaron sin gestos justito en el mismo instante, y se secaron de a poco. Después se desmenuzaron como un par de panes viejos”, sueño que lo perturba con “ondas graves de desabrimiento y melancolía” (337). La desintegración del sujeto, abordada a propósito de CDE, conforma aquí la pintura en clave onírica de una intuición interior del personaje: no es nadie, su sacrificio no lleva a nada. Vivir es cargar una culpa ineluctable (la mirada del hijo del muerto no ha cesado de asaltarlo) sin fe en un

paraíso ulterior, pues los hombres acaban por desmenuzarse como panes viejos. Esta es su revelación, su triste hierofanía. Más allá de una vida de penitente, más allá del reconocimiento y de la admiración adquirida, a Aballay nunca se le manifiesta presencia divina alguna, no experimenta visiones sagradas ni momentos extáticos. Las únicas visiones que tiene son los sueños, mientras que su existencia, lejos del éxtasis, se caracteriza más bien por la melancolía y la rústica cotidianidad del subsistir.

Dice Sartre que cada conducta humana nos entrega una imagen del hombre, el mundo y la relación que los une. Con el estilista ecuestre, Di Benedetto crea la suya. Sobre el fondo de la nada se recorta la figura de Aballay, que en tanto hombre-caballo remarca la separación, la ruptura –entre el hombre y el mundo, entre el ser humano y el animal– propia de una existencia esencialmente desgarrada. Como hombre libre, el jinete que no descabalgá define con ello el sentido de su existencia, construye el valor que la sostiene. Con el transcurrir de la historia, ese valor individual recibe el reconocimiento de la sociedad, se refuerza, y por eso se vuelve cada vez más impensable la posibilidad de apearse. El castigo sobre el caballo es el fundamento de su existencia, su “barandilla contra la angustia”. Sin embargo, el protagonista de este relato muere sonriendo, pues la venganza del gurí aniquila la escisión originaria intensificada por la culpa. El jinete penitente vuelve a la plena humanidad y a la tierra de la que se ha alejado tantos años, y este retorno no puede significar sino el fin del castigo, el alivio, la expiación. Ni matrero ni amansado, su “ida” fue una vida de expiación a caballo, y su “vuelta”, un retorno al polvo y al silencio. Si Aballay es un místico, como ha sostenido Di Benedetto y parte de la crítica, el fin constituye el momento unitivo, sin paraíso y sin dios; la muerte, entonces, como única experiencia posible de unión hombre-mundo. La historia de Aballay conforma así una epopeya mínima y melancólica:

Tanto la prosa, “xilográfica y medio conceptista” que tiende a la concentración descriptiva, como la idea de que del “vivir montado” hasta que lo alcance la muerte de la cual nace todo el relato, expresan un descubrimiento radical del vacío. Aballay no representa nada, su itinerario propende a lo interminable y se crea con el desplazamiento del caballo, y no es más que un rodeo ornamentado para llegar a la quietud más quieta: “Desde el momento en que Aballay le dice al cura que no quiere confesarse todavía, el relato cuenta la postergación terca, laboriosa y fecunda del reconocimiento de la nada”.

(Cohen, 2008: 145)

2.2. El desierto que era mar

“Pez” es uno de los textos más siniestros de Di Benedetto y uno de los preferidos del escritor¹⁷⁵. Narra la historia de Lumila, una mujer inválida que, postrada una noche en la cama de un paupérrimo rancho, aguarda la llegada del marido, quien ha ido a beber y a jugar al “boliche” (taberna). El hombre regresa y se arroja en la cama junto a ella pero, herido en el pecho, muere después de haber empleado sus últimos hábitos de vida para llegar hasta allí. La narración, entonces, se demora en ese transcurrir de Lumila junto a su hombre muerto, sufriendo por la urgencia de sus necesidades (que no puede afrontar sola), la desatención de los animales del rancho y la hostilidad de la naturaleza que la rodea, como el Zonda¹⁷⁶. Finalmente logra ponerse de pie por sí sola, pero cae, se hiere y uno de sus perros, irónicamente llamado Fiel, le lame la herida con voracidad ante el horror de la mujer, que intuye que el can hambriento la devorará. Consecuente con el pudor propio del escritor, el ominoso final se sugiere pero no se narra.

Di Benedetto vuelve a elegir como espacio las geografías de Guanacache. Lumila y su marido son puesteros del desierto, es decir, esos personajes anónimos que ayudaban a Aballay en su travesía, familias pastoras de cabras que habitan en humildes ranchos apartados unos de los otros. Como señala Lobos, el término “puesto”, en oposición a “construcción”, señala una instalación precaria y provisoria: “Aunque lleven cien años viviendo allí, están de paso, no son dueños de la tierra, tampoco la mejoran, son arrieros y no gauchos, como decía Draghi Lucero. Simplemente se han apeado y han desensillado por algunas décadas, por algunos siglos. Los puesteros del desierto de Lavalle son nómadas inmóviles” (Lobos, 2004: 13-14). Si Mendoza se ubica en el llamado Interior de la Argentina, es decir, en la periferia con respecto al centro que es la Capital, y el desierto lavallino es a su vez un espacio completamente marginal en la geografía de la provincia, puede ponderarse entonces la desolación de un puesto perdido en aquellas regiones, fronterizas entre civilización y barbarie, humanidad y animalidad. De hecho, Lumila retraída en su cama dentro del rancho, alerta a todo sonido y peligro, se asemeja a un animalito indefenso recluso en su guarida.

La existencia del automóvil, el hijo que se ha ido a trabajar a las fábricas de la ciudad, la ausencia de levas militares, actúan como indicios de que, a diferencia de “Aballay”, la narración se desarrolla ya en el siglo XX. Otra pista está dada por la sequía

¹⁷⁵ Como ya se indicó, en la breve “Información” que Di Benedetto había escrito para sus *Relatos completos*, uno de los dos tomos con los que Alianza Editorial proyectaba publicar su narrativa breve completa, el autor afirma que sus relatos más queridos son “Aballay” y “Pez” (CC: 40).

¹⁷⁶ Intenso viento seco y caliente propio de la región cuyana, que genera mucho malestar en sus habitantes.

de las lagunas. A principios del siglo pasado comenzaron a construirse una serie de diques y canales para irrigación agrícola, especialmente vitivinícola, que afectó gravemente los ríos y cursos de agua que alimentaban el complejo lagunar, el cual, con el correr de los años, se secó casi por completo. Los pobladores originarios de la región tuvieron que resignarse a habitar un crudo desierto que los sumió en la pobreza. Lumila y su esposo son ejemplos de esos pobladores condenados a una existencia de indigencia y soledad en un lugar inhóspito por donde el comisario se arrima si “le halagan el paladar”, o donde el dentista, en su Ford, “ni cuenta se da de los puestos que deja hacia adentro del campo, a menos que alguien se adelante a hacerle señas o lo persiga a caballo hasta donde se le atasque el coche, en algún jarillal” (ABS: 373).

Se trata entonces del mismo desierto de Aballay, la misma región geográfica, pero con dos diferencias. En primer lugar, en este relato la soledad es extrema. Lumila habita un puesto perdido en medio de la desolación del campo, alejado de otros vecinos, y está literalmente inmóvil a causa de su invalidez, “clavada” en medio de la desolación. En “Aballay”, en cambio, la errancia permite al jinete estar en contacto con otros seres humanos en puestos, tabernas, pequeños poblados. En segundo lugar, “Pez” no transcurre simplemente en el desierto: se trata, en virtud del momento histórico en que se ubica, de un desierto que solía tener agua. Por ello durante el relato, narrado en tercera persona pero focalizado mayormente en la mujer, Lumila piensa una y otra vez en ese elemento. Primero recuerda una leyenda que la aterroriza sobre un enorme pájaro con cuerpo de pez que le narraba su marido:

- Y sin patas –suele comentar su hombre, que asegura haberlo visto.
- ¿Y cómo hace para posarse? –ella ha porfiado siempre, esperanzada en que sea falso que ese monstruo existe.
- Se posa en el agua.
- Por aquí no hay agua.
- Antes la había, grande como el mar.

(ABS: 367)

Luego, Lumila puede oír los cascos del caballo de su marido, los cuales la arena acallaría si no fuera porque las herraduras del animal “se dan constantemente con las conchillas de moluscos, que tapizan de blanco, matizado de celeste, vastas extensiones de eso que, dicen, fue mar” (368). En sueños, imagina que es joven y camina descalza por el arenal pisando conchitas de mar, mientras el agua le lame los pies y los cubre de espuma. Más tarde vuelve a soñar con la laguna o el mar, donde una tormenta azota las canoas de totora de los pescadores y el monstruoso pájaro-pez aparece, horror que la despierta.

Es natural pensar que Lumila requiere agua como cualquier ser humano la necesita para subsistir, más aún cuando, después del Zonda, se encuentra deshidratada y sofocada por el viento seco y caliente. No obstante, una lectura más profunda evidencia que su sed, como el ruido que perturba al silenciero, no es solo física: “Como se está durmiendo, se le enciman ensoñaciones y deseos, y en ellas su puesto desborda de gente que la atiende en su luto y sin duda se ocupará de darle sepultura al finadito. Pero ninguno le calma la sed” (374).

En la misma línea de “Aballay” y “Caballo en el salitral”, en “Pez” el espacio del desierto, con sus humildes habitantes, visibiliza las problemáticas sociales de la región. Son cuestiones que preocupaban al escritor, lo cual se percibe notablemente en SNM, en la que dedica muchas páginas a la historia de la maestra lavallina y sus vanos esfuerzos para llamar la atención de la sociedad sobre la dura existencia a la cual se estaba condenando a los habitantes de las lagunas. A diferencia de sus coterráneos Alberto Rodríguez y Juan Draghi Lucero, quienes también llevaron a la literatura la problemática de Guanacache¹⁷⁷, Di Benedetto yuxtapone a la vena social otra interpretación, de carácter metafísica, en la cual el desierto conforma el espacio donde la nada se materializa, se hace evidente. En el desierto hay otros seres, humanos y animales, la soledad no es absoluta, y sin embargo, esas existencias *otras* son las que patentizan que también la nada tiene su lugar en el mundo. En “Pez”, la luctuosa atmósfera que reina en el interior del rancho –“Y allí están los dos, sobre el lecho, uno muerto del todo, la otra con la mitad de sus miembros poseídos por la muerte” (ABS: 374)–, contrasta con la vitalidad exterior, aunque se trate de un humilde puesto rural:

Los balidos, sin perder su natural humildad, solicitan con insistencia la libertad que niega el corral de retorcido palo a pique, impedimento del trote hacia el pasto ralo y los tallos tiernos que conceden la subsistencia a la magra majada.

Las gallinas y el pavo están en su rutina, afanado el pico en abatir insectos y deshebrar raíces.

Gandulean los perros, sin rebaño que acompañar a campo abierto.

El caballo, sin las restricciones del corral o del palenque, ha osado tomar su ración de pasto del cobertizo, y sólo le pesan el yugo de la montura por ahora inútil y el estorbo de las riendas que se arrastran y le enredan el paso si las pisa.

(369-370)

Sobre ese fondo de vitalidad se recorta la figura de Lumila, con su cuerpo medio muerto, y la del hombre, muerto del todo. Ese contraste vida/muerte, ser/nada,

¹⁷⁷ Nos referimos a *Donde haya Dios* (1952) de Rodríguez y a *La cabra de plata* (1972) y otros relatos de Draghi Lucero.

se refuerza en la nostálgica figura del desierto que fue mar: era agua, ya no lo es, no es nada más que tierra y soledad. Las lagunas representan ese paraíso imaginado pero nunca habitado, donde la mujer podría haber saciado la sed que le es imposible de calmar. “Pez”, y antes “Un fondo de agua”¹⁷⁸, son los títulos de una historia emplazada en el desierto; la elección no es arbitraria, más bien enfatiza el agua como elemento vital que toma la forma del deseo, de las ansias de absoluto. Lumila no busca que calmen su sed, sino que alivien su absurda existencia de invalidez y desamparo.

En “Caballo en el salitral” ya aparecía esta imagen del desierto que fue mar en el espacio del salitral, pues al secarse las lagunas, el lecho lacustre quedó convertido en esa tierra salina e infértil¹⁷⁹. Como Lumila sin el socorro del marido, el caballo sin la guía del amo está condenado a perecer en un ambiente que le es hostil. Muere, pero como muestra la conocida imagen final de la paloma alumbrando sus huevos en el cráneo invertido del caballo, pervive la esperanza del renacimiento, como la figura de Renato que veremos en el siguiente capítulo. El ser se recorta sobre el fondo de la nada, pero también de la nada brota el ser.

¹⁷⁸ La primera edición de este cuento apareció en la revista *Crisis* (n.20, diciembre de 1974) a continuación de la entrevista de Celia Zaragoza, con el título de “Un fondo de agua”.

¹⁷⁹ “la capilla del Rosario volvió a quedar en el s. XX como en el s. XVII, sola frente a Dios, pero ahora mirando un interminable salitral, el polvoriento fondo de las lagunas desaparecidas” (Lobos, 2004: 13).

Capítulo 3

Embellecer la nada

El viento hacía oscilar el larguísimo chorro, el misterioso juego de los ecos, el diferente sonido de las piedras que recorría lo convertían en una voz humana, que hablaba y hablaba: palabras de nuestra vida, que siempre se estaba a punto de comprender, pero no, nunca.

Dino Buzzati, *El desierto de los tártaros*

“Onagros y hombre con renos”, del volumen ABS, es un extenso relato de unas setenta páginas que podría inscribirse en el género de *nouvelle*, junto a “Declinación y Ángel” y “El cariño de los tontos”¹⁸⁰. La narración aparentemente simple del viaje a través del desierto de un hombre y su hijo esconde una complejidad conceptual que va profundizándose a medida que el relato avanza. Se organiza en dos partes señaladas con números romanos (I y II); a su vez, cada parte se subdivide en secciones delimitadas por un espaciado doble. Así, la historia se construye a partir de fragmentos de variada extensión (puede ser dos o tres carillas, o segmentos muy breves, de dos o tres líneas) y estilo (desde narración ordinaria a diálogos o momentos de gran lirismo). La complejidad se manifiesta también en el narrador, que alterna la tercera persona del singular con la primera persona, esta última repartida a su vez entre dos personajes: hijo y nieto.

El relato se abre con la voz de este último –“Mi abuelo nombraba a los renos” (ABS: 394)– y sigue una serie de preguntas al padre. De esta manera las primeras líneas del texto ya exponen los tres personajes que corresponden a las distintas generaciones: el abuelo (Jonás), el padre (Pablo/Renato) y el nieto (Tario/Lactancio/Lactario), distribuidos en dos díadas de padre/hijo. A su vez, se advierte que lo que se contará es historia pasada de la que el más joven no ha formado parte: “Estábamos o, más bien,

¹⁸⁰ Poco se sabe de la gestación de este oscuro relato. En una entrevista del 18 de julio de 1971, Di Benedetto expresa: “Proyecto mi próximo libro como una variante de *Mundo animal* Quiero que transcurra en el periodo de la primera formación de la tierra [...] Todos tenemos la cueva prehistórica en el pecho, poblada de feroces y voraces animales antediluvianos” (*La Nación*, s/p). En 1979, Celia Zaragoza le recuerda que años atrás intentaba escribir una obra en relación con el nacimiento del mundo, con la aparición de los primeros habitantes, lo que constituía una obsesión para el autor. Di Benedetto responde que quería escribir una novela sobre los seres primitivos respecto de nociones morales, pero que todo quedó en “el embrión de algunas narraciones que intenté desarrollar en una cantidad de carillas que nunca crecieron lo suficiente” (EsP: 538-539). Podemos imaginar que “Onagros y hombre con renos”, como *nouvelle*, constituye esa novela que no fue tal, o bien que al menos se enmarca en este interés del escritor por la humanidad primitiva y su relación con el bien y el mal.

estuvieron, mi padre Pablo y mi abuelo Jonás, pues yo no contaba, entonces” (394). También se hace la primera referencia a los renos que, junto con los onagros, serán un motivo repetido a lo largo del relato.

La situación crítica que despusa los acontecimientos narrados es un crimen. A un grupo de mercenarios de ciudad, como los llama el texto, se les ha ordenado asesinar a Jonás. Para aniquilar toda posibilidad de venganza, como la que ejecuta el gurí ya crecido sobre Aballay¹⁸¹, el hijo debe correr la misma suerte. A Pablo lo creen muerto después de acuchillarlo, mientras que Jonás es arrojado a un pozo de agua. Este castigo es el que motiva el nombre del personaje, quien emerge de allí exclamando: “¡Soy Jonás! ¡La ballena me ha devuelto de sus fauces!” (395). Sobrevivientes, padre e hijo comienzan una travesía a través del desierto que los lleva desde el estado más primitivo de nomadismo recolector hasta la conformación, tras muchas dificultades, de una pequeña sociedad de índole pastoril.

Como ha señalado Néspolo, es bastante llamativo para el lector que el intertexto principal de los últimos dos libros de narrativa breve de Di Benedetto, ABS y CDE, sean los textos bíblicos (2004a: 304). Sabemos que la tradición judeocristiana opera en la visión del mundo del escritor mendocino desde los inicios de su producción: la culpa, la construcción de la mujer sumisa y/o atormentada, la insistencia en la figura del padre, la cuestión de la trascendencia, son algunos de los hilos que evidencian la proximidad con esta tradición. Pero ya indicamos que en la producción del exilio este bagaje interior se torna más explícito: lo simbólico, que en textos más tempranos como los de MA se podía conectar con cuestiones de carácter psicoanalítico o bien con afinidades kafkianas, se pone ahora en relación con las Sagradas Escrituras.

En los relatos anteriormente abordados, lo religioso ha aparecido en relación con el misticismo y la expiación de las culpas (“Aballay”) o la solicitud de milagros en medio de la desgracia (“Pez”); también lo hace, como se verá en la sección sobre el absurdo, con la superstición y el humor. La actitud piadosa la encarnan especialmente personajes marginales de la sociedad moderna, como los campesinos, los puesteros, los pobres, en sintonía con la construcción del ambiente rural en el cual se desarrollan las historias, sin que esto signifique una mera expresión del color local. En “Onagros...”, en cambio, el vínculo con la religión es más estrecho y a la vez más oscuro, lo cual torna este contrapunto con los textos bíblicos complejo y plurisignificante. Solo el personaje de Jonás concentra en sí mismo tres figuras de la tradición judeocristiana: la del profeta homónimo que permaneció tres días y tres noches en el vientre de una ballena por

¹⁸¹ Desde Orestes a Hamlet, vengar la muerte del padre constituye uno de los grandes motivos literarios.

desobedecer a Dios; la de Adán, padre de la humanidad que da nombre a las cosas, otra de las facultades que se observan en este personaje; y la de Moisés, el guía a través del desierto que modelará el futuro de sus descendientes. Por tanto, las diversas partes que componen el *Antiguo Testamento*, especialmente el *Éxodo*, funcionan como posibles intertextos de esta *nouvelle*. En cuanto al personaje de Pablo, su primer nombre nos remite al apóstol señoero del cristianismo primitivo, mientras que el segundo, Renato – otorgado por Jonás debido a que ha vuelto de la muerte luego del crimen, como renacido– puede evocar a su modo a Jesús, el hijo resucitado. La figura paterna y rectora de Jonás hacia su hijo-discípulo subraya estos ecos de la díada Dios-padre/Mesías-hijo.

Jonás y Renato son dos desterrados. El primero ha sido un Doctor, un abogado (profesión a la que aspiró Di Benedetto en su juventud), que ganaba mucho dinero, tenía una familia y, no obstante, estaba solo. Exiliado en el desierto, desconfía de los otros hombres porque “teme que, aunque no sean siniestros como esos, su soledad renazca” (449)¹⁸². En la figura del hijo también está la desolación del exilio: ciudadano e interlocutor de “gente nada sencilla”, es condenado a un desierto en el que acabará perdiendo a sus seres amados. Sin embargo, aprende muchas cosas a lo largo de esa huida, que se convierte, en tal sentido, en un viaje iniciático, cuyos saberes esenciales transmitirá a su hijo, Lactario.

Como ya señalamos, “Onagros...” está dividida en dos partes. La primera narra el viaje del padre y del hijo sobrevivientes detrás de una jauría de perros salvajes, a la cual temen pero de la cual son dependientes, ya que los guían hacia el agua y el alimento. La segunda parte, con la aparición de una pastora de burros (a la que llaman burrera o Epona), cuenta la evolución de esa micro-sociedad humana conformada por Jonás, Pablo-Renato y la mujer, desde el nomadismo pastoril al sedentarismo ganadero. Cada parte se configura como un nuevo comienzo en la vida de los personajes. La primera, después del episodio criminal, implica un volver a existir: Jonás entiende su permanencia en el pozo como un “baño de purificación” (398), una especie de agua bautismal que le permite iniciar limpio su camino a través del desierto. Considera además que su hijo también ha renacido y de allí que, como dijimos, lo llame Renato. La segunda parte del texto también supone un re-comienzo y vuelve a tener

¹⁸² Si Di Benedetto escribió este relato en la cárcel, lo cual, como indicamos en el primer capítulo de esta parte, es poco probable, resulta bastante sencillo relacionarlo con el exilio del escritor. Si la escritura es anterior, puede igualmente haber introducido cambios en la versión primera para otorgar a los mercenarios del cuento características de los militares que lo secuestraron y torturaron, como los borcegués o la frialdad con la que realizan la matanza. También abona esta idea la ausencia de explicación sobre la brutal violencia ejercida sobre Jonás, al igual que Di Benedetto jamás recibió aclaración alguna sobre las razones de su encierro.

reminiscencias bíblicas. Jonás y su hijo yacen en el suelo durmiendo luego de sufrir un feroz ataque por parte de los perros salvajes. Cuando, al cuarto día de sueño, los animales rapaces los despiertan creyéndolos muertos, Jonás los espanta: “No aprenden. La ley dice: Trabajar siete días y después descansar” (421), haciendo explícita referencia a la creación del mundo descrita en el Antiguo Testamento. Al séptimo día, Jonás se levanta sin llamados, con su “cabeza leonada como espantando sombras” (421), a la manera de un dios.

A pesar de todo este bagaje de referencias a la literatura sagrada, “Onagros...” no es un texto místico, sino más bien, como la mayoría de los textos de Di Benedetto y a la manera del animalito de Kafka, una cruce: todo lo que lo vincula con lo sagrado, en un sentido de indeterminación y vislumbre de algo que está más allá de lo tangible, no se escinde nunca de un espacio por momentos localizable (regional) y profundamente sensible (sonoro y cromático): el desierto. En la duplicidad burro/onagro, en la inserción de figuras paganas como Epona, en la referencia a animales netamente fantásticos como los endriagos, encontramos elementos que complejizan los niveles de interpretación, junto con el misticismo sin dios de Jonás y el animismo del espacio natural. Además, llamamos la atención sobre el hecho de que en un texto cuyo personaje central busca esencialmente trascender tenga un peso considerable el asunto de la nada. Y como veremos, siempre es el desierto el que funciona como eje, ya como espacio sagrado que se combina con lo regional, ya como la nada o el espacio vacío que puede cargarse de significación.

3.1. El desierto: entre lo regional, lo sagrado y lo mágico

El espacio del desierto en el cual transcurre toda la historia, sostenemos, no es en absoluto un fondo; tiene, por el contrario, una gran densidad significativa. Fabiana Varela (2007b), quien lleva a cabo un profundo, y a nuestro entender, certero análisis del espacio regional en la narrativa breve de Di Benedetto, considera que en “Onagros...” el espacio local se torna espacio mítico y sagrado. Concibe este último como aquel en que se produce una *hierofanía*, es decir, una manifestación de lo sagrado en una realidad profana: “una realidad otra, diferente, que no necesariamente debe relacionarse con una religión determinada, pero sí con la presencia de algo diferente a lo cotidiano y que lo trasciende” (291). Efectivamente, a lo largo de la *nouvelle* nos encontramos con pasajes que vuelven sagrado y hasta mágico ese espacio real, identificable con la desértica región de la cordillera cuyana: la aparición de los renos,

inverosímiles en esas latitudes; la “lluvia de estrellas” que funde lo terreno con lo celeste; la vidriera en los hielos perennes de las montañas, en la que puede observarse una serie de elementos provenientes de diversas civilizaciones y tiempos de la historia humana; los endriagos, animales fantásticos; o la partida del alma de Jonás, así como su muerte y la de Epona. Estos episodios, narrados en su mayoría con un estilo poético que dota al relato de visos épicos, matizan el carácter pedestre de las acciones de supervivencia de los protagonistas, de manera que van haciéndose presentes otras preocupaciones como la relación del hombre con la naturaleza, las cavilaciones sobre el sentido de la vida tanto individual como social, o la significación de las acciones humanas. Además, ocurre una permanente superposición de tiempos de enunciación y de voces. El *aquí-y-ahora*, que parece ser el diálogo entre Lactario y su padre Pablo/Renato con que se inicia la *nouvelle*, en la que el primero pregunta y el segundo narra su historia con Jonás, se yuxtapone con la impresión de actualidad que adquiere esa misma historia narrada. El uso predominante del tiempo verbal presente, junto con el del pretérito perfecto compuesto, refuerza la idea del mito en cuanto relato que se actualiza en el tiempo presente a través de la palabra.

Por todo esto, “Onagros...” es desde su mismo argumento un texto particularmente abierto a la multiplicidad de lecturas. Por un lado, se trata de la travesía de Jonás y Pablo a través del desierto como un viaje personal, aunque forzoso, para comenzar una nueva vida. Varela afirma que el viaje le permite al personaje encontrar el sentido de su propia vida y su destino personal, pero la riqueza simbólica del relato valida también otro nivel de lectura en el que se busca vislumbrar la historia de la humanidad. También Teresita Mauro Castellarín, en su tesis doctoral, considera que el tiempo mítico que construye el relato “hace referencia a los grandes ciclos de la humanidad para detenerse en la acronía e intemporalidad de los orígenes” (1992: 268). Podemos decir, entonces, que la historia individual de los personajes se desdobra en historia de todos los hombres y viceversa, como anverso y reverso de lo mismo: el relato de un exilio y de un viaje se vuelve relato de todos los exilios y de todos los viajes.

Esta duplicidad que mantiene el hilo de la historia tendido entre lo individual/local y lo humano/universal se manifiesta también en la construcción del tiempo y del espacio. En el caso del primero, la *nouvelle* hace referencia, como acabamos de indicar, a la evolución del hombre primitivo desde el recolector/cazador/nómada al ganadero/sedentario; nos ubica, por tanto, en los imprecisos tiempos de los orígenes de la humanidad. Frente a esta indeterminación temporal acentuada, aparecen las débiles referencias a los asesinos y a la ciudad en la

que habitaban los desterrados, lo cual, junto con la expresa orden del padre de mantenerse alejado de los otros hombres, contradicen la afirmación sostenida por Jonás sobre su condición de primeros pobladores de la Tierra. Más llamativo es aún cuando Renato le pregunta a su padre si extraña o desea algo, a lo cual este responde que le gustaría saber de la guerra en Europa, en la batalla de Marne: una referencia histórica precisa a los años de la Primera Guerra Mundial que corta súbitamente la indeterminación temporal.

El espacio recibe un tratamiento semejante. Ese desierto innominado de visos casi mágicos, habitado por seres inverosímiles como los renos o los onagros, o fantásticos, como los endriagos, y donde es posible hallar, conservados, objetos de toda la historia humana, contrasta con elementos que lo enmarcan con bastante claridad en la precordillera mendocina: el paisaje árido de valle de montaña, con sus nieves eternas y sus fuentes acuíferas ocultas; los animales propios de la fauna local, como las cabras, la liebre criolla, el puma, el cóndor y el chingolo; y otras referencias significativas, como aquella sobre el océano que está del otro lado de la Cordillera, o sobre el viento Zonda, un fenómeno más que típico de la región cuyana. Epona, en sus alforjas, lleva yerba mate. Todas, “breves pero certeras menciones que permiten la asociación con un espacio reconocido como propio, pero que a la vez es trasmutado, por mediación de la hipérbole y la metáfora, en un espacio fuera del tiempo, en espacio primordial, primigenio donde todo puede ser reconstituido sin máculas” (Varela, 2007b: 290). En síntesis, el cronotopo de “Onagros” se construye sobre la ambigüedad y la incertidumbre; la trama se teje con hilos en permanente tensión entre lo individual/regional y lo humano/universal, tensión que el *montaje* del texto refuerza. Acudimos a ese término de connotaciones cinematográficas para destacar la singular trabazón narrativa que, al modo de la *nouvelle vague*, revela un deliberado fragmentarismo textual, el cual recuerda, aunque de modo enflaquecido, los momentos más experimentales de Di Benedetto en el trabajo de la forma. La narración evidencia una rumiada tarea de selección, ajuste y combinación de episodios para ir alternando contenido, tono, voz y tiempo: descripciones realistas del paisaje, escenas sobrenaturales como la lluvia de estrellas, momentos de alto lirismo, diálogos entre Pablo y Jonás, o Pablo y Lactario, o el nieto con el abuelo, recuerdos de la vida pasada, espejismos, reflexiones metafísicas. Entre fragmento y fragmento se impone un silencio: el espacio en blanco en la página y el espacio vacío del desierto. Si en un primer momento lo fundamental ha sido la supervivencia –momento inicial que, siendo fieles a la tensión particular/universal del texto, lo consideramos tanto el pasado de la

humanidad como el pasado personal de Jonás-, luego el principal desafío humano es *significar* la existencia, volver *mundo* ese desierto.

3.2. La (omni)presencia animal

Bien hemos visto que la presencia animal es una constante en Di Benedetto. La figura del perro es, además, particularmente frecuente; desde el primer libro aparece como un ser inseparable de la vida de los hombres, tanto con el signo positivo de la fidelidad doméstica, como el salvaje de ascendencia lupina. En “Onagros...” están desde el principio (“Parece que la historia comenzó con una jauría”) y son completamente montaraces. Jonás y Pablo los siguen para conseguir agua y comida, estableciendo una relación de dependencia cargada de temor. Sus vidas atadas a las de sus potenciales verdugos construye un paralelismo con la sociedad humana pues de la misma ciudad que habitaban han salido los homicidas a sueldo que intentaron acabar con ellos, así como esos mercenarios fueron a su vez asesinados por el grupo de baquianos que los había guiado hasta el lugar del crimen. Se llega a comparar expresamente a los canes con los hombres cuando, en cierto momento, los machos abandonan a las hembras preñadas: “Si sus perros no las hubieran abandonado... Iguales que algunos hombres, a la hora de las responsabilidades, desaparecieron” (415). Sin embargo, luego se dice: “Blando estaba Jonás, moralista, recordado de la humanidad... ¡y equivocado!” (415), ya que los machos reaparecen y regurgitan alimento para sus compañeras. Así, a la hora de las comparaciones, los hombres resultan ser peores que los perros salvajes¹⁸³.

A pesar de guardar siempre una distancia prudencial hacia los canes, un día Jonás y Pablo-Renato son atacados ferozmente. En este episodio que cierra la primera parte se produce la aparición de los renos, que antes habían sido confundidos con el humo de una locomotora y ahora acuden al llamado de socorro de Jonás bajo la forma de una nube de polvo anaranjada en la que se distinguen las cornamentas: “magníficas astas de cristales recios topan a los canes y los echan a volar como despojos, y los renos pasan y pasan sobre nuestros cuerpos sin causarnos daño, sin peso, sin señales” (420). La presencia animal cambia por entero, pasando de los perros (mencionados también *dientudos*, *perrada* o *hueste*, todos términos que destacan su ferocidad) a los renos

¹⁸³ Dentro de la jauría hay un individuo que se distingue de los otros: la “perra lamedora”, llamada así por Pablo-Renato debido a que esta le ha limpiado las heridas después del crimen con que se inicia el relato: “Mientras la lengua servicial lo reconforta y lo limpia, el hijo de Jonás supone de sí mismo que finge la vida, que su mano aparentó estar viva al alzarse para acariciar con gratitud a esa perra que restañaba su sangre” (394). La perra toma, así, un perfil maternal, como la loba latina de Rómulo y Remo.

incorruptos, en sintonía con la evolución espiritual de los personajes, quienes a partir de allí, renacidos, prosiguen su camino sin depender de la temible jauría.

Llamamos la atención sobre el hecho de que, excepto en la escena final, los renos no se presentan como figuras definidas, sino como una turbadora nube de polvo naranja. En el *Éxodo* y otros libros del Antiguo Testamento, la figura de Dios se aparece frecuentemente a Moisés bajo la forma de una nube; de hecho, los israelitas saben que su guía está hablando con su Señor cuando ven la nube sobre la tienda establecida para tal fin. En "Onagros..." los renos se hallan revestidos de sacralidad. Por ejemplo, en su primera manifestación, Pablo-Renato dice no verlos, pero admite: "si Jonás lo dice". Como si fuera una cuestión de fe, cree en la palabra del padre y en su veneración por aquellas criaturas. Los renos son deificados al punto de que, en medio de la lucha contra los perros, Pablo llega a expresar en estado extático: "yo gozo en plenitud de sentirme en el núcleo de una apoteosis que glorifican himnos poseídos de un color naranja" (420).

Si consideramos que para Di Benedetto lo más cercano al concepto de lo sagrado es la pureza, los renos aparecen como su figuración animal, conservados imaginariamente en hielos perennes que "Tienen millares de años y en su seno guardan íntegros, sin corrupción, los cuerpos de los renos antiguos" (404). Esos cuerpos incorruptos son una forma de la pureza, siempre inalcanzable porque si se la prende, se la mancilla y deja de ser tal, como sucede con el puma blanco del cuento homónimo. Siempre deseada o vislumbrada pero nunca alcanzada, la pureza se torna corpórea solo en la muerte. Los renos se manifiestan en su forma animal definida y tirando de un carro, y ya no como polvareda anaranjada, cuando han de llevarse a Jonás:

Tañeron distantes campanillas y se acentuaron los matices del naranja que pintaba las alturas y cuanto existe.

Cuando el carillón creció de volumen y orquestaba una música de gloria, hicieron su aparición los renos esbeltos y seguros, enramadas por artífice maestro sus testas soberanas. Ágil e ingrávido hacían deslizar el carro de labradas maderas, con pinturas extrañamente azules como fondo de anaranjadas flores en las barandas y el pretil y el respaldo del asiento.

(458)

La imagen de los cérvidos y el carro establece un paralelismo con la conocida tradición navideña norteamericana, a la vez que la subvierte, pues no significa regalo alguno ni felicidad; vienen a llevarse al padre, al patriarca, en una sobrenatural y simbólica escena de muerte con carácter de éxtasis místico. Varela, muy acertadamente, afirma: "Estos animales, asociados a lo lunar, y por ello a los ciclos de

regeneración de la vida-muerte-vida, adquieren en el texto un valor complejo: son imagen de la belleza, del anhelo de lo sagrado, de la trascendencia, especialmente en el final del relato” (2007b: 292). Emmanuel Ciampagna, por su parte, lee en el episodio no la muerte de Jonás, sino un final liberador, una “metáfora del ascenso del personaje al ámbito de lo sobrenatural y de su escape definitivo del peso de la violencia traumática” (2014: 3). Nosotros creemos que, más que una metáfora de ascenso, se trata de una metáfora de la muerte, transmutada en esa aparición sobrenatural final, pero no en un sentido trágico. Recuperamos, por el contrario, la simbología de regeneración vida-muerte-vida señalada por Varela para leer este final como la acción de un padre sabio pero ya deteriorado que, después de todas sus enseñanzas, deja su lugar en el mundo al hijo. Su desaparición es esperable. De hecho, hacia el final del relato se produce un episodio sobrenatural en el cual Pablo-Renato y Epona buscan al anciano y lo encuentran tendido en la tierra, rodeado por unas chispas indefinibles, una nube o reguero azul que baja desde el cielo. Ante esta imagen, el hijo expresa: “Anoche a Jonás se le ha salido el alma y ahora, antes de alejarse para siempre, se despide del cuerpo” (ABS: 447). Poco después, sucede que

De pronto, la nube se pone a ensayar formas y elige alternativamente las de columna, flecha, inclinado cendal, tendido brazo, y en torrente que ondea en un curso escarpado busca la plenitud del cielo.

Pablo se endereza. Comunica su pensamiento a Epona: «Es su alma que emigra», y dice, con la punta de los dedos en los labios estremecidos: «Padre, adiós...»

(447-448)

Como muchos hombres cuando llegan a cierta edad avanzada, Jonás deja de ser quien ha sido; por eso el hijo se despide de él mirando ese “efluvio en tránsito a la ausencia” (448). En su decadencia física, Jonás ya no estará más con ellos, sino en la realidad que le disponga su conciencia consumida. Un ejemplo de ello es que, cuando un desconocido se acerca a la hacienda para preguntar el precio de los burros, el viejo se le cruza montado sobre su pobre burdégano creyéndose un hidalgo, gritando que no se venden porque se trata de onagros (se contiene, sin embargo, de decir que vuelan, como si algo de su estado de lucidez todavía lo sujetara en los límites de la racionalidad). Luego, en la escena del carro con renos, el hijo vuelve a despedirse del padre, a sabiendas de que se trata de la partida definitiva. Si cierta idea de trascendencia pulula sutilmente a lo largo de todo el relato, esta reposa en la prolongación vital que significan los descendientes, quienes transmiten el legado de padre a hijo, como hace Pablo-Renato con Lactario y en la que podemos leer cierta

reconciliación de Di Benedetto con la cuestión de la paternidad. Después de tantos textos con una figura paterna ausente o bien presente solo a través de la muerte (el suicidio, sobre todo) o la actitud represiva, “Onagros...” recupera al padre que guía y vuelve el camino vital –ese penoso desierto– algo más transitable al dotarlo de sentido. En cuanto a Epona, su existencia tiene también un desenlace sobrenatural: Pablo-Renato la encuentra congelada en medio de la montaña, de pie en posición de andar, “cristalizada para todos los tiempos” (457). De nuevo asistimos a una figuración de la pureza, de un amor nunca consumado del todo y por tanto, solidificado en el nivel de lo ideal intemporal. Como hemos visto, el género fantástico no excluye lo simbólico, más bien lo entraña. Por eso este texto, pleno de episodios simbólicos, se permite jugar con lo fantástico con naturalidad.

Otro animal que aparece en el texto ya desde el título es el onagro. También llamado hemión, se trata de un asno salvaje asiático originario de la zona de la Mesopotamia, montaraz pero domesticable. Es una criatura extraña a estas latitudes cuya inserción en el texto podría explicarse por el juego de yuxtaposiciones entre la historia individual de Jonás y Pablo y la historia de la humanidad, ya que se trata de un animal que habita las geografías donde germinaron las primeras civilizaciones humanas. Relacionados entonces con los orígenes, los onagros se combinan con las referencias bíblicas que ya hemos señalado y, convertidos en animales míticos, se mueven entre lo sagrado y lo mágico. Provenientes de tiempos y espacios lejanos (“Han venido de otro tiempo, del África o de Frigia, no lo sé. Han llegado porque los he llamado” –dice Jonás–, 425), tienen un culto especial: la onolatría, que Jonás define como la adoración de los asnos, en su caso los onagros, que “son superiores y gozan de poderes ocultos” (436). Pero como en este texto la ambigüedad es permanente (por momentos hasta exasperante, ya que multiplica los sentidos sin cesar), Jonás asocia en sueños la imagen de un tropel de cerdos con la impureza (hipertexto de “La comida de los cerdos”, de MA) y la de un tropel de asnos con la herejía, rompiendo la idea de sacralidad antes indicada.

El onagro fue un animal muy estimado por los pueblos antiguos. Aparece en la epopeya de Gilgamesh, en las obras de Píndaro y Plinio, en los bestiarios medievales, y también en la Biblia: “será un onagro humano” es como se traducen, en algunas ediciones, las palabras de un ángel sobre el futuro hijo de Abraham, Ismael (*Génesis* 16:12). Considerando la intertextualidad patente de esta *nouvelle* con el Antiguo Testamento, es factible que Di Benedetto haya tomado de allí la figura del onagro. Pero también existe la posibilidad de que provenga de lecturas netamente literarias: Julio Verne y Honoré de Balzac, dos autores franceses decimonónicos cuyos libros han sido

lecturas clásicas para cualquier lector occidental medio. En *La isla misteriosa* (1874) de Verne, los personajes se sirven de los onagros para realizar diversas tareas de agricultura. Pero es en *La piel de zapa* (1831) de Balzac donde hallamos una completa caracterización del animal, tanto de sus rasgos físicos como de las significaciones fantásticas que lo rodean desde la Antigüedad. La piel labrada a la cual hace referencia el título proviene precisamente de un onagro, por lo cual en algunas ediciones se lo traduce directamente como *La piel de onagro*. Cuando el protagonista de la novela Rafael de Valentin, intrigado por las propiedades mágicas pero peligrosas de ese trozo de cuero, consulta a Lavrille, un sabio naturalista, este se explaya largamente sobre el animal¹⁸⁴.

Es posible que Di Benedetto haya traído a su texto la figura del onagro por la lectura del libro de Balzac. El carácter casi fantástico con el que reviste estos animales (se dice, por ejemplo, que tienen alas y antes volaban) y la fascinación de las que los hace objeto Jonás, que recuerda el culto de algunas civilizaciones por su misteriosa naturaleza, nos inclinan por esta hipótesis. También existe una coincidencia que extrañamente no tiene que ver con los onagros, sino con el episodio en el cual los protagonistas descubren unas masas heladas transparentes que contienen todo tipo de objetos:

Vamos viendo y Jonás y yo nombramos, y si yo nombro Jonás aprueba o corrige: Hipocampo, corona, ostras, espadas, un escapulario, condecoraciones, granada de mano, clarines, medallas, gastado dinero de Nerón, mariposas esfinges que al atardecer beben el zumo de las flores, una

¹⁸⁴ “Hay en Persia –prosiguió el naturalista– un asno sumamente raro, el onagro de los antiguos, el «eguns asinus», el «hulan» de los tártaros. Pallas fue a observarlo y lo ha dado a conocer. Ese animal había pasado largo tiempo por un ser fantástico; como usted no ignora, la Sagrada Escritura le dio celebridad [...] Es un soberbio animal, lleno de misterios; sus pupilas están provistas de una especie de cubierta protectora, a la que los orientales atribuyen el poder de la fascinación; su pelaje es más vistoso y más fino que el de nuestros más hermosos caballos; está surcado por listas más o menos leonadas, y ofrece grandes semejanzas con el de la cabra; además, es suave y blando al tacto, su vista iguala su finura y precisión a la del hombre; algo más corpulento que nuestros más talludos asnos, está dotado de un valor extraordinario; si, por casualidad, se ve sorprendido, se defiende, con notable superioridad, de los animales más feroces; en cuanto a la rapidez de su marcha, sólo puede compararse con el vuelo de las aves; un onagro, ¡no lo dude usted!, reventaría, a la carrera, a los mejores caballos árabes o persas [...] Al ver a nuestros degenerados pollinos, no es posible formarse idea de ese asno independiente y arrogante. Es de porte ligero, animado, airoso en su aspecto, ágil y esbelto. En una palabra, es el rey zoológico de Oriente. Las supersticiones turcas y persas llegan a atribuirle un origen misterioso, mezclando el nombre de Salomón a los relatos que los narradores del Tíbet y de Tartaria divulgan acerca de las proezas de tan privilegiados animales. Por último, un onagro domesticado vale todo el oro que pesa; es casi un imposible capturarlo en las montañas, porque trisca por los riscos como un corzo y parece levantar el vuelo como un ave. La fábula de los caballos alados, nuestro Pegaso, tiene indudablemente su origen en aquellos países, donde se han presentado a los pastores diferentes ocasiones de ver a un onagro saltando de roca en roca” (Balzac 1904: 263-264).

máscara del teatro griego, un mascarón de proa de un corsario, un estribo de guerrero, un espejo para egoístas, un hacha de cortar árboles, un hacha de cortar cabezas, un requinto, un basilisco, un juguete de los niños del Oriente...

(ABS: 455)

Un poco más adelante, continúa esta enumeración de objetos de diversas épocas y sociedades que refleja caleidoscópicamente la historia de la humanidad. Al comienzo de la novela de Balzac, su protagonista Rafael, en el más completo abatimiento, entra en un almacén de antigüedades en el que se encuentra ante una visión muy similar:

A primera vista, los almacenes le presentaron un cuadro confuso en el cual todas las formas humanas y divinas estaban revueltas. Cocodrilos, monos, boas disecadas, parecían sonreír a ventanales de iglesia, disponerse a morder bustos, correr tras objetos de laca o trepar por arañas. Un jarrón de Sèvres, en el que madame Jacotot había pintado a Napoleón, yacía junto a una esfinge dedicada a Sesostri. El principio del mundo y los acontecimientos de la víspera formaban un grotesco y candoroso maridaje. Sobre una custodia se veía un asador, y un sable republicano sobre un arcabuz de la Edad Media. Madame Dubarry, pintada al pastel por Latour, con una estrella en la cabeza, desnuda y en una nube, parecía contemplar con concupiscencia una pipa india, procurando adivinar la utilidad de las espirales que serpenteaban hacia ella. Los instrumentos de muerte, como puñales, pistolas curiosas, armas de secreto, estaban confusamente mezclados con los instrumentos de vida: soperas de porcelana, platos de Sajonia, tazas diáfanos procedentes de China, saleros antiguos, salvillas feudales.

(Balzac, 1904: 22)

Este es solo un breve fragmento de la pintura del almacén de antigüedades; como es propio de Balzac, la descripción es extensísima (alrededor de cinco páginas) y se contrapone a la concisión y economía escritural de Di Benedetto. No obstante, llama la atención la similitud entre ambas escenas contemplativas de la historia humana. Es también posible que nuestro escritor haya visto la adaptación cinematográfica que el español Luis Bayón Herrera filmó en Argentina en el año 1943. La película conservó el título de *La piel de zapa* y el papel de Rafael estuvo a cargo del consagrado actor Hugo del Carril.

La figura del onagro tiene en el relato algunas modulaciones que habilitan pensarla en su vinculación con lo humano. Pablo/Renato explica a su hijo que los onagros son asnos silvestres, no salvajes; esto quiere decir que no son “brutales e intratables, sino simplemente criados en libertad en medio de la naturaleza” (430). Esta descripción se condice con la situación de los personajes, que han abandonado

forzosamente la ciudad y tienen que reconstruir su vida desde cero en un contexto natural despoblado de otros hombres y, con ello, de significaciones pre-dadas, en entera libertad. Jonás intenta hacerlos volar y comunicarse con ellos mediante rebuznos. Afirma que están orgullosos de que les recuerde su condición de onagros porque cree “que han comprendido que ser onagro es hallarse más cerca de lo mágico, y puede que con paciencia los saque voladores” (436). La idea de una crianza en libertad que no embrutece y de un pasado alado sugieren una sutil referencia a los humanos que, corrompidos por la vida social y sus violencias, han perdido la conexión con lo sagrado de este mundo, siempre entendiendo esto último en su conexión con la idea de la pureza, de lo puro como una estampa del paraíso perdido. Jonás cuenta, espantado, que en uno de sus paseos solitarios “había ido a dar al centro de una deformación de la especie, una aldea de hombres con orejudas cabezas de asno pardo, hostiles y bravíos, que lo persiguieron con sus grandes dientes amarillos y a las perdigonadas, ya que manejaban armas de fuego” (437). Esta aldea de hombres es la ciudad moderna habitada por seres humanos violentos que hacen la guerra y matan a su prójimo. Los hombres que viven en sociedad son como asnos deformados y feroces que nada tienen que ver con la pretérita beatitud de los onagros, y por eso Jonás insiste en mantenerse alejado de la civilización. Cuando el anciano señala que antes estos animales volaban, su hijo pregunta: “¿Cuál es tu «antes», padre Jonás?... ¿De qué «antes» vienes o a cuál quieres regresar?” (432). Este deseo de retorno a los orígenes, manifiesto en el atavismo de los onagros, en el itinerario vital de los personajes –el primitivo nomadismo al que quedan reducidos al comienzo de la historia– y en el espacio del desierto, expresa una necesidad de re-significar desde la nada, de volver a dotar de sentido un mundo que ha sido criminal con Jonás y Pablo, como lo fue con el Di Benedetto de carne y hueso. El mensaje parece ser que para avanzar, hay que retroceder primero; hay que refundar la humanidad en la nada del desierto.

3.3. El exilio y el reino

“Vivir es asediar la nada”, le dice Jonás a Pablo-Renato (452). Este, que considera que el padre quiere inculcarle “ciertos pensamientos esenciales”, pone entonces atención. Jonás continúa y sus palabras, recuperadas por la voz del hijo, conforman un fragmento clave para la interpretación del texto:

Decía [Jonás] que, para los hombres de ciudad, el desierto, un vacío natural como éste, es la nada, y también lo es su concepción de cómo era la vida del hombre primitivo.

Sostenía que al llevarnos a morir, y en un desierto, nos mandaron a no ser, es decir, a ser nada.

«Y nosotros –argüía–, porfiados, ¿acaso no estamos llenando la nada y, a la vez, no sacamos energías de la nada?»

Yo, con reflexión humilde, más pesimista o menos constructor que mi padre, cavilé que él argumentaba con razón, si quería decir que vivir es conjurar la nada... a menos que, me dije, el hombre, aunque tenga o sea mucho, lleve dentro mucha nada.

Me pregunté, con crueldad, si era mi caso; pese a que no podría haber dicho si la nada es una carencia o la idea de una carencia, ni cómo se percibe: ¿como algo material que nos falta? ¿como algo no material que, afuera o adentro de nosotros, no está o no es? ¿como una participación nuestra en no estar...? Y ese no-estar, o ese no-hay, ¿es de momentos, o es de todo, es decir, universal y permanente?

(452)

El espesor conceptual de este fragmento nos obliga a abordarlo idea por idea. En primer lugar tenemos la identificación del desierto con la nada. Otrora habitantes de la ciudad, que condensa todos los símbolos de la vida del hombre en sociedad, Jonás y su hijo padecen un intento de aniquilación total: ser nada (muerte) en medio de la nada (desierto). Sin embargo, los asesinos a sueldo fracasan doblemente. En primer lugar, al creer que han cumplido con su objetivo principal, cuando sus víctimas en realidad sobreviven; en segundo lugar, cuando suponen que la nada del desierto implica la aniquilación de los sujetos que hasta allí han llevado. Por el contrario, la travesía por ese espacio se convierte en el motor mismo de la existencia del padre y del hijo. Si Heidegger ha dicho que ante la nada el ente se descubre siendo tal, Jonás lo expresa con sus propias palabras: “¿acaso no estamos llenando la nada y, a la vez, no sacamos energías de la nada?”.

El desierto conforma la nada que, por ser tal, puede ser colmada de significación. Quienes lo recorren son dos hombres libres que parecen haber retornado a los inicios de la civilización para empezar desde un punto cero la tarea de ser humanos y significar el mundo. De allí que vuelvan a una especie de condición primitiva desde la cual irán evolucionando paso a paso. Después del intento de asesinato, lo primero y fundamental es sobrevivir: “Hijo, yo soy el hombre, porque soy el espíritu de sobrevivencia” (405). No es otra cosa que el *conatus*, la voluntad de vivir, el instinto de autoconservación. Antes se había señalado el punto de partida: “Somos recolectores. En menos de una semana hemos descendido a la condición más primitiva” (397). Más tarde comienza la construcción de los valores en torno de lo que es ser humano; entre ellos, la misericordia con el otro y la idea de la justicia. Pablo se dice: “Entonces, yo también soy el hombre, porque con otro hombre soy misericorde” (412). Jonás, por su parte, manifiesta la dificultad de encontrar la armonía entre la felicidad y la justicia al

afirmar: “Yo soy el hombre, porque busco la justicia y me cuesta instalar ese equilibrio” (445). Más adelante el padre se vuelve cazador y luego, con la incorporación de Epona, la pastora de burros, el grupo se torna finalmente sedentario y establece una hacienda ganadera.

Volviendo puntualmente al fragmento, observamos que en este resuenan ecos de aquellos filósofos que Di Benedetto pudo haber leído o no, pero con los cuales guarda un parentesco; como ya se dijo, el existencialismo fue no solo una corriente filosófica con múltiples vertientes, sino todo un clima de época. “Llenar la nada” remite al mundo sartreano sin sentidos pre-dados, en el que el hombre es libre para significar lo que es, tanto su entorno como él mismo. Expulsados de la ciudad –el espacio pleno de significaciones–, sin aquellas barandillas contra la angustia de las que hablaba el intelectual francés (despertadores, diarios, policías), el desierto es la expresión concreta de un espacio simbólico: el de la nihilización que produce en el hombre la conciencia de su libertad. Jonás y Renato están, como decía Sartre, condenados a ser libres. Rodeados de nada, se hallan, como en un pasado prehistórico, ante la posibilidad pura de fundar su existencia, y con ello, la existencia de todos los hombres. Sin esencia, el ser humano se construye a partir de lo que haga en su existir y, por tanto, construye con su existencia una idea de lo que es ser humano. De allí que Jonás emita sentenciosamente, a partir de la realización de un acto, aquella frase que se inicia con “Yo soy el hombre”; es consciente de que con cada acción decide sobre el mundo y sobre lo humano.

Frente al poder catalizador de la nada que señala Jonás, Pablo/Renato se considera a sí mismo más pesimista o menos constructor, pues piensa que el hombre lleva dentro mucha nada. De nuevo, las reminiscencias sartreanas: la nada toma su existencia prestada del ser, se encuentra dentro de sus límites; el ser humano apuntala la nada permanentemente con su existencia misma. Luego aparece una serie de preguntas sin respuesta que Renato se hace a sí mismo. Por ejemplo, si la nada es una carencia o la idea de una carencia, como remitiéndose a la historia misma de la filosofía que, desde Platón, se debate entre el materialismo y el idealismo:

En rigor, podemos pensar la totalidad del ente en la «idea» y negar en el pensamiento lo imaginado así, y «pensar» negadamente. Por este camino alcanzamos, ciertamente, el concepto formal de la Nada imaginada, pero nunca la Nada misma. Ahora bien: la Nada, nada es; y entre la Nada imaginada y la «propia» no cabe distinción posible, como que la Nada representa la completa ausencia de distinción.

(Heidegger, 1932: 136)

Luego, Pablo/Renato se interroga sobre la manera en que la nada puede ser percibida por los seres humanos: como algo material que nos falta, o algo no material que, afuera o adentro de nosotros, no está o no es, o como una participación nuestra en no estar. Alguno, siguiendo a Heidegger, respondería que la nada está afuera del existente y se manifiesta ante él en los momentos de zozobra. Otro, partiendo de Sartre, diría en cambio que la nada encuentra su lugar en el ser, reside dentro de sus límites, pues *la nada infesta al ser*. La “participación nuestra en no estar” de Pablo/Renato es otra forma de expresar esta inmersión del ser humano en la nada, pues participa, es parte de lo que no está. Por ejemplo, estados emocionales como la nostalgia, la melancolía o la soledad implican un sentimiento de ausencia de algo que, por sentirlo en falta, forma parte de nuestro ser: todo lo que *no está, está* en tanto notamos su *no-estar*. Finalmente, el personaje se pregunta si ese *no-estar* o *no-hay* es de momentos, o es de todo, universal y permanente. A la última cuestión, tanto Heidegger como Sartre responderían lo mismo: la nada no puede percibirse a cada instante –sería agotador–, sino en los instantes signados por la angustia, como el que sufren los desamparados protagonistas de “Onagros...”.

Mucho antes en el texto, Jonás había dicho: “El agua y el desierto purifican. Seré fundador de desiertos” (411). Es decir, el desierto visto como una oportunidad de redención y de liberación ante un pasado de soledad, culpa y heridas causadas por otros seres humanos. Para Jonás, el desierto es purgatorio y la angustia purifica. En cambio, la lectura del hijo sobre ese mismo vacío es muy distinta y, opuesto a él, expresa su plegaria silenciosa: “«No dejes que el desierto domine mi espíritu»” (411). Como la mujer embarazada de “Trueques con muerte”, o el poeta Maldoror de SNM, Renato teme la inmersión en la nada que asfixia o enloquece hasta hacer nido en los mismos huesos, tomando el título de otro cuento. Su posición existencial es más temerosa y pasiva, mientras que el padre manifiesta una actitud emprendedora y tenaz; “vivir es asediar la nada” –dice Jonás primero–, “vivir es conjurar la nada” –agrega después. Tanto el asedio como la conjura refieren una acción deliberada para impedir algo, conspirando, organizándose o invocando fuerzas sobrenaturales. Como la etimología que inventa para su nombre, “el tenaz para existir” (451), y a la manera del pez zamariano, el ser humano exorciza la nada que lo acecha, construye cercos que impiden su desborde, la presiona, aparta sus peligros, para avanzar a través del desierto de su existencia y hacerlo un mundo, su mundo.

Más de un elemento refuerza esta idea de significar desde la nada. Por ejemplo, la potestad de Jonás para *nombrar*, a la manera de Adán, las cosas que existen en el mundo. También la libertad para edificar una creencia, una fe que, a la manera de

las religiones paganas, en este texto habrá de fundarse en la naturaleza. Así inventa la “onolatría” como adoración de los asnos y la figura de Epona como una especie de divinidad pastoril que, en comunidad profunda con los seres vivientes que la rodean, garantiza la prosperidad. Jonás es un místico sin dios, un gnóstico sin sabiduría, un personaje bíblico profano; un ser humano signado por la tragedia que busca lo perdido o lo nunca poseído, eso que es motor de la existencia. Es un burro que quiere ser onagro y que jamás lo será. El nexa coordinante “y” del título señala precisamente esta conciencia de ruptura: los onagros son una cosa y Jonás, el hombre-con-renos, otra, aunque lo conmocionen anhelos de carácter supra-mundano. A la vez, siendo conjunción copulativa, esa “y” une las proposiciones, las suma la una a la otra, como si el ser humano, aunque inhábil por naturaleza, no pudiera desligarse nunca del deseo de algo más perfecto. Por eso, Pablo-Renato cierra el relato expresando que “así terminó la historia de mi padre, Jonás, que embelleció la nada” (ABS: 458).

Si el silenciero vaga por distintos rincones de la urbe moderna para encontrar un sitio sin ruido que le haga posible su tarea de creación, Jonás atraviesa la desolación de un desierto en el que todo ya ha sido silenciado, inclusive el sentido. El personaje novelesco todavía tenía cierta meta en su horizonte de acción –escribir un libro llamado *El techo*– aun si, de tanto errar, ese objetivo se difumine y el mismo título de su proyecto de escritura sugiera que lo que busca es un amparo ante la indefensión que siente en su interior. Jonás, en cambio, avanza sin un objetivo preciso; a más espera la aparición de esos renos figuración de la pureza, del anhelo por lo sagrado, de lo que está más allá de lo visible. Padece lo que los románticos alemanes llamaban “*Sehnsucht*”, término intraducible al español que expresa una forma particular del deseo: un deseo incontrolable por algo intangible, indefinible, similar a la nostalgia o la añoranza –“¿a qué tiempo quieres volver?”–, pero que se proyecta hacia el futuro sin ningún motivo nítido, como una dependencia del deseo o como un anhelo que, por no estar dirigido hacia nada en particular, es un deseo por el Todo. El desierto –como la existencia– es, camusianamente, el exilio y el reino, la condena y la libertad, la nada y el sentido.

Ignorada por la crítica, esta *nouvelle* constituye uno de los textos de Di Benedetto con más espesor metafísico, junto con ES, “Aballay” o LS, no porque simplemente aborde algún problema metafísico –todo texto literario lo hace–, sino porque pone en el centro de la escena esa cuestión por sobre toda anécdota o episodio, haciendo que el devenir de los personajes consista fundamentalmente en cómo explicarse ese problema o cómo vivir con él de la forma menos desesperante posible. Es precisamente este tipo de historias las que dieron al escritor el calificativo de

existencialista, etiqueta cuestionada por muchos críticos pero que, haciendo ciertas salvedades, no se puede negar tajantemente. Como lo ha mostrado muy bien Néspolo (2004a), la escritura dibenedettiana coincide con muchos de los postulados éticos y filosóficos de esta corriente, especialmente con la línea camusiana; también Varela (2007a) a propósito de la poética ética y humanística que emerge tanto de su producción narrativa como de las ideas y reflexiones expresadas por el autor en entrevistas, reportajes, etc.

Capítulo 4

Sueño, sombra, olvido

¿Llegará hasta la superficie de mi conciencia clara ese recuerdo, ese instante antiguo que la atracción de un instante idéntico ha ido a solicitar tan lejos, a conmover y alzar en el fondo de mi ser? No sé. Ya no siento nada, se ha parado, quizá descende otra vez, quién sabe si tornará a subir desde lo hondo de su noche.

Marcel Proust, *En busca del tiempo perdido*.

4.1. Las (re)escrituras de una novela

Sombras, nada más... se publica por primera vez en España en 1985, en la colección Alianza Tres. El mismo año se edita en Buenos Aires en la colección Alianza Literatura. Di Benedetto ha comenzado a escribirlo en 1981, cuando se encontraba en una colonia de artistas en New Hampshire gracias a una beca de la Fundación MacDowell¹⁸⁵. En una entrevista que le realiza Jorge Lafforgue en mayo de 1984, explica el proceso de génesis del libro:

Durante los cuatro meses que permanecí allí me ejercité con rapidez y buen resultado en un nuevo mecanismo. Me acordé de Freud y de la importancia que le dio a los sueños; y como a mí entre la cárcel y el largo peregrinaje me habían pasado muchas cosas y tenía la cabeza muy embarullada y llena de imágenes y soñaba constantemente, un día pensé que esos sueños eran materia prima aprovechable. Entonces decidí que, apenas me despertara, luego de soñar, intentaría transcribir el sueño, así fuese en medio de la noche. De ese modo fui armando un texto narrativo extenso, con pretensiones de novela, que, por supuesto, carecía de los enganches adecuados que le dieran homogeneidad y atadura. Para remediar eso intervenía la imaginación; pero lo que yo imaginaba y fantaseaba lo condicionaba a los atributos del sueño: fluidez, incoherencia, ambigüedad. Y soñando e inventando sumaba páginas, de manera que en dos meses terminé el libro, mejor dicho, el boceto del libro.

(EsP: 543)

¹⁸⁵ “Se trata de un lugar cerca de Peterborough (localidad que sirvió de escenario a *Nuestro pueblo*, de Thornton Wilder), donde se acoge a escritores y artistas, que pueden trabajar en plena libertad y con absoluta tranquilidad, porque se les brinda una choza muy bien acomodada entre la nieve y los bosques” (EsP: 542).

Luego viaja a Guatemala invitado por la Sociedad de Escritores de ese país, donde confiesa haberle encontrado una fórmula final al libro. Sin embargo, salvo en algunos momentos, la novela no posee la libertad onírica que Di Benedetto le atribuye. Efectivamente, tiempo después de la escritura inicial retomó el libro; al encontrarlo confuso, embarullado, decidió reescribirlo con el fin de darle una cohesión, una forma más lógica, más novelística. Posteriormente elaboró una tercera versión, que es la que pensaba entregar al editor. En otra entrevista de 1984 declara a Miguel Briante tener un compromiso con la editorial Emecé y, si bien ha intentado escribir durante su permanencia en New Hampshire, confiesa su incapacidad para escribir otra novela. También añade nuevos datos sobre la reescritura: fue en Madrid, donde la rehízo en parte y sufriendo una digrafía (trastorno para escribir correctamente), sin lograr el libro que prometió a sus editores (EsP: 550-551). Hacia el final de ese reportaje afirma que va a tratar de dar forma definitiva a esa novela que no le satisface, pero que para tener algunos recursos seguramente la entregará “así como está” (555); también, que tiene algo que ver con el periodismo, pero que no es la novela sobre el periodismo que se proponía escribir (556). Finalmente, en la última entrevista que se le realizó – publicada póstumamente en el diario *La Nación* el 19 de octubre de 1986–, y a diferencia de la referencia a Freud que hiciera dos años antes, Di Benedetto afirma desconocer la teoría psicoanalítica de los sueños aunque en SNM practique la transcripción onírica.

En síntesis, el escritor mendocino escribe su última novela en el exilio y en varias geografías (Estados Unidos, Guatemala), y unos años más tarde se aboca a un intenso trabajo de reescritura en Madrid. Es consciente de que no ha vuelto a alcanzar la calidad de sus obras anteriores y admite que, pese a su publicación, nunca acabó de convencerle. De profuso contenido autobiográfico, se instaura paradójicamente como el texto que más dificultades causó a Di Benedetto a la hora de articular vida y literatura en el entramado de una narración.

La recepción crítica contemporánea es dispar. Hay reseñas elogiosas, como la de Alfredo Canedo en el diario *La Razón* (28 de abril de 1985), que habla de una novela “incitante” y “novedosa”. También la de Raúl H. Castagnino, quien afirma que con esta obra Di Benedetto sigue siendo fiel a sus búsquedas y al sentido experimental con el que aborda la creación: “Todo cuaja en autenticidad, todo se ha volcado con espontaneidad e inmediatez, según afloran antiguas vivencias, recuerdos, logros o frustraciones”. Como si fuera poco el encomio, le anticipa un importante destino en la

novelística argentina contemporánea¹⁸⁶. SNM recibe lecturas positivas también por parte de Elvira Orphée (“Los sueños, la realidad”, en *La Nación*, 12 de mayo de 1985) y de Daniel Freidemberg (“Inerte lucidez de un solitario”, en *Clarín*, 25 de julio de 1985). Sergio Chejfec, en cambio, critica duramente la obra en una reseña aparecida en la revista *Punto de vista*, en especial por el radical cambio que percibe en el uso del lenguaje. Afirma que es una sorpresa negativa que “el rigor que este autor siempre depositó en la formalización de una lengua *neutral* en pos de una particular condensación estética, aquí se dirige a la explicitación abierta de sus materiales y supuestas ‘simbologías’ en desmedro de la calidad de aquélla” (1985: 41). Sin embargo, quizás como reconocimiento a la trayectoria de un escritor tan maltratado por la coyuntura histórica, a su regreso a la Argentina la novela recibe el Premio Boris Vian.

Los críticos que posteriormente abordan SNM también suelen juzgarla una obra menor de su producción. Filer (1987) considera que, junto con CDE, no está a la altura de sus producciones anteriores. Néspolo (2004a) expresa que es conflictiva desde cualquier perspectiva y de ardua lectura. El premio Nobel sudafricano J.M. Coetzee la lee como un experimento no llevado hasta sus últimas consecuencias, y expresa que una marca de este fracaso es la clave de lectura que Di Benedetto proporciona como introducción, en la que parece que el escritor se ha sentido compelido a explicar cómo se armó el libro y la manera de leerlo (2017: 242)¹⁸⁷. Ponderan positivamente la novela *Del Corro* (1992) y, especialmente, *Maturo* (1987 y 1989). Contrario a la opinión generalizada, esta señala que con esta obra, Di Benedetto ha acentuado y sutilizado las peculiares características de su estilo, así como “ha proporcionado una síntesis filosófica, vital, ética y aun religiosa, envuelta en las formas de un lirismo humorístico no exento de tintes dramáticos” (1987: 38). Más adelante examinaremos estas valoraciones.

4.2. Estructura, voz y niveles narrativos

SNM se abre con un texto introductorio dividido en tres segmentos: “Claves”, “Cronología y método” y “Dudas confesables”. El primero puntualiza que la palabra

¹⁸⁶ Hemos podido consultar el artículo de diario o revista en la que se encuentra esta reseña de Raúl Castagnino (obtenida en el Archivo Di Benedetto que posee el Centro de Estudios de Literatura de Mendoza de la FFyL-UNCuyo), pero el recorte no permite distinguir sus datos bibliográficos.

¹⁸⁷ No coincidimos con Coetzee en esta apelación al texto introductorio como indicio del fracaso de la escritura, ya que Di Benedetto incluye este tipo de preludios, más o menos breves, en obras innegablemente reconocidas como *Mundo animal*, *El silenciero*, *Declinación* y *Ángel y Annabella* (segunda edición de *El pentágono*).

sombras vale tanto como *sueños*, y que los sueños son sombras y algo más. El segundo señala que los “delirios oníricos” de aquellas páginas se produjeron en tres épocas y sitios diferentes: hacia 1981 en New Hampshire, luego en América Central, y finalmente en Europa. Es decir, explicita las instancias de escritura de la novela ya expresadas en varias ocasiones. Dice también que fueron cuatro años de trayecto con un vacío de por lo menos tres (cuando abandonó el libro hasta retomarlo mucho después). Pero lo fundamental es lo siguiente: “el autor ha cuidado, poco menos que unánimemente, que todo el texto guarde la fisonomía o un perfil de los sueños, como la incoherencia y los episodios de aparición repentina sin solución ni epílogo propio” (SNM: 7). El último segmento, se verá más adelante, tiene que ver con el título.

La obra tiene, como la mayoría de las novelas del autor, una estructura tripartita, sin título y numerada (I, II y III). La primera y la tercera parte son notablemente más extensas que la segunda, cuestión que ha llevado a críticos como Espejo Cala a considerarla una especie de “interludio”, al modo de LS o EP. En la primera parte el protagonista, Emanuel, viaja a una Colonia de artistas ubicada en una zona boscosa de Estados Unidos para dedicarse a la escritura de un libro. Es, evidentemente, la ficcionalización de las circunstancias que dan origen a SNM, es decir, una *mise en abîme* de carácter metapoético. Con Emanuel instalado allí la novela comienza a referir, desordenadamente, acontecimientos de su vida, los cuales giran fundamentalmente alrededor de dos ejes: su trayectoria profesional como periodista en una ciudad de provincias –nunca nombrada pero fácilmente identificable con Mendoza– y su obsesión por las mujeres. Sueños, recuerdos, recuerdos de sueños, ensoñaciones, van anudándose para desplegar, de modo fragmentario, un tapiz del pasado de Emanuel, intercalado numerosas veces por valoraciones y reflexiones del propio protagonista sobre su actuar que, aunque por momentos se justifique, manifiestan un profundo sentimiento de culpa. La segunda parte se concentra en un episodio de carácter sobrenatural en la precordillera mendocina. La tercera insiste en la revisión del pasado, y hacia el final se produce un cambio en la ubicación espacial: de Estados Unidos se pasa a Guatemala, donde el periodista vive a costa de una joven investigadora.

Con el fin de comprender el complejo armazón narrativo de esta novela recurrimos, como primer paso y por su operatividad, a la narratología clásica (Gérard Genette, *Figuras III*, [1972]1989) para distinguir los niveles narrativos que la componen. Observamos entonces que un narrador heterodiegético omnisciente (instancia extradiegética, que no debe confundirse, a pesar del contenido autobiográfico, con la instancia de escritura por parte de Di Benedetto) refiere en

presente la historia de Emanuel en New Hampshire (instancia intradieética o simplemente dieética), con una breve referencia al pasado inmediato en Madrid¹⁸⁸. Todos los relatos que se incluyen en la novela, de diversa naturaleza –sueños, recuerdos, evocaciones– los consideramos instancias metadieéticas puesto que se ubican en un nivel superior (esto es, más interno) con respecto a la diégesis principal, y conformarían, de algún modo, la novela que está intentando escribir Emanuel.

Vista esta macroestructura narrativa, SNM entraña, como toda novela moderna, una complejización de las relaciones entre los distintos niveles del relato. En la parte I es posible encontrar referencias directas a los diversos discursos que componen la obra: sueños, recuerdos, evocaciones. Por ejemplo, se dice: “En su cabaña del bosque, *recuerda* como si lo soñara: Están en la «cuadra», los veintitantos redactores. Todos acusan el sacudón, comunicándose la extrañeza con miradas que se cargan de interrogación” (SNM: 27-28. El resaltado es nuestro). En las páginas siguientes se desarrolla el episodio del terremoto de San Juan y las discusiones con los colegas acerca de la deontología periodística. Luego el recuerdo finaliza y se retorna a la instancia de escritura en la colonia del bosque: “Ahora, ya muy pasado el tiempo de aquel episodio, Emanuel...” (34). Otras veces, el protagonista tiene que esforzarse por sacar a la luz recuerdos que siente revueltos en su interior, como cuando las pinturas de uno de los artistas de la colonia despuntan un recuerdo de infancia: “Emanuel no podía decir por qué, pero *a fuerza de destornillarse la memoria*, llegó a sospecharlo: esa pintura decorativa tan ajena al paisaje de la naturaleza que los circunda, se parecía al estampado de unos pañuelitos de mujer que se obsequiaba a las clientas en el anexo de perfumería atendido por su madre, en la farmacia del padre, cuando él era niño” (37. El resaltado es nuestro). Es decir, la continuidad entre el presente y el recuerdo/sueño/evocación ocurre gracias a algún objeto o asunto que funciona como soporte de la asociación. Por ejemplo, el objeto “fruta” conecta el bosque de la Colonia donde Emanuel busca frutas comestibles, con el recuerdo de Cali (niño comiendo aguacates), cerrando con una implícita relación de oposición: en New Hampshire no hay frutas comestibles, a diferencia de los árboles de Colombia. El recuerdo de Los Corralitos y la extraña visión de una yegua blanca germinan a partir de otra confusión perceptiva, la de las escaleras del edificio principal de la Colonia.

Sin embargo, al atender a estas transiciones de un nivel a otro a lo largo de la novela, hallamos en casi todos los casos un debilitamiento de las fronteras entre los distintos niveles narrativos. Esto es, la mayoría de las veces no se introduce al lector

¹⁸⁸Recordemos que, según Genette, la instancia narrativa de un relato primero es por definición extradieética.

con una expresión del tipo “Emanuel recuerda...” o “Emanuel sueña...”, sino que es inmerso directamente en ese recuerdo o sueño como si se ahorrara un nivel narrativo. A lo sumo se recurre a un signo tipográfico (espaciado doble) para señalar este pasaje, lo cual tampoco es un indicador preciso pues se emplea también para separar segmentos del mismo recuerdo o episodios del mismo nivel narrativo. Por ejemplo:

Piensa que el bosque debe de tener algo comestible. Frutas evidentemente no, sólo cría pinos.

La otra vez, en Cali de Colombia, el niño estaba subido a un árbol del parque municipal (nada de bosque selvático), muy vestido con su trajecito de terciopelo o pana azul, como de fiesta, camisa blanca de pechera y puños de encaje y corbatín con lacete negro. Comía aguacates y el zumo se le derramaba sobre las rodillas [...]

Frutas evidentemente no, en este bosque de lo que supuse una isla, con cabañas y algún roedor, ahí se desliza una ardilla.

(SNM: 18-19)

En el fragmento de arriba, se observa el uso de espaciado doble para introducir el recuerdo, pero no para volver al relato primero. En cambio en el siguiente, no hay distinción explícita de pasaje entre niveles narrativos:

Lástima, considera, era mejor suponer que él había perdido una escalera, que eran dos el primer día pero ya nunca más, se habían vuelto una, lo que en definitiva constituía un alivio, ya que se podía considerar que una representaba menos esfuerzo que un par.

En Los Corralitos, en un espacio vacío donde se encontró buscando los espaldares de tamarindos, de repente tuvo la sensación de haber estado allí [...]

Al abandonar la cabaña rumbo a la Colonia...

(24-25)

Este olvido o eliminación del narrador metadieético (voz del relato primero que introduce el relato en segundo grado) constituye lo que Genette llama *metadieético reducido* o *seudodieético*, procedimiento utilizado ejemplarmente por Proust: “todo *En busca del tiempo perdido* es una vasta analepsis seudodieética en función de los recuerdos del «sujeto intermedio», en seguida reivindicados y asumidos como relato por el narrador final” (1989a: 291-296). Si bien en la novela francesa la voz narradora corresponde a la primera persona y SNM, en cambio, a la tercera¹⁸⁹, el relato

¹⁸⁹ Solo en dos momentos de la novela tiene lugar la irrupción de la primera persona. El primero, en un fragmento de la primera parte en la cual un yo se dirige a una segunda persona (desconocida) y relata, en tiempos pretéritos, acontecimientos del pasado, como si se trata de

se halla de tal manera focalizado en Emanuel que el periodista parece hipostasiado en el narrador heterodiegético. Este sabe todo de aquel (pensamientos, sentimientos, valoraciones, dudas, debilidades, vicios) y no del resto de los personajes, a quienes presenta solo a través de la mirada de Emanuel, todo lo cual acentúa la confusión entre autor, narrador y protagonista¹⁹⁰, como si se trata de un narrador en primera persona enmascarado en una tercera.

Además, después de haber ido y venido en el tiempo una y otra vez, acostumbrando al lector a este procedimiento, en un momento de la historia ya no se vuelve más a la instancia de escritura (Emanuel en la colonia de New Hampshire). Prácticamente los dos tercios de la novela que restan constituyen la narración de la vida pasada del protagonista y finalmente el viaje a Guatemala, que es introducido abruptamente. Con ello, tanto la historia de la Colonia de artistas como la de la vida profesional de Emanuel en Mendoza quedan trucas. El uso predominante del presente del indicativo desdibuja aún más las fronteras temporales, dando la impresión de que, olvidado ya el supuesto aquí y ahora de Emanuel escritor en New Hampshire, no se trata ya de una analepsis –la cual entrañaría un cambio de nivel de la narración– sino de la sucesión de los fragmentos de una biografía, interrumpidos por reflexiones e instancias oníricas.

Julio Premat reconoce esta complejidad narrativa y la interpreta desde la figura del doble. En las primeras cuatro novelas, las coincidencias entre el devenir de los protagonistas y la biografía del escritor, la focalización interna, el uso de la primera persona y de los tiempos presentes, y el anonimato (en ES y LS), ayudan a la creación de un autor implícito, desdoblamiento del Di Benedetto real (1991: 250). En la última novela, en cambio, el procedimiento es diverso, porque Emanuel:

D'abord il est personnage, puis double du narrateur (Henri James l'aurait appelé réflecteur): il est le centre de la focalisation –seul foyer sensible grâce auquel l'histoire peut être contée–, et même narrateur quand, comme par inadvertance, il prend la parole à la première personne /SNM 38-45/. Mais il est aussi double de l'auteur: fruit de sa fictionnalisation, il concentre

algunas páginas del libro que está escribiendo Emanuel. Se inicia con “Le prometo, señor, quiero decir, le aseguro, que no lo he soñado: dejé de ser niño y me hice periodista” (SNM: 43) y relata el viaje a la metrópoli con el tío y una de sus primeras aventuras eróticas, en la cual se involucró con una mujer casada que había sido amante de su primo. En un momento de ese mismo episodio amoroso y sin transición alguna, se retorna abruptamente a la tercera persona. Un poco después, Emanuel tiene la visión de una ardilla muerta que luego ve como un mono y, como haciendo eco de *Zama* y “Nido en los huesos”, se dice: “Ahora soy el simio colgado del árbol...” (52). Unas líneas después retoma la tercera persona.

¹⁹⁰ Espejo Cala califica la novela como *monólogo narrativizado* por cuanto el estilo indirecto reproduce un pensamiento que solo ha podido ser aprehendido directamente (1991: 445).

en lui les séquelles d'une tentative de la part de l'écrivain de sortir du silence et de se représenter.

(1991: 253)¹⁹¹

Es decir que, aunque predomine la tercera persona, la breve irrupción de la primera, la focalización y la ficcionalización biográfica hacen de Emanuel un doble del narrador y, al mismo tiempo, un doble del autor.

4.3. Ficciones de un yo que es un otro

En el marco de la producción dibenedettiana es destacable esta particular constitución de la voz narradora. Emanuel no es Antonio Di Benedetto pero tampoco es un personaje enteramente emancipado; la gran cantidad de episodios inspirados en la vida del escritor impide esta separación¹⁹². A diferencia de Zama, Aballay, el silenciero e

¹⁹¹ “Al principio es personaje, después doble del narrador (Henri James lo habría llamado reflector): es el centro de la focalización –único enfoque sensible gracias a la cual la historia puede ser contada– e incluso narrador cuando, inadvertidamente, toma la palabra en primera persona /SNM 38-45/. Pero es también doble del autor: fruto de la ficcionalización, concentra en él las secuencias de una tentativa, por parte del escritor, de salir del silencio y de representarse”. La traducción es nuestra.

¹⁹² Los aspectos y episodios que tienen su correlato con la vida de Di Benedetto son muchísimos: la beca en la Colonia MacDowell de New Hampshire; los primeros pasos en el periodismo en un diario barato (*La Semana*) que se usaba como asiento en los partidos de fútbol; la cobertura del terremoto de San Juan (1944, ya trabajando para *La Libertad*); el padre farmacéutico y la tragedia que supuso su muerte para el niño; el viaje a Buenos Aires con el tío y el descubrimiento de las máquinas rotativas de un diario (se trataba del *Crítica*); la historia del abuelo que trajo una mujer de Italia y provocaría el suicidio del primo; los estudios de Derecho; la extravagante capacidad de Emanuel para doblar los dedos hacia atrás hasta tocar el dorso de la mano (Di Benedetto se la demuestra a Soler Serrano en la entrevista televisiva *A fondo*); la entrevista a Cantinflas; la creación de otro diario más gráfico y dinámico que acompaña al Diario N°1 (velada referencia a *El Andino*); los viajes (Colombia, Guatemala, Sudáfrica, Europa); el uso de la boina vasca; el paso a la Sección de Artes del diario y, más tarde, el ascenso en la empresa, que provoca un crecimiento de las hostilidades hacia él por parte de sus colegas y también de las autoridades provinciales. Son evidentes las referencias a Mendoza (Los Corralitos, Palmira, las semidesérticas montañas cordilleranas, nombres de calles) y a importantes acontecimientos políticos: la campaña mediática a favor de los terratenientes frente al desvío del agua de las Lagunas de Guanacache en Lavalle; las coyunturas políticas que ponen en peligro la libertad de prensa; el “Mendozazo”; la pelea por el Sindicato de Prensa (Di Benedetto estaba en contra de su creación, le bastaba el Círculo de Periodistas); el atentado en su casa de la calle Entre Ríos. La novela también hace referencia a personalidades de la época, de manera directa, como sucede con Draghi Lucero, pero también velada. Por ejemplo, el periodista Alfio es fácilmente identificable con Rodolfo Braceli, como lo cuenta este mismo en la introducción a la entrevista que le hace a Di Benedetto en 1972. Como le reprocha Braceli al escritor, Emanuel no colabora lo suficiente para impedir el despido de Alfio. Además se dice que está filmando una película sobre un boxeador mayor; efectivamente, Braceli rodó en 1968 un film sobre Nicolino Locche. Otra referencia velada es la de Galina Tolmacheva: “Alfio cursó la Escuela de Teatro de aquella actriz mayor que en su lejana juventud fue discípula de Stanislavsky en París” (SNM, 224). El director del Diario N° 1 probablemente haga referencia a Felipe Calle, cuyo hermano estaba a cargo de la Administración del periódico (en la novela encarnado por Leoncio Leonardo). El imprentero mecenas de poetas es identificable con Gildo D'Accurzio.

incluso el periodista suicida –el cual, hemos visto, ficcionaliza varios episodios de origen biográfico–, Emanuel D'Aosta tiene el carácter de un “sujeto intermedio” que sostiene la tensión entre la ficción y la autobiografía, entre la novela y el libro de memorias, tensión que la obra no resuelve en ningún momento.

El empleo del narrador heterodiegético intenta generar un efecto de distanciamiento, pero la narración focalizada y la constante introducción de las cavilaciones de Emanuel a la manera de un monólogo interior indirecto lo rompen, produciendo la impresión de una seudodiégesis: es la historia de Emanuel, no narrada por él sino por otro, pero ese otro es él mismo asumiendo la narración sin reivindicarla debido a un “pudor autobiográfico”, como dice Maturó (1989: 100)¹⁹³. Es que, si Emanuel guarda similitudes con Di Benedetto, ¿qué mejor estrategia encubridora que desplazar el *yo* hacia *él*, hacia otro que no es un *yo*? Desdoblarse, ocultarse en los pliegues de una voz ajena ante la imposibilidad de *escribirse* en lo más íntimo¹⁹⁴; encarnarse en la máxima rimbaudiana *yo es otro*¹⁹⁵. De hecho, varias veces se hace referencia a este “otro”, duplicación de sí mismo que evidencia, por un lado, la escisión del sujeto –“son luchas que desgarran, sin dejar certidumbre de nada que permita decir: Yo soy” (SNM: 190)–, y por otro, la imposibilidad de hacerse plenamente cargo del relato, de un itinerario vital que entraña responsabilidades y culpas:

Tiene que ser una señal de su tormento: que él no querría ser uno, sino dos, y el uno doble es once pero también es un-uno.

A fin de no ser él solo, sino él y el otro, y que el otro actuara por él (¿trabajara por él?) y él tuviera en quien descargar responsabilidades, sobre todo las morales, que son las que más pesan. Que las culpas las tuviera el otro.

(14)

Emanuel piensa en una majadería del otro, que inventa o escribe por él, y en caso de ser él mismo quien ha escrito, que lo ha hecho en estado de desvarío, un texto delirante de apariencia mansa que no servirá para nada.

(79)

¹⁹³ Maturó cree que este “pudor autobiográfico” no impide la confesión, el desnudamiento, la autoacusación y la justificación, todo lo cual evidencia la voluntad del escritor de llevar el acto expresivo hasta sus últimas consecuencias (1989: 100).

¹⁹⁴ “Lo íntimo tiene que ver con la manifestación de una distancia indecible que impide tanto identificarse, apropiarse sin restos de uno mismo, como ser identificado; una distancia que fuerza la enunciación, hace hablar o escribir, y transforma secretamente cualquier performance autobiográfica en una experiencia de la propia ajenidad” (Giordano 2013: 6).

¹⁹⁵ Rafael Arce afirma que el empleo de la tercera persona indica que Di Benedetto no es ingenuo y sabe que el acto autobiográfico debe inscribirse en el entramado de una ficción novelesca (2017a: 99).

Además, personajes como el hermano del director del Diario N°1 para el cual trabaja Emanuel, Leoncio Leonardo, o el ya visto Maldoror, configuran también *otros sí mismo*. Mientras el primero personifica las ansias de poder y el deseo sexual desmesurado, el segundo encarna los ideales de la creación literaria y las tendencias autodestructivas ante la evidente corrupción del mundo humano. María Elena Legaz afirma que Emanuel y sus dobles parecen mostrar distintos modelos de devenir periodista. El primero es el que se siente en permanente tensión entre la ética y las tentaciones del medio; Leoncio, el que lucra con el periódico como empresa comercial y con el acercamiento al poder; el tercero, la rebeldía del marginal que incursiona en el oficio por necesidades materiales, renegando de los vicios de sus patrones (2012: 162-163).

Por otro lado, tanto la fachada editorial, con sus colecciones (Alianza Literatura y por Adriana Hidalgo, colección “La lengua” dedicada a la novela) y sus paratextos –solapa y contratapa–, así como las declaraciones del autor sobre su génesis y reescritura, inscriben SNM en el género novela. Hay evidentemente, como dice Arce a partir del término acuñado por Nicolás Rosa, un “acto autobiográfico” inscripto en la trama narrativa (2017a: 98), en el sentido de que el conocimiento de la biografía del autor ayuda notablemente a la comprensión de muchos de los acontecimientos narrados. Hay también cierta estrategia psicoanalítica palpable en la construcción de la novela: Emanuel recurre a recuerdos y a sueños para indagar en el relato de su propia vida, que hace eco en la del escritor. No obstante, la no-identificación plena entre autor y protagonista, la narración en tercera persona y la importancia dada al delirio onírico debilitan la carga de autorreferencialidad. Si pensáramos, además, que Di Benedetto ha querido recurrir a estrategias de *autofiguración* (Molloy, 1996) para construirse una imagen de sí mismo, el resultado sería bastante ultrajante para el escritor, ya que Emanuel se comporta, las más de las veces, con soberbia y bellaquería. Desistimos entonces de catalogar SNM como autoficción o como autobiografía novelada. El espesor referencial de la novela viene más bien dado por la recurrencia de ciertas pulsiones del sujeto que podríamos catalogar de biográficas: la ambición de poder y el deseo erótico irrefrenable. Lo demás es trabajo de la imaginación.

Precisamente la manufactura de la ficción novelesca, que tanto esfuerzo supuso al escritor en el exilio, tiene su eco en el protagonista. Al emprender la escritura Emanuel se encuentra “sumamente confundido, como si hubiera asumido la misión de crear el mundo y, puesto a la faena, tuviera a su alcance los elementos, pero estos fueran fugaces, vanos e ilusorios (SNM: 13-14). Al igual que Di Benedetto, es consciente de que los materiales (recuerdos y sueños) por sí mismos son insuficientes y que toda

recuperación de una vida es también su invención y su mitificación. En otras palabras, recordar también es crear: una vida, una identidad individual e histórica. Como dice el protagonista de *En busca del tiempo perdido*:

Dejo la taza y me vuelvo hacia mi alma. Ella es la que tiene que dar con la verdad. Pero ¿cómo? Grave incertidumbre ésta, cuando el alma se siente superada por sí misma, cuando ella, la que busca, es juntamente el país oscuro por donde ha de buscar, sin que le sirva para nada su bagaje. ¿Buscar? No sólo buscar, crear. Se encuentra ante una cosa que todavía no existe y a la que ella sola puede dar realidad, y entrarla en el campo de su visión.

(1967: 46)

Por otro lado, si confiamos en las palabras de Di Benedetto, la novela nació de la transcripción de los profusos sueños que lo acosaban y que, por lo que la novela muestra, tenían mucho que ver con su pasado y con los sentimientos de culpa. Este sentido confesional primigenio fue desmantelado y vuelto a montar con la reescritura de una segunda y una tercera versión, con las cuales buscó dar forma lógica y novelesca a un libro que consideraba confuso y embarullado. Este tamiz explica, por un lado, el distanciamiento que en apariencia se establece entre personaje y autor mediante la elección de una voz indirecta, y por el otro, la poca apariencia de sueños que tienen la mayoría de los episodios. En la entrevista de Jorge Halperín (*Clarín*, 14 de julio de 1985), Di Benedetto habla del sueño y dice lo siguiente: “Reglas, no tiene, sino características. Los rasgos del sueño son la incoherencia, la precipitación de los sucesos, a veces sin gobierno, los finales abruptos que lo dejan a uno con el sueño colgado y la espada sobre la cabeza. A veces, son anuncios tétricos de una visión sobrenatural” (EsP: 569). Sin embargo, a excepción de algunos pocos casos, como la visión de las ardillas que escuchan tocar el piano, o el sueño de las futbolistas con medias rojas o el de las montañas de azúcar con aspecto de pechos femeninos, la mayoría de los relatos respeta el orden lógico y la verosimilitud de la narración clásica, es decir, no cumple el propósito enunciado en la introducción de que todo el texto guarde la fisonomía de los delirios oníricos. La expresión de los sueños, además, no es tanto surrealista como simbólica, pues en ellos toman forma las inquietudes de Emanuel: la avidez sexual, los remordimientos, las ambiciones, los deseos de muerte, la violencia latente.

4.4. El recuerdo, el olvido: borrar el trauma

Sujeto intermedio entre personaje de ficción y autor ficcionalizado, Emanuel D'Aosta problematiza no solo el pacto de lectura, sino también la construcción de la identidad y la reconstrucción del pasado personal y social, es decir, la cuestión de la memoria: repasar la vida de ese otro que ha sido y que ya no es –quizás por eso la elección de la tercera persona–, hacer del ejercicio de la ficción un medio para el examen de conciencia. A diferencia de Aballay y el crimen que lo turba por dentro, ambos productos de la imaginación del escritor, detrás del periodista Emanuel está un periodista de carne y hueso que se siente culpable:

No he cesado de hacer periodismo a pesar de que, cuando me arrancaron del diario donde trabajaba y me hicieron pasar ese calvario tan largo, una de las conclusiones provisionarias que adopté fue abandonar el periodismo para siempre. Es decir: pensé que el periodismo me había hecho mucho mal. Posiblemente eso sea erróneo, y yo haya hecho mal con el periodismo posiblemente, y he recibido mi castigo.

(EsP: 554)

[...] quizá he tenido alguna apetencia propiciatoria de que me sucediera algún traspie así, porque yo tenía que moderarme, en mis impulsos y en mis ambiciones.

(559)

¿No es acaso esto último –los impulsos sexuales y las ambiciones sin moderación– lo que lleva a Emanuel a perder todo lo que ha tenido? En uno de sus sueños, el periodista solicita *distancia*, a la que define como un “no estar”. Luego añade: “Al menos que los otros no estén en mí” (SNM: 215). Emanuel busca para sí un borramiento: hacer de su existencia con los otros –la vida profesional y amorosa– sueños y sombras. Escribir, entonces, para recordar, y recordar para olvidar. No es casual que la última palabra del libro sea, precisamente, olvido. En las “Dudas confesables”, uno de los textos introductorios de la novela, el narrador explica que el título del libro pudo ser *Sombras, vagamente sueños*, pero dice también:

En otro momento vaciló en dar al libro el título que tiene, o bien, de forma más escueta, presentarlo como un apelativo, el de la invocación final, que representa también un acto de contrición. No va como mero nombre de persona, sino por su carga o sustrato evocativo de lo espléndido, o lo amado o lo bueno, y de las culpas (que no se puede ni borrarlas ni olvidarlas).

(8)

Olvido, última palabra de la novela, es el nombre del amor de juventud de Emanuel, de allí que lo llame apelativo. Es también, como se dice, un acto de contrición, es decir, el arrepentimiento por una culpa. Sin embargo, lo que demuestra esta novela del olvido es su imposibilidad, en los dos sentidos que se le dan a la palabra. Por un lado, imposibilidad de recobrar el amor bondadoso y puro de la juventud; por el otro, imposibilidad de dejar atrás las culpas. El título, *Sombras, nada más...* funciona como una aposiopesis: los puntos suspensivos advierten la reticencia a seguir hablando, instalan en el discurso un llamado al silenciamiento. Como último y trabajoso eslabón de una extensa vida literaria, la novela parece confesar que su autor no tiene más para decir. El hecho de que, transcurrido un tercio de la novela, el Emanuel de New Hampshire desaparezca, es altamente significativo: se borra al sujeto que recuerda y escribe. Premat lee este borramiento desde el inicio mismo de la novela en función de la ausencia del narrador homodiegético al cual nos había acostumbrado Di Benedetto en sus anteriores novelas. Este “silencio gramatical” del yo manifiesta un escritor desnudo ante sus personajes, sin intermediarios, solo ante sombras familiares pero deformantes: “Il n'y a plus de perturbation de l'image du moi, il s'agit de son anéantissement dans le sens le plus primaire: le remplacement du moi par le néant” (1991: 255)¹⁹⁶.

En cuanto al asunto de la dictadura militar, Arce señala que la novela se construye en torno al olvido y represión de este episodio traumático tanto desde el punto de vista subjetivo como histórico (2017a: 105). Efectivamente, los acontecimientos narrados en la tercera parte van dando cuenta de un aumento de la conflictividad en el medio social y político de la provincia donde Emanuel ejerce el periodismo. Se habla de censura; se hace referencia a “aquella manifestación populista, gigantesca de veras, que soportó gases lacrimógenos e incendió automóviles y autobuses”, alusión bastante clara al “Mendezazo” (SNM: 233)¹⁹⁷; se le anticipa a

¹⁹⁶ “Ya no hay perturbación alguna de la imagen del yo, se trata de su aniquilación en el sentido más primario: el reemplazo del yo por la nada”. La traducción es nuestra.

¹⁹⁷ “El 4 de abril de 1972, la capital de la provincia estalla con el movimiento denominado Mendezazo. Una serie de manifestaciones se desarrolla en días previos, tanto de los docentes provinciales en huelga como de la población en general por un desmesurado aumento de las tarifas eléctricas. Alimentan ese clima de inquietud los sucesos conocidos como Cordobazo y Rosariazo, y la efervescencia política [...].”

En la noche previa, el interventor Francisco Gabrielli –designado por el presidente Levingston– renuncia cuando se le comunica que la Policía ha quedado subordinada al Ejército. Asume entonces el mando de la provincia el comandante de la 8ª Brigada de Montaña, general Luis Gómez Centurión.

La mañana del 4 de abril arranca con una concentración de docentes frente al sindicato que los agrupa en la calle Montevideo, que es dispersada violentamente por la Policía con el uso de camiones hidrantes, gases, perros y caballería. Los maestros marchan hasta la CGT y la columna se engrosa con más manifestantes. Al llegar a la principal avenida, la San Martín, comienzan los

Emanuel que será “barrido”; y finalmente, sufre un atentado en su propia casa¹⁹⁸. Pero entonces comienza el episodio de Maldoror que desplaza el interés del conflicto político-social para enfocarse en problemáticas existenciales, al cual le sigue el viaje a Guatemala donde la novela se cierra. Las únicas referencias más directas al secuestro por partes de los militares ocurren hacia el principio. Primeramente, en uno de los dos fragmentos en que irrumpe la primera persona: “Ya no estoy en la metrópoli, de ella conservo apenas una tenue memoria; soy estudiante secundario en la comarca profunda, donde, en el transcurso de esta historia que le estoy contando, señor, vivió y sucumbió mi familia, donde tuve y perdí posición, bienes materiales y casi me quitaron la vida” (SNM: 44). Luego se expresa en clave anticipatoria:

Sin embargo, como por un resquicio, lo penetra otra especie de certeza, nada nueva en él, ya lo asaltó anteriormente: que el Juez Más Alto ya lo juzgó, lo condenó y lo hizo expiar en vida. Sólo que el Juez Eminente se sirvió de instrumentos terribles para actuar contra él: otros seres; en apariencia, sus semejantes; en apariencia, seres humanos. Ellos obraron la persecución y ejecutaron el abominable castigo. Aunque intuye que no es lo que le ocurrió, sino lo que le va a ocurrir en el futuro.

(SNM: 59)

Este silenciamiento es esperable. En varias de las entrevistas que Di Benedetto brinda en sus últimos años de vida confiesa el intenso ejercicio de olvido que tuvo que llevar adelante para enfrentar el trauma que le produjeron cautiverio y exilio¹⁹⁹. La experiencia se le ha vuelto indecible. En la conversación con Jorge Halperín (*Clarín*, 1985), ante la pregunta acerca de la provocación de la nada como tema recurrente en él, Di Benedetto responde:

ataques a los negocios del centro. Reunidos en la Casa de Gobierno, los manifestantes pretenden entrar violentamente a la Casa de Gobierno, y el Ejército desata la represión. El saldo es lamentable: un muerto, dos heridos de bala y centenares de heridos y contusos. Los grupos que se dispersan incendian 146 automóviles y siete trolebuses, son atacados los comercios y las pérdidas suman varios millones de pesos (Oviedo 2010: 275-276).

¹⁹⁸ “¿Quiénes lo atacan: los de derecha, los de izquierda, los sindicalistas? De todas formas se siente ya un perseguido” (SNM: 234).

¹⁹⁹ “había ejercido una terapéutica (no sé si inventada por mí, pero yo la apliqué) que fue tratar de olvidar, para no sentir tanto sufrimiento ni tanta pena ni tanto disgusto por la situación que he pasado. Ese manto de olvido fue muy riguroso. En realidad he conseguido olvidar a los malhechores con los que traté, me refiero a los delegados de las fuerzas militares o a los militares mismos que me perturbaron la vida. No recuerdo un solo nombre” (Entrevista de Miguel Briante para *Tiempo Argentino*, 10 de junio de 1984. EsP: 550).

“Apliqué el olvido a muchas acciones que cada vez que las recuerdo me hacen sufrir una barbaridad y al otro día me levanto con trastornos hasta en el sistema motor de las piernas. No es fácil aplicar esa regla porque las heridas son muy grandes” (Entrevista de Jorge Halperín para *Clarín*, 14 de julio de 1985. EsP: 572).

Hay que entenderlo de dos maneras: por un lado, es la búsqueda del auxilio de la muerte por el suicidio. Entregarse a la nada por la convicción –y en eso me aparto de la visión cristiana– de que después de la muerte no hay nada. En segundo lugar, que la nada se puede construir respecto del prójimo si se siente que él piensa de uno que es la nada. No es un sentido moral, sino que no vale, que no existe, que lo “borran”. Es mejor vivir “borrado” cuando al existente lo meten en la cárcel, lo golpean y lo insultan. (EsP: 576)

Estas dos modulaciones de la nada aparecen en la novela. La primera, la del suicidio para acceder a la nada y aniquilar todo sufrimiento, es llevada adelante por Maldoror, como se vio en el capítulo 2 de la primera parte. La segunda es la que ejecutan los militares sobre Emanuel/Di Benedetto: “borrarlo” por considerarlo nada, a lo cual sigue la respuesta de la víctima, que es “borrarse” a sí misma como escudo protector ante el martirio de la acción aniquiladora ejercida sobre ella. Este borramiento coincide con la desintegración del sujeto observada a propósito de los CDE.

Finalmente, Maturo considera SNM un acto de expiación por la palabra, experiencia espiritual y transformación de la conciencia. Cree, además, que entraña la posibilidad de una reconciliación: “Es esta la última figura en el periplo del héroe” (1989: 100). Nuestro análisis nos lleva forzosamente hacia conclusiones muy distintas. Incluso si hacia el final la aparición de Alba Rosa, con ese nombre sugerente, permite vislumbrar la oportunidad de un renacimiento, Emanuel la pierde debido a su obsesión por las mujeres. Si los personajes de la producción dibenedettiana anterior temían el vacío, la acechanza de la nada, aquí solo Maldoror se ve torturado por tales pensamientos. Emanuel teme, en cambio, la pérdida de poder, expresada claramente en el reflejo de sí mismo que descubre en la leyenda de Vucub-Cakik del *Popol Vuh*, la “Biblia” quiché (el pueblo maya guatemalteco). Teme también, haciendo referencia al relato “El hombre de la arena” de Hoffman, “la arena de sus víctimas” (SNM: 307)²⁰⁰, es decir, el castigo que supone la pervivencia de las culpas. Por ello la invocación final a Olvido, único paliativo para su dolor y a la vez testimonio de la pureza para siempre perdida. Como reza el tango *Sombras, nada más* del que Di Benedetto ha tomado el título:

Pude ser feliz
y estoy en vida muriendo
y entre lágrimas viviendo
los pasajes más horribles

²⁰⁰ Cfr. capítulo 1 de la parte IV, “Lo absurdo y sus variantes”, donde se hace referencia a lo ominoso.

de este drama sin final²⁰¹.

Drama sin final señalado por los puntos suspensivos del título, sueños y sombras para dar cuenta de una vida que ha llevado al sujeto al borde de su aniquilación, olvido para borrar el trauma, SNM clausura con abatimiento la producción literaria del escritor mendocino. Sergio Chejfec se pregunta: “¿Qué tiene que suceder en un escritor para que abandone un estilo y un registro ya tan afianzado y constituido?, ¿cómo perder una precisa y personal identidad lingüística?” (1985: 41). Nuestra respuesta: una acción criminal sobre el sujeto, una herida profunda e incurable, un trauma. Todo eso deja su marca en la escritura.

²⁰¹ Tango compuesto por Francisco Lomuto (música) y José María Contursi (letra) en 1943.

Conclusiones parciales

En esta segunda parte del análisis de la narrativa de Di Benedetto hemos observado las distintas maneras en que emerge en los textos la cuestión de la nada, bastante recurrente en las obras publicadas después del cautiverio ilegal del escritor. En CDE, la desintegración del sujeto y la figura del indeseado configuran isotopías que, en los relatos de variada complejidad que integran este volumen, trazan una visión de la existencia en la cual el sujeto construye una problemática relación consigo mismo (desintegración) y con los otros (rechazo) que lo *nihiliza* por medio de la diada nada/nadie. En ABS, el desierto aparece con distintas modulaciones como una figuración de la nada. Tanto en “Aballay” como en “Onagros y hombre con renos” toma el carácter bíblico del espacio de la purificación y la expiación, sin dejar de lado los componentes regionales (flora y fauna, personajes típicos, costumbres), sobre todo en el primero. Hemos recuperado especialmente el itinerario geográfico del estilita ecuestre, su carácter de habitante del desierto cuyano y la des-regionalización de la región que opera con su empresa a caballo, para dar cuenta de la poética dibenedettiana de la marginalidad. “Aballay” es un texto ejemplar para estudiar cómo Di Benedetto se abre camino en la tradición literaria argentina por medio de una deliberada insistencia en los márgenes. “Pez” también reincide en el espacio regional del desierto, que plasma en este cuento la figura del paraíso perdido, del lugar que otrora tuvo agua y ya no. De esta manera, la sed que padece la tullida Lumila no es solo física, sino, como el ruido de *El silenciero*, también metafísica: ansia de absoluto, nostalgia de lo que nunca se tuvo, alivio de una existencia absurda de invalidez y desamparo. Todos estos relatos, junto a “Caballo en el salitral”, coinciden en una configuración espacial que fusiona el elemento social-local de regiones periféricas del país con problemáticas universales de cariz filosófico, esquivando tanto el regionalismo folklórico provinciano como la seducción de los modelos de Buenos Aires. “Onagros...” enfatiza el desierto como espacio vacío que, por ser tal, puede ser colmado de significación, así como la libertad para fundar desde la nada los valores que sostengan la existencia de los seres humanos.

Lo que aún a los personajes de Aballay, Lumila y Jonás es el despojamiento; el espacio del desierto escenifica ese gran vacío en el que están inmersos, la intemperie metafísica. No es un desierto vacío de vida: hay animales, hay movimiento, hay otros seres humanos; la pintura del paisaje es cromática y sonora. El desierto es más bien un vacío de significación o de sentido. Después del trauma que es la muerte en todas sus

formas (el asesinato ejecutado por Aballay, el cuerpo semimuerto de Lumila, la violencia y el destierro que sufre Jonás), estos personajes se encuentran en la indefensión de verse a sí mismos ante la nada de su propia consciencia, ante la “inmensidad íntima” de la que habla Bachelard cuando señala la correspondencia existente entre la inmensidad del espacio del mundo y la profundidad del espacio interior (2000: 180). El desierto hace eco del universo interior de los personajes, condenados a habitar el desierto como se habita la nada de la propia consciencia: con la angustia de la soledad y la potencia de la libertad. Atraviesan la etapa ética de la que habla Kierkegaard, “esa zona irresuelta de donde surge la nada, la crueldad y el absurdo” (Néspolo: 199), pero no llegan a un estadio religioso; se quedan en el limbo, en el entrelugar, con cierto alivio de carácter catártico. Aballay, con el camino ascético y la venganza del hijo de su víctima, expía su culpa. Jonás, con la travesía por el desierto, vuelve a comenzar y resignifica su existencia y la de sus descendientes. El destino es más cruel con Lumila, que se verá sola e inválida ante el feroz rostro de la muerte. Ni Aballay ni Jonás, sin embargo, alcanzan el paraíso, la conexión plena con lo divino. Su salvación consiste en aceptar la escisión con el mundo y apropiarse de esa subjetividad desgarrada a través del camino purificador. El deseo de pureza (los renos y los onagros, el caballo que mantiene al jinete alejado de la tierra) los mueve en el remolino de la existencia como el mono de *Zama*: en una espiral que no avanza, sino que lleva hacia lo más profundo de sí mismos.

En SNM, la última novela, la nada envuelve al sujeto desde la aposiopesis del título. Emanuel/Antonio, un yo enmascarado detrás de un narrador en tercera persona, un montaje narrativo enmarañado, sueños/recuerdos/evocaciones, todo parece el rodeo de algo que no se termina de decir, que se elide, desintegrando la narración junto con el sujeto que escribe. La víctima recupera el pasado, enumera sus culpas y termina por “borrarse” a sí misma como estrategia –literaria y práctica– ante el martirio de la acción aniquiladora ejercida sobre ella. Mientras Aballay, Jonás y Lumila intentan significar la nada, embellecer el desierto interior, purificándose, Emanuel se aniquila a sí mismo en la escritura, en una especie de suicidio simbólico, consumando la desintegración del sujeto indeseado que tomara forma unos años antes en los CDE.

PARTE IV

Lo absurdo del mundo

Preliminar/ *Absurdo*

1. El sentimiento de lo absurdo

El término *absurdo* se emplea como adjetivo para indicar que algo es extravagante, contradictorio, irracional, opuesto a la razón o carente de sentido. Ahora bien, cuando se habla del sustantivo *el/lo absurdo*, la palabra se abre a una esfera de significación más vasta en la cual la literatura y la filosofía se ven coimplicadas: se piensa en el teatro del absurdo, por ejemplo, así como también en la filosofía camusiana. Justamente es en *El mito de Sísifo*, ya referido en algunas ocasiones a lo largo de este trabajo, que Albert Camus se dedica a abordar el tema en profundidad²⁰².

En un pequeño texto que precede al ensayo, el premio Nobel francés aclara que no se trata de una filosofía del absurdo, sino de una sensibilidad absurda; es decir, lo que él entiende como un mal espiritual y no como una metafísica. El sentimiento de lo absurdo es el divorcio entre el hombre y su vida, como puede sentirse un actor separado de la decoración o un exilio sin remedio en el que no hay patria perdida ni tierra prometida. La absurdidad nace de una comparación entre un estado de hecho y cierta realidad, entre una acción y el mundo que la supera. No está ni en uno ni en el otro de los elementos comparados –el hombre o el mundo– sino en su presencia común y su confrontación: “Es el divorcio entre el espíritu que desea y el mundo que decepciona, mi nostalgia de unidad, el universo disperso y la contradicción que los encadena” (2010: 63).

Se trata de una sensación que puede sentir todo ser humano a la vuelta de cualquier esquina, y que propiamente se origina frente a la constatación sincera de que la vida no tiene un sentido. Por costumbre se suele responder “nada” cuando una

²⁰² Albert Camus nació en 1913 en Argelia, en ese momento colonia francesa, donde pasó su infancia y gran parte de su juventud. Empezó estudios de filosofía que tuvo que posponer debido a que enfermó de tuberculosis. Formó entonces una compañía de teatro de aficionados que representaba obras clásicas ante un auditorio integrado por trabajadores. Luego viajó a Francia y se dedicó principalmente al periodismo y a la literatura. En 1942 se hizo conocido por la publicación de su novela corta *El extranjero* y también por el ensayo que aquí referimos, *El mito de Sísifo*. Luego publicaría las obras de teatro *Calígula* y *El malentendido* (1944), *El estado de sitio* (1948) y *Los justos* (1950); las novelas *La peste* (1947) y *La caída* (1956) (se suman *La muerte feliz* y *El primer hombre*, editadas de manera póstuma); el libro de relatos *El exilio y el reino* (1957) y numerosas obras híbridas que oscilan entre el epistolario, el ensayo, la ficción o el testimonio. Durante la Segunda Guerra Mundial y la ocupación alemana en Francia, militó en la Resistencia y fue uno de los fundadores del periódico clandestino *Combat*. Famosa es también su relación con el filósofo francés más célebre de aquellos años, Jean-Paul Sartre, marcada por importantes desavenencias, sobre todo políticas. En 1957 le fue otorgado el Premio Nobel de Literatura. Falleció en un accidente automovilístico en Le Petit-Villeblevin en el año 1960.

persona pregunta a otra por sus pensamientos²⁰³. Pero si esa respuesta es sincera, dice Camus, si vuelve elocuente el vacío, la cadena de los gestos cotidianos se rompe y esa fractura constituye el primer signo de la absurdidad. A partir de ese momento el mundo se siente como algo espeso en el que todos los objetos son extraños e irreductibles, perdido el sentido ilusorio con que se los había revestido: “este espesor y este extrañamiento del mundo es lo absurdo” (2010: 27). Es también un malestar ante la inhumanidad del hombre mismo, la caída incalculable ante la imagen de lo que se es, la seguridad de que hay un foso entre la existencia y el sentido que nunca se llenará. Este sentimiento, similar a la náusea sartreana, se convierte desde que se le reconoce en la pasión más desgarradora de todas.

Camus afirma que, desde Kierkegaard y el Zaratustra nietzscheano, en la filosofía se han sucedido los significativos y torturantes temas del pensamiento absurdo porque subyace un clima común, mas cree que estas filosofías existenciales proponen, con sus diferencias, la evasión. Critica especialmente a Karl Jaspers, que a su parecer afirma la trascendencia como pretexto para no confesar su impotencia al convertir lo absurdo en Dios sin que nada lleve lógicamente a este razonamiento; de allí que lo llame “salto”. Lo mismo señala de León Chestov quien, cuando descubre la absurdidad fundamental de toda existencia, plantea la necesidad de remitirse a Dios, inclusive a uno vengativo u odioso. El pensamiento místico ha familiarizado a los hombres con estos procedimientos, que considera tan legítimos como cualquier otra actitud del espíritu, pero no los juzga dignos del problema del absurdo tal como él intenta planteárselo. El salto le permite mostrar que la verdadera naturaleza de lo absurdo es el equilibrio; si se hace caer el peso sobre uno de los términos, como hacen estos filósofos, se lo destruye. Se elude la lucha cuando, en realidad, el ser humano “integra lo absurdo y en esta comunión hace que desaparezca su característica esencial, que es oposición, desgarramiento y divorcio. Este salto es un escape” (2010: 49). El salto es aún más evidente en Kierkegaard, quien hace más que descubrir el absurdo: lo vive. Pero para curarse de su mal metafísico, elude la antinomia de la condición humana y hace de lo absurdo el criterio de lo religioso, del otro mundo, cuando para el escritor francés conforma justamente el resultado de la experiencia de este mundo.

Llama entonces “suicidio filosófico” a esta actitud en la cual un pensamiento se niega a sí mismo y tiende a superarse en lo que constituye su negación; una negación

²⁰³ Esta pregunta por la nada, en la que Camus no se detiene demasiado, manifiesta la cercanía con Sartre y Heidegger respecto de tal concepto. De hecho rescata de Heidegger la idea de que la simple inquietud está en el origen de todo. Si para estos filósofos la angustia germina en la constatación de la nada, para Camus de ella aflora el sentimiento del absurdo que se focaliza, más que en el vacío de valores o la ansiedad ante la muerte, en el divorcio entre deseo y realidad, entre hombre y mundo.

redentora que aspira a lo eterno negando el obstáculo que no se ha saltado todavía, y que puede nacer tanto de la inspiración religiosa como del orden racional. Camus no emite un juicio de valor sobre el suicidio filosófico, sino que intenta pensar la lógica que conduce a estos pensadores a Dios; es decir, cómo es que partiendo de una filosofía de la no-significación del mundo terminan encontrándole un sentido trascendente. Finalmente, considera que no se puede negar lo absurdo suprimiendo uno de los términos de la ecuación. Lo absurdo es lo contrario de la esperanza y por eso rechaza su búsqueda en una eternidad incomprensible y satisfactoria. Para un espíritu absurdo, la razón es vana y a la vez no hay nada más allá de la razón; no la desprecia pero admite igualmente lo irracional.

Además, si se parte de la premisa de que todo hombre sano piensa alguna vez en su propia muerte y de que el sentido de la vida es la pregunta más apremiante, existe un vínculo directo entre el sentimiento de lo absurdo y la aspiración a la nada. Precisamente el objeto de la reflexión camusiana reside no en el suicidio filosófico, sino en el suicidio a secas. Luego del despertar inaugurado por el sentimiento de lo absurdo, afirma, vendrá con el tiempo la consecuencia: el suicidio o el restablecimiento. Por eso se pregunta si lo absurdo exige que se lo evada mediante la esperanza o la muerte, si se puede vivir de él o si la lógica ordena que se muera de él.

En primer lugar, este sentimiento puede no tener continuidad e implicar una vuelta inconsciente a la cadena de las acciones cotidianas (a la manera de la existencia inauténtica heideggeriana y la caída en el *se*). Adquirimos la costumbre de vivir antes de la de pensar y es natural que el juego constante de la existencia consista en eludir. La elisión típica es la esperanza, vinculada estrechamente al futuro, porque el ser humano vive del porvenir; todo se deja para mañana, para más tarde, en un eterno aplazamiento. Pero al sentir lo absurdo, descubre que el tiempo es su peor enemigo y ha anhelado el mañana cuando todo él debía rechazarlo. Por eso este sentimiento es también una rebelión de la carne; el cuerpo retrocede ante el aniquilamiento. Ninguno de los pensadores que negaban un sentido a la vida, afirma Camus, se puso de acuerdo con su lógica hasta el punto de rechazar esa vida. Si, por el contrario, el sentimiento del absurdo constituye realmente un despertar definitivo, el mundo mismo, cuya significación única no se comprende, se vuelve una inmensa irracionalidad separada del ser humano que, abandonada la esperanza, elude todo salto que escamotee ese divorcio.

Entonces el problema consiste en saber si se puede salir o si el suicidio debe deducirse de ese absurdo. Camus confiesa no saber si el mundo tiene un sentido que lo supera, pero sí que por el momento le es imposible conocerlo porque su significado

está fuera de su condición, preparada para comprender dentro de los límites humanos. La apetencia de absoluto y de unidad, y la irreductibilidad de este mundo a un principio racional y razonable, son irreconciliables. Lo absurdo es la razón lúcida que comprueba sus límites. Pero contrario a la creencia de que negar un sentido a la vida lleva forzosamente a declarar que no vale la pena vivirla, en verdad no hay equivalencia alguna entre estos dos juicios.

Sin que intervenga la esperanza y sin apelar a algo que no significa nada fuera de los límites de la condición humana, la única verdad que puede reconocerse sin mentir es la consciencia de lo absurdo, que es la que efectivamente produce el divorcio. Si en lugar de ser humano, uno fuese un árbol entre árboles o un gato entre animales, esta vida tendría un sentido o más bien ni existiría la cuestión, pues formaría parte de este mundo, *sería* este mundo. Pero como humano, la consciencia lo separa de él: “Abismarse en esta certidumbre sin fondo, sentirse en adelante lo bastante extraño a la propia vida para aumentarla y recorrerla sin la miopía del amante es el principio de una liberación” (73). Camus encuentra una respuesta entonces en lo que él llama la rebelión: hacer que viva lo absurdo, contemplarlo, poner en duda el mundo a cada segundo, confrontar perpetuamente al hombre con su propia oscuridad. La rebelión es la consciencia constante del ser humano ante sí mismo, que manifiesta hasta qué punto la experiencia del absurdo aleja del suicidio: “Esta rebelión –declara– es la seguridad de un destino aplastante, menos la resignación que debería acompañarla” (68). No es aspiración, pues carece de esperanza, y conforma al mismo tiempo consciencia y rechazo de la muerte.

A diferencia de Sartre, al escritor franco-argelino no le interesa el tema de la libertad *en sí* porque considera que solo puede experimentar su propia libertad. Si el absurdo aniquila las probabilidades de una libertad eterna, devuelve y exalta, por el contrario, la libertad personal de acción. Antes de encontrar lo absurdo el hombre vive con finalidades, como si fuese libre aunque al mismo tiempo no se sienta de esa manera; más bien se conforma con las exigencias de una meta que se ha propuesto alcanzar y, esclavo de su libertad, actúa como padre de familia, como ingeniero, como supernumerario, etc. Esto es, ordena su propia vida dentro de barreras que lo cercan. Con el absurdo, en cambio, ya no hay finalidad porque no hay mañana, y allí se encuentra la razón de su libertad profunda. La vuelta a la consciencia, la evasión del sueño cotidiano –la existencia auténtica, diría Heidegger– es el primer paso de una libertad profunda. De aquí que el mismo Camus admita que los temas de partida de la filosofía existencialista conservan para él todo su valor. En cuanto a la moral, asevera que la escala de valores de un hombre adquiere sentido no en sí misma, sino por la

cantidad y variedad de experiencias que puede acumular. Sentir la propia vida, con su rebelión, con su libertad, y lo más posible, es vivir con lucidez, y donde reina la lucidez se hace inútil la escala de valores.

A partir de la deliberación llevada a cabo a lo largo de la primera parte de *El mito de Sísifo*, Camus concluye en aquellas palabras recogidas por el personaje de Bibi en LS: “Así saco de lo absurdo tres consecuencias, que son mi rebelión, mi libertad y mi pasión. Con el solo juego de la conciencia transformo en regla de vida lo que era invitación a la muerte, y rechazo el suicidio” (78). Titula el ensayo *El mito de Sísifo* porque considera que el condenado por los dioses a cargar sin cesar una piedra hasta la cima de una montaña, desde donde la roca vuelve a caer y debe entonces empujarla nuevamente, es el ejemplo del héroe absurdo. El mito es trágico porque su protagonista tiene conciencia de ese absurdo. Pero a la vez, imagina a Sísifo dichoso por cuanto su destino le pertenece: su roca es su roca y el esfuerzo para llegar a la cima, su sino personal. Dice que sí a su condición miserable, la acepta y, aun sin esperanza, no se resigna y sigue haciendo rodar la piedra.

2. Lo absurdo en la literatura

2.1. Dostoievski, Kafka y la creación absurda

Camus dedica dos apartados de *El mito de Sísifo* a la literatura: “La creación absurda” y luego, “La esperanza y el absurdo en la obra de Franz Kafka”. En el primero afirma que la creación es el goce absurdo por excelencia, porque en ella se lo respira, se reconocen sus lecciones y se encuentra su carne. La obra de arte habilita la posibilidad de mantener viva la propia conciencia, pero no para explicar y resolver, sino para sentir y describir²⁰⁴, pues se parte de una “indiferencia clarividente”. Como hace la ciencia, que en un momento se detiene para contemplar el paisaje de los fenómenos, describir es la ambición última del pensamiento absurdo. Toda explicación es inútil, pero hay una sensación que persiste y que hace que el creador se sienta llamado por el universo inagotable. La obra de arte no es símbolo o refugio de lo absurdo, sino que ella misma lo es. Es decir, no ofrece una solución a los males del espíritu, sino que por el contrario, es uno de los signos de ese mal: el creador muestra “con un dedo preciso el camino sin salida en que se han metido todos” (2010, 109).

Para que sea posible una obra absurda, considera necesario que se mezcle con el pensamiento en su forma más lúcida (en virtud de lo expresado en la primera parte

²⁰⁴ Esto nos recuerda las ideas vistas en el apartado metodológico acerca de la obra de arte como “ser de sensación” (Deleuze y Guattari) y como “construcción sensible” (Juan José Saer).

de su ensayo, entendemos esta lucidez como la razón humana que reconoce sus propios límites), pero solo como la inteligencia que ordena y no que razona lo concreto. No debe ceder por tanto a la tentación de agregar a lo descripto un sentido más profundo que sabe ilegítimo. Tiene que renunciar al prestigio del pensamiento y a cubrir con imágenes lo irracional: “No puede ser el fin, el sentido y el consuelo de una vida. Crear o no crear no cambia nada. El creador absurdo no se atiene a su obra” (112). La creación es un ejercicio que se realiza a sabiendas de su carácter insensato, aunque muchas veces se produce la irrupción de algún tipo de ilusión. Esto, según Camus, le sucede a Dostoievski (luego diré lo mismo con respecto a Kafka). Todos los personajes del escritor ruso se interrogan sobre el sentido de la vida y con una intensidad tal que las soluciones que pueden encontrar son extremas: la existencia es engañosa o es eterna. Sus novelas instauran la lógica de lo absurdo hasta la muerte, la exaltación, la libertad terrible. No obstante lo define como novelista existencialista y no como novelista absurdo porque en su obra la esperanza no termina de ser eludida, y no por el carácter cristiano de su autor, sino por su fe en la vida futura. La respuesta final de su novela *Los poseídos* puede concebirse, precisamente, como la afirmación de que la existencia es engañosa, pero también eterna. Para el escritor francés, en cambio, la obra absurda es la creación sin mañana. Constituye además el testimonio de lo que considera la única dignidad del hombre: la rebelión tenaz contra su condición, la perseverancia en un esfuerzo considerado estéril, un triunfo en lo concreto, carnal, y no del pensamiento abstracto. Exige entonces a la creación absurda lo mismo que exigía al pensamiento de lo absurdo: la rebelión, la libertad y la diversidad.

Las reflexiones camusianas sobre lo absurdo en la literatura tienen sus claroscuros y, por momentos, parece un repertorio de reglas que debe cumplir un escritor para pertenecer a esa esfera del arte, haciendo que esta parte del ensayo resulte más prescriptiva que descriptiva²⁰⁵. De hecho nombra solo una obra a la que podría atribuirse un carácter absurdo: *Moby Dick*, de Herman Melville. Lo hace en una nota a pie de página y sin explicación alguna de su elección.

En el apartado sobre Kafka, Camus afirma que el secreto de la obra del escritor checo reside en su ambigüedad fundamental, que oscila permanentemente entre lo natural y lo extraordinario, el individuo y lo universal, lo trágico y lo cotidiano, lo absurdo y lo lógico. Para comprender una obra absurda es preciso enumerar estas paradojas y ahondar estas contradicciones. Kafka expresa la tragedia mediante lo cotidiano –por eso Gregorio Samsa de *La metamorfosis* es un viajante de comercio y lo

²⁰⁵ Mayor fecundidad crítica poseen las reflexiones que en ese mismo apartado hace sobre las relaciones entre filosofía y novela, a las cuales se ha hecho oportuna referencia en la sección epistémico-metodológica de nuestra investigación.

único que le preocupa es que a su patrón le molestará su ausencia– y lo absurdo mediante lo lógico, es decir, un efecto absurdo que viene dado por un exceso de lógica. Considera a *El proceso* (1925) como el logro total de la obra absurda, pues nada falta en ella: “ni la rebelión inexpresada (aunque es ella la que escribe), ni la desesperación lúcida y muda (aunque es ella la que crea), ni esa sorprendente libertad de proceder que los personajes de la novela respiran hasta la muerte final” (145). No obstante, sostiene que Kafka introduce la esperanza –que él ha rechazado en toda la primera parte del ensayo– de modo singular en la novela *El castillo* (1926). En esta obra cada capítulo supone un fracaso del protagonista, el agrimensor K., para comunicarse con la fortificación, pero también una reanudación, y la amplitud de esta reanudación es lo que constituye lo trágico de la obra. Pequeñas cosas alimentan una y otra vez su esperanza, la sumisión a lo cotidiano se convierte en una ética.

Causa extrañamiento al francés el que obras de carácter existencialista como la de Kafka, Kierkegaard o Chestov, completamente dirigidas hacia el absurdo y sus consecuencias, terminen en un inmenso grito de esperanza. “Abrazan al Dios que las devora”, afirma (150), advirtiendo que el pensamiento existencial está lleno de esperanza desmesurada, de un tipo similar a la del cristianismo primitivo. Kafka niega a su Dios la grandeza moral, la bondad, la coherencia, pero se arroja a sus brazos. Por eso considera que su obra no termina de entregarse completamente a lo absurdo, aunque bien plantea sus problemas y alcanza, además, carácter universal. Nietzsche, en cambio, se le representa como el único artista que ha sacado las consecuencias extremas de una estética de lo absurdo, pues su último mensaje consiste en una lucidez estéril y una negación obstinada de todo consuelo sobrenatural²⁰⁶.

2.2. El teatro del absurdo²⁰⁷

Cuando se habla del absurdo en la literatura, inmediatamente se piensa en el teatro, género que desde fines del siglo XIX experimenta tantos cambios como crisis sufre la sociedad y la cultura europeas. *Ubú rey* de Alfred Jarry (1896), obra grotesca y desprovista de coherencia psicológica y causal, rompe escandalosamente con el drama

²⁰⁶. Si bien Camus no hace referencia a su propia producción literaria, el protagonista de *El extranjero* –publicada el mismo año que *El mito de Sísifo*– constituye, como indica Nathalie Sarraute, un ejemplo del *homo absurdus* pintado en su ensayo: “un ser *colmado* de absurdidad por su falta de sentimiento, de vida interior, de libre albedrío y de los valores tradicionales de la sociedad en que vive” (Romero, 2009: 14).

²⁰⁷ Para este pequeño apartado panorámico nos basamos fundamentalmente en “El teatro del absurdo” de la colección *Capítulo Universal. Historia de la literatura mundial* (1968, t. 18, 169-192); en la sección sobre el *Nouveau Théâtre* de la *Historia de la literatura francesa* coordinada por Javier del Prado (2010) y en el *Panorama de la literatura francesa contemporánea* de Walter Romero (2009).

naturalista y re-presentativo. Luego, en las primeras décadas del siglo XX acontece la revolución de las vanguardias (especialmente el surrealismo y el dadaísmo) y el “teatro de la crueldad” de Antonin Artaud, que busca colocar a los espectadores en un trance implacable. La Segunda Guerra Mundial afecta aún más la sensibilidad de los artistas, que se involucran profundamente en los dramas de su tiempo e intentan testimoniar la atrocidad de los crímenes bélicos. Con el fundamento filosófico del existencialismo, Sartre escribe *A puertas cerradas* (1945) y Camus, *Calígula* (1945).

El teatro del absurdo como tal –que la crítica francesa prefiere llamar *Nouveau Théâtre*²⁰⁸– irrumpe en 1950 con *La cantante calva*, del dramaturgo de origen rumano Eugène Ionesco. Su propuesta, por un lado, apunta contra la sociedad industrial de masas, individualista y deshumanizada, y por el otro, intenta mostrar la imposibilidad de la comunicación entre los hombres: “El lenguaje ha dejado de ser el fiel garante de comunicación y su uso se ha limitado al de mero vehículo del absurdo que nos rodea” (Del Prado 2010, 1294). Entre sus obras más importantes se encuentran *La lección* (1950), *Las sillas* (1952), *Rinoceronte* (1959) y *El rey se muere* (1962). Con respecto a *Las sillas*, por ejemplo, Ionesco dirá que el tema es la ausencia (de gente, del emperador, de Dios), el vacío metafísico, la nada. El otro gran dramaturgo es el irlandés Samuel Beckett, Premio Nobel de Literatura en 1969, autor de novelas, cuentos y obras de teatro, entre las cuales se destacan *Esperando a Godot* (1952) y *Fin de partida* (1957). La primera tiene un éxito extraordinario desde su representación inaugural; múltiples son las interpretaciones sobre sus personajes, tanto de los que aparecen en escena –las parejas Vladimiro/Estragón y Pozzo/Lucky– como de aquel misterioso Godot que todos esperan y que nunca aparece. Su nombre sugiere una referencia a Dios (*God* en inglés), pero las lecturas son variadas. En *Fin de partida*, por su parte, se acentúa la cosificación de los personajes, que además se presentan ante el espectador en un estado de total degradación: Hamm inválido y ciego, Clov tullido, Hagg y Nell desprovistos de piernas y alojados en dos tachos de desperdicios. Otros referentes del género son Arthur Adamov y Jean Genet.

Partiendo del camino abierto por escritores como Joyce y Woolf, estos dramaturgos manifiestan una desconfianza explícita hacia la palabra, que es siempre polisémica y ambigua. La escritura carece de la capacidad para expresar de manera fidedigna lo real, porque además, la realidad misma no es una ni sólida, sino fragmentaria, caótica y subjetiva: “Si el signo de la época es la confusión, en la base de esa confusión veo una ruptura entre las cosas y las palabras, las ideas, los signos que son su representación”, afirma Antonin Artaud (2014 [1938]: 7). En otras palabras, sin

²⁰⁸ También llamado antiteatro o *théâtre de la dérision*.

ser antirrealista, refina el tratamiento de la realidad para criticar los códigos de comunicación y los comportamientos sociales (Romero, 2009: 23). Ya no hay héroes narcisistas ni devaneos psicologizantes, sino personajes anónimos y despojados de todo que se agitan como marionetas, representantes de una sociedad de consumo que cree hallar la salvación en los objetos, los cuales, por el contrario, la condenan. Tiene gran importancia, sobre todo en Beckett, la mímica, la charlatanería y el silencio como procedimientos dramáticos para transmitir la sensación de precariedad existencial, anterior a cualquier razonamiento discursivo. En directa filiación con el existencialismo de Sartre y Camus, quienes no obstante no trasgredieron las estéticas de la dramaturgia clásica, el teatro del absurdo patentiza el clima angustioso de la posguerra. Escandaloso y ruptural en los cincuenta, en el transcurso de los años sesenta se transforma poco a poco en una práctica consagrada de la cultura²⁰⁹.

Di Benedetto es contemporáneo de estos dramaturgos. Desde un sitio periférico, habita un mundo en crisis donde nada responde sus preguntas más acuciantes ni satisface sus deseos. Si alguna esperanza ha podido entrever en el horizonte, la crueldad de la dictadura argentina le confirma cuán absurda puede ser la existencia. Además, como él mismo declara, es un gran lector de Dostoievski y de Kafka; comparte con este último la concepción de “un universo donde el absurdo y lo arbitrario se convierten en normas fundamentales; pero un absurdo y una arbitrariedad minuciosamente legisladas para que asuman las apariencias de lo verosímil y lo posible” (*Capítulo* 1968, t. 25: 109). Admira profundamente a Pirandello, considerado uno de los precursores de esta corriente teatral. Debe tenerse en cuenta también la proyección que la literatura europea siempre ha tenido en nuestro país, ávido de sus influjos y a la vez profundamente original. La década del 60 es un momento de gran ebullición y renovación del teatro argentino. Insoslayable es, por ejemplo, la tarea llevada a cabo por el Instituto Di Tella, dedicado a fomentar y a divulgar una vanguardia teatral politizada y vanguardista que se debate entre dos vertientes: los nuevos realistas, seguidores de Arthur Miller y Tennessee Williams, entre los que hallamos a Cossa, Halac, Rozenmacher, Somigliana, etc.; y los absurdistas, que tenían como modelos justamente a Beckett, Ionesco, Pinter, y cuyos referentes son Gambaro, Pavlovsky y Adellach. Tanto una y otra línea –realismo crítico y absurdo– tienen su correlato en la narrativa desde las primeras décadas del siglo. Macedonio Fernández y Witold Gombrowicz conforman claros ejemplos de esta vertiente.

²⁰⁹ El nombramiento de Ionesco en 1970 como miembro de la Academia Francesa señala el grado de legitimación que adquieren estas prácticas teatrales.

No puede dejarse de lado que Mendoza está ligada a Buenos Aires en una permanente dinámica de intercambio y apropiación crítica y original de sus estímulos culturales. Graciela González de Díaz Araujo, especialista en el campo teatral mendocino, señala la década del sesenta como un momento de recepción, difusión y legitimación del teatro del absurdo en la provincia, con la presencia de agentes intelectuales e instituciones que permiten el ingreso de la neovanguardia absurdista. La mayoría de estas representaciones son realizadas en espacios no convencionales, como sótanos, patios, clubes o pequeñas salas, por parte de grupos como *Escenario*, conducido por Clara Giol Bressán (formada por Armando Discépolo y una de las principales difusoras del absurdo), y el *Teatro Popular y Platea*, dirigido por Armando Lucero. Entre 1960 y 1967 tienen lugar en Mendoza representaciones de *La lección*, *La cantante calva*, *Las sillas*, *La joven casadera* y *Rinoceronte* de Ionesco; *Tal como fuimos* de Adamov; *Vigilancia especial* de Genet; *Esperando a Godot* de Beckett; y *El desatino* de Griselda Gambaro. En 1962 se estrena *Los cónyuges*, escrita por Justo Pedro Franco (autor, actor y director local), obra de vanguardia que genera desconcierto en el público, debates y hasta incidentes policiales (Díaz Araujo en Pelletieri, 2007: 256-266).

La investigadora considera que Antonio Di Benedetto realiza, desde el discurso periodístico²¹⁰, una importante labor de intermediario y receptor explícito de esta corriente:

Operó como puente cultural entre los diferentes centros teatrales de Europa y Mendoza, y difundió los modelos ionesquiano y beckettiano. Su lectura y apreciación de las obras revelan una visión del mundo y un horizonte de expectativa particular. Como jefe de la "Sección Espectáculos, Artes y Letras" de *Los Andes* y corresponsal de *La Prensa* había viajado becado a Europa y conocido personalmente a Ionesco. Su experiencia personal se tradujo en extensos artículos sobre la polémica entre absurdo y teatro comprometido con los aspectos sociales al servicio de la colectividad en 1960, en Europa.

(262)

Otro estudioso del teatro local, José Francisco Navarrete, describe el estreno en 1961 de *La cantante calva*, a cuya representación precedió una charla de Di

²¹⁰ Además del discurso periodístico y los grupos de teatro independiente, también el ámbito universitario contribuye como intermediario activo de las propuestas del absurdo. Las obras se incluyen en los programas de Literatura Francesa, se realizan traducciones y representaciones en la Facultad de Filosofía y Letras, que se suman a un complejo circuito de circulación y recepción, integrado por conferencias, programas radiales, fotografías, artículos. A diferencia de lo sucedido en la prensa capitalina porteña, las primeras obras del teatro del absurdo francés obtuvieron una óptima acogida en la crítica local (Díaz Araujo en Pelletieri, 2007: 263).

Benedetto, acompañada por proyecciones sobre los árboles, un actor que mimaba sus palabras y otro con una enorme cabeza de rinoceronte que servía champagne al público²¹¹. Más tarde, al estrenarse en 1964 *Esperando a Godot*, Di Benedetto publica varias notas en las que destaca el avance del absurdo en los escenarios mendocinos, refiriéndose a anteriores presentaciones de Ionesco y Adamov. Sobre la obra de Beckett dijo:

Esperando a Godot, obra impar, con atributos de genialidad para su autor, ha despertado reflexiones y conflictos de criterios respecto de su significación, ha tenido también detractores que la censuraron como un fraude alentado por el snobismo. En algo se coincidió unánimemente: lo revolucionario, original e inédito de este teatro [...] Sea Godot Dios, un ente imaginario, o un gran señor indolente con sus súbditos, la situación no varía. Vladimir y Estragón se identifican, por muchos aspectos, con el hombre contemporáneo, sumergido en un clima de inercia, tedio y frustración espiritual. Absurdamente, con incoherencia estos personajes se interrogan entre sí y a sí mismos; gesticulan, hablan sin lograr una comunicación o la dilucidación del medio en que existen, vegetan. Morosos en sus acciones, exentos de rebeldía, parecen adoptar un amargo conformismo recurso paliador de la crisis de desconcierto. Pozzo y Lucky son dos notas contrapuestas. El amo tiranizador ligado a su esclavo por un lazo, enuncia la belleza y valora el pensamiento.

(*Los Andes*, 18 de julio 1964)

Entre los artículos de Di Benedetto recuperados en sus *Escritos periodísticos*, figura “Eugène Ionesco y Jean-Paul Sartre hablan de teatro en La Sorbonne”, aparecido en *Los Andes* el 24 de abril de 1960. Allí el escritor registra, con un estilo conciso no exento de ironías, algunas pinceladas de su asistencia a las conferencias de los autores franceses en París. De Ionesco, por ejemplo, comienza haciendo referencia a su aspecto: “Una cara redonda y morena; un poco de pelo negro por encima de las orejas; muy chiquita la nariz. Dibujo rudimentario para conformar, exteriormente, una cabeza desarrollada por dentro con tanto avance” (EsP, 146). Luego relata la defensa que hace el rumano de su propia obra frente a los ataques recibidos, especialmente por

²¹¹ “Clara Giol Bressán, al frente del elenco *Escenario* y luego también en el Elenco TECU (Teatro Estudio Club Universitario), se convierte en la propulsora de las obras de vanguardia y de experimentos inusitados de puestas en escena. En este sentido es la directora que caracterizó los años 60. Por ejemplo, en octubre del 61, en el Club El Círculo, ofrecerá *La cantante calva* en una plancha de madera circular sobre el césped, entre los árboles, con un bar en uno de los costados, del cual se servían espectadores y actores, permanentemente. Antonio Di Benedetto precedió la representación con una charla sobre Ionesco, con proyecciones sobre los árboles, mientras un actor mimaba sus palabras y otro, con una enorme cabeza de rinoceronte, servía champagne a los espectadores. Luego de la representación de la obra un panel compuesto por Osvaldo Neyra, Carlos Nallim y Adolfo Ruiz Díaz conversó con el público acerca de lo visto anteriormente” (Navarrete, 1984: 269-270).

Rhinocéros. De Sartre registra algunas de sus palabras sobre el teatro y al igual que Ionesco, es también blanco de comentarios jocosos, como el uso de la muletilla *donc* y el excesivo cuidado de sí mismo, “no frecuente en el gremio” (EsP: 148). Por el lenguaje ameno, el tono burlesco y lo conciso de la información aportada por Di Benedetto, es evidente que la nota fue escrita para el gran público con una finalidad de esparcimiento.

Al año siguiente, el escritor entrevista a Ionesco en una plaza de Salvador de Bahía, Brasil, y el reportaje aparece en *Los Andes* el 13 de agosto como “Ionesco y su teatro” (EsP: 230-232). Allí el dramaturgo afirma que su obra pertenece al teatro de la anti-tesis y apunta contra los críticos y contra escritores como Sartre, para quienes hacer teatro por hacer teatro es poco, idea que él no comparte. Reconoce que con otros autores como Beckett, Ghelderode, Jean Vauthier y Boris Vian han logrado crear una corriente estética nueva a la que llama Escuela de París o Estilo de París, que marca un esfuerzo hacia la teatralización. En el teatro mundial no ve gran cosa, a excepción de un joven inglés, Pinter, que lucha solo contra el conformismo y los “biempensantes”²¹². A la pregunta de Di Benedetto sobre los riesgos de desaparición del teatro, Ionesco responde que solo se trata de una crisis y que la culpa la tienen los autores porque son burgueses “fijados por una esclerosis mental en piedra académica”, o bien porque se obsesionan con toda clase de realismo y de moral social. También atribuye su culpa a los críticos, que poseen los mismos defectos que los autores, y a los directores, que carecen de gusto, de audacia y de imaginación. Ante la cuestión sobre qué representa su teatro en relación con la época que vive, el dramaturgo considera que el teatro constituye una estructura permanente y a la vez algo de su tiempo, pero que es difícil que a un autor se lo reconozca parte de su época, porque todos juzgan que para pertenecer a ella hay que tener la misma ideología. Finalmente el mendocino le pide un consejo para los jóvenes autores y directores de teatro: “Liberarse y reencontrarse”, responde Ionesco.

En el último reportaje que se le hiciera a Di Benedetto muy poco antes de morir, aparecido en el diario *La Nación* en 1986, el escritor declara a su entrevistador Jorge Urien Berri que después de Dostoievski y Pirandello, su “acreedor” en materia literaria es Ionesco, pues “representa la absurdidad que es la suma potencia que nos gobierna a todos los que estamos vivos” (EsP: 587). Relata también que lo conoció en un viaje en barco, donde el dramaturgo rumano representó una comedia que inventó espontáneamente, anudándose una servilleta para imitar un conejo. También en ese viaje, cuenta, le leyó *El rey se muere*.

²¹² Evidentemente se refiere al dramaturgo británico Harold Pinter, por esos años muy joven, ganador del Premio Nobel de Literatura en 2005.

Capítulo 1

Lo absurdo y sus variantes en la narrativa de Di Benedetto

Le par possibile che si viva davanti a uno specchio che, per di piú, non contento con d'agghiacciarci con l'immagine della nostra stessa espressione, ce la ridà come una smorfia irriconoscibile di noi stessi?²¹³

Luigi Pirandello. *Sei personaggi in cerca d'autore*.

Como puede desprenderse del apartado preliminar, lo absurdo en la narrativa no es propiamente un género o subgénero como en el teatro, sino más bien una propiedad de los textos que conecta la escritura con una concepción de la existencia en la cual la relación ser humano/mundo se encuentra marcada por el divorcio, la irracionalidad y la ausencia de sentidos trascendentes. Esa propiedad es transversal a la trama discursiva y puede encontrarse, por tanto, en sus distintos elementos o estratos: la configuración de los personajes, la atmósfera narrativa, la sucesión episódica, los diálogos o monólogos, la construcción tempo-espacial, etc. Lo absurdo, tan vasto como ambiguo, puede ramificarse en distintas clases en virtud de la diversidad de textos en los que toma forma. Así es como en la narrativa de Di Benedetto juzgamos posible distinguir distintos tipos de absurdo: uno existencialista trágico, uno de corte camusiano, y uno de cariz grotesco y/o surrealista.

1.1. Un absurdo existencialista trágico

Con antecedentes como Dostoievski y Kafka especialmente, caracterizamos de esta manera a la vertiente dibenedettiana del absurdo en la cual se constata el sinsentido de la vida sin ningún tipo de lenitivo. El divorcio entre el ser humano y el mundo vuelve la existencia algo imposible de transitar con plenitud, pues la sensibilidad absurda está a flor de piel y no se tienen las herramientas ni la lucidez suficiente para hacer algo con ella. Se carga, además, con la soledad, pues la relación con el otro se encuentra en general mediada por el interés o la costumbre,

²¹³ “¿Le parece posible que vivamos frente a un espejo que, para más, no se contenta con congelarnos con la imagen de nuestra propia expresión, nos la devuelve como una mueca irreconocible de nosotros mismos?”. La traducción es nuestra.

desafectivizada. Retomando las palabras de Camus, los seres absurdos padecen el divorcio entre el espíritu que desea y el mundo que decepciona, la nostalgia de unidad, el universo disperso y la contradicción que los encadena, y frente a este sentimiento, buscan obsesivamente la evasión.

A veces se intenta escapar del absurdo por medio de la materialidad deseante del cuerpo. Hablamos de evasión porque persigue no el placer ni la comunión con el otro, sino el agotamiento vital –bien ha señalado Bataille el estrecho vínculo entre el erotismo y la muerte– y la fuga de una existencia que se juzga esencialmente insatisfactoria. En Di Benedetto el encuentro erótico nunca es del todo feliz, y quizás debido a su pertenencia a un medio social de tradición mayormente judeocristiana, suele verse acompañado por el sentimiento de la culpa. A Diego de Zama, quien espera ser “el visitado del amor”, se le niegan sistemáticamente los objetos de deseo (Luciana, Rita), que debe sustituir entonces por otras figuras femeninas menos apetecidas por él. Emanuel, el protagonista de la última novela, logra sucesivamente la consumación del encuentro erótico, pero sin conseguir una conexión plena con el otro. Amaya, con deseos mucho más intensos que los que puede colmar un asfixiante matrimonio burgués, también busca expandir el mundo de su sexualidad, pero las convenciones y el marido, que ponen límites a sus acciones sobre la base de la condena social, la amenaza y la culpa, desvanecen toda ilusión. Como mujer se la condena a una evasión más absurda que la de los personajes masculinos: ensoñación pura, aislamiento en una irrealidad etérea –en el sentido de no carnal– construida a imagen y semejanza de sus anhelos. En la figura del silenciero el cuerpo se amplía a la casa y por extensión, a toda la realidad material circundante. Con su nomadismo descubre, sin embargo, que el ruido que lo acosa es también metafísico y que, al llevarlo con él, no hay evasión posible. En todos los casos el destino es trágico. El mundo les niega lo que desean e inclusive los empuja hacia una situación de mayor degradación respecto del punto de partida. Como el mono zamaniense en el remolino, que en cualquier instante podría verse liberado de los palos del muelle que lo retienen y así, aun muerto, emprender el viaje, los sujetos oscilan entre la esperanza y el absurdo, pero su devenir los arrastra forzosamente hacia este último.

Zama es el héroe absurdo ejemplar. Como el señor K. de *El castillo*, se empeña en seguir representando distintos papeles –el funcionario criollo leal, el amante, el valiente cazador de criminales–, aunque fracase una y otra vez. Obstinado, persevera a pesar de que todo a su alrededor se va desmoronando y degradando: su puesto, su virilidad, su morada, su bolsillo. Cuando al final de la novela se encuentra despojados de todos sus atributos, sujeto en ruinas, adulto-niño, comprende cuán absurdo ha sido su

itinerario vital. Camus ha dicho que *El castillo* no era una obra enteramente absurda porque acaba en un grito de esperanza²¹⁴. Con su novela, en cambio, Di Benedetto no se permite salto de fe alguno: el “tú tampoco [has crecido]” del cierre de la novela es desolador.

Recordemos además que *Zama* es una obra ambientada en la América colonial del siglo XVIII y como tal, llama poderosamente la atención la ausencia ya no solo de religiosidad, sino también de elementos y prácticas eclesíásticas propias de la vida cotidiana de ese espacio y momento histórico. Las referencias son mínimas. Por ejemplo, la jornada en la que se descubre a Rita ultrajada por el oficial Bermúdez corresponde a la de la fiesta a San Blas, patrono del Paraguay, y de allí que la noticia se disemine rápidamente por la ciudad. El ofensor huye y entre los rumores que surgen sobre él, se dice que está oculto en las misiones. Cuando muere el comerciante oriental que tenía encargo de recibir, Zama elige la orden mercedaria simplemente por inclinación personal y hace referencia al sacerdote encargado de las exequias con una frase llena de ironía: “El cura había organizado todo muy esmeradamente, sin duda sospechando que el oriental llegó a puerto bien provisto” (Z: 74).

Exactamente en la mitad de la novela, como apertura de la segunda parte, tiene lugar una especie de teogonía de gran espesor simbólico:

Me remontaba a la idea de un dios creador. Un espíritu que no hacía pie en nada, capaz de establecer las leyes del equilibrio, la gravedad y el movimiento. Pero su universo era una rotación de bolillas, mayores o menores, opacas o luminosas, en un espacio preciso, como recortado por el alcance de una mirada, en el cual el sonido resultaba inconcebible.

Entonces, por mis necesidades, el dios creador tomaba la figura de un hombre, que no podía ser verdaderamente un hombre, porque era un dios, ajeno y remoto. Un anciano de melena y barba blancas, sentado en una roca, que contemplaba con cansancio el universo mundo.

Sus cabellos eran de siempre blancos. Había nacido anciano y no podía morir. Su soledad era atroz. Aciaga.

Como un dios no puede crear dioses, pensó crear al hombre, para que éste los creara.

Creó entonces la vida. Pero antes de crear al hombre, hizo las culebras, los gérmenes de la peste y las moscas, dio fuego a los volcanes y removió el agua de los mares. Precisaba extirpar el tormento y una cierta cólera que la soledad había puesto en su corazón.

Después realizó una obra de amor: el hombre, y lo rodeó de bienes.

Pero el dios fracasó, porque el hombre creó multitud de dioses que no miraban bien al primero y no sólo se repartieron el universo, sino que algunos de ellos impusieron hegemonías. El mayor fracaso del dios

²¹⁴ Hacemos notar que se trata de una aseveración discutible, especialmente si se tiene en cuenta el carácter póstumo de la publicación de la novela, que Kafka dejó inconclusa.

consistió en que podía ver al hombre, pero el hombre no podía verlo a él, no podía devolverle ninguna de sus miradas enternecidas de padre.

El dios quedó solo e irritado. Dejó que los frutos del bien se multiplicaran por sí mismos o por obra del hombre; mas no eliminó los males y desde entonces, para manifestar su presencia, se complacía en agitarlos, ora aquí, ora allá. Otros dioses advenedizos le ayudaban.

(Z: 149-150)

Lo absurdo da forma a la teogonía zamaniana: un dios en minúsculas y pensado según sus necesidades, solitario, ajeno y remoto, apartado por las divinidades imaginadas por los hombres. Un dios invisible para sus criaturas, a quienes recuerda su existencia a través de la excitación de los males y que pone en evidencia el divorcio entre el ser humano y toda idea de trascendencia. Inmediatamente después de esta idea de Dios, Zama expresa su deseo de tener un hijo, lo cual hace pensar que no concibe su divinidad como una forma de sustento espiritual, sino para proyectarse a sí mismo en esa imagen: él mismo quiere ser el padre, el creador que posa la mirada sobre su criatura, o en otras palabras, algún tipo de dios. Efectivamente tiene un hijo con Emilia, una española pobre, pero como en su teogonía, no obtiene satisfacción alguna. Su creación es un niño embarrado y sucio que se arrastra entre las gallinas como un animalito más. El hombre creador-creado es tan absurdo como el dios que es capaz de figurarse. Cuando en 1986 Di Benedetto expresa que el escritor es un demonio que sufre, luego aclara que un demonio es también una especie de dios: “Por lo que hace, por lo que crea; por sus criaturas malignas y horribles, por crear mundos alienados o también injustos” (EsP: 580). De esta manera queda en evidencia que este fragmento, más que una teogonía, es una antropogonía; Zama juega a inventar un mito que explique la presencia originaria del Mal en sí mismo y en el resto de los seres humanos²¹⁵.

Dice Camus también respecto de *El castillo*: “La gran esperanza de K... es conseguir que el castillo lo adopte. Como no puede conseguirlo solo, se esfuerza por merecer esa gracia haciéndose habitante de la aldea y perdiendo esa cualidad de forastero que todos le hacen sentir. Lo que quiere es un oficio, un hogar, una vida de hombre normal y sano. Ya no puede soportar más su locura. Quiere ser razonable” (2010: 147). Si cambiamos algunas palabras (castillo por Corona, aldea por ciudad), esta descripción se aviene perfectamente a Zama, pues el ansiado traslado tiene como fin último el regreso a una existencia razonable junto a su esposa y sus hijos. Sin

²¹⁵ Esta imagen del escritor como un dios desdichado aparece en la entrevista de Zelarayán en 1975: “Ahí está la cosa: el salvador, el creador, el omnipotente, a través de las palabras. Luego, un ser desdichado que tiene que luchar contra la palabra para encontrar siquiera un rasgo de perfeccionismo, aunque sea un adjetivo, un más allá...” (EsP: 501).

embargo, todo lo que hace y lo que le ocurre lo empuja en sentido contrario, es decir, hacia lo irracional: el deseo erótico no correspondido, una enfermedad febril que confunde sus sentidos, un viaje hacia la barbarie americana y sus habitantes irracionales según la visión del blanco-occidental. A esto se suma el mono que ni muerto puede emprender viaje, el pez rechazado por las aguas, el sueño en el vientre materno en el que se impide el nacimiento, Vicuña Porto perseguido-perseguidor. *Zama* es una obra saturada de imágenes de lo absurdo²¹⁶.

Por otra parte, el funcionamiento de la burocracia y la justicia en la novela establece otras afinidades con el universo kafkiano. Diego es el subalterno deseoso de ascenso y reconocimiento al que la autoridad, representada por las figuras de los dos gobernadores, antepone obstáculos absurdos. Sobre todo es el segundo gobernador quien ejerce inescrupulosamente su poder. Por ejemplo, exige que Manuel Fernández sea sancionado severamente por escribir un libro en la gobernación mientras él se muestra constantemente desarreglado, desperejo de carácter y de costumbres ordinarias. O bien intima a Zama a sacrificar sus honorarios con el fin de que los funcionarios de menor rango reciban su sueldo, sin que esto signifique perjuicio alguno para él que cuenta con bienes y rentas propias. Más absurdo resulta el episodio en el cual informa alegremente a Diego que su pedido de traslado al rey está redactado y sellado, para inmediatamente desilusionarlo con una frase que resume la burocracia ridícula y cruel de la administración colonial: “Su majestad nunca atiende este tipo de pedidos la primera vez. Pero es necesario hacerlos. Después de un año o dos, lo renovaremos. Entonces sí lo considerará” (Z: 166). En la tercera parte de la novela, el poder tiránico y contradictorio pasa a ser ejercido por el capitán de la comitiva que va tras Vicuña Porto, Parrilla, quien, por ejemplo, insta a los soldados a beber para luego reprimirlos por ello. Zama mismo ejerce su pequeño poder sobre quienes puede hacerlo, pues provoca la destitución y el destierro de Ventura Prieto, descuida con egoísmo al oriental y a la mujer indígena herida, entrega encomienda a la familia terrateniente que se lo solicita sin considerar derecho alguno a los indígenas. En el final de la novela, el destino da un giro y la autoridad pasa a manos de los criminales, así como la potestad para el juicio y la condena. Diego no intenta defenderse, consciente del absurdo de su trayectoria existencial. El bandido posee también la facultad de la salvación y, en una especie de acto piadoso, trueca la muerte por la mutilación. Así en *Zama*, como en Kafka, el ejercicio banal del poder es una de las formas del absurdo.

²¹⁶ Dice Di Benedetto: “el absurdo golpea constantemente, desbarata, tuerce y confunde al personaje principal de mi novela *Zama*. Y allí también aparece el asedio de la Nada” (Ardiles Gray, 1977: VIII).

En la narrativa breve es posible reconocer varios casos de este absurdo trágico. “Caballo en el salitral” es definido por el autor como “ilustración del absurdo, realizada íntegramente con animales” (Lorenz, 1972: 124)²¹⁷. “Trueques con muerte” (MA) también lo es, con la diferencia de que el animal no aparece como figura de la víctima, sino espejo en el que toma forma el absurdo humano. La gatita muerta, cuyas crías se han salvado, patentiza a la sufriente protagonista su destino cruelmente absurdo: ella que deseaba morir ha sobrevivido y, en cambio, ha perdido al hijo. En los CDE, “Recepción” acentúa, con la figura del indeseado, la separación entre el hombre y su entorno²¹⁸. Ese hombre recibido con la frialdad con que se recibe a un extraño, que se aproxima a un grupo y a otro buscando algún tipo de reconocimiento afectivo sin hallarlo, es el ser humano absurdo, hasta tal punto decepcionado por el mundo que no solo ve insatisfecho su deseo de conexión con los otros, sino que se transforma en alguien indeseado por los demás. “Ferozes” expresa el sinsentido de una existencia que, sin posibilidad de trascendencia alguna luego de la muerte, torna desesperante el momento del fin. “La imposibilidad de dormir” recuerda el absurdo trágico de la escritura kafkiana en el que un ser humano ejerce sobre otro un perverso poder con el fin de torturarlo.

El absurdo existencial en su vertiente más trágica se ficcionaliza, como ya se trabajó, en la figura de Lumila en “Pez”. Si su incapacidad para moverse y la compañía del cadáver no fuera ya una situación truculenta, se agrega la ocurrencia del viento

²¹⁷ En la misma entrevista relata la gestación del texto: “¡Era la siesta, con un solazo! La calle pavorosamente recalentada, había ahuyentado toda presencia viva. Pero quedaba un carro, con un caballo. Carretela llamamos nosotros a este tipo de carro, con un caballo, tiene una caja alta y techo curvo. Yo regresaba a casa, fastidiado y cansado. De lejos vi el carro con el caballo, y seguía detenido, al pie de la casona abandonada de Entre Ríos y José Federico Moreno. Pasé a su lado. Era el carro del panadero, absolutamente anacrónico, quizás venido de algún suburbio, con un equino uncido, frenético de calor y de sed, sin panadero ni carrero visible en parte alguna, en una hora del día que en esta tierra es de tregua y reposo, en que nadie expende ni compra pan. Y por un instante –quisiera decir que eso es intuición– sin detener mi paso ni detenerme a pensarlo, ‘vi’ el caballo atado a un carro, un carro chato y descubierta, un carro de carga pesada, dando vueltas ciegas en un desierto de sal. Una imagen, no más, como revelada por un golpe de ‘flash’ [...] Me fui, con la imagen del caballo uncido al carro. Fui a mi oficina de periodista y me senté al escritorio, reflexioné un poco, buscando un lugar, elegí una parte del casi desierto que conocía bien. Pensé un carro con carrero y cómo podía caer el carrero, y el caballo espantarse y extraviarse con su carro atrás. Y pensé en su sed y su hambre, y lo que puede pasar luego hasta la muerte de un caballo ciego perdido en un salitral. Una hora debo haber estado pensando sobre todo eso y escribí tres más. Al cabo, el cuento estaba hecho y abrí y miré el cielo porque quería encontrar ese amanecer en la copa de los árboles” (Lorenz, 1972: 135). En una entrevista posterior que le hace Jorge Halperín en 1985, Di Benedetto agrega al relato el asunto del absurdo: “Me acerqué y observé el caballo atado, soportando todo el sol y sin comer, mientras que el carro rebosaba de panes. Me pareció absurdo que el animal estuviera atado a su alimento –aunque, claro, él hubiera preferido el paso–sin poder comer. De ahí que lo pensara en el cuento llevando fardos y dando vueltas en el desierto desesperado de hambre sin saber que llevaba con él el alimento” (EsP: 575).

²¹⁸ Figura vista en el capítulo 1 de la segunda parte, en el que abordamos los textos de exilio.

zonda, que ingresa por la puerta abierta ahogando con su calor y su tierra a la mujer, y el llanto de los animales del corral de la familia, desesperados por ser alimentados. Entregada a la pobreza extrema y a la soledad del desierto, Lumila encuentra en sus perros una compañía posible, especialmente en Fiel, el único que se queda a su lado a pesar del hambre. Pero como hemos visto, al herirse accidentalmente con un espejo, la sangre fluyente atrae la voracidad del perro, que entonces se volverá en su contra. La brutalidad de la historia recuerda las novelas *Donde haya Dios* y *Matar la tierra*, de Alberto Rodríguez (h), así como *Detrás del grito* y los cuentos de *La enlutada*, de Iverna Codina, escritores coterráneos que, en el panorama sobre la literatura mendocina, hemos adscrito a la narrativa realista de denuncia social. En consonancia con ellos, en este cuento Di Benedetto trabaja sobre un lenguaje crudo y poético para conjugar la mirada existencial y la expresión social del desamparo en que vive gran parte de la población rural de la región.

1.2. Un absurdo existencialista de corte camusiano

El absurdo existencialista camusiano halla su fundamento en la misma constatación del sinsentido vital que el anterior, pero con una consiguiente actitud de rebelión. Es decir, se trata de un absurdo superador y no la superación del absurdo, ya que este no deja de existir, sino que simplemente se lo asume como algo inefable y propio de la vida humana. A la manera de Sísifo, el periodista de LS reconoce el sinsentido, pero también la inutilidad del suicidio pues no satisface la sed de absoluto, como le manifiesta el rostro exánime de Marcela. Por eso elige vivir. La imagen final de su cuerpo desnudo, renacido, es la figura de esta rebelión de la carne, del cuerpo que retrocede ante la aniquilación. Aballay, por su parte, lleva adelante una acción redentora en medio de la miseria como medio para librarse de una culpa que lo corroe y lo escinde. Permanecer montado en su caballo le permite alejarse aun más de un mundo en el que se siente extranjero desde que cometió asesinato. La única manera de volver a formar uno con este es la muerte que, redentora, explica la sonrisa en la hora final. En "Onagros y hombre con renos", Jonás emprende un viaje purificador; su travesía a través del desierto tiene visos de regreso al origen, a los tiempos de la humanidad incorrupta en los cuales no existía la separación entre seres y mundo. Esa aspiración es imposible y Jonás termina por buscar refugio en el esqueleto de un enorme animal como si volviera al vientre materno, único espacio donde el absurdo no podría aún manifestarse. Sin embargo, deja un mensaje esperanzador a sus descendientes: la nada existe, nos rodea, nos asedia, pero puede ser embellecida.

1.3. Un absurdo surrealista y/o grotesco

El absurdo surrealista y/o grotesco tiene ribetes caricaturescos, risibles o de carácter onírico, acompañados de un cariz más o menos trágico, y es muy frecuente en la narrativa de Di Benedetto. En su línea más grotesca se acerca a autores como Roberto Arlt, en la que el divorcio hombre/mundo se manifiesta a través de personajes extravagantes que despiertan tanto risa como horror, a la manera de Astier, Saverio o Erdosain²¹⁹; en su vertiente más surrealista, con escrituras como las de Cortázar y el mismo Kafka, las cuales impugnan a través de situaciones inverosímiles o anormales las divisiones tajantes entre realidad y fantasía.

1.3.1. El absurdo grotesco y surrealista de *Mundo animal*

Di Benedetto titula *Grot*, por grotesco, a la colección publicada en 1957²²⁰ y *Absurdos* a la de 1978. A pesar de estos títulos, consideramos que MA se acerca más al absurdo grotesco que aquí trabajamos, pues los relatos de este volumen expresan de forma acentuada el divorcio entre el ser humano y el mundo. La escisión llega a tal punto que confunde los límites que separan lo humano de lo animal y se materializa en cuerpos transfigurados, mutilados, devorados o llenos de vacío. Como vimos en el capítulo 4 de la segunda parte, la desolación existencial de los personajes los empuja hacia zonas de contacto que les revelan sus atributos más oscuros, la precariedad de lo humano y su cercanía con lo animal.

Las lecturas de MA, expresamos, ponen el acento en lo alegórico-simbólico de las narraciones (Del Corro, 1992; Maturo, 1987; Varela, 2011) y en la veta fantástica (De Miguel, 1970; Néspolo, 2004a; Premat, 2009). Ambos puntos de vista tienen en común la problematización del pacto de lectura, es decir, los sentidos y códigos culturales que habilitan los textos a la hora de ser interpretados. Pero tal como se

²¹⁹ Haciendo un gran salto hasta la literatura argentina contemporánea, podemos considerar a la reconocida narradora Samanta Schweblin como una de las referentes actuales del absurdo grotesco, especialmente con su volumen *Pájaros en la boca* (2009).

²²⁰ Espejo Cala da cuenta del éxito obtenido por *Grot*. Ya antes de su publicación le fue concedido el "Premio D'Accurzio" en 1956 y, tras ser editado, el "Premio Región Andina" de la Dirección General de Cultura de la Nación para el trienio 1956-1959. "El juicio de Dios" fue reversionado como guion cinematográfico por el mismo Di Benedetto bajo el título de "El inocente", proyecto que obtendría el Segundo Premio en el Concurso de Argumentos para Películas de Largometraje del Instituto Nacional de Cinematografía en 1959. Más tarde, en 1972, el relato fue reconocido como "cuento del año" por la revista *Gente*. "No", como ya indicamos, fue elegido por el autor para formar parte de la antología *Mi mejor cuento* (Orión, 1974) y también de *Lateinamerika – Stimmen eines Kontinents* (Alemania-Suiza, Erdmann, 1974). Todos los textos de *Grot*, a excepción de "No", fueron incluidos en la antología *El juicio de Dios* (Orión, 1975) y los cinco aparecen en la colección *Caballo en el salitral* (Bruguera, 1981). En 1978, Di Benedetto sumó "El juicio de Dios" (junto con "Caballo en el salitral") a su colección de relatos inéditos *Absurdos* (1991: 502-503).

señala en el apartado preliminar, el absurdo también conlleva una dificultad para los lectores al poner en jaque la unidad hombre/mundo por medio de la fragmentariedad, la arbitrariedad, la irracionalidad, lo irrisorio-risible, el contraste y la desconfianza en la comunicabilidad de las palabras. Partiendo de que toda obra literaria participa de una multiplicidad de codificaciones genéricas, la posibilidad de la correlación fantástico/absurdo puede pensarse como la de dos géneros colindantes en su objetivo común de desestabilizar la imagen tradicional de la realidad (Torres Rabassa, 2015). Por un lado, lo fantástico puede servir para dar cuenta de lo absurdo; por el otro, al quebrantar el tejido de la realidad, lo fantástico convoca al absurdo, que se presenta cuando el mundo revela su falta de sentido inmanente y la inconsistencia de lo real:

Absurdo y fantástico comparten su subversiva apertura del orden de lo real, su erosión de la idea tradicional de realidad, su problematización del orden establecido. Tematizan la falibilidad de la razón y plantean la pregunta sobre la validez de las categorías tradicionales que el sujeto empuñaba para descifrar el mundo. Interrogan, incluso, al mundo mismo sobre su validez, pero sin proponer jamás otra lógica, sin elaborar otro discurso pleno, sin vislumbrar otro orden coherente; abogan por detenerse en el umbral, señalan crisis, dibujan un interrogante, instauran la duda.

(Torres Rabassa, 2015:189)²²¹

En un estudio de Ana María Barrenechea sobre lo fantástico y los códigos culturales, la investigadora intenta pensar qué formas adquiere la convivencia problemática de lo normal/lo anormal a partir de algunas obras concretas, por ejemplo de Borges, Bioy Casares, Anderson Imbert, Cortázar, Virgilio Piñera. Barrenechea encuentra en los relatos de este último escritor una serie de llamativos fenómenos anormales. Por ejemplo, que en los hechos narrados no se produzca lo que se esperaría en la vida real y tampoco concuerden los hechos con las reacciones de sus espectadores; también, que el modo de narrar los acontecimientos cree expectativas en el lector pero luego el relato se corte sin futuro; que se hable de monstruosidades con el tono neutro de quien relata acontecimientos que no lo afectan emocionalmente o incluso que los valora positivamente a pesar de ser su víctima, o por el contrario, que se intensifique la nota emocional en asuntos sin importancia. En estos textos, “El absurdo generalizado construye literariamente un mundo en el que ya no es posible funcionar con la contraposición de lo normal y lo anormal, porque desde lo nimio a lo de máxima

²²¹ Mauro Castellarín ha notado esta fusión fantástico-absurdo en *Zama*: “Elementos de la literatura fantástica -que encuentran similitudes con otros narradores argentinos y del continente, como Borges Cortázar, Asturias Carpentier y Roa Bastos-, se superponen con nociones de la literatura del absurdo al estilo de Kafka, Ionesco y Beckett” (1992: 529). Estas palabras pueden, a nuestro parecer, extenderse a gran parte de la obra dibenedetiana.

importancia todo pierde su condición de clasificable en tales orbes, y el “orden” que rige los códigos socioculturales estalla hecho pedazos” (1985: 52).

Esto último ocurre en MA, cuyas fábulas combinan lo alegórico y lo fantástico –por momentos de modo casi esperpéntico– y tornan imposible la reconstrucción de un mundo racional donde los compartimentos de lo normal y lo anormal se muestren tajantemente separados. Los procedimientos del género fantástico contribuyen a dar forma al absurdo visibilizándolo, otorgándole una carnadura a todo lo incompresible y bestial de los seres humanos: mariposas que habitan en un corazón, ratones que pagan para desprenderse de sus culpas, pájaros que anidan en el cráneo y lo picotean, metamorfosis, animales imposibles (el perro-gato volador), polillas que comen ropa y corazones, cerdos antropofágicos. La potencia del género para inquietar, transgredir, enfatizar lo irracional, le sirve a Di Benedetto para ficcionalizar la escisión hombre/mundo: “Es absurdo”, “Es un absurdo”, “Es estúpidamente absurdo”, expresa una y otra vez el narrador de “En rojo de culpa” sobre su imposible historia. Lo absurdo se *encarna* –esto es, adopta una forma, un cuerpo en el acontecer del relato– gracias a la impugnación de lo real que habilita la narración fantástica, e inversamente, lo fantástico alegoriza lo absurdo por cuanto da a entender que tras el sentido literal de las historias se oculta un sentido figurado (simbólico, metafórico o metonímico, como hemos visto en el capítulo sobre animalidad). De allí la multiplicidad de lecturas que el volumen habilita. Relatos fantásticos o fantasías delirantes/compensatorias para recomponer la unidad destruida por el sentimiento de lo absurdo, cualquiera de las lecturas es posible.

Llamamos a este absurdo grotesco y/o surrealista porque emplea en la ficción procedimientos identificables con esas categorías estéticas. Del grotesco toma la coexistencia de elementos aparentemente incompatibles (como lo humano y lo animal, la inocencia y la culpa, la pureza y la corrupción, la voluntad de vivir y las tendencias autodestructivas) y la propensión a lo monstruoso. Abundan las imágenes grotescas de una intensidad que recuerda las figuras descarnadas del irlandés Francis Bacon o las pinturas negras de Goya. Por ejemplo, la fría descripción de la propia muerte y despedazamiento que hace el narrador-ternero en “Es superable”:

Me amodorraron de un mazazo en el cráneo; me abrieron el cuello y me desollaron. Me partieron en canaleta, hurgaron en mis profundidades y sacaron cuanto podían sacar. Ciertas vísceras fueron inmediatamente a las fauces de los puercos de engorde y de canes bestializados. Alguien me cargó sobre sus lomos y yo era como una breva sin piel, pero tenuemente roja y con cuatro muñones.

(MA: 52)

Grotesca es también la aparición del pericote en “Amigo enemigo”, con su cuerpo desmesurado, sus patitas minúsculas y el vientre voluminoso, “un derrame de leche condensada, de puro gordo y graso, de pura miga y papel. Y grande, deforme, pelando dientes, avanzaba, avanzaba, arrastrado, gomoso” (48). Lo mismo ocurre con la huida del animal, con una lapicera clavada en el lomo dejando tras sí un rastro de sangre. En “Hombre-perro”, la descripción animalizada de la pelea de los amigos da lugar al grotesco en su veta humorística. En cambio, en “En rojo de culpa” causa horror la lucha feroz entre los ratones y el joven a quien pagaban por cargar con sus culpas, quien termina “sin nariz, sin labios, con restos de orejas, vomitando, tirado en medio de un círculo de ratones muertos” (69).

También es una forma grotesca la discordancia entre las instancias de la narración y de lo narrado, entre lo que se cuenta y el modo de contar. Retomando lo observado por Barrenechea en Piñera, por momentos se narran hechos trágicos con frialdad, como en “Amigo enemigo”: “Los chicos se bañan ahí al fondo, en el canal, bajo el sauce. Pasan las horas desnudos, alborotando. Hacen puntería sobre alguna lata o sobre algún animalejo. Escarban las cuevas. De vez en cuando muere alguno, alguno de los chicos, se entiende, que muere ahogado” (45). En “En rojo de culpa” contrasta el resultado de la venganza del viudo (la mortandad de ratas) con la imagen empleada para describirla: “un jardín de abundantes rosas rojas” (68). En otros, por el contrario, se valora positivamente el horror del que se es víctima, como el niño de “Nido en los huesos” que, después de narrar el dolor que le causan los buitres instalados en su cráneo, ruega “que nadie, por conocer mi historia, se deje ganar por el horror; que lo supere y que no desista, si alienta algún buen propósito de poblar su cabeza de pájaros” (51). En este relato, además, la imagen de los buitres carcomiendo el hueso como si estuvieran extrayéndole la piedra de la locura al niño que, al igual que el mono en la palmera, no ha sabido adaptarse, recuerda el cuadro de El Bosco. Wolfgang Kayser estudió lo grotesco tanto en pintura como en literatura por tratarse, justamente, de una estética plástica, con fuerza expresiva o capacidad para producir imágenes.

También lo ominoso forma parte de lo grotesco, el *Das unheimliche* (traducido asimismo como “Lo siniestro”) que Sigmund Freud describe en un artículo de 1919. Lo ominoso se emplaza dentro del orden de lo terrorífico, de lo que excita angustia y horror, pero que es difícil de definir tajantemente. Se trata de un sentimiento contradictorio en el cual lo conocido se muestra extraño, lo espantoso afecta repentinamente a las cosas familiares: “lo ominoso es aquella variedad de lo terrorífico que se remonta a lo consabido de antiguo, a lo familiar desde hace largo tiempo”

(Freud, 1990: 220)²²². El padre del psicoanálisis recurre al cuento “El hombre de la arena” de E.T.A Hoffman (“Der Sandmann”, también transcrito como “El arenero”) para reflexionar sobre esta emoción que vincula, en consonancia con su teoría, con el miedo infantil a la castración. Además de esta interpretación psicoanalítica, en parte posible por la génesis onírica que Di Benedetto confiesa sobre los relatos de MA, se hace referencia a ese relato y a lo ominoso en las últimas páginas de SNM, cuando Emanuel recuerda que su abuela le narraba esa historia:

- Si no te duermes, si te portas mal, vendrá el hombre de la arena...
- ¿Quién es, abuela, el hombre de la arena?
- Un ser protervo y ominoso.
- ¿Qué es protervo y ominoso?
- Protervo es perverso, malo. Ominoso es siniestro, que causa terror.
- ¿Y hace daño a los niños?
- Cuida que ellos se conduzcan bien, con sus padres, con su abuela y en todo.
- ¿Y qué hay que hacer para portarse bien como él quiere?
- Por ahora, y para comenzar, dormirse. Mañana será otro día.
- ¿Y si no puedo dormir?
- Vendrá el arenero, con su enorme saco cargado de arena y te arrojará puñados a los ojos.
- ¿Puñados de arena?
- Sí, que te causarán mucho ardor.
- Golpean a la puerta, abuela.
- Tiene que ser el arenero.
- Ya me arden los ojos.
- Ciérralos y duérmete.
- ¿Y si no lo hiciera?
- Con la arena los ojos se te llenarían de sangre y saltarían de las órbitas. Entonces, el arenero se los llevaría a las lechuzas, a su nido, y los búhos o lechuzas pequeñas los devorarían a picotazos con sus picos curvos.
- No, no abuela. Dormiré, con los ojos bien cerrados.

(SNM: 306)

En MA, la experiencia de lo ominoso o lo siniestro tiene lugar, por ejemplo, en la presencia de animales domésticos o comunes (perros, gatos, ratas, aves, polillas) que

²²² El tema del doble, del *otro yo*, que es a la vez mí mismo (familiar) y distinto (extraño), puede ser leído como una manifestación de lo ominoso. Tal es el caso del cuento de Poe “William Wilson”. En general, cuando aparece un *Doppelgänger* se pone en vilo la identidad del sujeto, a tal punto que uno de los dos –el original o el doble– debe ser exterminado. El niño de “Nido en los huesos” ve morir horriblemente a ese alter ego que es el mono despreciado por el padre. En el relato de exilio “Dos hermanos”, el protagonista encuentra una caja con una cabeza de hombre en la cual ve dos cosas: por un lado, al llamarlo “Amigo, hermano”, los restos de otro sí mismo; por el otro, al susurrar el nombre de Abel, la evidencia de la culpa radical que, en la tradición judeo-cristiana, carga todo ser humano. El tono bíblico de este relato, tan propio de CDE, trueca la angustia y el horror de lo ominoso (el encuentro de esa cabeza extraña y familiar a la vez, sangrante y de desencajada fisonomía) por el asunto de la culpabilidad y el pecado.

se vuelven repentinamente en contra del hombre. Lo siniestro, entonces, proviene de constatar que el sentimiento de extrañamiento germina en lo íntimo, en lo familiar. Algo similar ocurre con las figuras de autoridad. Tanto en “Nido en los huesos” como en “Amigo enemigo”, es el padre quien produce el trauma y despierta los sentimientos de culpa. Muchos de los relatos, todos en primera persona a excepción de “Trueques con muerte” y “La comida de los cerdos”²²³, se construyen como confesiones de seres culpables que intentan justificar sus sentimientos y su accionar ante una amenaza que se percibe cercana, acechante, tal como el hombre en el marco de la puerta que en “Salvada pureza” pone en riesgo la ingenuidad del niño; o bien, los bestiales cerdos que irrumpen en el instante de ensoñación de una mujer en “La comida de los cerdos”. En otros textos, la autoridad no aparece revestida de cercanía pero sí de una kafkiana injusticia. “Sospechas de perfección”, el texto más largo del volumen, expresa ejemplarmente lo siniestra y arbitraria que puede ser la justicia en manos de los hombres, a la manera de *El proceso*:

Yo no tenía defensor ni se me permitía nombrarlo y pregunté por qué.
- Porque de todos modos serás condenado.
- ¿Y cuál será la condena?
- La única que establece el Código: la muerte.
- Entonces, si de antemano tienen resuelto mi ajusticiamiento, ¿por qué me juzgan?
- Porque éste es un país amante de la justicia.

(MA: 78)

Kafkiana es también la justicia sorda y oscura de la que es víctima el narrador de “Es superable”, quien se cuestiona: “¿Es justicia? ¡No! No se me escucha. Todavía – me informan, si digo algo cuando abren en busca de un papel– no ha llegado mi turno. Todo es tenebroso. No lo digo sólo por la falta de luz, sino porque me resulta una patraña oscura, como una trama maligna o tal vez como una trama descuidada, de la que soy víctima” (53). El funcionamiento de la justicia es absurdo, tanto como la misma transformación del narrador, que pasa de vaca a hombre diminuto encarcelado en una caja de seguridad, y posteriormente, a convertirse en pan²²⁴.

El singular absurdo de MA se fundamenta en todos estos contrastes grotescos, ya en sus vertientes humorísticas, ya trágicas, ya ominosas, pero también en la libertad

²²³ Hay que aclarar en la edición de 1953, “Trueques con muerte” se llamaba “Mi muerte suya” y estaba escrito en primera persona, mientras que “La comida de los cerdos” aparece recién en la segunda edición en 1971. Es decir que en la primera edición, en todos los relatos se empleaba la primera persona.

²²⁴ A la manera de Gregorio Samsa en *La metamorfosis*, el protagonista de este relato no se cuestiona la transformación en sí misma, lo insólito de la situación, sino que se adapta a las nuevas circunstancias y piensa en las consecuencias: pensar, sufrir, etc.

de las formas del surrealismo. De la estética surrealista exhibe especialmente el rechazo del realismo y la ruptura del imperio de la lógica, algo de humor, la locura como transgresión de lo esperado, el consuelo de la imaginación y el poder de las fuerzas del inconsciente, sobre todo aquellas que cobran vida en los sueños. El libro instala un pacto de lectura que disuelve fronteras genéricas (fantástico, alegoría, delirio, fábula), ontológicas (humano/animal), de la consciencia (vigilia/sueño), de las convenciones (normal/anormal, posible/imposible)²²⁵. “Algo del misterio” es el ejemplo más claro de estas rupturas. El narrador de este relato estructurado en tres secciones es un gato que vive en un cine y cuya función es cazar ratones. A pesar de la voz animal el comienzo es bastante prosaico, pues el gato relata los buenos y los malos aspectos de su vida: el acceso a la comida, el frío en invierno, etc. En la segunda parte, en cambio, confiesa una socrática capacidad para aprender de las películas y conversaciones, ya que todo conocimiento adquirido le resulta como un hallazgo de algo que ya posee dentro de él. Realiza extraños razonamientos, como pensar que, si los ratones siempre son víctimas de los gatos sin importar cómo se comporten ante ellos, podría haber gatos para los niños (esto es, felinos gigantes que mataran a los niños aunque estos se comportaran bien). Reflexiona, también, que los hombres serían imperdonables si no fuera porque, aunque se causan daño unos a otros, también se hacen el bien. Hasta aquí el cuento parece la especulación de un gato filósofo, pero en la tercera sección, el tono metafísico se vuelve alucinatorio. El animal siente que lleva dentro de sí mismo el precedente de numerosas realizaciones magnas, como si algunas de las grandes obras de arte de la historia fueran de su creación, así como una elogiada película admirada por todos que ha sido proyectada en ese cine. Sin embargo, desconoce cuál es esa obra y cuál ha sido su nombre como director, pues esa incógnita, borgeanamente –y como hemos visto a propósito de *Zama*– no se le revela: “Ahora mismo lo siento yo, siento ya el goce de la incógnita a punto de ser revelación que nunca se revelará y, aun sabiendo que nunca ha de revelarse, se espera que se revele” (MA, 88)²²⁶. Lejos del grotesco trágico de la mayoría de las narraciones del volumen, “Algo del misterio” introduce el artificio surrealista entendido este en los términos originales del *sur-réalisme*: superación de la realidad y libre ejercicio del pensamiento. El gato exterioriza el contenido de su psiquis despreocupado de la lógica o de la moral; su relato no es objetivo pero tampoco parece desvarío, sino manifestación neta de lo

²²⁵ Dice Julio Cortázar que el surrealismo es “Oscuramente: coexistencia y coaceptación, por igualmente ciertas, por no ser dos sino una, de la identidad y la analogía, de la razón y la libido, de la vigilia y el sueño” (2011a: 90).

²²⁶ A diferencia de Diego de Zama, al gato la espera de la revelación le genera goce, no desesperación.

que se dicta en su interior. La no-revelación es inevitable en la oscuridad del inconsciente, siempre opaco, y por eso el animal se limita a dejarse tomar por “la voluptuosidad del misterio inofensivo” (88)²²⁷.

1.3.2. Otros cuentos:

Fuera de esta colección, otros textos también dan forma a este tipo de absurdo dibenedettiano. Es el caso del “Los trágicos amores de Julieta y Jordán”²²⁸, que parodia las relaciones románticas trágicas a lo Romeo y Julieta por medio de situaciones absurdas, como una criada sorda a la que por tanto no se puede llamar, la postergación del duelo entre dos viejos debido a las dolencias que sufre cada uno, y sobre todo, el final absurdo por lo abrupto: un terremoto que mata a todos los personajes y deja trunca la historia. Mientras, el conflicto del célebre “El juicio de Dios” resulta de un absurdo malentendido cimentado en el balbuceo de una pequeña niña. Su principal afectado es don Salvador Quiroga, jefe de la estación de San Rafael, que ha detenido la marcha de la zorra en la que viene con dos hombres para pedir agua en un pobre rancho. Don Salvador porta con ridículo orgullo su traje y su gorra de visera en medio de un calor abrasador y el desierto inculto: “Se estira la chaqueta; prende los botones para que el metal, al sol, impresione más; se asegura que la gorra con la palabra ‘gefe’ en letras doradas esté bien derecha sobre la cabeza” (CC: 151), ignorante de que esa gorra que lo hace sentirse tan importante será la causa de su drama, pues los campesinos lo acusan de ser el padre de la niña por el cual la madre ha abandonado la casa familiar. La situación es absurda: un conjunto de rústicos juzga a un hombre que no conoce por un delito que no cometió en la cocina de un rancho, con mesa cubierta de hule y suelo de tierra, sentado en una silla baja de totora, con una ronda de hombres sucios y una anciana de boca desagradable como tribunal²²⁹. Más absurdo es el procedimiento que encuentran los campesinos para probar su culpabilidad: apelar al “juicio de Dios”, es decir, a la ordalía, a la superstición. De tono humorístico, en cambio, es el encuentro que tiene lugar fuera del rancho, donde uno de los hombres de don Salvador y un campesino se baten empleando el tosco calzado –las alpargatas– como

²²⁷ “La comida de los cerdos” juega también con el imaginario surrealista en la figura de la mujer extraviada y la descripción de sus visiones, que transfiguran un ojo de agua en “un globo de cristal e una mesa de noche con tapa de mármol” (MA: 91).

²²⁸ Cuento de juventud publicado por Di Benedetto en *Alborada*, la revista del Centro de Estudiantes universitarios mendocinos de Córdoba, en 1943.

²²⁹ “El humor y la ironía adquieren tonos dramáticos por la brutalidad y la ignorancia de unos seres vinculados a la tierra y a la subsistencia” (Mauro Castellarín, 1992: 468).

armas²³⁰. El final se revela jocoso, pues se pone al descubierto que la niña identifica como padre a cualquiera que porte una gorra de ferroviario en su cabeza. Todas las secuencias narrativas despliegan un absurdo grotesco promovido por el contraste entre los personajes y las acciones que realizan, discordancia que produce risa pero que, simultáneamente, genera tensión por cuanto mantiene el temor de que tanta irracionalidad conduzca a un final funesto.

Podemos afirmar que “El juicio de Dios” justifica en gran parte el título original del volumen de 1957, *Grot*, que Di Benedetto cambiaría por *Cuentos claros* en 1969, aunque hay algunos elementos grotescos en otro relato de esta colección, “Falta de vocación”²³¹. Mientras cena una noche, el personaje de don Pascual cree ver una mosca transformarse súbitamente en un murciélago, visión que lo aterroriza; luego, al acostarse, sueña que se le ha salido un ojo y que lo está aplastando con la cabeza; Freud relaciona el daño en los ojos con el miedo a la castración (de allí que Edipo se castigue cegándose), y por eso eligió para referirse a lo ominoso, como se vio un poco más arriba, “El hombre de la arena”. También hay un absurdo grotesco en “As”. En la historia de Rosa Esther, esa jovencita cuya increíble habilidad para las diversiones de mesa y de naipes la vuelve víctima de abusos por parte de los hombres que la rodean – su jefe, su padre y posteriormente, un truhán que la obligará a ser su esposa–, Castellarín observa el planteo del relato como juego “no sólo de azar, sino como un juego absurdo de relaciones humanas fundadas en la amoralidad y la degradación” (1992: 466). Absurdo es también el final de “No” por el acentuado contraste que establece entre deseo y realidad. Después de tantos años de amor inconfesado, y luego, de tantas cartas de pasión declarada, el encuentro esperado, clímax del relato, resulta decepcionante, pues el abrazo del amante solo le permite sentir el vientre combado de la amada, signo de un embarazo incipiente y, en consecuencia, de la insalvable distancia que los separa.

Respecto de ABS, una pregunta inevitable es qué hay de absurdo en un volumen titulado precisamente así. Por empezar, Di Benedetto había pensado llamarlo *Absurdos de varioestilo*²³², lo cual da la pauta de su contenido diverso, y había incluido dos textos célebres ya publicados con anterioridad, “Caballo en el salitral” y “El juicio de

²³⁰ Este hilarante episodio se basa en un hecho real observado por Di Benedetto: “Otra cosa que me viene clara a la memoria es una pelea entre dos linyeras debajo del puente del ferrocarril. Lo singular de esa pelea es que era a alpargatazos; se pegaban sin piedad” (Braceli en 1972. EsP: 491).

²³¹ En consonancia con estas ideas, Espejo Cala también considera que ninguna de las historias de *Grot* resulta más grotesca que las de *Mundo animal* (1991: 507).

²³² “Pomaire lanzará en julio, simultáneamente en Barcelona y en Buenos Aires, ese libro inicialmente llamado *Absurdos de varioestilo*, ‘absurdos’ en cuanto a contenido, ‘varioestilo’ con referencia a la forma” (Zaragoza en 1979. EsP: 537).

Dios". De tono más existencialista, ficcionalizan la libertad y la culpa como nudos problemáticos de la condición humana los ya analizados "Aballay" y "Onagros y hombre con renos" (además de "Pez") en los cuales un absurdo vital toma la forma de la errancia; algo de esto se verá en el próximo capítulo. Se suma "Los reyunos", un cuento policial de corte regionalista por el espacio, los tipos humanos y la lengua coloquial, e "Ítalo en Italia", de tono picaresco. En los cuentos que restan hablamos de absurdo no en el sentido camusiano, es decir, existencialista, sino en la acepción clásica de diccionario, más vinculada al teatro y al surrealismo: absurdo como contrario a la razón, extravagante, irracional, disparatado.

En "Obstinado visor", este absurdo es sobre todo de carácter formal, esto es, la construcción del relato rompe el orden racional y superpone niveles de la narración. Rubén, el protagonista del cuento, quien desde niño ha tenido la capacidad de anticipar la ocurrencia de acontecimientos trágicos, ya anciano se ve a sí mismo muriendo en su lecho. Como en una metalepsis similar a la de "Continuidad de los parques" de Cortázar (*Final del juego*, 1964), los niveles de la narración y lo narrado se yuxtaponen de manera que se pasa de uno a otro sin diferenciación, en estructura de cinta de Moebius²³³.

La protagonista de "Conejos", una mujer de origen británico llamada Florence Taylor que vive, aparentemente, en la Argentina del siglo XIX, tiene "recuerdos del futuro", es decir, recuerdos de hechos aún no ocurridos. Piensa, por ejemplo, en una invasión de conejos en la Patagonia registrada por un diario de Buenos Aires que será fundado una centuria después; también, en un libro de Robert Sheckley publicado en 1954²³⁴ y en las palabras de un imaginario Charles Darwin IV, nacido en Londres en 1934. Borgeano por el jovial empleo de un personaje de origen inglés y una erudición de cariz apócrifo, el relato nos remite también a los conejitos blancos cortazarianos de "Carta a una señorita en París". Un humor absurdo atraviesa el cuento en la figura extravagante de miss Florence, quien inventa un tío capitán para esconder que ella misma fuma los cigarros que manda a comprar e imagina la instalación de un Club de Señoritas en la Patagonia, rodeado de conejillos. Piensa también en un conejo blanco que ha tenido y concibe con horror la posibilidad de su transformación en una criatura de pelaje rojo sangre con dientes y garras monstruosas, pasaje de lo familiar a lo

²³³ Rubén se levanta de la cama en medio de la noche para sentarse en el sillón que normalmente usa para leer, y es desde allí que "observa que está muriendo en su cama" (ABS, 393). Sumada a la estructura espiralada del cuento, ese sillón de lectura vuelve bastante clara la intertextualidad con el relato cortazariano, en la que la víctima del acechante asesino está precisamente leyendo cómodamente en su sillón.

²³⁴ Robert Sheckley (1928-2005) fue un escritor estadounidense de ciencia ficción.

terrorífico en la que nuevamente encontramos una imagen de lo ominoso²³⁵. El cierre del relato retorna al humor cuando Florence, al ver venir hacia ella a la sirvienta con la cena, se ve asaltada por el temor de que haya preparado guiso de conejo, plato que hace tiempo debió haber prohibido en su cocina. Así, el relato da forma a un absurdo, tanto formal como argumental, de corte surrealista, disparatado y risueño.

Otros textos donde predomina el absurdo surrealista son “Bata rosa propicia, de la nada, el espanto” y “Pintor o pintado”. El primero lleva como epígrafe “a propósito de un cuadro de María Rosa Pereda” y no es propiamente un cuento, sino apenas la presentación de una imagen-idea, como si efectivamente quisiera describir una pintura. En un primer plano se ve un copioso follaje verde y una mujer con bata rosa y mejillas sonrojadas. Arriba está el sol y en la maleza, oculto, un tigre, que recita enigmáticas palabras mirando al sol: “Aloja mi furia y, naturalmente, se enciende. Pende del cielo en mi campo heráldico, aunque a mis espaldas, propiamente emblema de la sede del trono” (CDE: 588). El tigre ve una ciudad vacía de habitantes y objetos, donde la única presencia es la de un huevo gigante y cascado; supone que se trata del huevo de un monstruo y que su tamaño fue lo que hizo huir a toda la gente. Sin el conocimiento del cuadro de Pereda, tanto el texto como el título son incomprensibles y parecen abiertos a la multiplicidad de lecturas simbólicas que habilitan las imágenes oníricas²³⁶.

“Pintor o pintado”, publicado en la antología *Caballo en el salitral* (Bruguera, 1981), tiene una estructura circular que comienza y termina con la voz del ladrón de “Los jueces íntegros”, tabla perteneciente a *La Adoración del Cordero Místico*, también llamado políptico o Altar de Gante. Pintado por los hermanos Hubert y Jan van Eyck en el siglo XV, se trata de una de las obras más robadas de la historia del arte. La tabla a la que se refiere el texto de Di Benedetto fue hurtada en 1934 y actualmente permanece perdida. La que puede contemplarse en la catedral de Saint-Bavon, en Bélgica, es una copia realizada en 1945. Albert Camus, en su novela *La caída*, crea una historia para la pintura perdida, invención recuperada por el mendocino en la voz del desconocido bandido: “Permaneceré desconocido hasta que Camus, Albert, me intuya como el parroquiano que por una botellas se lo vendió al Gorila, patrón del café México City, de

²³⁵ Lo ominoso no se encuentra solo en la imagen familiar que se torna extraña, sino también en su multiplicación. El vínculo entre la invasión de conejos en la Patagonia que “recuerda” Florence y “Carta a una señorita en París” reside también en ese crecimiento incontrolable. Al narrador cortazariano no le preocupa tanto el hecho insólito en sí mismo (vomitar conejitos), sino más bien el número incontrolable de animalillos que nacen de su interior.

²³⁶ El huevo es un objeto frecuente en los cuadros surrealistas, como “La metamorfosis de Narciso” y “Huevos al plato sin el plato” de Salvador Dalí, “La clarividencia” y “La vuelta” de René Magritte, “La gigante o la guardiana del huevo”, “Quería ser pájaro” y “El jardín de Paracelso” de Leonora Carrington, “La visión interna: el huevo” de Max Ernst, entre muchos otros. Por ello y por el resto del texto, suponemos que el cuadro de María Rosa Pereda en el que Di Benedetto se ha inspirado es, probablemente, de carácter surrealista.

Amsterdam” (OC: 653), y que luego pasaría a manos de Jean-Baptiste Clemence, el monologante de la novela. En un juego de pura intertextualidad, el narrador dibenedettiano se pregunta cuántas veces Albert Camus, en busca de su identidad, se habrá tropezado con Camus, el almacenero de Combray, clara referencia a la obra de Marcel Proust. A partir de aquí, el relato va alternando la voz narradora. En algunos fragmentos habla un pintor: “Soy Lucas Cranach. Prohija mi nombre el Kronach, de la Franconia, y el de 1472 es mi año de ingreso a la vida. Mi arte bebe de las aguas más augustas, las del espíritu y la fe. Así y todo me permito la debilidad de la risa y la ironía, y mis instrumentos aciertan a sonar las mismas cuerdas” (OC: 655). En otros, toman la voz figuras pertenecientes a cuadros famosos, que describen la pintura de la que forman parte; de aquí el título del relato “Pintor o pintado”. A veces especifica de qué cuadro se trata y otras, el lector debe deducirlas de las descripciones a partir de su propia enciclopedia sobre historia del arte:

Soy Giovanni Arnolfini, mercader italiano, instalado, con riqueza pero sin ostentación, en la ciudad de Brujas. Promedian mi edad y el decimoquinto siglo. He tomado esposa, Giovanna Cenami, venida de Luca como yo. Nos retrata aquí al término de la faena firmará: 'Johannes de Eyck fuit hic 1434 [...]’.

(OC: 653)

Se refiere a “Retrato de Giovanni Arnolfini y su esposa” de Van Eyck.

Soy balletero. Llegaré a residir en Viena: Museo de Historia del Arte. Estoy expresamente dibujado en *La cacería* (año 1529, 80 cm por 114), de Lucas Cranach [...]

(OC: 654)

Soy un sano rapaz, a esta hora hambriento. Madre me apaña. Vuelvo de mis correrías por las huertas o el mercado y no suelto el trofeo (melón en ocasiones, otras melocotón o sandía) que probablemente, con tolerado egoísmo, devoraré yo solo. Velázquez me atrapa, para un bodegón que humaniza la sufrida presencia de mujer [...]

(OC: 657)

Descripción de “Mujer friendo huevos”, de Velázquez

Más oscuro es uno de los fragmentos finales, en el que habla “el relegado a las sombras, de Cagnard de La Tour (s. XVIII)”, que hace la siguiente descripción:

Una bujía precaria las empuja atrás, a mis espaldas, y me prende de la frente al suelo un cuajarón de luz, que fija sin abultar mi soledad. Dispongo de un haz magro de certezas y es la principal la de la distancia: lejos estoy puesto de todos y de todo (menos de mí mismo). La luz concurre a mis ojos

bajos y los ojos de adentro iluminan otras certidumbres: soy carne vulnerable y el daño y el dolor me acechan.

(OC: 657)

El nombre y la fecha explicitados en el cuento parecen referir a Charles Cagniard de la Tour, un físico e ingeniero francés (1777-1859), aunque Di Benedetto escribe “Cagnard”. Sin embargo, la descripción se asemeja a la pintura “Tañedor de sinfonía con perro”, de George de la Tour, aunque los años no concuerden ya que se trata de un artista del siglo XVII. En esta se ve a un anciano solo, de pie y en cuerpo entero, con una parte de su figura ensombrecida y otra iluminada suavemente. La mirada, con los ojos bajos y tristes, es coincidente con la del relato. No es posible determinar con precisión el referente, así como tampoco si Di Benedetto ha introducido datos erróneos, ya involuntariamente o ya con el propósito de provocar incertidumbre en el lector. En coincidencia con el gato que se cree el autor de grandes obras del pasado en “Algo del misterio”, y también con las reencarnaciones de “Es superable”, este texto repite la idea de seres que atraviesan tiempos y corporalidades. Una de las últimas voces narradoras habla desde una catacumba y expresa que es uno y es otro, pintor o pintado, pues en él se da tránsito los que pudo haber sido, fue o es. Con el tono de los textos de exilio, acentúa la idea de la culpa y la redención que da la muerte: “Más vale, los que fueron, ya que al cesar de ser, ellos alcanzaron, de la incesante batalla, el benévolo costado de la paz (o del perdón). Un arduo precio; pero, acaso, no se consigue con moneda diferente de la muerte” (OC: 658).

Finalmente, como han señalado Mauro Castellarín (1992) y Arce (2016a), también la novela *Zama* tiene una arista humorística grotesca-absurda. El personaje narrador construye para sí mismo y para los otros la imagen de un hombre calculador y artero, cuando en los hechos solo es posible verificar, una y otra vez, sus fracasos y humillaciones; es decir, la imagen autoproyectada/deseada no se condice con la figura real. Mauro establece un vínculo con el *Quijote* en la figura de Diego como personaje anacrónico, desasido de la realidad y de su tiempo. Considera además que Di Benedetto incorpora en el discurso diversas formas de humor, ironía y parodia burlesca que ponen al héroe en situaciones grotescas. Entre el dramatismo del tratamiento existencial y lo ridículo de las situaciones que la realidad impone al personaje, se acrecienta la imagen de absurdo de todo el texto (1992: 600). La investigadora brinda numerosos ejemplos de este grotesco: el “bautismo” del hijo de Zama, cuando caen excrementos de gallina sobre su cabeza; el tropiezo con un supuesto rival una noche en la puerta de la casa de Luciana, que presagia un enfrentamiento que finalmente no tiene lugar; las pretensiones de la mulata después de un encuentro sexual; la burla hacia el

capitán Parrilla por su apellido. Podríamos agregar muchos más casos: el aspecto caballuno que encuentra en Luciana y su ojo caído; las burlas de los paisanos hacia los ruidos del estómago de Zama causados por el hambre; la unión con la mujer de la ventana concretada a oscuras debido a su fealdad; el desvarío del asesor cuando imagina la riqueza que podría tener si se le pagara el salario adeudado:

- Fíjate, pues, Emilia. Diez meses de antes, de los propios, más diecinueve son veintinueve, menos tres y medio... Veintinueve por mil, hacen veintinueve mil, veintinueve mil pesos. Ahora, veamos lo de las cajas reales. La cuenta es fácil. A razón de quinientos, diecinueve por quinientos... diecinueve por quinientos... No; mejor será contar por partes: primero diez por quinientos y luego nueve por quinientos. Diez por qui...

- ¡Vete! ¡Vete! ¡Loco, vete de aquí!

Me cortó.

Enarboló la pala, amenazadora y bufante. Di un salto atrás, precavido, distanciándome de sus furias. Pero seguía gritando: "¡Vete! ¡Vete!", y el niño, asustado, lloraba también con gritos.

(Z: 164)

Rafael Arce reafirma estas ideas al decir que lo humorístico en *Zama* está en relación con lo grotesco, en el sentido de expresión de lo tragicómico, pero rechaza la lectura absurda al aseverar, siguiendo a Benjamin, que el absurdo sigue siendo un sentido: la negación del sentido o el sentido de la falta de sentido (2016a: 7). Parte de una concepción de lo absurdo como constatación inteligente y pensante de la falta de sentido trascendente del mundo y manifiesta la ausencia de esa lucidez en Zama quien, a su parecer, es un sujeto animalizado, infantilizado, reificado, pasivo. Desde nuestro punto de vista, esta afirmación tiene una validez parcial. Funciona para gran parte de la novela, especialmente la primera y la segunda sección, donde encontramos al Zama menguado, al Zama "mataperros", al Zama cobarde y paranoico. Pero hacia el final de su aventura el héroe adquiere una lucidez sobre su trayectoria vital, sobre la libertad de su existencia y sobre la inutilidad de la esperanza, que no puede ser obviada. El orgulloso Diego donjuanesco del comienzo no es el mismo que el del final de la novela, así como sus interpretaciones de los acontecimientos, tan frecuentemente disparatadas y paranoicas, se vuelven más prudentes. Aunque no haya crecido, la lucidez es otra, pues por primera vez es consciente de su situación existencial, la inminencia del fin, y obra en consecuencia; esto es, decide sobre su muerte. Zama se escribe a sí mismo con sangre de avestruz aquel mensaje que reza "Marta, no he naufragado" como último intento de asimiento a una esperanza que ya no tiene. Como ha indicado Camus, el sentimiento de lo absurdo aparece al final de los actos de una vida maquinal, cuando la

cadena de los gestos cotidianos se rompe, cuando se busca en vano el eslabón que la reanuda, cuando la consciencia se despierta. En tal sentido lo grotesco, leído tanto como extravagancia, parodia y humor (Mauro) o bien como fusión de lo incompatible o risible/ridículo que produce a la vez dolor u horror (Arce), no se aparta de lo absurdo: es, como lo ha demostrado ejemplarmente el género teatral, una de sus variantes. El absurdo grotesco mantiene en equilibrio la tensión/distensión del devenir narrativo, a la vez que introduce la ambigüedad, los contrastes y la constatación de la separación hombre-mundo, tan propios de la escritura dibenedettiana.

Capítulo 2

La escritura como mundo

El pentágono

Lo imaginario es grande, multiplicado, diverso. La literatura, cuyo terreno no es la realidad sino lo imaginario –la realidad de lo imaginario–, busca en el mundo de la imaginación las regiones que están entre la fantasía cruda, mecánica (el “fantaseo”), y las que desaparecen más allá de las últimas terrazas visibles.

Saer, “La literatura y los nuevos lenguajes”

El pentágono, con el subtítulo de “Novela en forma de cuentos”, se publica en Buenos Aires en 1955 (Ediciones Doble P). Casi veinte años más tarde, en 1974, una segunda edición también bonaerense, realizada por Orión, lleva por título *Annabella*, conservando el subtítulo y agregando una pequeña apostilla aclaratoria que reza “*El pentágono*, pasado en limpio por el autor”. Si bien Di Benedetto en el prólogo de esta segunda versión expresa que “Sobre las correcciones para la edición ha de considerarse, simplemente, que he tomado mi escrito y lo he pasado en limpio (*Annabella*, 1974: 13), la tendencia del autor a la corrección de sus primeras obras, como en el caso de MA, nos obliga a precisar que no solo el título ha sufrido una modificación. Uno de los cambios principales reside en el nombre de la mujer amada por el protagonista, que pasa de Laura –según el mismo prólogo, una imagen de amor y nostalgia coincidente con la de *La ciudad sin Laura*, de Francisco Luis Bernárdez– a *Annabella*²³⁷, una actriz francesa de la Edad de Oro del cine, indicando además que este segundo nombre es el que había pensado originalmente para la novela²³⁸. Como señala Fabiana Varela, la estructura general del libro se mantiene entre las ediciones, a excepción del cuento “El desalojado manso”, que en la primera edición lleva otro título (“Primer desalojo, años 1788; segundo desalojo, año 1951”) y se ubica antes del cuento

²³⁷ Nombre artístico de Suzanne Georgette Charpentier (1907-1996).

²³⁸ “Annabella era una actriz del cine francés de la Edad de Oro. Estuvo en las películas ‘La Bandera’, ‘14 de julio’ y ‘Hotel del Norte’.

Tomé su nombre (sólo el nombre, nada biográfico le atañe) para la figura femenina central de mi obra.

Más adelante, sentí la necesidad de borrarlo, tal como en el libro el protagonista, que idealiza a su amada, pretende destruirla dentro de sí mismo.

Dejé que, en lugar de Annabella, prosperara Laura, así llamada en *El Pentágono*, porque este nombre correspondía a una imagen de amor y nostalgia (*La ciudad sin Laura*, de Francisco Luis Bernárdez, publicado unos años antes)” (*Annabella*, 1974: 11-12)

“Te soy fiel”, y en la segunda edición se lo coloca después de este. El resto de las variantes responde a una “búsqueda de precisión estilística y conceptual” propia de la prosa más madura de Di Benedetto, sin implicar cambios profundos en la significación (Varela 2004a, 130)²³⁹.

Otra cuestión destacable antes de abocarnos al análisis es la de la génesis de la obra. En la bio-bibliografía elaborada por Celia Zaragoza para el número 20 de la revista *Crisis* (1974), la cual, siendo que acompaña un reportaje a Di Benedetto, suponemos que fue realizada con consulta directa al autor, se indica que las obras experimentales, entre ellas EP, fueron escritas entre 1952 y 1955 (47). Di Benedetto precisa, en otra entrevista, las condiciones de ese momento de escritura: “Escribí *El pentágono* cuando estaba muy enfermo. Tuve luego, tengo ahora, otras tristezas. No releo esa obra; a veces ansiosamente, la rememoro para preguntarme si, alguna vez, podré liberarme...” (Lorenz, 1972: 133-134). Sin embargo, dos años más tarde aparece la edición de *Annabella* “pasada en limpio” con todos los cambios antes señalados, lo cual contradice absolutamente estas declaraciones del autor. En el prólogo de esa versión, además, precisa que fue durante la década del 40 que, hastiado de la novela tradicional, se decidió a “escribir de otra manera”. Es decir que, aunque publicada en 1955, EP fue gestada varios años antes.

En este capítulo tomamos la patafísica como una variante más experimental y lúdica del absurdo para abordar la novela a partir de su vigor imaginativo y de la novedad que supone en su contexto de producción, poniendo énfasis en la imaginación, la libertad compositiva, el experimentalismo y el lenguaje como medio de la ficción para impugnar la construcción de lo real.

2.1. La patafísica: imaginación, experimentación y absurdo

La patafísica es un movimiento cultural francés que tiene lugar a mediados del siglo pasado. Vinculado al absurdo y al surrealismo, su denominación proviene de *Gestas y opiniones del doctor Faustroll, patafísico* (1911), texto póstumo de Alfred Jarry (1873-1907), ya nombrado como uno de los principales precursores del teatro del absurdo. En esa novela se define la patafísica como “la ciencia de las soluciones imaginarias, que atribuye simbólicamente a los lineamientos las propiedades de los objetos descriptos por su virtualidad” (Jarry, 2016: 38). Indica que su nombre proviene de la contracción de *ἐπὶ τὰ μετὰ τὰ φυσικά*, que querría decir “lo que está alrededor de

²³⁹ Para un conocimiento más detallado de los cambios entre la primera y la segunda edición, cfr. los trabajos de Espejo Cala (1991: 104-109) y Mauro Castellarín (1992: 294-302).

lo que está más allá de la física”; es decir, lo que se sobreañade a la metafísica, sea en sí misma, sea fuera de ella, extendiéndose tan lejos de la metafísica como esta se extiende más allá de la física (37). Al estudiar los epifenómenos y frente a la ciencia de lo general (aquella que se funda en la inducción para arribar a leyes universales), la patafísica es la ciencia de lo particular, de –paradójicamente– las leyes que rigen las excepciones, la singularidad. En otras palabras, vincula cada cosa y cada hecho no a una generalidad, sino a la singularidad, que hace de cada uno de ellos una excepción (47).

La patafísica puede verse como una perspectiva que permite pensar lo otro: lo insólito, lo posible, lo no necesario. Roger Shattuck brinda un ejemplo relacionado con las nuevas teorías de la física que surgen a principios del siglo XX, según las cuales, además de las partículas de la materia existen partículas de antimateria que conforman todo un universo indetectable para el ojo humano. Entonces compara: “¿No es acaso justamente éste el mundo descubierto por *Alicia a través del espejo*, al cual accederíamos si pudiéramos operar un cambio de signo en los símbolos de nuestro pensamiento o de nuestro ser?” (Jarry, 2016: 42). Jarry y la patafísica permanecen como temas de controversia en la literatura francesa a través de los períodos del simbolismo, del Dadá, del surrealismo e incluso del existencialismo (44). En 1948, tomando como punto de partida la invención novelesca de Jarry y la aparición de sus *Obras completas*, un grupo de intelectuales funda el Colegio de Patafísica como respuesta socarrona a las academias y a los colegios profesionales. Con títulos rimbombantes y producciones artísticas extravagantes que hacen foco en el humor absurdo y la parodia como mirada crítica de la realidad, el movimiento atrae a escritores y artistas de la vanguardia como Raymond Queneau, Boris Vian, Eugène Ionesco, Jean Genet, Jacques Prévert, Marcel Duchamp, Joan Miró y Jean Dubuffet.

Además del surrealismo y el dadaísmo, esta propuesta de literatura y pensamiento como juego se relaciona directamente con el OuLiPo (Ouvroir de Littérature Potentielle²⁴⁰), subcomisión del Colegio de Patafísica fundada en 1960 por Queneau junto al matemático François Le Lionnais. OuLiPo es “un grupo que investiga, aplicándolos a la escritura, todos aquellos procedimientos matemáticos, mecánicos o combinatorios susceptibles de generar un texto” (Del Prado, 2010: 1149). No constituye un movimiento ni una escuela teórica o crítica, sino un conjunto de escritores interesados en la búsqueda de formas literarias experimentales que permitan producir creaciones novedosas. Se unen al grupo, entre otros, Georges Perec e Italo Calvino. Aunque comparte con el surrealismo el espíritu de ruptura, el OuLiPo no apunta a liberarse de todos los obstáculos de la razón para dejar fluir la escritura por

²⁴⁰ Taller de Literatura Potencial.

medio del automatismo psíquico; más bien propone de manera consciente una serie de *contraintes* (constricciones) que, al contrario de lo esperable, buscan liberar la creatividad. En otras palabras, se trata de una especie de laboratorio literario para la producción de nuevas textualidades, pensando la literatura como arte combinatoria donde se prueban, se someten a juicio, se analizan o corroboran una serie de fórmulas a partir de métodos nuevos o indagando reglas ya conocidas, como las del palíndromo, el anagrama o el soneto (Romero, 2009: 82). Por ejemplo, los llamados “lipogramas” de Perec, textos en los que se elude rigurosamente el uso de una letra. O bien una de las obras más célebres, *Ejercicios de estilo* (1947) de Queneau –quien, desde la línea creativa de Jarry, ya venía trabajando en este tipo de escritura desde los años del surrealismo y había recibido el honorífico y jocoso título de “Sátrapa Trascendente” del Colegio de Patafísica–, en el que un mismo episodio es narrado de noventa y nueve formas distintas.

2.1.1. La patafísica en Argentina: Cortázar como caso ejemplar

Los movimientos culturales experimentales como la patafísica y el OuLiPo tuvieron bastante proyección internacional, como sucede con la mayoría de las corrientes europeas, especialmente en América Latina. Es bastante conocida, por ejemplo, la profunda admiración que el escritor chileno Roberto Bolaño sentía por la figura de Perec, explicitada en los segmentos de apertura y cierre de su largo poema “Un paseo por la literatura”. En Argentina, la escritura de Julio Cortázar es una de las más permeables a la vanguardia experimental, especialmente la francesa. En *Rayuela*, Oliveira expresa en el primer capítulo: “Con la Maga hablábamos de patafísica hasta cansarnos, porque a ella también le ocurría (y nuestro encuentro en eso, y tantas cosas oscuras como el fósforo) caer de continuo en las excepciones, verse metida en casillas que no eran las de la gente, y esto sin despreciar a nadie, sin creernos Maldorores en liquidación ni Melmoths privilegiadamente errantes” (Cortázar, 1972: 20). Posteriormente, en su artículo “Algunos aspectos del cuento” manifiesta explícitamente la importancia que tuvo para él la figura de Jarry:

Casi todos los cuentos que he escrito pertenecen al género llamado fantástico, por falta de mejor nombre, y se oponen a ese falso realismo que consiste en creer que todas las cosas pueden describirse y explicarse como lo daba por sentado el optimismo filosófico y científico del siglo XVIII, es decir, dentro de un mundo regido más o menos armoniosamente por un sistema de leyes, de principios, de relaciones de causa y efecto, de psicologías definidas, de geografías bien cartografiadas. En mi caso la sospecha de otro orden más secreto y menos comunicable, y el fecundo

descubrimiento de Alfred Jarry, para quien el verdadero estudio de la realidad no residía en las leyes sino en las excepciones a esas leyes, han sido algunos de los principios orientadores de mi búsqueda personal de una literatura al margen de todo realismo demasiado ingenuo.

(1971: 404)²⁴¹

Explicitada una y otra vez en sus textos críticos, la poética cortazariana se manifiesta claramente en su obra literaria, la cual por medio de la experimentación constante busca ir más allá de los límites lingüísticos, genéricos o de la representación, con el fin de ampliar la experiencia y el pensamiento de lo real. Para ello bucea en todo aquello que le posibilita escapar de ese realismo ingenuo al cual se refiere, asimilando, por ejemplo, surrealismo y existencialismo, aunados en su “teoría del túnel”. Estas búsquedas, señala Jorge Bracamonte, lo aproximan a otros escritores que desde mediados de la década del 40 también trabajaban para combinar la problematización del lenguaje, de los géneros y la indagación de la realidad; entre ellos, Roger Pla y Di Benedetto (2015: 15)²⁴².

2.2. *El pentágono como novela patafísica*

El pentágono ha sido comparada con *Rayuela*, y también con *62. Modelo para armar*, por compartir cierto principio de composición; desde su subtítulo de “Novela en forma de cuentos” habilita una pluralidad de lecturas, puesto que la forma cuento entraña la posibilidad de leer desordenadamente las piezas (Néspolo, 2018: 10-12). También, por desestabilizar los fundamentos psicológicos y sociológicos de la novela tradicional. En la entrevista realizada al autor en 1975, Ricardo Zelarrayán lamenta que la novela no haya recibido la suficiente atención por parte de la crítica sino hasta después de la difusión de la obra cortazariana pues solo la reedición bonaerense de 1974, con cambio de título, recibió alguna atención²⁴³. Di Benedetto mismo señala en

²⁴¹ “Algunos aspectos del cuento” (1971). *Cuadernos Hispanoamericanos*, 255: 403-416. Consultado en: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/algunos-aspectos-del-cuento/> (diciembre de 2018).

²⁴² “A partir de estos escritores hay que considerar esta etapa de la narrativa experimental argentina entre 1940-1960, donde en algunas de sus líneas antes que practicar un antirrealismo (como habían sido la teoría y práctica propugnadas por Macedonio Fernández desde los '20 y '30, relativamente conocidas en el campo literario rioplatense de la época) se busca mixturar realismos y experimentación” (Bracamonte 2015, 15).

²⁴³ “hoy se tiende a leer *Anabella* (*Pentágono*, en la edición anterior) apoyándose en Cortázar, a pesar de haber sido publicada antes de las obras fundamentales del escritor mencionado” (Zelarrayán 1975, 1) Expresa Di Benedetto en “Indicios”, el prólogo de la edición de 1974: “Decididamente, éste no es un libro nuevo. Puede serlo, sí, para muchos lectores, porque en su vida anterior, cuando se llamaba *El Pentágono*, apenas se le conoció” (11).

una especie de prólogo titulado “Indicios” la vinculación de esta obra nacida del deseo de “contar de otra manera” con la literatura experimental: “Vine a saberlo hacia 1960, y mejor me enteré después, cuando algunas voces de la crítica argentina, también europea, se acordaron de *El Pentágono*, ‘El abandono y la pasividad’, ‘Declinación y Ángel’ y otras imperfecciones mías, en sus nóminas y referencias sobre el Objetivismo u Objetismo, la Novela Nueva y los Precusores [...]” (*Annabella*, 1974: 13). Lorenz la considera una de las primeras “novelas absolutas” de la literatura mundial (1972: 110), insinuando que aquella expresión es la denominación que la crítica latinoamericana encuentra para lo que en Francia se llamaría *nouveau roman*²⁴⁴. Malva Filer considera que con EP el escritor se adelanta a su tiempo, ya que es anterior a la difusión del *nouveau roman* y más aún de las novelas creadas en la atmósfera estructuralista de los años sesenta (1982: 17-18). Julio Premat también señala los visos experimentales, que problematizan la relación del escritor con el lenguaje y con el relato. Sin embargo establece un nexo antitético con Cortázar por cuanto la figura del pentágono anuncia la repetición de lo mismo, el juego de espejos enfrentados, figura descarnada que se halla en las antípodas del gígllico de *Rayuela* al corresponderse con la “desertificación de las manifestaciones de deseo que caracteriza a ciertos estados melancólicos” (2004: 298).

La estructura de la novela se compone de una introducción sin título y tres partes: “Primera época: especulativa”, “Segunda época: crítica” y “Tercera época: de la realidad”. La edición original de 1955 cuenta también con un “Interludio” muy breve entre la primera y la segunda parte, que el autor elimina en *Annabella*. Es para esta segunda edición que agrega el texto de apertura “Indicios”, en el cual describe la trayectoria del libro: su gestación a partir del deseo de “contar de otra manera” antes señalado; su reescritura y los cambios introducidos; el vínculo con el *nouveau roman* establecido por la crítica y las precisiones sobre tal valoración²⁴⁵; y el tema del libro: la infracción, particularmente la infracción matrimonial²⁴⁶.

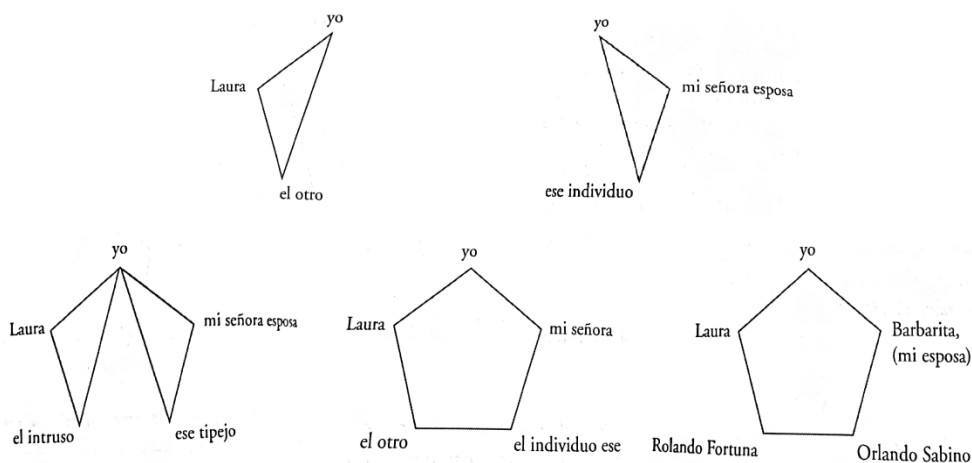
²⁴⁴ Señala Mauro Castellarín: “Günter Lorenz y E. Rudolph dedicaron varios artículos – publicados en revistas y periódicos alemanes– a comentar y reseñar las traducciones de las obras del autor mendocino al alemán. Coinciden en resaltar el experimentalismo de la obra de Di Benedetto [...]” (1992: 288).

²⁴⁵ –“Curiosamente, sin embargo, echo las redes hacia las honras de mi interior y de aquel tiempo largo y lento de elaboración de *El Pentágono* recojo, más bien, la devoción por Pirandello y Dostoyevski, que el reciente conocimiento de Joyce no alcanzaba a turbar” (EP: 13).

²⁴⁶ A diferencia del resto de la obra dibenedettiana publicada por la editorial Adriana Hidalgo, cuyas ediciones se basan en la última versión de cada texto publicada por el autor, la reedición de *El pentágono* toma la primera versión de 1955. Jimena Néspolo, responsable de esta edición, no especifica el por qué de esta elección; si bien entendemos que es notablemente mejor que su reescritura *Annabella*, la fidelidad al trabajo del autor requeriría quizás una edición crítica más completa.

Con diferentes denominaciones –antinovela, novela de vanguardia, experimental, abstracta, absoluta–, EP no se presenta como una obra creada, terminada, sino que parece ir construyéndose a medida que se leen los textos que la componen, “cuentos” según el subtítulo. En relación con *Rayuela* y su famoso “Tablero de dirección”, que propone dos lecturas posibles, una lineal y otra siguiendo el orden propuesto por el autor, Néspolo sugiere que los cuentos que componen la novela podrían leerse desordenadamente. El autor, según el borrador de la antología *Cien cuentos*, que no llegó a publicarse, pensaba incluir los dieciséis textos de *El pentágono* cambiando sus títulos, lo cual evidencia que consideraba posible la lectura autónoma de los cuentos (Espejo Cala, 1991: 111, nota al pie). Sin embargo, la mayoría de los críticos (Espejo Cala, 1991; Mauro, 1992; Varela, 2004a; Arce, 2018) coinciden en que los textos forman parte de una totalidad que es la novela y que, pese a su variedad, requieren una lectura como conjunto²⁴⁷.

La razón del título de la obra es explicada en la introducción. Santiago parte de la idea literaria de un triángulo amoroso imaginado (yo-Laura-el otro) que tiene su doble en el triángulo de su vida real (yo-Bárbara-el otro); a partir de esto, une los puntos de convergencia para formar una nueva forma geométrica, la del pentágono. Para ilustración de los lectores, la introducción incluye, junto a la explicación, los gráficos sucesivos de composición de la figura:



²⁴⁷ Llama la atención que Amar Sánchez, Stern y Zubieta, en uno de los primeros escritos sobre la obra (*Historia de la literatura argentina*, Capítulo 125, 1981) expresen que no hay tema que actúe como ligazón de los cuentos, cuando todos los textos giran en torno a la figura de Santiago y sus historias, reales e imaginadas, con la amada Laura, la esposa Barbarita y los amantes Orlando y Rolando. Como dice Di Benedetto, la novela trata sobre la infracción matrimonial.

2.2.1. La verdad de la ficción

Al repasar los pocos artículos críticos dedicados plenamente a la novela, se observa la recurrencia de la imaginación como aspecto central de la misma. Para Amar Sánchez, Stern y Zubieta el texto postula un nuevo modo de realismo que acepta la presión de lo imaginario (1981: 629-630). Del Corro afirma que instala una nueva forma de lo real en la cual las categorías convencionales acusan su falta de límite o bien la confusión de los límites (1991: 34). Mauro Castellarín la considera un juego de la imaginación y de la razón en el cual se problematizan los modos de entender la realidad y también el acto de escritura (1992: 330). Según Premat, para quien EP constituye un relato fundacional de Di Benedetto, “no se trata de reproducir una realidad sino de inscribir en la construcción del texto el movimiento de percepción e imaginación y el paso a la abstracción” (2004: 299). Fabiana Varela expresa que lo importante no reside en la veracidad o falsedad de lo que se narra, sino en la exploración de las múltiples posibilidades imaginativas que una situación humana –la del amor no correspondido y la infidelidad– ofrece (2004a: 131). Rafael Arce se refiere al narrador protagonista como “conciencia imaginante” y cree que la novela encarna la potencia de la imaginación para producir una experiencia que no distinga lo real de lo irreal (2018: 265).

Sobre esto, especialmente sobre lo último, recuperamos las palabras con las cuales Di Benedetto mismo expresa la convivencia *realidad/irrealidad* en sus ficciones:

En mi obra suelen coexistir la realidad y la irrealidad. No concurren a reñir, pienso que a complementarse. A veces se alternan o se distinguen la una de la otra, a veces se enciman, se funden y confunden, y, fíjese señor Lorenz, como todo en mi literatura es ficción, podría decir algo así como realidades deseadas, quizás como metáforas de la realidad. Los monstruos interiores se sueltan y usan su verdadero rostro, la convivencia humana sin ultraje es posible, la felicidad es posible. Repaso mentalmente las irrealidades que he escrito y me pregunto si las soñé, si las construí con lúcida tenacidad o si surgieron callada y fácilmente, como una burbuja, de lo hondo de mi subconsciencia. Retorno y amplío: en mi obra suelen coexistir la realidad y la irrealidad, y de alguna manera indago en mi interior cuál de las dos ando buscando. Provisoriamente me respondo que, para mí y para los demás, procuro, a través de la irrealidad, una realidad mejor, lo cual, tal vez, también constituya una metáfora, una metáfora de la vida

(Lorenz, 1972: 126)

El escritor afirma la coexistencia de lo real y lo irreal con sus diversos modos de relación (superposición, fusión, confusión), y también el peso del deseo: la realidad (deseada) es metáfora de la vida (aquella igualmente deseada). Esto, muy importante en toda su producción, resulta fundamental para la estructura de EP. En la introducción

de la novela, un narrador heterodiegético relata las razones de la existencia del libro: una frustración amorosa. “Él” –Santiago, voz narradora de todo el libro– se ha enamorado de Laura, una fina muchacha más joven, pero la considera alejada de sus posibilidades de cortejo y por tanto no intenta acercarse a ella. Sin embargo, la pena lo acosa en su interior. Entonces se dice que

Como las cosas no podían quedar así, tuvo que buscarse una solución. Y esta solución fue burlarse de sí mismo, darse argumentos, suponer que si se casaba con ella, irremisiblemente sería burlado. Para que el remedio no quedara en el mortero, sacaba todo eso del cerebro y lo ponía en relatos, cuentos, los primeros de su pluma que le parecieron viables.

(EP: 27)

Santiago, entonces, acude a la imaginación para enfrentar su problema. Especula paradójicamente con una realidad en la cual su objeto de deseo dejaría de serle deseable.

Este vigor imaginativo de la novela, con empleo de la geometría que recuerda el lazo literatura/matemática del OuLiPo, y con la presencia del acervo surrealista-absurdo, la aproximan a una perspectiva patafísica del mundo. EP es un ejercicio de la imaginación; no replica ni representa una realidad exterior y tampoco configura un mundo verosímil –un universo ficcional coherente–, sino que inventa una realidad insólita y lúdica. Así como Queneau imagina noventa y nueve formas distintas en las que puede narrarse un mismo episodio, el protagonista de EP imagina las posibilidades de engaño que la unión con Laura podría haberle entrañado. La novela que el lector tiene entre las manos es la solución imaginaria de Santiago para acallar su dolor interior, “esa vocecita que hace sufrir” (EP: 27).

La primera oración de la introducción reza “No puede saberse si es verdad” (27), porque la verdad no tiene peso en los relatos que conforman la obra. La idea de verdad es la más imaginaria de todas las soluciones, dice Shattuck (Jarry 2016, 47). Por eso, a los patafísicos no les interesaba la verdad con mayúsculas o con minúsculas, propia de la ciencia o de la filosofía, sino que, como lo indica la etimología de su inventada denominación, se abocan a lo que está alrededor de lo que estás más allá de la física, o de manera simplificada, a lo que está alrededor de la metafísica. Muchas veces se habla de la actitud antimetafísica de Borges o Macedonio y de los *nouveaux romanciers* franceses. Arce, a propósito de *Zama*, había encontrado en la consideración anti-metafísica del universo un vínculo entre Di Benedetto y Borges (2015, 8). Al analizar EP, el mismo investigador observa una parodia de los pasos críticos de la filosofía en la cual una “conciencia cartesiana” se transforma en una “conciencia

imaginante” (2018: 267). Precisamente, Santiago no se plantea los grandes problemas metafísicos que afectarán a personajes posteriores tales como Diego Zama, el periodista de LS y especialmente el silenciero. Ajeno a los dramas humanos, se aboca a inventar un cosmos personal por un amor que no tuvo lugar. Busca una solución imaginaria para su caso de sujeto singular (Santiago) fascinado por otro sujeto, femenino (Laura). Su amor es excepcional, único. Ningún individuo puede ser sustituido por otro en virtud de alguna ley general del amor, y por eso, Bárbara nunca podrá ocupar el lugar de Laura.

Hacia el final de esta misma introducción se dice que la historia reviste el tono de un chiste, de esos amargos que no se festejan a carcajadas, y que también es algo así como la obertura de una ópera bufa (32). Es decir, se señala el aspecto cómico de la novela pero con recaudos: el chiste es amargo y la risa de Santiago, histérica. De esta actitud contradictoria nos dice Robert Shattuck en “En el umbral de la ‘patafísica”: “La vida, estamos de acuerdo, es absurda, pero también es perfectamente banal, y sería grotesco tomarla en serio. Sobre todo para indignarse o para atacarla. Lo cómico es lo serio que se excusa por medio de la bufonada; lo serio, tomado en serio, es inexorablemente bufonesco” (Jarry, 2016: 48). De tal manera las invenciones de Santiago, así como su obsesión por dibujar pentágonos en todos lados (paredes, diarios, mesas de café, cuadernos de los alumnos), resultan por momentos risibles por su tremendismo, por tomarse demasiado en serio una situación tan común como la falta de correspondencia amorosa.

Por otro lado, en virtud de su estructuración en torno a la realidad de lo imaginario, EP no da lugar a la secuenciación episódica lógica, las relaciones de causalidad o la unidad tempo-espacial. En un momento Laura y Rolando habitan un contrabajo, en otro Laura muere y en otro texto, es asesinada por su amante. Los capítulos de la novela se encadenan como posibilidades de un rompecabezas imaginario que se arma y se desarma por medio de historias fantásticas, surrealistas, humorísticas o policiales. La fragmentariedad del texto, lleno de vacíos, trampas y sugerencias, multiplica las lecturas de la novela porque complejiza lo real. El texto se resiste a la unicidad de sentido y, con ello, a la clasificación. Es un ejemplo perfecto de la *différance* propuesta por Derrida para describir la naturaleza de la significación: el sentido total, tanto de la novela como de los cuentos que la componen, siempre es diferido, desplazado, escurridizo. Cuando el lector cree haber apresado el significado de un episodio, el fragmento siguiente puede hacer pedazos esa interpretación. Con esta novela, Di Benedetto construye una obra única en su producción mediante el planteo de un sentido resistente a sí mismo, que no consigue ocupar un espacio de permanencia; es en cambio algo móvil e incluye las posibilidades tanto como las imposibilidades, la

imaginación y la hesitación. Aunque Juan José Saer elogió especialmente *Zama* y *El silenciero*, quizás es EP la obra que con mayor intensidad dejó una huella en el novedoso arte de narrar del santafesino.

Dijimos, también, que el deseo tiene gran peso en la génesis ficticia del texto, es decir, en la decisión de Santiago de escribir como remedio para acallar el dolor de un amor imposible. Precisamente el deseo es lo no-dado que, sin embargo, tiene entidad a partir de ese no-ser, pues si es satisfecho deja de existir como tal. El deseo, como el sentido, acontece como aquello que fluye incansablemente, que no puede ser asido pero da su fundamento básico a la vida humana interior. Así, las historias que cavila el narrador configuran una especie de barthiano discurso amoroso, entendido el discurso como un *discurrir* en los distintos sentidos que este vocablo tiene en español: lo amoroso se inventa, se piensa, se imagina, se reflexiona, pero también se mueve, corre, transcurre²⁴⁸.

Regresemos a la ya referida primera oración del texto introductorio, “No puede saberse si es verdad” (EP: 27). En el prólogo a su novela corta *Cinco*, Sergio Chejfec reflexiona sobre esta frase y afirma que Di Benedetto ha escrito *El pentágono* sin interesarse en “la verdad como comprobación (el encadenamiento de hechos que habla de una sucesión, la jerarquía de razones que sostiene el mundo), sino la verdad como estatuto sentimental” (1998: 9). Y yendo más allá de la novela dibenedettiana, piensa en lo que podemos llamar *verdad afectiva* como el emblema más adecuado de los años cincuenta, un modo de narrar lo interior que la literatura del sesenta en adelante abandonaría por “una versión práctica de la realidad” (9). En MA el escritor aborda los afectos, sobre todo los más febriles como la angustia y los deseos autodestructivos, en un espacio donde se aúnan lo humano y lo animal, por medio de los cuerpos y de los estados de conciencia no-plena (la infancia, la locura, la discapacidad mental). En EP el afecto se vuelve más incorpóreo y menos visceral: escritura pura, abstracción, imagen posible, conjetural o especulativa de lo real²⁴⁹, porque solo se sostiene por el sentimiento de una subjetividad, algo que también hemos visto en *Zama*. Confirmando la tesis de Chejfec, en la década del 50 tiene peso, al

²⁴⁸ Según el diccionario de la Real Academia Española, *discurrir* significa: 1. inventar o idear algo; 2. pensar o imaginar algo; 3. pensar o reflexionar sobre algo; 4. moverse avanzando por un lugar; 5. dicho de un fluido: correr; 6. dicho del tiempo o de un acontecimiento: transcurrir o avanzar en su desarrollo. (“Discurrir”, 2018: *Diccionario de la lengua española. Edición del tricentenario; actualización 2018*. Recuperado de: <http://dle.rae.es/?id=DtUbYbe>. Consultado: noviembre de 2018).

²⁴⁹ En *Zama*, Di Benedetto retorna al cuerpo; ya hemos visto la sensualidad presente en la novela y cómo los estados interiores de Diego se hayan atravesados por los sentidos. En ES y LS vuelve a tener peso la especulación más fría e intelectual, aunque sin retornar al grado de abstracción de EP.

menos en las ficciones de Di Benedetto, la verdad sentimental, la verdad del sujeto individual. De aquí que se lo vincule tan frecuentemente al existencialismo y tan poco al realismo crítico o la denuncia social, aunque, como se ha visto, este último aspecto no esté ausente en su producción. “Laura no está porque no es”, le dice un juez a Santiago (148). Se tiende hacia ella, pero es tan incorpórea como la viajera del Plata zamana, es decir, pura imaginación del sujeto.

2.2.2. La realidad de lo imaginario

Ya desde el primer cuento, en el que el narrador cuenta que cree haber soñado que voló, toma forma la realidad y el espesor de lo imaginario:

Tal vez no fue un sueño, sino que efectivamente yo puedo hacerlo o es que alguna vez podía y lo hice. Posiblemente esto corresponde a mi primera edad. Puede ser un juego de niño que sólo yo sabía jugar. No lo sé. Pero sí puedo decir, aun ahora y en todo momento, que mi cuerpo posee a ese respecto algo así como una experiencia. Si pienso en volar, mi cuerpo no se altera como ante la perspectiva de una aventura, sino que permanece indiferente ante algo superado hace ya mucho tiempo.

No sé. Todo, de cualquier manera, es muy inseguro. Creo que en este mismo instante, en este lugar, podría hacerlo, y no me atrevo porque... yo no sé.

(EP: 39-40. La cursiva es nuestra)

La actitud dubitativa del narrador, señalada en cursiva, demuestra su incapacidad para separar tajantemente la experiencia y la posibilidad. El empleo una y otra vez palabras o expresiones como *quizás, tal vez, creo, parece, es posible, no sé, presumo*, hunden la narración bajo el manto de la incertidumbre. En la primera parte de la novela, la de la época especulativa, es frecuente el uso del condicional simple, a veces en construcciones con la conjunción “si”, pues Santiago imagina situaciones constantemente e hipotetiza sobre ellas: “Si fuera el guarda, le habría ordenado con voz que aduce ser pedido... (63); “Si viajara siempre en la plataforma, si estuviera permitido [...] yo aprendería a manejar” (64); “Si lo piensa [...] algo ha de temblarle (64); “Podría convertirme en el cochero preferido” (65). También, el empleo de “como” o “como si”, que afirma la simulación de realidad a la cual el narrador recurre para compensar su falta²⁵⁰. El relato “La suicida asesinada”, policial de construcción

²⁵⁰ Otra expresión que aparece recurrentemente es “en fin” al modo de un estribillo con el cual el narrador parece expresar su resignación y agotamiento frente al acto de narrar.

objetivista que anticipa la paranoia de los celos de *La jalousie* de Robbe-Grillet y, probablemente, el único que puede leerse como un cuento verdaderamente autónomo, tiene poco más de siete carillas; en él aparece ocho veces la construcción “como si”, remarcando la impostura de la historia narrada. Por ejemplo, cuando Santiago persigue a Rolando, el supuesto amante de Laura, hasta un café:

Estaba ahí, en una mesa, *como si* nunca hubiese tenido prisa. El rostro sin miedo, *como si* estuviera entre los suyos, siendo, como lo era a las claras, que nada más que una ocasional y deliberada actitud del espíritu podría conjugarlo con los rostros suburbanos. La mano blanca, el brazo envuelto en la manga del sobretodo negro, seguían la curva del respaldo de la silla contigua, vacía, *como* esperándome a mí para una cita en la que debíamos conversar largamente, sin violencias.

(59-60)

El título de “época especulativa” coincide con el carácter conjetural de lo narrado en estos textos, con el movimiento de una consciencia que se desplaza por planos exclusivamente teóricos. Luego, al pasar a la “época crítica”, encontramos a Santiago casado con otra mujer, Bárbara, pero pensando constantemente en Laura en su pasaje desde el amor y el deseo a la angustia. Es el momento en que las figuras femeninas se superponen para señalar la distancia que las separa: Laura es un ser estatuario cálido, viviente pero remoto; Bárbara, una estatuilla maliciosa e impúdica que ha caído sobre él como una red. Entre estas dos partes hay un “Interludio” que Di Benedetto eliminó completamente en *Annabella*:

Evadido de mi lecho de enfermo, ganoso de sol, de un día de sol...
Intermedio verde. Intermedio primavera-invierno, parque-ciudad.
Túnica de sol. El aire, un aire limpio y débil, está más fuerte que yo.
Si esta muchacha me mira, la tierra tendrá perfume. Si no hubiera tanta gente, yo cantarí, llorando. Si ella estuviera aquí... Si ella estuviera conmigo...

(93)

Este breve interludio resulta bastante enigmático, especialmente por su lirismo. Creemos que funciona como una exhalación elegíaca del narrador que, después de haberse esforzado en sus artificios de la imaginación para olvidar a Laura, todo en él sigue tendiendo hacia ella.

La tercera parte de la novela, la “Época de la realidad”, parece por su título oponerse a la primera parte. Por el contrario, configura el momento en el cual lo irreal y lo irreal se cruzan, postulando así que lo imaginario es real por cuanto existe en la

realidad como posibilidad. Bárbara, quien ha engañado a Santiago con Orlando, es juzgada por el asesinato de la esposa de este último. Rolando Fortuna, el inventado amante de Laura de la primera parte, aparece en el juicio confundiendo al narrador, quien afirma que no existe, que él lo inventó en “aquellos cuentos que yo escribí, en un tiempo especulativo, para darme miedo de ser burlado y no pretender a Laura” (148). El juez le responde que, por eso mismo, Rolando puede existir y el que está allí presente es una posibilidad. De hecho, en el último relato Santiago muere asesinado por este ser producto de su propia creación²⁵¹. Si en el cuento “Falta de vocación” (CC), don Pascual decide dejar de escribir ante el temor que le despierta el libre fluir de la imaginación – metaforizado en la visión de la mosca que se transforma en murciélago–, Santiago en cambio ha emprendido una fuga hacia lo imaginario de la cual ya no puede retornar. Como en *Seis personajes en busca de autor*, de su admirado Pirandello, los personajes emancipados de su creador se tornan autónomos y fusionan los planos de la realidad y de la ficción²⁵². Con la actitud antirretórica del juego y la desobediencia estética, EP afirma la realidad de lo imaginario, estableciendo lazos, tan posibles e imposibles como las aventuras de esta novela, con el absurdo irreverente de los patafísicos, la literatura potencial oulipiana y la poética experimental cortazariana.

La época de la realidad no es más real que la época especulativa; nada lleva al lector a concluir que la primera parte del libro se ajuste más a la realidad que la última. En el mundo creado por Di Benedetto en la piel de Santiago, la existencia de Laura no es menos sólida que la de Bárbara. Como señala Alain Robbe-Grillet a propósito de la escritura de *Le voyeur*, cuando vio las gaviotas de la costa bretona no se encontró con algo más real que las gaviotas que él había plasmado en su libro, porque aunque provenían del exterior, eran más reales *porque* eran imaginarias (2010: 185).

EP modela a su manera varias caras de lo absurdo, que va desde el cariz extravagante o disparatado de sus episodios (habitar un contrabajo o convertirse en araña para introducirse en la habitación de la amada y matar al amante), hasta el carácter trastornado del narrador, quien provoca en el lector desconfianza sobre lo narrado y sobre la capacidad misma de la palabra para comunicar lo real, puesto en tela

²⁵¹ Mauro Castellarín señala el vínculo entre *El pentágono* y la novela de Juan Carlos Onetti *La vida breve* (1950) en esta evasión por la imaginación y en la autonomía de las realidades ficticias creadas por el personaje de Brausen (1992: 331).

²⁵² Varela expresa que “la novela en su totalidad, en la que se interseccionan planos de la realidad textual, de la fantasía mental del protagonista y de la ficción producida por este mismo personaje, puede ser considerada como una metáfora de la realidad. Así el texto ejemplifica un concepto de lo real entendido como un complejo constructo en el que se superponen y relacionan diversos mundos posibles de variado origen: sueños, ilusiones, fantasías y fundamentalmente ficciones, que tienen igual peso de veracidad para el sujeto. Se conforma así un concepto de realidad, complejo y nada ingenuo, propio del siglo XX” (2004a: 139).

de juicio desde la introducción. La vigilia no posee un estatus superior frente a lo soñado, lo recordado o lo imaginado, y en este aspecto, la primera novela del autor se conecta directamente con la última, SNM. En ambas, lo real se manifiesta en sus múltiples facetas sin que ninguna de ellas esté por encima de las otras; el universo es caleidoscópico y fragmentario. Asimismo, la vigilia como estado en el que el ser humano comprende despierto y consciente el mundo, tampoco puede ser entendido como un momento de percepción puro y presente, sino que se encuentra siempre atravesado por lo pensado, lo sentido y lo vivido por el sujeto. Rafael Arce lo expresa con claridad: “¿Cuál es la experiencia de *El pentágono* (y, quizás, de toda la obra de Di Benedetto)? La restitución del movimiento por el cual una conciencia racional se metamorfosea en conciencia opaca, indistinta, recuperando la coalescencia de lo que originariamente no está separado: percepción, pensamiento, sensación, imagen, recuerdo, sueño” (2018: 266)²⁵³. Por algo Santiago esquematiza su narración con un pentágono, figura geométrica cerrada en la cual las líneas no corren paralelas sino que se intersecan y delimitan un universo propio. Además, en la introducción de la novela, luego de la explicación acerca de la conformación del pentágono, se confiesa admisible que “la descomposición en los elementos constitutivos haya sucedido a la síntesis, primera aparición, elaborada por operarios inconscientes” (EP: 31), lo cual refuerza la idea de que, en el interior de la conciencia, la realidad constituye un todo orgánico que la razón se encarga de descomponer, y la imaginación, de recomponer.

Marcamos, no obstante, una diferencia con respecto a SNM. En la novela que clausura la producción dibenedettiana, la realidad, por más fragmentaria que sea en su expresión, tiene cierto peso y espesor. Se salta de tiempo y de espacio sin que el lector, en la mayoría de los casos, pierda la impresión de que lo narrado es sólido, verosímil, contraviniendo la intención declarada por el autor de escribir una novela que tenga la fisonomía de los sueños. EP, en cambio, parece estar escrita “en el aire”, no asida a nada firme; sus personajes, seres sostenidos por la máquina inventada por el Morel de Bioy Casares, es decir, meras proyecciones de una conciencia que no se resigna a despedirse definitivamente del objeto amado. Laura es, como Faustine, inasible pero persistente.

2.2.3. El medio es el mensaje

Hablar de la novela como juego de la imaginación no quiere decir caos o incoherencia. Como escritura experimental, EP conforma un rompecabezas cuya

²⁵³ Es una experiencia similar a la de la ensoñación de Rozichner, observada a propósito de la figura de Amaya en “El cariño de los tontos”. De aquí el carácter onírico de muchos episodios de *El pentágono*.

fragmentariedad ha sido deliberada y cuidadosamente construida. Requiere un lector activo –el lector cómplice cortazariano– que ingrese en el universo de la novela y comprenda que no hay un más allá del texto. Como afirma Filer, “La única realidad es allí la escritura, un lenguaje intransitivo, no referencial que hace y deshace, compone y descompone...” (1982: 18). En el texto “La nueva novela latinoamericana” que abre el estudio *Narradores de esta América*, Emir Rodríguez Monegal intenta trazar una genealogía de los narradores del continente que publican sus principales obras a partir de 1940. La primera promoción de estos escritores produce una ruptura profunda con la tradición lingüística y la visión de los narradores latinoamericanos reconocidos hasta ese entonces (José Eustasio Rivera, Rómulo Gallegos, Ricardo Güiraldes, Horacio Quiroga o Graciliano Ramos). Entre estos nuevos representantes están Borges, Marechal, Carpentier y Asturias. La promoción que le sigue, con Cortázar, Onetti, Arguedas, Rulfo y Guimarães Rosa, profundiza la ruptura, que continuará con sus variantes una tercera ola formada por Lispector, Roa Bastos, Donoso, Fuentes, Viñas, Vargas Rosa, García Márquez, Garmendia, entre otros. Monegal distingue una cuarta y novísima promoción de narradores que acometen el acto de novelar sin otra ley o tradición más que la del experimento. Para ellos, la textura más íntima de la narración no está ya en el tema o en la construcción interna, sino en el lenguaje. El medio es el mensaje, el vehículo es el viaje: “Es el tema de la novela latinoamericana más nueva: el tema del lenguaje como lugar (espacio y tiempo) en que ‘realmente’ ocurre la novela. El lenguaje como la ‘realidad’ única y final de la novela” (1976: 31-36). En Argentina indica los casos de Néstor Sánchez, Daniel Moyano, Juan José Hernández, Manuel Puig y Germán García. Escrito en 1969, el crítico uruguayo parece desconocer en este estudio la figura de Di Benedetto, o al menos la novela aquí analizada, cuando EP es un destacado ejemplo de una narración en la que el lenguaje rehúye las funciones comunicativas esperables para convertirse en un fin en sí mismo: no ya escritura del mundo, sino la escritura como mundo.

Finalmente, creemos necesario destacar el lugar que ocupa la novela aquí trabajada en el mapa de la literatura argentina. Su escritura a fines de la década del cuarenta, antes de la salida a escena de los *nouveaux romanciers* franceses²⁵⁴, en una

²⁵⁴ EP es anterior a novelas experimentales canónicas como *Rayuela*, pero también *Si una noche de invierno un viajero* (1979) de Calvino. Es también anterior a toda la obra de Perec, incluida su famosa *La vida instrucciones de uso* (1978). La película francesa *El año pasado en Marienbad* (1961), dirigida por Alain Resnais con un guion de Robbe-Grillet, intenta mediante un complejo montaje de secuencias repetitivas y *flashbacks* dar cuenta de las posibilidades de relación entre un hombre y una mujer durante una reunión social ocurrida en Marienbad el año anterior. La novedosa estructura de la cinta, propia de la *Nouvelle Vague* francesa, la incertidumbre nunca aclarada sobre lo ocurrido y la presencia de un tercer hombre entre los supuestos amantes, guarda llamativos puntos en común con la novela dibenedettiana. Julio Premat reconoce en EP

ciudad de provincia con una tradición regionalista muy fuerte, alejada del cosmopolitismo rioplatense y sus afluencias europeas, evidencian la profundidad novedad que entraña la aparición de esta obra, a la que Sergio Chejfec calificara como el relato más misterioso de nuestra literatura. Si en Argentina *Rayuela* constituye el “epítome y paradigma de la novelística experimental al menos de las décadas de 1960 y 1970” (Bracamonte, 2015: 17), como lo fue, aunque tardíamente reconocida, *Adán Buenosayres* a fines de la década del 40, no resulta desmedido ubicar a *El pentágono* en ese puesto durante la década del 50.

Capítulo 3

Seres rdbomantes: pureza, deseo, culpa

Si este mundo fuera una llanura ilimitada y si, navegando hacia oriente, pudiéramos abarcar nuevas distancias y descubrir panoramas más dulces y extraños que todas las Cícladas o las islas del Rey Salomón, entonces el viaje significaría una promesa. Pero de qué sirve perseguir esos lejanos misterios con que soñamos, o ir tras ese fantasma demoníaco que tarde o temprano nada frente a todos los corazones humanos... Esta cacería en torno al globo nos pierde en estériles laberintos o nos hunde a mitad de camino.

Herman Melville, *Moby Dick*

“Los grandes sentimientos pasean consigo su universo, espléndido o miserable”, dice Camus en *El mito de Sísifo* (2010: 23). Hay uno que atraviesa toda la producción de Di Benedetto: el de la pureza. Desde la primera a la última obra, este sentimiento-idea emerge con distintos rostros y formas como el símbolo de lo incorrupto que nunca se tuvo y al cual se aspira, o bien como aquello que, si alguna vez se poseyó, es irrecuperable. Se encuentra en relación con otros conceptos fundamentales de esta escritura, el deseo y la culpa, con los cuales configura una especie de tríada: el deseo, fundamentalmente el erótico y de poder, desencadena los actos que mancillan la pureza y provocan el sentimiento de culpa.

Di Benedetto ha expresado frecuentemente que las preocupaciones éticas están presentes en su producción literaria²⁵⁵. Desde MA, cuyos cuentos parten de una apreciación moral formulada a través de distintos hechos y personajes, las cavilaciones sobre el bien y el mal en el ser humano son una constante que emerge en el entramado de la mayoría de sus textos. Su idea de humanidad, regida por la máxima *homo homini lupus*, hace de la pureza –entendida como un estar exento de imperfecciones morales– una imposibilidad y algo a lo que, no obstante, se tiende o se aspira. En otras palabras, un ideal.

En diversas entrevistas, el autor mendocino afirma que su momento de creación son las mañanas cuando, después del sueño, se siente purgado. Después, con el

²⁵⁵ Cfr. Varela (2007a: 125-126) y las entrevistas de Lorenz (1972) y Zelarrayán (1975).

diario “empieza uno a cargarse del mundo, del trabajo, de las ideas ajenas, del litigio, del amor, del no amor, de la traición” (EsP: 488), es decir, se ve contaminado por las querellas cotidianas con los otros. Famosa es la manía que tenía en su oficina del diario *Los Andes* de lavarse frecuentemente las manos con alcohol, costumbre que, aunque con una razón práctica (ausencia de baño en ese piso), admitía llevar adelante si había dado la mano a una persona “repelente en lo moral”²⁵⁶. La pureza, entonces, guarda un importante vínculo con el contacto con el prójimo, con las relaciones interpersonales:

Lo que más nos asola es la impureza del prójimo, pero resulta que nosotros, para el otro, somos el prójimo. ¿Cómo se cura eso? Yo no soy predicador ni moralista. ¿Pretendo una transformación de la sociedad desde el punto de vista moral? Lo que pretendo es una libertad de los sentimientos basada esencialmente en la pureza, no en la impureza, para que el amor sea un acto verdaderamente redentor y salvador [...]

(Braceli, 1972. EsP: 494)

En un reportaje del año anterior, había expresado: “Quizá en toda literatura como la mía haya un ansia desesperada de rescatar los bienes deformados o escondidos bajo sucesivas capas de pureza y de espanto por el ejercicio inmedido de la trampa, la mentira y el engaño” (Porchia, 1971: s/p).

En efecto, los personajes de sus ficciones padecen una especie de sed tantálica: “Siempre nos falta algo y al buscarlo, a veces, nos perdemos, nos perdemos” se afirma en EP (56), mientras Diego de Zama confiesa que “un vaso de agua no sacia la sed de toda la vida” (Z: 100). Es una literatura plena de seres agónicos que luchan contra el mundo que los rechaza, pero más contra sí mismos y contra el deseo, tan inmenso en ellos que constantemente los obliga a ponerle límites²⁵⁷. El deseo también los angustia porque sienten que los aparta de la pureza anhelada, de ese sentimiento, jamás experimentado o bien olvidado, de unión genuina con el mundo y con los otros, muy alejado del ser escindido, vuelto hacia la muerte e incapaz de establecer afectos genuinos. A la pureza aspira el ser dibenedettiano corrompido por la incontinencia, la soberbia o la ambición, pero como rabadomante en el desierto, se hallará frecuentemente con la frustración de no poder saciar esa sed de absoluto.

²⁵⁶ “Pero creo que el alcohol lo usaba nada más que cuando había hecho un juicio severo sobre la mano que recibí, sobre la persona, que me parecía repelente en lo moral. No se olvide que el despacho del director de un diario suele ser un depositario de acusaciones, de maldades y tormentos, y si a uno lo contaminan, a lo mejor lo siente en las manos. Además, había una razón práctica: el baño estaba en el otro piso y no tenía tiempo de lavarme con agua” (Halperín, 1985. EsP: 571).

²⁵⁷ Toda la narrativa dibenedettiana es un abrumador tratado sobre el deseo, expresa Néspolo (2014: 10).

A modo de introducción, veamos dos ejemplos. En un cuento muy breve de CDE, "Visión", la pureza toma la forma de un joven vislumbrado una sola vez en la adolescencia y jamás reencontrado en los amores futuros. "Cuando lo extraño y lo evoco, es como si evocara mi propia pureza, o la pureza perdida de alguna otra persona" (564), confiesa la joven protagonista, concibiendo la pureza como un estado irre recuperable. Otro caso, "Sospechas de perfección" (MA), enfatiza el carácter interesado de las acciones humanas. El narrador enseña a leer porque quiere vender libros. Luego, cuando llega a un territorio maravilloso donde encuentra un río de leche y otro de vino, opta inicialmente por el primero para recuperarse, pero luego se deja tentar por el segundo. La sociedad que habita en ese lugar parece perfecta, bondadosa y justa, y sin embargo, hacia el final revela sus intenciones de emplear los conocimientos del narrador sobre el país del cual provenía para ganar una invasión bélica. Es decir, la idea de pureza (río de leche, sociedad justa) es sistemáticamente traicionada por el comportamiento humano, individual y social.

3.1. Las formas de la pureza

La idea de la pureza toma forma femenina, animal o infantil en buena parte de la producción de Di Benedetto. Bajo estas tres figuras se asienta un fondo común de ideas naturalizadas sobre las mujeres, las bestias y los niños que tiene que ver con la irracionalidad, la sencillez, la castidad, la sensibilidad, la inocencia, la naturaleza.

Las mujeres buscan la pureza y a la vez son una de sus formas. Muchos de los nombres de las figuras femeninas remiten al campo semántico de la luz, lo divino, lo originario, lo precioso: Luciana, Pascua, Ave/Eva, Alba Rosa, Blanca, Suspiros, Gema, María (la "Colorada" de "El cariño de los tontos"). Su prototipo es el de Laura/Annabella, que el narrador de EP define precisamente como "aquello a lo cual se tiende" (EP: 148); es decir, un ideal, y por tanto, un imposible. La "mujer-pureza" no existe. Consideradas objetos (no sujetos) de deseo, los hombres aspiran a la posesión de las figuras femeninas, creyendo que estas les otorgan individualidad, separación de la masa, dignificación:

[...] aunque ellos se propusieran alcanzarme con Beatriz o Virginia, seguramente no les será posible ni siquiera en el aspecto formal de la cuestión. Si ellas voluntariamente o a ruego de ellos se cambiaran el nombre por el de Laura y aun si consiguiesen llamarse Laura en el pasado, nada les sería posible.

Ya veo -¿cómo he podido olvidarlo?- que en cuanto a Laura atañe ni el pensamiento ni lo que siento son transmisibles ni emulables. Aunque yo

forme con ellos [los otros oficinistas] un cuerpo de seis brazos entremezclados, formo con Laura otro cuerpo de cuatro brazos. Y no es precisamente de esta manera, porque mis brazos no se confunden ni se estorban con los de Laura, sino que ella dejó sus brazos en los míos y los hizo, definitivamente, más ágiles y más inteligentes; puso sus manos en las mías y mis manos ya jamás podrán tocar lo impuro y si lo tocan no han de contaminarse.

(EP: 43)

Laura remite, sin dudas, a la amada petrarquesca, pero para Santiago es aun superior a ella y a otras encarnaciones literarias de la mujer ideal, como Beatriz o Virginia. Zama, por su parte, aspira a Luciana por su estatus de española noble, pero también lo ronda la imagen de “la viajera del Plata”, una mujer que ve en sueños, tan perfecta como irreal. También Marta, la esposa, se construye a partir de una imagen idealizada e inalcanzable. Emanuel persigue mujeres sistemáticamente. No obstante, las referencias geográficas con que se abre y se cierra SNM sugieren un itinerario ansiado, pero no cumplido, hacia afectos más puros. Al comienzo, el periodista está en Madrid y piensa en una calle llamada sugestivamente Ronda del Amor Hermoso. Cavila sobre el viaje que está por emprender a lo que él cree que es una isla y revela su deseo de juventud de conocer Pascua. El nombre de esta isla coincide con el de una mujer amada en el pasado:

Decididamente, bello nombre de mujer, el de aquella amorosa italianita de la Selva Negra, donde juntos gustaron las primeras fresas de la temporada, recogiénolas con sus manos de las plantas tiernas, a ras de la tierra. Sonríe Emanuel, sonríe amargamente. Recuerda que con Pascua hubo risas y esperanzas, ¿por qué? Sonrisas de auspicio o de goce ¿de la vida, de la felicidad?

(SNM: 13)

En el tramo final de la novela Emanuel se halla en Guatemala, donde se interesa por la cultura indígena sin por ello descuidar sus obsesiones eróticas. Al pensar en viajar con una joven viuda por la que se ha interesado, vuelve el recuerdo de la calle madrileña: “¿hacia dónde, por el camino de regreso del que había desistido? ¿No será la respuesta que quedó planteada: Ronda del Amor Hermoso, muy cerca de la Traversera del Milagro y del río Manzanares?” (296). En un recorrido circular, la idea del “amor hermoso” –aquel redentor y salvador que propone Di Benedetto en la entrevista de Braceli– emerge en aquellas dos geografías de apertura y de cierre, Pascua y Guatemala, como si esa pureza solo fuera posible por medio de un retorno al

primitivismo, a las raíces, a lo que no ha sido contaminado por la viciada vida citadina, conformando la cadena amor-tierra-mujer-naturaleza-pureza.

En “El cariño de los tontos” aparece el rabadomante, una figura extraña para un texto de fisonomía realista-regionalista, pero que se acopla muy bien con la protagonista del relato, Amaya. Gaspar busca agua, un tesoro para las tierras de cultivo, como la mujer persigue un amor superior que colme su insatisfacción marital. Sin hallarlo en la realidad y castigada por sus infidelidades, Amaya se resigna a la ensoñación para preservar lo que ella considera un amor puro. Hace de su mente un recinto para la relación imaginaria e ideal con José Luis, el poeta suicida al que nunca conoció. En *Zama*, Luciana manifiesta un similar rechazo de la carne; el juego de seducción que mantiene con Diego se fundamenta en la errónea creencia de que este, a diferencia del resto de sus pretendientes y de su marido, no tiene como objetivo principal su cuerpo. Marcela, la fotógrafa de *Los suicidas*, afirma que le gustaría “fotografiar la pureza”, y hacia el final, antes de matarse, cuando se le pregunta qué hubiese querido ser, responde que ansiaría ser la pasajera de un avión que no descendiera nunca, esto es, vivir en el aire, no descender a la realidad, no habitar un mundo que contamina y corrompe.

La mirada que construye y juzga las figuras femeninas es claramente androcéntrica. La relación entre sexos nunca es igualitaria ni armoniosa, sino conflictiva y desfavorable para las mujeres. Se concibe la pureza femenina como una renuncia a los placeres del mundo y se valora positivamente esta postura vital: “se negaba a ser carne y vencía. Era más libre que yo”, dice Zama sobre Luciana (Z: 144). Por eso, la mujer que se desvía de ese camino impuesto es castigada por el marido o por el amante, como Amaya, Eva o Rita. “La comida de los cerdos” (MA) posee al respecto un pasaje singularmente simbólico:

Raleada su guardia de cortaderas, la orilla formaba defensa, también con sus medios acuáticos, pues a la miasma sucedían en ese punto los arroyos apurados. Puso los pies en ellos y resultó ofender su pureza, una pureza llevada a tal término que en su seno se desarrollaban barbudas axilas masculinas, pero idealizadas en verde suave y transitable por los dedos del agua.

(91)

La joven ofende la pureza del lugar al pisar el agua de un paraje que se describe como un cuerpo masculino. Posteriormente expresa: “Y con la noche he de volver a ti, dueño mío. Pero ahora déjame, querido. Déjame. Puedes ser piadoso: déjame” (92). Aunque herméticas, estas palabras sugieren una infidelidad,

probablemente una tan ensoñada como la de Amaya con el poeta suicida, y no obstante, a esa insólita falta sucede la imagen atroz de los cerdos feroces disputándose a la mujer. La pugna por la posesión erótica se repite en Diego de Zama hacia Luciana, con los rivales Ventura Prieto y el oficial Bermúdez; en el periodista suicida con Blanca y con cada mujer que se cruza en su camino; en Emanuel con la “caperucita” del bosque, con Suspiros (disputada con Leoncio Leonardo) y con Olvido hija, entre tantas otras; en el jefe, el padre y el tahúr respecto de Rosa Esther en el relato “As”; en el vecino hacia Cecilia en la *nouvelle* “Declinación y Ángel”.

Es notable el cambio que se produce en los dos últimos volúmenes de narrativa breve, ABS y CDE. Un halo de culpa y deseo de expiación sobrevuela estos textos como si sus personajes penaran y se purgaran a causa de los excesos cometidos por sus predecesores. Las figuras femeninas continúan teniendo cierto talante de pureza (la pastora Epona de “Onagros...”, la carretera de “Aballay”, la candidez de Lumila en “Pez”), pero a excepción de “Los reyunos”, “Así de grande” y “La presa fácil”, no aparecen con tanta frecuencia como blanco de la violencia de los hombres. Continúa, sí, la idea de que el amor puro y redentor es una quimera; textos como “Cínico y ceniza”, “Volver”, “Encuentro”, “Martina espera” o “Rincones” así lo demuestran.

Cuando la idea de la pureza toma forma animal, en general lo hace en función de la zona de contacto con lo humano estudiada en el primer eje conceptual de este trabajo. “Salvada pureza” (MA), por ejemplo, condensa en el gato/leopardo la oposición de lo ingenuo y lo salvaje, y esta figura se vincula con el hombre que irrumpe en medio de la noche en la habitación del narrador del texto, un niño. Niño/gato, hombre/leopardo, el animal funciona como contigüidad metonímica para dar cuenta de la pérdida de la ingenuidad y de la pureza a la que están condenados los humanos con el fin de la infancia: “sin él [el hombre que irrumpe], el cielo, que ha descubierto abriendo la puerta, podría ser hermoso”, expresa melancólicamente el niño (94).

Otro caso es el de “Málaga paloma”. Di Benedetto expresa sentirse justificado como escritor por haber escrito ese texto, el cual “parece un altar porque es la consagración a un amor” (Zelarrayán, 1975. EsP: 510). En realidad no es un cuento en el sentido tradicional, con un comienzo, un conflicto y un desenlace, sino el relato en primera persona de un hombre, entre loco y bobo, aficionado a una paloma blanca en una especie de foro o plaza europea. Además de las observaciones del ave (llamada por él Alba, “blanca y pura de toda blancura”. ABS: 311), que atrae la atención de la muchedumbre con sus acrobacias aéreas, el narrador refiere las frecuentes apariciones en ese sitio de Picasso y de una joven llamada Málaga. El relato está lleno de términos y expresiones que remiten al campo semántico de la pureza en clave religiosa cristiana:

«Plena eres de elevación», unción, cáliz, ritual, trance, liturgias. El pintor español es presentado como un sacerdote que, mientras toma apuntes para un cuadro, “parece convocar y recibir la paz, la paz del espíritu y entre los hombres” (312)²⁵⁸. En medio del trajín de la plaza, el narrador solo espera la llegada de la joven que ama, Málaga, a pesar de que esta suele unirse al cónclave de Picasso y, además, es una mujer casada. Tanto Málaga como el ave, reunidas en el título “Málaga paloma”, encarnan una forma de lo ideal: “¿Una manera de invocar el Edén?”, “Una especie de cielo, tal vez, para la gente hermosa” (ABS: 314). Consagración de un amor, dijo Di Benedetto, como si el escritor se condujera a la manera de un sacerdote que opera una transustanciación, transformando el sentimiento amoroso en escritura. Una vez sacralizado por medio de la palabra, ese amor se mantiene intacto, incorruptible, y también inalcanzable²⁵⁹.

El ejemplo más emblemático de la figura animal en relación con la pureza es “El puma blanco”²⁶⁰. Versión de *Moby Dick* en clave regionalista, este cuento de ECT narra la búsqueda de un ejemplar albino de puma a través de tierras cordilleranas con la intención de capturarlo y hacer cruza. La partida de perseguidores, formada por cuatro hombres (el jefe Polanco, Iribarne, Giménez y el narrador del cuento) logra dar con el animal, pero al ser atacados, lo matan. Polanco, obsesionado con el puma como el capitán Ahab con la ballena, decide llevarse el cadáver por la piel. El problema es que Iribarne, embriagado para amortiguar el miedo que le ha causado el ataque de la fiera, mata a los caballos que llevaban con ellos al confundirlos con vacas. Así, a pie en medio de la cordillera y con la pesada carga del cadáver animal, el narrador cierra el texto preguntándose si lograrán volver a casa en tales condiciones. El puma blanco es un ejemplo de la persecución de un objeto ideal; vivo, el animal les rehúye, y muerto, la piel blanca se mancha por la herida y la manipulación del cuerpo. Así, toda forma de la pureza se presenta como inalcanzable, pues cuando el ser humano pone las manos sobre ella, la torna impura y a la vez, él mismo se pierde.

²⁵⁸ Clara referencia a la paloma que pintó Picasso para el Congreso Mundial de Partidarios de la Paz, realizado en París en 1949, dibujo que repetiría con variantes en muchos cuadros.

²⁵⁹ Como en “Conejos”, “Málaga paloma” también apela a una construcción temporal imprecisa en la cual se superponen momentos históricos. El espacio, con su foro, termas y columnas de peristilo, con sus mercaderes, caballerías y tabernas, remite a una ciudad antigua, griega o romana. La irrupción de Picasso desestabiliza este cronotopo, aunque el narrador aclara que “será célebre, una vez que hayan transcurrido los siglos” (ABS: 312), como si precisara que se trata de una figura extemporánea. Se puede conjeturar, además, que el narrador esté inspirado en Arquitas de Tarento, un destacado filósofo pitagórico del siglo IV a.C. considerado el fundador de la mecánica. Arquitas fue famoso por la supuesta invención de una paloma de madera que podía volar. Di Benedetto pudo haber conocido la historia del filósofo, o bien, haber visto la pintura de Salvator Rosa en el Museo del Prado, de Madrid. El cuadro, que data de 1668, muestra a Arquitas con una paloma en su mano en una especie de foro, con una columna detrás.

²⁶⁰ Antes de aparecer en la colección ECT de 1961, este cuento se publica en el número 19 de la revista *Ficción*, en el año 1959. Más tarde, en 1975, forma parte de la antología *El Juicio de Dios*.

Finalmente, los niños aparecen como figuras de una pureza que se pierde, ya porque se la abandona con la edad, ya por la intervención corruptora de los adultos. Referimos ya la relación metonímica entre aquel niño que teme al hombre (su alter ego adulto) y el gato/leopardo Fuci. Bertito, el niño que ha perdido a su madre en “Enroscado” (CC), deja de hablar y se repliega definitivamente en sí mismo luego de una acción vejatoria de su inocencia, cuando el padre mantiene relaciones sexuales con una mujer en su presencia. Similar mudez experimenta el adolescente de “Amigo enemigo” (MA) a causa del trauma provocado por el progenitor después de hallarlo colgado en el baño. Ángel, de la *nouvelle* que lleva su nombre “Declinación y Ángel”, muere al caer del techo al que se había subido para hacer volar su barrilete. El culpable vuelve a ser el padre quien, intentando violar a su vecina, había provocado que la mujer incitara al niño a elevar peligrosamente su cometa creyendo que ponerlo en riesgo la salvaría del ataque. En “El cariño de los tontos”, la difteria se lleva a la pequeña Suspiros y su madre, Amaya, interpreta la tragedia como un castigo por sus infidelidades. En “Aballay”, lo que le provoca al protagonista gran sentimiento de culpa no es el hombre al que ha asesinado, sino el hijito del muerto, su mirada que lo asedia y le impide estar en paz. Además, por deber de venganza, el niño tendrá que dejar atrás su inocencia y convertirse también él en un homicida. El narrador de “Nido en los huesos”, víctima de un padre autoritario, se refugia en una fantasía compensatoria pero no logra escapar del martirio, y los pájaros de su cabeza se vuelven buitres. En la tribu de indios ciegos que aparece en la tercera parte de *Zama*, los niños, al ser videntes, son quienes patentizan a los adultos la impureza de sus actos, provocando su desasosiego existencial.

3.2. Seres errantes

Aballay y Jonás, protagonistas de los textos de ABS trabajados en la tercera parte, tienen muchas cosas en común. Ambos cargan una culpa de la cual desean exiarse; el espacio en el que se desarrollan sus aventuras vitales es el desierto; los animales, con su densidad simbólica, están presentes; además, sobresale en sus relatos un fondo místico que envuelve sus figuras con cierto ropaje simbólico propio de la tradición judeocristiana, a la vez que no se despegan del todo de lo que hemos definido como la zona dibenedettiana. Algo más los aúna: son hombres errantes.

La errancia se vincula, por un lado, con la culpa: “Pero él no podría quedarse quieto con su remordimiento. Él tiene que andar. Salirse (de un sitio en otro)”, se dice

de Aballay (ABS: 319). Todos somos penitentes, le dice Jonás a su hijo (411). La historia del eterno caminante aparece en muchas leyendas enraizadas en diversas religiones, donde el vagar a perpetuidad es la condena divina por haber cometido un pecado. Es el caso de Caín en la tradición hebrea. El cristianismo creó su propia leyenda, de carácter antisemita, con la historia del judío errante: un hombre que mostró desprecio durante el calvario de Jesús y este lo condenó a vagar por la Tierra hasta que su regreso el día del Juicio Final. Este mito ha sido recreado por numerosos escritores, como por ejemplo, Lagerkvist en *Muerte de Ahasverus* o Borges en el relato "El inmortal".

La errancia es una forma de existencia íntimamente relacionada con el espacio. Errar es, según el diccionario de la RAE, "andar vagando de una parte a otra". En "Aballay" y "Onagros..." ese lugar es el desierto, espacio de simbólica espesura que, expresamos, promueve varias lecturas posibles. Una es la de la tradición judeocristiana, la cual desde el *Éxodo* del Antiguo Testamento consolida el motivo de la travesía por el desierto, aspecto que ya exploramos en la figura de Jonás. La otra es la de la "inmensidad íntima" propuesta por Bachelard en *La poética del espacio*. Una tercera lectura es la del desierto como espacio fundacional de la literatura argentina, cuestión que abordamos en la primera parte. Ninguna de estas lecturas se impone sobre las otras, sino que sus líneas de sentido se yuxtaponen.

Enfoquémonos ahora en la segunda lectura. Bachelard considera que la inmensidad puede verse no solo como una idea general surgida de la contemplación de los espectáculos grandiosos, sino como una categoría de la imaginación poética, pues germina también en el espacio íntimo, en la profundidad de los vastos pensamientos. Por su inmensidad los dos espacios –el espacio de la intimidad y el espacio del mundo– se hacen consonantes. Es decir, hay una correspondencia de la inmensidad del espacio del mundo y de la profundidad del "espacio de dentro". Entre los espacios poéticos con que ejemplifica esto se halla el desierto: "La inmensidad de un desierto vivido resuena en una intensidad del ser íntimo" (2000: 180). Se ha visto ya que en los dos textos aquí referidos el desierto es un espacio viviente, habitado por seres humanos y seres animales que acompañan, como ayudantes o antagonistas, el desplazamiento de los protagonistas. Pero es también un espacio vivido cuya materialidad adquiere un peso en la vida interior de los personajes por cuanto no lo recorren fortuitamente, sino a causa de sus culpas. Uno huye de sus castigadores, el otro se impone a sí mismo la punición. En tal sentido, el desierto toma la forma de un espacio-conciencia en cuya inmensidad exterior resuena la inmensidad íntima de los sujetos que lo recorren. No se trata de un espacio infinito; la inmensidad del desierto reside en que sus límites no son fácilmente visibles para un hombre y en la hondura afectiva de su impacto en el mismo.

Al igual que en la contemplación de su opuesto –el océano–, en esta dialéctica de inmensidad y profundidad reside su potencia simbólica. A Di Benedetto el espacio del desierto le sirve para exponer la pequeñez del ser humano, su precariedad vital, pero también lo abismal de su mundo interior. La intemperie y el despojamiento espacial transluce la intemperie metafísica y el despojamiento existencial. Jonás cambia la vida citadina por un nomadismo primitivo que luego devendrá en sedentarismo pastoril de carácter frugal, mientras Aballay renuncia a lo poco que tiene (suponemos, un pobre rancho) para dedicarse a una vida ambulante sobre un caballo. En el desierto la existencia *se espacializa*, se amplía en extensión, pero también en desamparo; la sed de absoluto persiste sin saciarse, la imagen borrosa pero insistente del ideal. Aballay y Jonás no pueden sostener ese exceso, siendo pequeños seres y no superhombres, y además, hombres que están en falta.

El desierto no es solamente figura de correspondencia de la inmensidad íntima. Con su soledad, su silencio y la vida contrita a la que obliga la escasez de recursos, adquiere también el estatuto de espacio de purificación. Pero la pureza como retorno a un estado similar previo a los crímenes, que en Aballay tiene carácter individual pues él ha matado, mientras Jonás parece penar por la humanidad toda, es imposible. Ni el pobre paisano ni el soberbio doctor pueden aspirar a ello; solo les queda la existencia errante como forma de acercamiento hacia algo que nunca tendrán, ese “puma blanco” o esos “renos incorruptos” que persiguen, uno a pie, el otro, “el montado errante” (ABS: 333), sin tocar tierra. Los errantes no son viajeros que se mueven de un punto a otro, sino que su desplazamiento es impredecible y se funda, no en la exploración o el placer, sino en la supervivencia. No tienen la heroicidad, ni siquiera la antiheroicidad, de un caballero andante como Don Quijote, pues sus aventuras son en el fondo insignificantes. No son personajes épicos y hasta hay cierta inmovilidad vertical en su desplazamiento horizontal, coincidente con aquella imagen saeriana de los personajes dibenedettianos que “se debaten, apagadamente podría decirse, clavados a su imposibilidad de vivir, como un insecto todavía vivo en una lámina de naturalista” (2007 [1999]: 6-7). Tampoco llevan adelante un verdadero peregrinaje, aunque Aballay posea algunos aspectos de este modo de vida, pues no hay santuario hacia el cual dirigirse ni devoción hacia alguna figura santa. Los errantes no pertenecen a ningún lado, son íntegramente extranjeros.

De nada sirve refugiarse en un esqueleto, simbólica vuelta al vientre materno como el espacio del perdón, como hace Jonás, ni se puede escapar eternamente de un destino de venganza, como advierte Aballay. Sus empresas tienen el carácter de pequeñas tragedias absurdas. El único destino indulgente es la muerte, que trae la

expiación para sí en un caso, para los descendientes en el otro, que muere dejando el germen de una nueva forma de humanidad en aquel Renato, el hombre renacido. En esta literatura, el fin es la única absolución de los penitentes.

3.3. Epítome de una escritura: el silenciero

En 1964 Di Benedetto publica *El silenciero*, su tercera novela, que recibe el Gran Premio de Novela de la Subsecretaría de Cultura de la Nación con un jurado compuesto por Silvina Bullrich, Abelardo Arias, Manuel Mujica Láinez y Jorge Masciángoli. También se le otorga el Primer Premio de las Fiesta de las Letras de Necochea. A esa primera versión, editada en Buenos Aires por editorial Troquel, le sigue una segunda publicada por Orión en 1975, en la que el autor actualiza los valores monetarios (precios de las viviendas, sueldos, monto de los ahorros, etc.), seguramente preocupado por dar verosimilitud al universo en el que se mueve su personaje. Amplía los segmentos periodísticos que tienen que ver con el ruido y las reflexiones filosóficas sobre el asunto; también, revisa la construcción sintáctica, sustituye vocablos y perfecciona el estilo (Castellarín, 1992: 638). Así, si bien lo esencial del libro se conserva, hay un trabajo considerable de reescritura entre la primera y la segunda edición. Varios años después, en 1982, aparece una edición española (Plaza&Janés, Barcelona) que reemplaza el neologismo del título por *El hacedor de silencio*.

En la segunda edición, Di Benedetto añade un pequeño texto preliminar que expresa: “De haber ocurrido, esta historia supuesta pudo darse en alguna ciudad de América Latina, a partir de la posguerra tardía (el año 50 y su después resultan admisibles)” (ES: 12). Es probable que esta aclaración tenga que ver con la génesis de la novela, originada en la perturbación que el ruido físico y el ruido metafísico provocaban en el autor, quien hallaba en esto un tema novelesco pero no conseguía visibilizar ni trama ni personajes. Viajó a Europa pensando que allí se encontraría con ciudades más ruidosas que le brindarían materiales argumentales, pero no ocurrió eso. Al volver a Argentina, el ruido volvió a mortificarlo y se empezó a formar la novela: “Nació *El silenciero*: psicologías, comportamientos, neurosis, metafísica, de hombres de ciudad, tal vez de cualquier ciudad moderna, industrial o preindustrial; pero captadas, aprendidas, ahondadas en mi ‘milieu’” (Lorenz, 1972: 125).

ES es una novela de argumento simple protagonizada por un personaje sumamente complejo. Narrada en primera persona por un innominado que el título apoda “el silenciero”, conforma el desventurado relato de un hombre joven obsesionado con los ruidos. Incapaz de soportar el bullicio tan propio de las ciudades

modernas y arrastrando a su familia –madre y mujer– con él, se muda de casa en casa buscando un sitio en el que pueda sentirse a salvo de los ruidos. Mientras, intenta componer un libro, cuya escritura pospone indefinidamente atribuyendo su imposibilidad a la falta de silencio. Sin conseguir acallar los ruidos que lo rodean ni escribir su obra, es acusado de haber provocado un incendio en un taller de radios y enviado a la cárcel.

Al igual que en *LS*, se introduce el conflicto desde las primeras frases, que expresan con su laconismo cortante el sufrimiento del protagonista: “La cancel da directamente al menguado patio de baldosas. Yo abro la cancel y encuentro el ruido” (ES: 13). Para el narrador, ruido es todo sonido propio de la vida moderna y sus inventos: motores, televisores, radios, máquinas. Los únicos rumores aceptables son los que provienen de la madre y sus “benignos ruidos domésticos”, así como los cantos casi inaudibles de su esposa Nina y el llanto de su hijo. Si el bullicio normal de una ciudad ya le resulta malsano, la instalación de un taller mecánico colindante a la casa familiar desencadena el primer pico crítico en la curva anímica del silenciero. No se trata solo de un productor constante de ruido, sino del lugar donde se recompone uno de los inventos modernos más ruidosos: el automóvil. Por ello el taller aparece descrito como un verdadero infierno:

Los mecánicos viviseccionan motores, algunos bajo la mirada precavida del dueño del auto; hienden y liman con chirridos cosas de metal; prueban en seco el motor recién compuesto, aceleran a fondo y ruge la máquina; accionan un caño de escape y este gasifica con una cadena de explosiones...

Los más temibles, me digo, deben de ser estos. Son los martillos ensañados con unos guardabarros. Los golpean tenazmente, moldeándolos, haciéndolos recuperar la forma hostigada en algún encontronazo...

(33-34)

El ruido, dice Saer, “introduce en el mundo el accidente, la asimetría, el sufrimiento” (2007: 8) y ante ello, el silenciero se rebela. Busca primero acabar con el martirio por la vía legal, con denuncias en la comisaría, ordenanzas municipales para el control de ruidos molestos, consultas con abogados e ingenieros. Al mismo tiempo se traslada de pensión en pensión mientras espera encontrar una casa silenciosa en la cual instalarse. Como todo esto fracasa y la agitación por los ruidos comienza a afectar su cuerpo, el silenciero urde fantasías homicidas en las que acaba con todo aquel que provoca sonidos irritantes o no colabora con su cruzada por el silencio. Pensando que, antes de su gran obra titulada “El techo”, podría escribir una novela policial, se ve a sí mismo en el papel del criminal que elige a sus víctimas en la estridencia de la ciudad. Es

decir que después de intentar por el camino legalista, la acción rebelde del silenciero consiste en desplazarse de una casa a otra en busca del silencio que le permita cerrar la escisión interior en que lo mantiene el ruido y de esa manera, escribir su novela. Por tanto, su respuesta ante la enfermedad metafísica es, como la de Jonás y la de Aballay, la errancia en pos de una pureza perdida, la del silencio primordial. Pero a diferencia de aquellos, su nomadismo es completamente estéril pues en lugar de unir, lo separa de todo lo que lo rodea. Su vida matrimonial se deteriora, la economía familiar también. La errancia se convierte en una especie de exilio dinámico en el que no se abandona un lugar para vivir en otro, sino que siempre se está partiendo. Errar es no habitar ningún espacio o habitar un interregno espacial, una *zona intermedia* si recuperamos lo visto en la segunda parte de esta investigación.

Además de las dos figuras femeninas aliadas (su madre y su mujer Nina) y del periodista Reato, el silenciero tiene de amigo a Besarión, un personaje que funciona actancialmente como su doble: sin padre, conviviente con la madre, solitario, perturbado por un malestar impreciso que le impide sentirse cómodo en su entorno vital. Si se cambia la “d” por la “b”, su nombre es curiosamente un anagrama de Erdosain, el inadaptado y sufriente personaje de Arlt. Jorge Bracamonte, que interpreta el ruido como una metonimia de lo Otro –configuración psicoanalítica de lo amenazante–, considera que Besarión viene a mostrar miradas diferentes y conectadas acerca de la reacción obsesiva-agresiva del silenciero ante lo Otro del mundo (2017b: 8). Es un personaje misterioso, fantasmal, que habla acerca de un Orden, una Organización y una Misión, y afirma viajar por el mundo en cumplimiento de secretas tareas. Sin embargo, la humildad de su existencia, que se degrada al punto de vestir harapos y vender objetos usados de casa en casa, hace pensar más bien en una especie de indigente con delirios de grandeza.

Besarión intenta contener la impureza que los otros vierten sobre él, transfigurada en las aguas residuales que los vecinos dejan llegar hasta su casa deliberadamente. Espera una señal, no se sabe bien de qué tipo ni para qué. Finalmente muere de frío en la calle y el narrador pone en duda la existencia misma del hombre, pues al ir a reconocer el cadáver, las hermanas le dejan la tarea a él “como si Besarión – sea o no sea el que esté aquí– fuera una hechura de mi imaginación” (ES: 183). Por lo tanto, el personaje sostiene su presencia en la historia gracias a su papel de emisario de sibilinos mensajes para el silenciero, a quien le habla de la existencia desgarrada, del ruido metafísico, del vacío.

El silenciero, por su parte, también aspira a una forma de la pureza, la ausencia de ruido. Padece, como otros sujetos dibenedettianos, la nostalgia de unidad, y

por ello vincula el silencio con el mundo antes de la creación, con el vientre materno y con la muerte, es decir, con instancias de unidad, cuando el nombre todavía no *es* y por tanto, no ha sido *arrojado* hacia un exterior; cuando todavía no *nace* y es uno con la madre; cuando muere *y*, al dejar de ser, cesa su separación con el mundo y con los otros:

¿Lo sabes, lo has pensado?... La noche fue silencio.
Precedió el silencio a la Creación.
Silencio era lo increado y nosotros los creados venimos del silencio.
Al claustro materno, ¿tenían acceso los sonidos?
¿No se habían desarrollado mis órganos de oír, que de todo sonido carezco de huella y de memoria?
De silencio fuimos y al polvo del silencio volveremos.
Alguien pide: “Que pueda yo recuperar la paz de las antiguas noches...”.
Y se le concede un silencio vasto, serenísimo, sin bordes. (El precio es su vida.)

(136)

Los ruidos de las ciudades modernas, señala el silenciero, “son diferentes de los ruidos cósmicos y los ruidos de la naturaleza” (139). Sin embargo, la novela no plantea un deseo de volver a un mundo natural preindustrial; las representaciones rurales de Di Benedetto, con su barbarie animal y la irracionalidad de sus habitantes incultos, lejos están de pintar estampas bucólicas. La modernidad perturbadora está tan presente como el espacio arcaico destructor (Premat, 2006: 85). El silencio supone, en cambio, un anhelo de retornar, si alguna vez fue posible, a un estado de unión hombre-mundo, donde nada desgarrar y provoque malestar ante la humanidad y ante uno mismo, esa náusea. El estado primigenio es, también, el de la posibilidad de la escritura. De aquí que requiera del silencio metafísico para crear un libro como se creó el mundo, es decir, a partir del “polvo del silencio”: “Volver a ese silencio es otorgar a la palabra su origen sagrado, su poder de invención y creación en libertad, proyectando todos los estratos y la plenitud de su sentido hacia el lugar primigenio del *logos* griego” (Pont, 1998: 91). Si el ruido metafísico es malestar y desasosiego, el silencio metafísico es, por el contrario, el caldo de cultivo propicio para la palabra. En palabras de Di Benedetto: “es indispensable pensar en una dimensión del silencio, no para imponerla a los demás, no para ser compulsivos con terceros, sino una forma de silencio metafísico, que participe del cosmos pero que se albergue en las personas. Un silencio que sirva para crear y para responder” (Gabrielli, 1984. EsP: 561).

Si bien Diego de Zama es la figura más estudiada y la más compleja de la producción dibenedettiana, el silenciero condensa mejor los caracteres de su obra

completa. Epítome de una extensa producción narrativa, en este personaje-síntesis se entrelazan los distintos nudos conceptuales abordados a lo largo de la investigación. La problemática existencial, manifiesta en la novela como ruido metafísico, tiene un lugar preponderante. Besarión habla de estos ruidos como los que alteran el ser (175); el silenciero, como el ruido que no le permite existir sino apenas vivir (177). La novela entraña una fuerte crítica a la sociedad moderna, atiborrada de máquinas y cada vez más orientada a la industria del entretenimiento (televisión, radio, música), pero también al hombre alienado en el ruido, que reemplaza su “estar-en-el-mundo” por un “estar-en-el-ruido”, forma del *das Man* heideggeriano, de una existencia inauténtica: “Estar en el ruido’. Es la consigna. Han elegido y no por antojo pasa a ser el ruido signo o símbolo de lo actual, lo novedoso, lo que pesa y acredita, y la ruptura” (114). De esta manera, el anhelo de silencio se convierte en metáfora de la aspiración a la pureza, al ideal, a un mundo de armonía natural menos hostigado por las agresiones de la técnica y sus objetos, que reifican la existencia humana.

Si las huellas de Sartre y Camus están implícitas, dos filósofos tienen presencia explícita en la novela: Schopenhauer y Kierkegaard. Del primero se cita un fragmento identificable con “Sobre ruido y barullo”, uno de los últimos capítulos de su póstuma *Parerga y Paralipómena: escritos filosóficos menores* (1862), en el cual refiere el intenso malestar que el ruido provoca en los seres pensantes, sobre todo en eminencias como Kant o Goethe. Esta lectura da a la lucha del silenciero un aliado de autoridad, pero también le hace notar que él no puede presumir de ser un espíritu eminente. El segundo es traído a colación por Besarión, quien después de hacer notar al silenciero que algo lo desgarró, le informa en una carta que “Sören” (por Kierkegaard) señala que la existencia desgarrada deja al hombre en la zona de contacto con lo divino²⁶¹. Ambas filosofías vienen a apoyar el desasosiego del protagonista; una con argumentos que justifican el malestar, que podríamos calificar de pesimista, y otra con perspectivas esperanzadoras. Sin embargo, el silenciero es un sujeto acosado por cavilaciones metafísicas pero no particularmente religiosas. La zona de contacto que provoca en él la existencia desgarrada no lo acerca a una idea de trascendencia, sino de vacío –en alemán, “Lücke”, como explica Besarión–. “Me siento tan lleno de nada”, se lamenta el silenciero hacia el final de su desventura (183).

Los existencialistas siempre han resaltado que la existencia no es solo ser-en-el-mundo, sino también ser-con-los-otros. La cuestión sobresale hasta tal punto en esta novela que puede ser leída, en muchos sentidos, como una encarnación textual de la célebre idea sartreana “el infierno son los otros”. El otro es el que provoca el ruido: “Los

²⁶¹ Espejo Cala informa que el título original de la novela era *Zona de contacto* (1991: 313).

seres humanos son generadores de sonidos. Son (los demás)” (139). En consecuencia, el otro es quien no deja ser, por lo que la guerra emprendida contra el ruido es en realidad una guerra contra el prójimo²⁶². Esto es evidente en la evolución que se produce en el interior del silenciero, que pasa del deseo de destrucción de la máquina (el taller, la radio) al deseo homicida, en el que se imagina a sí mismo como el asesino de una novela policial. El otro impone su ruido, incluso su música, porque “cuando es música impuesta se convierte en ruido” (93), y esto es símbolo de algo mayor: “la vida impuesta” por los otros –otra manera de llamar a la existencia inauténtica– contra la cual clama el silenciero en el final de la novela.

Pero eliminar a los otros con sus ruidos es imposible. La única salida es el aislamiento –por ejemplo, a través de los tapones de oídos que compra para dormir y que luego usa en todo momento, provocando mayor deterioro en su relación con Nina– o el suicidio. El periodista Reato es quien maliciosamente le sugiere matarse como solución para escapar de su martirio. Poco después, el silenciero sueña que se suicida, pero no recuerda si en ese sueño era dichoso. Es decir, tiene del suicidio una idea similar a la que tendrá el periodista de la novela siguiente: no es posible saber si la muerte trae satisfacción o insatisfacción al sufriente.

El problema del otro también le permite al silenciero plantear su relativismo moral. Si ya ha dicho que, desde la mirada del yo, los generadores de ruido son siempre los demás, y el ruido es el Mal, puede decirse también que los otros son el Mal:

De una mala acción de A, H puede deducir la maldad universal, y yo estaré implicado. De mi mala acción, A puede deducir la maldad universal, y estará implicado H. Pero nadie es absolutamente malo para sí mismo, aunque lo sea para los demás. Todos tenemos una justificación. Que no será admitida por los otros (excepto aquellos predispuestos, que son los que nos aman).

(92)

Estas reflexiones permiten comprender la dinámica psíquica del personaje que, a pesar de su comportamiento irracional, se siente justificado. Con sus propias

²⁶² “Hay un ruido... material.

Y hay otro ruido que es... ¿cómo es?

Viene de las personas mismas, o de las condiciones que crean las personas, o la convivencia.

A veces se percibe como un bloqueo, como una onda o infiltración sonora o un susurro opresivo y deprimente.

Tampoco es así. No es posible oírlo. Esas características hay que suponerlas o adivinarlas. Lo que de él se capta, se recibe, son las consecuencias. Esencialmente –como el otro, el ruido material– perturba. Es tan intensa su gravitación que desequilibra, no los sentidos... ¿qué?...

¿Es un ruido?... Sí, tiene que constituir un ruido, un ruido de guerra, destructor y no aparente. Un instrumento-de-no-dejar-ser” (139-140).

“Y yo, ¿tiendo a no ser?... No, tiendo a ser. No me dejan. Estoy interferido, bloqueado. Sólo podré ser en ciertas condiciones. Cuáles, no sé. Apenas las presiento” (146).

obsesiones –eróticas, meritorias, suicidas–, Zama y el periodista de LS se mueven de la misma manera. Si la vida es para ellos absurda, la moral hará eco de ese mismo divorcio entre el ser humano y su universo vital. Esto no impide la frecuente auto-humillación y la ironía sobre las propias acciones, actitud masoquista que suscita en los textos episodios grotescos y breves reflexiones humorísticas. En ES hay varias de estas últimas, punzantes como epigramas: “Ya es hora de dormir. O bien de preguntarse si de verdad soy decente” (58).

La figura de la madre tiene su peso. Como anticipamos, la idea de un refugio ante el malestar del ruido físico y metafísico se encadena en la serie casa-madre-ventre materno, donde el primer y el último eslabón son inalcanzables. En el medio, la madre encarna todavía una presencia salvadora, como lo es también en LS. En cambio, los textos posteriores a 1971, año en que fallece la madre de Di Benedetto, exhiben la ausencia del único ser que, en la concepción del escritor, otorga infaliblemente el perdón. Ya se vio en el cuento “El pretendiente” el esfuerzo vano de su protagonista por recuperar la figura materna, imagen del amparo ante la intemperie metafísica.

Por otro lado, dos animales se destacan en la novela. De un lado el mono, como llama el silenciero al hijo de la dueña de una pensión ubicada frente a su casa, que se le presenta como ruidoso y bruto. Si ya cualquier ser humano es intrínsecamente un productor de ruidos, este hombre, que tira ociosamente piedras contra los caños del alumbrado para provocar su estrépito, se le aparece como el ápice del ruido impuesto. Por eso lo animaliza en mono, rebajándolo de su estatuto humano. También están las moscas, verdadero *leitmotiv* de la novela. Besarión las detesta, mientras que el silenciero ve en una de ellas la clave para salir de su calvario: el fuego. Popularmente a estos insectos se los vincula con la suciedad, ya que suelen ser atraídos por materia orgánica en descomposición, agua estancada, cadáveres. Son, en tal sentido, un símbolo de lo impuro. En relación intertextual con el drama sartreano *Las moscas* (1943), estas no irritan al común de la gente, que está acostumbrada a ellas, pero sí al silenciero y a Besarión, como hostigaban a Orestes. Ante tal impureza hay que purificarse, y la solución se le presenta al protagonista dibenedettiano en un episodio casi banal, cuando al encender el calefón del baño, una mosca se ve atraída por las llamas y penetra en ellas, desintegrándose. La escena le hace recuperar “la noción ancestral del fuego que destruye” (168), una forma de purificación que intentará llevar adelante planeando un incendio en el taller vecino, origen de tantos ruidos.

Estamos ante una novela profundamente absurda, cuyo protagonista está divorciado del mundo, y Besarión, como alter ego o contrafigura, refuerza la escisión del sujeto. El lector también recibe su ramalazo de desasosiego ya que, si bien se

sugiere la culpabilidad del silenciero en el incendio del taller, fundamentalmente por sus actividades previas (un ensayo con nafta en el baño), la certidumbre no es absoluta. Queda, como la novela policial imaginada por el personaje, sin resolverse. El final lleva el absurdo hasta la crueldad. Juzgado pero sin defenderse, como Meursault, el silenciero deberá seguir padeciendo los ruidos en la cárcel, provenientes de la radio y de los presos meritorios a los que se les permite trabajar en un taller hasta las tres de la mañana. Siente la fatiga de un abnegado proceso de creación, pero sabe que no ha escrito un libro, por lo que es un cansancio infeliz, propia de un ser improductivo y sufriente. “La noche sigue... y no es hacia la paz adonde fluye”, reza la última oración de la novela (192)²⁶³. El único libro sobre el desamparo, ese que deseaba escribir y titulaba *El techo*, es el que tiene el lector entre sus manos y que se llama *El silenciero*. Su rebelión no ha servido pues el absurdo ha triunfado, como anticipaba el pequeño “intermezzo” agregado en la segunda edición de la novela, que Reato veía como un caso que se le habría ocurrido a un Ionesco de la antigüedad:

INTERMEZZO

Cuento fenicio
anterior a la
Era Cristiana

Un poeta vive entre la casa de un herrero y la de un calderero.
Martirizado por los ruidos, les da dinero a los dos para que se muden.
Ellos aceptan y cumplen: el calderero se muda a la casa del herrero y el
herrero se instala en la casa del calderero.

(123)²⁶⁴

El silenciero es un Sísifo consciente de su torturada situación. Su hiperestesia auditiva hace eco de su hiperestesia existencial y todo se vuelve intolerable. Razona demasiado, encadena pensamientos hasta llegar a lo irracional, haciendo que lo absurdo nazca del exceso de lógica. Es un hombre rebelde. Hace que viva lo absurdo, pone en duda el mundo, rechaza el suicidio, pero a diferencia de la versión camusiana del mito, no se entrega a su destino con libertad. Intenta cambiarlo y al igual que Zama,

²⁶³ En la primera edición, la última oración es simplemente “La noche sigue” (Di Benedetto, 1964: 131). En la segunda edición añade los puntos suspensivos y la expresión “no es hacia la paz adonde fluye”, como si quisiera enfatizar el final funesto del silenciero.

²⁶⁴ Anticipando la técnica *collage* que empleará pocos años después en *Los suicidas*, Di Benedetto inserta en la novela una serie de breves textos periodísticos-literarios que escribe Reato a partir de ideas que le aporta el silenciero. En la segunda edición de la novela, ordena y reescribe estos pasajes y agrega el “intermezzo” transcripto.

fracasa y empeora su situación. Es un idealista como los personajes dostoiévskianos, y al igual que ellos, trágico. La novela es la historia de una derrota.

Se ha visto que a *Zama*, en virtud de su carácter existencialista, se la compara con *La náusea* de Sartre y *El extranjero*, de Camus. A nuestro parecer, ES mantiene una relación mucho más estrecha con ese tándem del existencialismo francés, vertebrada en un personaje sensible e incapaz de conectarse plenamente con los otros que, incómodo en su situación vital, actúa de manera tal que provoca su propia ruina. Se la puede considerar la novela más absurda de Di Benedetto en el sentido propiamente camusiano del calificativo, pues manifiesta de manera magistral el divorcio entre el hombre y el mundo, entre un sujeto que cavila y actúa y una realidad lacerante que lo supera. En el prólogo a la edición de Adriana Hidalgo, Juan José Saer advierte lúcidamente que la problemática del ruido guarda relación con la complejidad del mundo. Afirma que no es importante saber si la anomalía que hace sufrir al silencio está en la conciencia o en las cosas, pues “Mundo y conciencia, trabados en lucha secreta pero constante, ruedan juntos a su perdición” (2007: 7). Sin emplear la palabra absurdo, describe un estado de situación en total consonancia con ese pensamiento.

Conclusiones parciales

Como tercer núcleo conceptual de análisis de la narrativa de Di Benedetto, se ha trabajado el absurdo, tomando como punto de partida el pensamiento de Albert Camus. Para el filósofo francés, el sentimiento de lo absurdo es el divorcio entre el hombre y su vida, la comparación entre un estado de hecho y cierta realidad, la separación entre el espíritu que desea y el mundo que decepciona. De sus meditaciones pasamos a sus consideraciones sobre Kafka y Dostoievski y luego, al teatro del absurdo, el cual, vimos, tuvo su impacto en el mundo cultural de Mendoza. Di Benedetto fue lector de todos estos escritores y conoció personalmente a Ionesco.

En la producción narrativa del escritor argentino, lo absurdo toma forma en los distintos elementos o niveles de análisis (la configuración de los personajes, la atmósfera narrativa, la sucesión episódica, los diálogos o monólogos, la construcción tempo-espacial, etc.) y, siendo considerable la variedad textual, reconocemos distintos tipos de absurdo: uno existencialista trágico, uno de corte camusiano, y uno de cariz grotesco y/o surrealista. El primero constata el sinsentido de la vida con la sensibilidad absurda a flor de piel sin ningún tipo de lenitivo; es el caso de Zama, del silenciero, de Amaya y de Lumila, o de cuentos más breves como "Caballo en el salitral", "Trueques con muerte" y los relatos de CDE. Diego de Zama resulta, casi por antonomasia, el héroe absurdo de esta producción literaria. El absurdo camusiano, esto es, el que reconoce el sinsentido de la vida humana pero se rebela ante esta falta, aceptándola, es visible en los moradores del desierto Aballay y Jonás, pero sobre todo en el protagonista de LS, que asume el absurdo, lo supera y rechaza el suicidio. En tercer lugar, el absurdo con ribetes caricaturescos, risibles o de carácter onírico, acompañados de un cariz más o menos trágico que puede virar hacia lo ominoso, es muy frecuente en la narrativa de Di Benedetto. Lo observamos especialmente en los relatos de MA, pero también en los de *Grot*, *ABS* e incluso en *Z*. La veta surrealista, menos común, se revela en "Bata rosa...", "Pintor o pintado" y "Algo del misterio".

Una variante más experimental y lúdica del absurdo se manifiesta en una obra de juventud, EP, novela patafísica en virtud de su vigor imaginativo, su libertad compositiva, el experimentalismo formal y el uso del lenguaje como medio para impugnar la construcción de lo real. Anticipándose a obras como *Rayuela* o *La jalousie*, constituye un destacado ejemplo de una narración en la que el lenguaje rehúye las funciones comunicativas esperables para convertirse en un fin en sí mismo: la escritura

como mundo, uno absurdo y caótico, donde los planos de realidad e irrealidad se superponen y confunden.

Trabajamos también la recurrencia del anudamiento deseo/pureza/culpa en estas ficciones. La pureza, bajo la forma femenina, infantil o animal, es aquello a lo cual se tiende –el ideal, la unidad– y, al ser inalcanzable, patentiza al ser humano su condición absurda, su divorcio con el mundo. Se relaciona directamente con el deseo y la culpa, y consecuentemente, con la necesidad del perdón y la redención, todo lo cual dota a la escritura dibenedettiana de su característico espesor ético. Errantes o estáticos, abundan los personajes rbdomantes, es decir, seres deseantes que, no obstante, difícilmente obtienen lo que persiguen.

Como puede verse, el absurdo toma en esta producción narrativa numerosas formas, que van de lo cómico-grotesco a lo más trágico y lacerante. Ficcionalizan, a través de diversos núcleos temáticos –la muerte, la culpa, el deseo, el poder, el cuerpo– y a través de distintos procedimientos –fantásticos, realistas, grotescos, surrealistas– la profunda extrañeza que separa al ser humano del mundo y las consecuencias que conlleva la dificultad de no hallar un sentido que lo trascienda. Estas distintas formas se superponen y evidencian la unidad del conjunto de la obra del escritor, en la cual lo deseado, lo esperable y lo cotidiano se muestran precarios en virtud de los sentimientos de extrañamiento ante el mundo y los otros que experimentan los sujetos de sus ficciones.

Finalmente, creemos que el silenciero puede ser considerado como epítome de la producción dibenedettiana por cuanto su figura condensa la mayoría de los núcleos conceptuales que se anudan en la trama de esta escritura: 1) la problemática de la existencia humana y sus meollos de significación: el ser-en-el-mundo, los otros, lo materno, el suicidio, los animales; 2) la nada –representada principalmente en la figura del silencio– como vacío y como muerte, pero también como espacio primigenio que posibilita la creación; 3) el absurdo y sus modulaciones: la escisión sujeto-mundo, la errancia, e incluso el grotesco²⁶⁵. Y puesto que el silencio es apetencia de unidad y de absoluto, el silenciero también es, como sus pares de la ficción, un rbdomante.

²⁶⁵ Aunque no ahondamos en el asunto, el silenciero es, como Diego de Zama, un personaje grotesco en el cual lo cómico y lo trágico se fusionan permanentemente. Su hiperestesia auditiva provoca numerosos episodios risibles que no invalidan el trasfondo de malestar metafísico sobre el que la novela no cesa nunca de reflexionar. También Besarión, con sus aires de grandeza y su mísera realidad, con su muerte absurda, es grotesco.

CONCLUSIONES

Antonio Di Benedetto ha sido conocido principalmente por su novela *Zama*, una obra difícil de clasificar, en la cual componentes de la novela histórica, el existencialismo, el relato de amor cortés, la narración psicológica, la novela de aventuras, el mito, la crónica de Indias, se combinan en una historia singular escrita con un lenguaje lacónico y potente que condensa significaciones casi infinitas. Es, como dice Jimena Néspolo, el punto de máxima tensión y complejidad estética de su producción narrativa. El autor mismo, muy cerca de su muerte, reconoció el carácter único de la novela: “Con este libro había hallado la veta de un estilo que jamás pude recuperar. No creo que pueda escribir alguna vez algo semejante a *Zama*. Me agoté con esta novela” (Almada Roche, 1986. EsP: 579). No obstante, sus otras tres novelas y los más de cien cuentos que escribió a lo largo de su vida lo presentan como un narrador de primer orden. A lo largo de esta investigación hemos abordado *El pentágono*, *El silenciero*, *Los suicidas* y *Sombras, nada más...*, numerosos relatos de *Mundo animal* (1953), *Grot* (1957), *Declinación y Ángel* (1958), *El cariño de los tontos* (1961), *Absurdos* (1978), *Cuentos del exilio* (1983) e inclusive cuentos no publicados en volumen, como “El pretendiente” o “Manos en la noche”, e inéditos como “Epístola paternal a Fabia”. La narrativa breve pone de manifiesto un amplio abanico temático y genérico: relatos fantásticos, policiales, psicológicos y de ciencia ficción, fantasías alegóricas, narraciones realistas, picarescas y de tinte regionalista, cuentos de clara construcción cinematográfica, microficciones. Emprendimos el estudio de esta amplia producción narrativa desde la consideración de la *unidad de la variación* que manifiesta y que hemos sintetizado en tres ejes conceptuales: existencia, nada y absurdo. Conceptos-guía, núcleos semánticos, claves de lectura, como sea que se los considere, han resultado operativos y productivos para recorrer la obra dibenedettiana en su extensión y profundidad, habilitando la construcción de una *constelación* –en sentido benjaminiano– que conecta los textos de su universo ficcional, sin dejar de lado la singularidad de cada novela o relato.

La hipótesis que orientó nuestra investigación fue que, en la variada producción literaria de Di Benedetto, compuesta por cinco novelas y más de un centenar de cuentos, era posible distinguir como núcleos de sentido, o nudos de la escritura, tres grandes conceptos: existencia, nada y absurdo. Estos ejes, íntimamente relacionados entre sí en función de una profunda unidad de estilo, habrían de manifestarse en los distintos niveles y elementos narrativos, no al modo de la novela de

tesis ni de la novela psicológica, sino como un trasfondo anímico y subjetivo configurador del universo de la escritura de Di Benedetto, su visión del mundo y su poética. Consideramos que nuestro trabajo ha podido confirmar esta hipótesis, pues los tres conceptos resultaron realmente operativos para abordar esta amplia y variada producción, considerando su espesor de sentido, sin caer en el contenidismo, en la contemplación descriptiva o en el informe clasificatorio, respetando la variedad y la singularidad de los textos. Entender el concepto desde la mirada de Deleuze y Guattari nos ha permitido evadir el encasillamiento en escuelas o movimientos, caer en explicaciones meramente temáticas o establecer vinculaciones esquemáticas texto-contexto. Al contrario, creemos haber establecido redes de obras como pedía Foucault a la crítica, es decir, una relación donde estas puedan definirse unas frente a otras, al lado y a distancia de las otras, apoyándose a la vez en su diferencia y su simultaneidad: Di Benedetto junto a Kafka y Dostoievski, Borges, Camus, Saer, Lagerkvist, narradores mendocinos como Codina y Rodríguez, los dramaturgos del absurdo, Cortázar y los patafísicos, etc., e incluso, las diferentes obras de nuestro escritor, aproximándose o distanciándose entre ellas. Reafirmamos, también, la estructura de este trabajo como producto del afán de orden y claridad; hemos visto que se trata de una obra literaria fuertemente unitaria, lo cual nos ha obligado a ir y venir sobre los mismos textos en diversos apartados de la investigación.

Comenzamos con el concepto de existencia, el más señalado por la crítica –la constante vinculación de Di Benedetto con el existencialismo– y el más abarcador, pues tanto la nada como el absurdo pueden incluirse en aquel. Observamos que la configuración existencial dominante es la que, tomando una expresión de LS, denominamos *zona intermedia*: estar a medias adentro y a medias afuera de la vida, aproximándose a los límites, pendiente de la muerte y atraído constantemente por ella (el suicidio), pero a la vez aferrado a la propia conservación, aun si para vivir es preciso refugiarse en la ensoñación. Se trata de las existencias desgarradas que, aludidas una y otra vez, aparecen de modo explícito en ES con la referencia al filósofo Søren Kierkegaard. Esta concepción de la existencia se manifiesta en la célebre imagen de apertura de *Zama* del mono muerto en el río y en la leyenda del pez que lucha por permanecer en aguas que lo rechazan, imágenes que inauguran el entrelugar de la espera como tensión entre lo deseado y lo real, estructurador de toda la novela, en el cual Diego de Zama nada y naufraga. Luego se abordó el concepto en LS, cuyo protagonista se hunde en pensamientos obsesivos por la muerte buscada que terminan por detener su consumación, al comprender que puede superar el absurdo mediante su aceptación. Maldoror (SNM), en cambio, es la figura que se entrega a la muerte. En los

cuentos, el suicidio y, por extensión, todo acto autodestructivo, aparece con frecuencia, frecuentemente en relación con los sueños, como vimos en “El pretendiente”, “Manos en la noche” y “Muy de mañana en el cementerio”.

En la narrativa breve, el motivo de la existencia desgarrada se manifiesta principalmente en dos vertientes: la de la animalidad, sobre todo en los relatos de MA, pero también en “Pez”, “La presa fácil”, “Martina espera”, “Lazarillo de Hermosilla”, “Málaga paloma” y “Caballo en el salitral”, es decir, a lo largo de todos los volúmenes de cuentos; y la de los sueños, transfiguraciones de la muerte y del estar entre la vida (la vigilia) y el fin (el dormir). En esta misma línea analizamos en Amaya, protagonista de “El cariño de los tontos”, la ensoñación como medio para compensar la inconformidad vital. Habitando una realidad paralela, interior, Amaya siente instantes de plenitud al modo de Janine en “La mujer adúltera” de Albert Camus, con quien comparte el rechazo visceral, pero cuidadosamente solapado, de la desdichada convivencia marital. Algo similar ocurre con la mujer embarazada de “Trueques con muerte”, cuyas ensoñaciones sobre una gata muerta que murió al parir actúan como compensación por la pérdida del hijo. Gracias a las meditaciones de León Rozitchner, la categoría de ensueño también fue provechosa para abordar el motivo de lo materno, otra de las recurrencias dibenedettianas que aparece con diversas modulaciones: la madre como dadora de la vida y de la escritura, como lazo amoroso irrompible y fuente de afecto y perdón, pero también como el pasado de la infancia y el hogar que jamás serán recobrados; el vientre que es refugio de lo uno y también entre lugar de la espera y de los deseos por satisfacer. En contraposición, la figura paterna se destaca por su ausencia o bien por su presencia en vinculación con la muerte en la forma recurrente del padre suicida.

Habitantes de una zona vital a la cual, al decir de los existencialistas, han sido *arrojados*, lo que hubo antes –ese vientre materno recurrente– o lo que habrá después –la nada, o acaso alguna forma del espíritu, como plantea Emanuel en SNM–, desvelan a los personajes dibenedettianos. Pero lo que más los preocupa es cómo vivir (con la culpa, con la angustia, con las frustraciones) y también, cómo morir (por decisión propia anticipadamente, o esperando el fin, natural o trágico). Existir es sentir, como Tántalo, una sed que no puede ser satisfecha: como la imagen de Marcela muerta en LS, cuya boca aparenta haber deseado agua y aún conservar la sed que tenía en vida y que el suicidio no ha logrado colmar.

El segundo gran concepto, la nada, visibilizó dos importantes núcleos de esta obra narrativa. En primer lugar, la nihilización del sujeto que provoca esa “otra muerte” que es el exilio, cuestión manifiesta en el último volumen de cuentos, CDE. Dos ideas se repiten a lo largo de estos relatos: la desintegración del sujeto y la figura del indeseado.

Ambas cuestiones subrayan lo visto en el núcleo anterior al profundizar la escisión que socava la existencia desgarrada. Por un lado, el sujeto se “desmenuza” (“Hombre-pan dulce”, “Bueno como el pan”) hasta volverse *nada*. Por el otro, la dificultad para establecer vínculos afectivos con los otros convierte al sujeto en paria, en objeto de total rechazo, en *nadie*, como se vio de modo ejemplar en el relato “Recepción” y también en “Lazarillo de Hermosilla” y “Martina espera”, entre otros. En segundo lugar, exploramos el espacio del desierto como figuración de la nada a partir de tres textos: “Aballay”, “Pez” y “Onagros y hombre con renos”, pertenecientes los tres a ABS. Este espacio aúna a los personajes de Aballay, Lumila y Jonás no solo geográficamente – cuestión no menor, puesto que nos permitió repensar la cuestión del regionalismo abordada en la primera parte–, sino también por la situación vital de despojamiento a la que remite. Como eco exteriorizado de la inmensidad íntima, el desierto escenifica el vacío, la intemperie metafísica. Por ello no se trata de un desierto falto de vida o inhabitado, sino carente de un sentido que, con sus ejercicios existenciales, los personajes buscan recuperar: uno con la expiación, otro con la refundación de lo humano, mientras la tercera, Lumila, es devorada por la indefensión del desamparo. En el último capítulo hemos abordado el sueño y el recuerdo como los dos motivos estructurantes de SNM. Novela autobiográfica, de síntesis, del ocaso de un escritor y de un ser humano: así hemos calificado a este último intento escriturario para recuperar las experiencias vividas, que solo se pueden asir y expresar por medio de la opacidad deformante de lo onírico y de lo recordado. Di Benedetto confesó en más de una ocasión sentirse culpable de todo acto, incluso de haber nacido, como si se hallara siempre, de modo muy kafkiano, en el banquillo. Estas ideas se acentúan en SNM, en la cual el protagonista halla en el olvido y en los sueños la única manera de seguir soportando una existencia que se ha ido tornando más dura con el peso de los años, de un pasado que todavía le carga en la espalda una alforja de deseos insatisfechos, frustraciones y perfidias. Emanuel parece seguir el camino platónico inverso: no sale de la caverna, sino que entra en ella para comprobar que todo está hecho de sombras. La existencia desgarrada a la que hace referencia el personaje de ES, que dejaría al hombre en la zona de contacto con lo divino, lo acerca más bien al encuentro consigo mismo, con los propios naufragios, con la nada.

El tercer y último concepto a partir del cual hemos abordado nuestro corpus es el del absurdo, que definimos como el sentimiento de extrañeza y enajenación del sujeto en virtud del divorcio entre hombre y mundo que caracteriza lo humano. Tan vasto como ambiguo, juzgamos posible localizar en la considerable variedad de la narrativa dibenedettiana distintos modos de materialización textual del concepto. En

primer lugar, un absurdo existencialista trágico, reconocible en “Caballo en el salitral”, “Pez” y otros relatos, en SNM, en la *nouvelle* de ECT y en *Zama*, especialmente en esta última, donde la “teogonía” de la segunda parte, los juegos de poder y toda la trayectoria del héroe están atravesados por la estela de lo absurdo. En segundo lugar, un absurdo de corte camusiano, es decir, superador del sinsentido del mundo, encarnado parcialmente en las figuras de Aballay y Jonás, e íntegramente en el protagonista de LS. En tercer lugar, un absurdo de cariz grotesco y/o surrealista, muy recurrente, que atraviesa gran parte del volumen MA, pero también los relatos de CC, ABS y CDE, y las novelas, y que se relaciona tanto con lo extravagante e insólito, como con lo ominoso y siniestro.

El absurdo problematiza el pacto de lectura al poner en jaque la unidad hombre/mundo por medio de la fragmentariedad, la arbitrariedad, la irracionalidad, lo irrisorio-risible, el contraste y la desconfianza en la comunicabilidad de las palabras, desestabilizando la imagen tradicional de la realidad. De allí que en el capítulo 2 se haya abordado EP como ejercicio de la imaginación vinculable a la literatura patafísica, que pone el énfasis en la imaginación, la libertad compositiva y el experimentalismo del lenguaje como medios de la ficción para impugnar la construcción de lo real. El sentido total, tanto de la novela como de los cuentos que la componen, siempre es diferido, desplazado, escurridizo. La novedad y atipicidad de EP nos ha permitido considerarla un texto pionero de la novelística experimental de la década del 50, precursora tanto de los *nouveaux romanciers* franceses como de la paradigmática *Rayuela* de Cortázar.

Concebir la existencia como absurda implica una serie de preocupaciones éticas que en la narrativa de Di Benedetto giran de modo constante en torno a la pureza –como anhelo de absoluto, como aspiración a un ideal– y el consecuente sentimiento de culpa, pues entre una y otro está el deseo en todas sus formas, catalizador de las acciones de los personajes de estas ficciones. Los dibenedettianos son seres rdbomantes, padecientes de un ansia de unidad con el mundo. La idea de la pureza toma forma femenina, animal o infantil, tres figuras que se asientan sobre un fondo común de irracionalidad, simpleza, castidad, sensibilidad, inocencia o naturaleza. Contracara de la pureza, la culpa por acciones impuras moviliza a personajes como Jonás y Aballay, que hacen de la errancia, y con ello, de la extranjería, un modo de *espacializar* la existencia para que se corresponda con la “inmensidad íntima” de sus consciencias. Finalmente trabajamos la novela ES, cuyo protagonista hemos ponderado como el epítome de la escritura dibenedettiana, por cuanto condensa gran parte de los núcleos conceptuales que se anudan en su trama: la problemática de la existencia humana y sus meollos de significación (el ser-en-el-mundo, la mirada del otro, el

suicidio, lo materno, el ensueño, la zona de contacto entre hombre y animal); la figura de la nada, en este caso bajo la forma del silencio metafísico como vacío y muerte, pero también como espacio primigenio que posibilita la creación; el absurdo y sus modulaciones provocadas por la escisión sujeto-mundo, la errancia (mudanzas constantes y falta de hogar) y el grotesco.

“¡Tenemos una vida más chiquita que el diablo!” (EsP: 498): así se expresa el escritor en la entrevista realizada por Braceli (1972), y así se aparecen ante el lector la mayoría de los personajes de sus ficciones: como seres que, si no desde el principio, de a poco van cayendo en la cuenta de lo minúsculo de su condición, de que antes y después de su estancia en el mundo no hay nada porque su existencia es fortuita e innecesaria. Se trata, bien sabemos, de un clima de época: el ser humano es un ser insignificante, un *homme dérisoire*, como lo plantea Eugène Ionesco. Esto es, el hombre *irrisorio*, en los dos sentidos complementarios que tiene el término en español: que mueve a risa o burla, e insignificante por pequeño. Este horizonte vital común, igualador, implica pensar en algún tipo de moral: ¿y cuál es, o debería ser, la moral de esa existencia desgarrada, de esa zona intermedia, de ese “entre”? Una moral que no se reconoce en la reflexión deliberada acerca de lo que es el bien y el mal, sino en la intemperie metafísica, que denuncia el desamparo pero sin buscar la salvación; una moral del despojamiento. No es una escritura salvacionista ni catártica. “Quiero confesarme y no ser absuelto”, dice Di Benedetto (Lorenz, 1972): esa premisa gobierna claramente sus textos.

Cuando Diego de Zama sufre, al final de la novela, la mutilación de sus manos, no solo fracasa en la consecución de los deseos que hasta ese momento ha estado persiguiendo (el del amor femenino, el del reconocimiento y el del traslado), sino también en algo que quizás ignora: la escritura. Hay una productividad, entonces, que nace de ese “entre” –entre la esperanza y el absurdo– que es la existencia, pues aunque se la padezca, da lugar a la creación misma. La falta, el vacío, el desierto, son también espacios para colmar de sentido, para fundar valores. Como expresa el autor en una entrevista: escribir es una manera de convalidar la existencia, de justificar su duración. La escritura, en este sentido, ayuda a enfrentar el espanto y la alienación de la vida humana. Por eso, aunque los personajes se caractericen muchas veces por su sino trágico, por estar desvalidos, enajenados, amargos, acosados por la muerte en sus vidas reales o en sus sueños y pensamientos, insisten, como el pez de *Zama*, en aferrarse al mundo que lo desdeña; a la vez, no pueden evitar sentir desgarrada su existencia, rechazando la vida que sin embargo no quieren perder. En estas contradicciones Di Benedetto cimienta su poética: la escritura como espacio de tensión, como entrelugar

de ambigüedad entre realidad e irrealidad, eros y tánathos, vigilia y sueño, humano y animal, pureza y culpa, deseo y realidad, tragedia y humor. Detrás, el carácter ético de la ficción y también, la naturaleza confesional del acto de escribir: se escribe para exorcizar heridas, expiar culpas, ficcionalizar las fallas que siente por dentro²⁶⁶.

Camus afirma que, si el pensamiento profundo es devenir constante, las obras de un creador se completan las unas a las otras, se repiten o se corrigen, y también se contradicen (2010: 128). Efectivamente, la trayectoria literaria de Di Benedetto no es lineal sino espiralada, pues sus textos revisitan desde puntos de vista ya semejantes, ya diversos, ideas y pensamientos recurrentes, algunos de carácter casi obsesivo (como el suicidio o lo animal), y a la vez, cada libro renueva la propuesta poética del autor: “todavía no me he definido sobre cuál es mi forma de escribir”, decía al final de su vida (Lafforgue, 1984. EsP: 544). La narrativa breve parte del fantástico y la alegoría nihilista y desesperada (y a veces, como escrito de juventud, algo desprolija) para terminar en el simbolismo bíblico, severo y adusto, de CDE. En el medio, los muchos volúmenes de cuentos manifiestan una labor de constante experimentación formal y temática que combina existencialismo, cinematografía, regionalismo, objetivismo, picaresca, etc., sin que ninguna de estas corrientes actúe como ascendencia limitante. Como novelista, Di Benedetto se estrena con la originalidad de la inclasificable EP y clausura su producción con una confesión autobiográfica ficcionalizada. Entre estas dos novelas, la trilogía existencialista, con *Zama* como cumbre, despliega lo mejor del arte de narrar del mendocino. Hay que decir también que, aunque predominen los temas luctuosos, la ironía, el humor, la bufonería y lo carnavalesco, sin ser nota dominante, no están en absoluto ausentes.

Para concluir, recuperamos los debates contextuales y teóricos abordados al comienzo de nuestro trabajo, resignificados a lo largo del análisis textual. Se trata de temas que *a priori* no formaban parte de la tesis, pero que el itinerario heurístico y hermenéutico nos llevó, por su importancia, a considerar. Uno es la pertenencia de Di Benedetto al grupo *Voces*, cuestión replicada una y otra vez por los críticos pero que, gracias al testimonio de uno de sus protagonistas y al hallazgo del hasta ahora único

²⁶⁶ “Escribo porque me gobierna una voluntad intensa de construcción por medio de la palabra. Escribo para analizarme. Escribo para poner en claro lo que me daña, lo que daña a la gente como yo. Escribo para entender y entenderme. Escribo para que la subjetividad explore los paisajes abiertos y las cavernas sombrías de la gente que le propone el mundo objetivo. Escribo para que mi conciencia recorra más regiones de lo que le propone el mundo objetivo. Escribo para confesar y no ser absuelto” (Lorenz, 1972: 125). “Bueno, yo tengo que escribir tal novela para la que ya he construido un meollo que me nació de adentro, porque es mi falla. Entonces lo que a mí me falla le falla a la humanidad y yo tengo que corregirla de modo ideal escribiendo una novela. Ahí está la cosa: el salvador, el creador, el omnipotente, a través de las palabras. Luego, un ser desdichado que tiene que luchar contra la palabra para encontrar siquiera un rasgo de perfeccionismo, aunque sea un adjetivo, un más allá...” (Zelarrayán, 1975. EsP: 501).

ejemplar recuperado de la revista, hemos atenuado. Es decir, el escritor no formó parte del “núcleo duro” del grupo, aunque colaboró con el mismo. Por otro lado, trabajamos sobre la premisa de la escritura carcelaria de ABS, dudosa por la complejidad y perfección narrativa de los textos que lo conforman. Un análisis del material documental existente nos permitió poner en cuestión la gestación en cautiverio del libro.

Finalmente, la problemática crítica del regionalismo constituyó uno de los puntos más complejos y a la vez más ricos para examinar a la luz de la propuesta literaria dibenedettiana. Así vimos que durante mucho tiempo, los escritores del Interior han recibido la etiqueta de regionalistas por parte de las instituciones centrales del país. Sin embargo, la emergencia de una serie de nuevos narradores a mediados del siglo pasado obligó a la crítica de esos años, y a la actual, a repensar tal denominación. Binomios como ciudad/campo, centro/periferia, Buenos Aires/Interior, universal/particular, localismo/cosmopolitismo, civilización/barbarie, aparecen una y otra vez en los debates, puesto que lo que se pone en juego es la constitución del canon de la literatura argentina, siempre en tensión entre región y nación. No existe un consenso total sobre la denominación para englobar a estas nuevas voces, ni sobre los criterios que sustenten el agrupamiento (geográficos, cronológicos, temáticos), ni acerca de quienes formarían parte. Nueva promoción (Jitrik, 1959), generación del 55 (Gregorich y Delgado, 1967), “los enojados” (Dellepiane, 1968), grupo de la periferia (Cohen Imach, 1994), “escritores del postboom” (Moyano, 1999), variadas son las denominaciones que han recibido. No obstante, hay coincidencia en el señalamiento del origen provinciano de la mayoría de estos narradores, la definición –no sin tensiones– de un espacio propio dentro del campo literario argentino y la superación del regionalismo tradicional en “sus formas más epidérmicas y tópicas”, al decir de Roa Bastos (1964)²⁶⁷. En este panorama, juzgamos que la producción literaria de Di

²⁶⁷ Al examinar el contexto de producción, emprendimos la búsqueda y la lectura de numerosas fuentes documentales sobre la narrativa mendocina de los años 50 y 60: trabajos críticos, comentarios de sus contemporáneos, artículos de periódicos y revistas, cartas, índices bibliográficos, reseñas, documentos audiovisuales, historias de la literatura, etc. Este conjunto documental sobre la vida literaria mendocina de esos años, que pudo ser incluido en nuestra tesis solo en parte y siempre en referencia a Di Benedetto, conforma un valioso material para estudiar con mayor profundidad un importante momento del desarrollo cultural de la provincia: el período que va desde la mitad de la centuria hasta 1976, durante el cual Mendoza manifestó una intensa actividad intelectual y artística. Nuestro trabajo ha dejado para futuras investigaciones la elaboración de una cartografía del género en la provincia pues, al contrario de la lírica y el teatro, no se ha realizado un estudio completo y sistemático de la narrativa mendocina en esas décadas. Ya tenemos dos indicios-guía para el itinerario de esta posible investigación: el destacado rol cultural que cumplió Di Benedetto como agente productor, divulgador y legitimador –gracias a su rol jerárquico en el diario *Los Andes*, fundamentalmente

Benedetto problematiza el mapa de la literatura nacional por medio de la construcción de una *zona* (término indiscutiblemente saeriano) propia, “substrato o fundamento espacial” de la escritura (Gramuglio, 1986), espacio configurado para habitar (en) la escritura. A partir de distintos textos y especialmente de “Aballay”, observamos desde nuestro *locus regional* (Heredia, 2007) cómo Di Benedetto se posiciona en el campo literario desde los bordes, no solo como estrategia práctica real –la escritura en Mendoza y el rechazo total de un posible traslado a Buenos Aires–, sino también como rasgo esencial de su escritura. Desde su punto de anclaje, el centro y espacio de la modernidad no es la capital, sino su ciudad natal, y la periferia, el interior de la provincia, sus márgenes; esto es, las extensas áreas semidesérticas del nordeste y de la precordillera. A la vez que construye su zona, el escritor la difumina por medio del lenguaje y de lo impropio de los personajes y de las situaciones que les toca atravesar, en una especie de “des-regionalización” del espacio regional caracterizada por el desplazamiento, las tensiones reconocimiento/extrañamiento o lejanía/proximidad, y los diálogos oblicuos y esquivos con la tradición. Los escritores de la zona (Prieto, 1999), valga la redundancia, *escriben su zona*; esto es, la tornan experiencia individual del lenguaje y no pintura de la experiencia social de una comunidad determinada, lo cual, a nuestro parecer, traza la principal línea divisoria entre estos narradores y el regionalismo. Moyano, Saer, Hernández, Tizón, entre muchos otros, y Di Benedetto, ponen en cuestión la macrodivisión Buenos Aires/Interior y nos interpelan para repensar las diversas formas en que se construye el atlas mayor de la literatura argentina.

desde 1967–, y las décadas del 50 y 60 como momento de madurez y consolidación de la narrativa en el panorama de las letras de Mendoza.

BIBLIOGRAFÍA

1. OBRAS DE ANTONIO DI BENEDETTO

1.1. Primeras ediciones:

▪ Narrativa breve

- Di Benedetto, Antonio. 1953. *Mundo animal*. Mendoza: D'Accurzio.
- . 1957. *Grot. Cuentos claros*. Mendoza: Clavel del aire.
- . 1958. *Declinación y Ángel/ Decline and Angel*. Edición bilingüe español inglés. Mendoza: Biblioteca Pública General San Martín.
- . 1961. *El cariño de los tontos*. Buenos Aires: Goyanarte.
- . 1978. *Absurdos*. Barcelona: Pomaire.
- . 1983. *Cuentos del exilio*. Buenos Aires: Bruguera.

▪ Novelas

- . 1955. *El Pentágono: novela en forma de cuentos*. Buenos Aires: Doble P.
- . 1956. *Zama*. Buenos Aires: Doble P.
- . 1964. *El silenciero*. Buenos Aires: Troquel.
- . 1969. *Los suicidas*. Buenos Aires: Sudamericana.
- . 1985. *Sombras, nada más...* Buenos Aires: Alianza.

1.2. Otras ediciones y antologías (en orden cronológico):

- . 1965. *Two stories*. Mendoza: Voces [Ed. bilingüe inglés-español de "El abandono y la pasividad" y "Caballo en el salitral"].
- . 1967. *Zama*. 2ª ed. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- . 1969. *Cuentos claros*. Buenos Aires: Galerna.
- . 1971. *Mundo animal*. 2ª ed. Buenos Aires: Fabril Editora.
- . 1972. "Caballo en el salitral". *Die Weisse Sturm und Andere Argentinische Erzählungen*. Tübingen und Basel: Host Erdmann Verlag.
- . 1972. *Zama*. 3ª ed. Barcelona: Planeta.
- . 1974. *Annabella (novela en forma de cuentos)*. Buenos Aires: Orión.
- . 1975. *El juicio de Dios. Antología de cuentos*. Buenos Aires: Orión. [Contiene: "Caballo en el salitral", "El puma blanco", "Reducido", "Amigo enemigo", "Es superable", "Bizcocho para polillas", "Salvada pureza", "Volamos", "Las poderosas improbabilidades", "El abandono y la pasividad", "Declinación y Ángel", "Enroscado", "Falta de vocación", "As" y "El juicio de Dios"]
- . 1975. *El silenciero*. 2ª ed. Buenos Aires: Orión.
- . 1979. *Zama*. 4ª ed. Barcelona: Círculo de Lectores.

- . 1979. *Zama*. 5ª ed. Madrid: Alfaguara.
- . 1981. *Caballo en el salitral*. Barcelona: Bruguera [Contiene: "No", "Caballo en el salitral", "Aballay", "Amigo enemigo", "El abandono y la pasividad", "Enroscado", "Falta de vocación", "Obstinado visor", "Felino de Indias", "Pez", "Volamos", "As", "El juicio de Dios" y "Pintor o pintado"]
- . 1982. *El hacedor de silencio*. Barcelona: Plaza & Janés.
- . 1982. *Los suicidas*. 2ª ed. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- . 1984. *Zama*. 6ª ed. Buenos Aires: Alianza.---
- . 1987. *Los suicidas*. 3ª ed. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- . 1987. *Páginas escogidas de Antonio Di Benedetto, seleccionadas por el autor* Buenos Aires: Celtia [Contiene: fragmentos de *Zama*, *El silenciero* y *Los suicidas*; "Aballay", "No", "Caballo en el salitral", "Málaga paloma", "Pez", "Pintor o pintado", "Conejos", "Enroscado", "As", "El juicio de Dios", "Soñar en un agujero", "Niños", "Autobiografía" y "Gratitud"]
- . 1990. *Zama*. 7ª ed. Buenos Aires: Alianza.
- . 1997. *Mundo animal/Animal world*. H. E. Francis, trad. Palmer, Massachusetts: Xenos Books.
- . 1999. *El silenciero*. 4ª ed. y ss. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- . 1999. *Los suicidas*. 4ª ed. y ss. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- . 1999. *Mundo animal/ El cariño de los tontos*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- . 2002. *Zama*. 8ª ed. y ss. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- . 2004. *Absurdos*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- . 2005. *El pentágono*. 3ª ed y ss. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- . 2006. *Cuentos completos*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo [Contiene la totalidad de la narrativa breve de Di Benedetto, incluidos textos inéditos o nunca publicados en formato libro].
- . 2006. *Declinación y Ángel*. Buenos Aires: Gárgola.
- . 2010. *Aballay*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- . 2015. *Zama*. Edición no venal. Mendoza: EDIUNC.
- . 2016. *Cuentos*. Edición especial de la Dirección General de Escuelas del Gobierno de Mendoza. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Adriana Hidalgo [Contiene: "Mariposas de Koch", "Reducido", "Volamos", "Bizcocho para polillas", "El Juicio de Dios", "Caballo en el salitral", "Aballay", "Pez"]
- . 2016. *Zama, El silenciero, Los suicidas. Las novelas de la espera*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

- . 2018. *Prefiero la noche, prefiero el silencio*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo [Contiene: "Autobiografía", "Mariposas de Koch", "Reducido", "Volamos", "Bizcocho para polillas", "El Juicio de Dios", "Caballo en el salitral", "Aballay", "Pez, "Ya me he suicidado"]].

1.3. Relatos publicados en periódicos y revistas (en orden cronológico de aparición):

- . 1958. "Asignación sucesiva de un sueño". *Versión*, 1: 75-76.
- . 1959. "El puma blanco". *Ficción*, 19, Buenos Aires, may.-jun.: 19.
- . 1960. "Parábola del deseo, la maceración y la esperanza". *Ficción*, 24-25, Buenos Aires, mar.-jun.: 259-262.
- . 1967. *Los suicidas* (fragmento). *Primera Plana*, 249, Buenos Aires: 64-65.
- . 1967. "Reunión, en Nochebuena, de gente que sueña". *Femirama*, Buenos Aires.
- . 1969. "Falta de vocación". *Boom*, Rosario, abr.: 66-68.
- . 1971. "Reducido". *Clarín*, Buenos Aires, 11 nov.
- . 1971. "Caballo en el salitral". *Confirmado*, Buenos Aires, 20 dic.
- . 1971. "'Mariposas de Koch' y otros cuentos de *Mundo animal*". *Clarín*, Buenos Aires, nov.
- . 1972. "El cuento del año: 'El juicio de Dios'". *Gente*, Buenos Aires, 6 ene.
- . 1972. "Feroces en una tarde hermosa". *El urogallo*, 17, Madrid, sep.-oct.: 41-44.
- . 1973. "No". *Mi mejor cuento*. Buenos Aires: Orión, 1973.
- . 1974. "Un fondo de agua". *Crisis* n.20, Buenos Aires, diciembre de 1974, pp. 44-46.
- . 1975. "Tejedor teje mimbre". *La Opinión*, Buenos Aires, 13 feb.
- . 1975. "El cariño de los tontos". *Vosotras*, 20-24, Buenos Aires, feb.
- . 1977. "'Málaga paloma' y 'Felino de Indias'". *La Opinión*, "Colección Los grandes cuentos", 17, Buenos Aires, 28 dic.
- . 1977. "Pintor o pintado". *La Nación*, Buenos Aires, 18 dic.
- . 1978. "Cajas o Abel". *La Prensa*, Buenos Aires, 2 abr.
- . 1978. "Pintor o pintado" y "Cínico y ceniza". *La Prensa*, Buenos Aires, 21 may.
- . 1980. "Relojismos". *La nueva estafeta*, Madrid, jul.: 120.
- . 1980. "Relojismos". *Foro literario*, 7-8, Montevideo.
- . 1981. "Silencio y ternura". *Clarín Revista*, Buenos Aires, 25 oct.: 2-3.
- . 1982. "Soñar en un agujero". *Clarín*, Buenos Aires, 1 abr.: "Cultura y Nación", 3.
- . 1983. "El hombre atrapado en un pozo". *Cuadernos Hispanoamericanos*, 402, Madrid: 45-46.
- . 1984. "El llamador de bronce". *Clarín*, Buenos Aires, 27 dic.: "Cultura y Nación", 2.

- . 1985. "El amor entra por los ojos". *Clarín*, Buenos Aires, 18 jul.
- . 1991. "Caballo en el salitral" y "El abandono y la pasividad". *La Voz del Interior*, Córdoba, 4 jul.: "Cultura", 3.
- . 1993. "Hombre pan dulce". *Diario Uno*, Mendoza, 19 dic.: "El Altillo", 6.
- . 1999. "El abandono y la pasividad". *La Voz del Interior*, Córdoba, 11 feb.
- . 2000. "Reducido". *Los Andes*, Mendoza, 2 ene.: "Cultura", 3.
- . 2001. "Conejos". *La Voz del Interior*, Córdoba, 31 ene.: "Cultura", 5.
- . 2001. "Mariposas de Koch". *Los Andes*, Mendoza, 14 ene.: "Cultura", 3.
- . 2006. "El amor entra por los ojos". *Los Andes*, Mendoza, 7 oct.: "Cultura", 1.
- . 2006. "Niños". *Los Andes*, Mendoza, 7 oct.: "Cultura", s/p.
- . 2006. "Tejedor teje mimbre". *Los Andes*, Mendoza, 7 oct.: "Cultura", 1.

1.4. Otros textos:

- . 1969. "Apuntes de un diálogo con Eugène Ionesco". *Clarín*, 18 sep.: 2.
- . 2016. *Escritos periodísticos*. Reales, Liliana, comp. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- . 1972. "Nuestra experiencia frente al cine y la literatura". *Semana de Literatura y cine argentinos*. Mendoza: Universidad Nacional de Cuyo.
- . 1958. "Sobre literatura fantástica habló Di Benedetto". *La Razón*, Buenos Aires, 5 oct.
- . 1984. "Un apunte, desde lejos". Prólogo a Antonio Pagés Larraya. *Regresos*. Buenos Aires: La Torre Abolida.

2. BIBLIOGRAFÍA SOBRE ANTONIO DI BENEDETTO

2.1. Estudios generacionales e historias de la literatura

- AA.VV. 1981. "El cuento argentino 1959-1970". *Capítulo: Historia de la literatura argentina*. Buenos Aires: CEAL. 119, 298-305.
- AA.VV. 2005. "La literatura de las vanguardias XIII: Roger Pla, Ernesto Sábato, Bernardo Verbitsky, Joaquín Gómez Bas, Antonio Di Benedetto". Marsimian, Silvina y Ravina, Aurora, dirs. *Historia de la literatura argentina*. Buenos Aires: Colegio Nacional de Buenos Aires-Página/12. 49, 769-84.
- AA.VV. 2005. "La literatura después de las vanguardias II: Ricardo Piglia, Juan José Saer, Antonio Di Benedetto, Luis Gusmán, Alberto Laiseca, Liliana Heker". Marsimian,

- Silvina y Ravina, Aurora, dirs. *Historia de la literatura argentina*. Buenos Aires: Colegio Nacional de Buenos Aires–Página/12. 62, 977-92.
- AMAR SÁNCHEZ, Ana María., STERN, Mirta y ZUBIETA, Ana M. 1981. “La narrativa entre 1960-1970: Di Benedetto, Tizón, Moyano y Hernández”. *Capítulo: Historia de la Literatura Argentina*. Buenos Aires: CEAL. VI, n. 125, 625-48.
- BOLDORI, Rosa. 1968. “Di Benedetto y las zonas de contacto”. Barufaldi, Rogelio; Boldori, Rosa y Castelli, Eugenio. *Moyano – Di Benedetto – Cortázar*. Santa Fe: Colmegna. 35-50.
- COHEN IMACH, Victoria (1994). *De utopías y desencantos. Campo intelectual y periferia en la Argentina de los sesenta*. Tucumán: Universidad Nacional de Tucumán–FFyL–Instituto Interdisciplinario de Estudios Latinoamericanos.
- DE DIEGO, José Luis. 2003. *Campo intelectual y campo literario en la Argentina [1970-1986]*. Tesis de doctorado. La Plata: Universidad Nacional de La Plata, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. En línea: <http://www.fuentesmemoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.150/te.150.pdf>
- DELGADO, Josefina. 1980 [1967]. “Panorama de la novela”. *Historia de la literatura argentina*. Buenos Aires: CEAL. 1, 1-24.
- DELLEPIANE, Ángela. 1968. “La novela argentina desde 1950 a 1965”. *Revista Iberoamericana*, XXXIV, 66, Pittsburgh, jul.-dic.: 217-82.
- FERRO, Roberto. 1990. “La narrativa del sesenta: los nuevos clásicos”. Prólogo a Plaza, Ramón, comp. *Los nuevos clásicos: narrativa del '60. Antología (1ra parte)*. Buenos Aires: Gente Sur. 7-19.
- GANDOLFO, Elvio. 1969. “La novela nueva en la Argentina”. *El lagrimal trifurca*, 3-4, Rosario, oct–mar: 73-93.
- GREGORICH, Luis y DELGADO, Josefina. 1967. “La generación del ‘55: los narradores”. *Capítulo. La historia de la literatura argentina*. Buenos Aires: CEAL. 53, 1249-72.
- JITRIK, Noé. 1959. *Seis novelistas argentinos de la nueva promoción*. Mendoza: Biblioteca Pública General San Martín.
- LAFFORGUE, Jorge. 1972. “La narrativa argentina actual”. Lafforgue, Jorge, comp. *Nueva novela latinoamericana*. Buenos Aires: Paidós. II, 11-29.
- LAGMANOVICH, David. 1972. “La narrativa argentina de 1960 a 1970”. *Nueva Narrativa Hispanoamericana*, II, 1: 99-117.
- MAMONDE, Carlos Hugo y SCHMIDT, Alejandro. 2011 [1999]. “‘Tres golpes de timbal’. Reportaje a Daniel Moyano”. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. En línea: <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmczc8k2>

- NÁLLIM, Orlando. 1987. *Cinco narradores argentinos (Mansilla, Álvarez, Dávalos, Arlt, Di Benedetto)*. México: Universidad Autónoma de México.
- ORGAMBIDE, Pedro y YAHNI, Roberto. 1970. "Di Benedetto, Antonio". En su *Enciclopedia de la Literatura Argentina*. Buenos Aires: Sudamericana.
- PLA, Roger. 1965. "¿Existe una literatura argentina?". *Revista de Cinematografía*. Buenos Aires. s/p.
- PRIETO, Martín. 2000. "Escrituras de la 'zona'". Jitrik, Noé, dir., y Cella, Susana, dir. vol. *Historia crítica de la literatura argentina X: La irrupción de la crítica*. Buenos Aires: Emecé. 343-57.
- PRIETO, Adolfo. 1968. "Antonio Di Benedetto". *Diccionario básico de la literatura argentina*. Vol. 59 de *Capítulo: biblioteca argentina fundamental*. Buenos Aires: CEAL. 46.
- RAMA, Ángel. 1981. "Los contestatarios del poder". Prólogo a *Novísimos narradores hispanoamericanos en marcha (1964-1980)*. México: Ediciones de Marcha.
- ROA BASTOS, Augusto. 1964. "El realismo profundo en los cuentos de Daniel Moyano". Prólogo a Moyano, Daniel. *La lombriz*. Buenos Aires: Nueve 64 Editora. 7-14.
- RUBIONE, Alfredo. 1981. "La narrativa de 1955". *Capítulo. La historia de la literatura argentina*. Buenos Aires: CEAL. V, n. 115, 457-480.
- SAER, Juan José. 1997 [1969]. "La literatura y los nuevos lenguajes". Buenos Aires: Espasa-Calpe. 194-219.
- SARLO, Beatriz. 1980 [1967]. "Panorama del cuento". *Historia de la literatura argentina*. Buenos Aires: CEAL. 1, 25-48.
- VERDEVOYE, Paul. 1979. "Antonio Di Benedetto". *Antología de la narrativa hispanoamericana 1940-1970*. Madrid, Gredos. I, 334-336.
- ZANETTI, Susana, dir. 1982. *Encuesta a la literatura argentina contemporánea*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.

2.2. Estudios sobre su obra

▪ Libros

- DEL CORRO, Gaspar Pío. 1992. *Zama: zona de contacto*. Córdoba: Argos.
- ESPEJO CALA, Carmen. 1991. *La narrativa de Antonio Di Benedetto: claves narrativas*. Sevilla: Universidad de Sevilla. En línea: <https://idus.us.es/xmlui/handle/11441/24150>. Publicada en 1993 como *Víctimas de la espera: la narrativa de Antonio Di Benedetto*. Sevilla: Vicerrectorado de Huelva.

- FILER, Malva. 1982. *La novela y el diálogo de los textos. Zama de Antonio Di Benedetto*. México: Oasis.
- MAURO CASTELLARÍN, Teresita. 1992. *La narrativa de Antonio Di Benedetto*. Tesis doctoral. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- NÉSPOLO, Jimena. 2004a. *Ejercicios de pudor. Sujeto y escritura en la narrativa de Antonio Di Benedetto*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- PREMAT, Julio. 1992. *Haroldo Conti et Antonio Di Benedetto. Deux écritures de l'espace*. Tesis doctoral. París : Université de Paris III- Sorbonne Nouvelle.
- REALES, Liliana, ed. 2017. *Homenaje a Antonio Di Benedetto*. Mendoza, EDIFYL-FFyL-UNCuyo.
- RICCI, Graciela. 1974. *Los circuitos interiores. Zama en la obra de Antonio Di Benedetto*. Buenos Aires: Fernando García Cambeiro.
- SAGUÍ, Teresita. 1998. *Antonio Di Benedetto: la nostalgia del ser como una forma de exilio*. Mendoza: ZETA-Facultad de Filosofía y Letras.

▪ **Capítulos de libros**

- ÁLVAREZ, Beatriz. 1996. "Zama: ¿posible refutación a la novela histórica?". Domínguez, Mignon. *Historia, ficción y metaficción en la novela latinoamericana contemporánea*. Buenos Aires: Corregidor. 37-47.
- ANTELO, Raúl. 2017. "El glosador". Reales, Liliana, ed. *Homenaje a Antonio Di Benedetto*. Mendoza: EDIFYL. 29-47.
- ARIAS, Abelardo. 1965. "El primer cuento «objetivista» de lengua española". Prólogo a Di Benedetto, Antonio. *Two stories*. Mendoza: Voces. 37-42.
- ARTAL, SUSANA G. 1995. "Zama y el asfixiante espacio de la espera". *Coloquio internacional de literatura comparada "El cuento"; Homenaje a María Teresa Maiorana*. Buenos Aires: UCA. II, 163-67.
- BOCCHINO, Adriana. "De 'Aballay' (1978) de Antonio Di Benedetto a 'Aballay, el hombre sin miedo' (2010) de Fernando Spiner". Gil González, Antonio J., ed. *Las sombras del novelista. AutoRepresentacioneS #3*. Binges: Éditions Orbis Tertius. 95-106.
- BRACAMONTE, Jorge. 2017a. "Espiral del sujeto e historiación. Entre "Aballay" y Zama". Reales, Liliana, ed. *Homenaje a Antonio Di Benedetto*. Mendoza: EDIFYL. 195-212.
- CASTELLINO, Marta Elena. 2004. "Objetos y sueños. Dos polos de la escritura dibenedettiana". Videla de Rivero, Gloria y Castellino, Marta, coords. *Literatura de las regiones argentinas*. Buenos Aires: FFyL-CELM.
- CHEJFEC, Sergio. 2011. "Epílogo" a Di Benedetto, Antonio. *Zama. El silenciero. Los suicidas. Trilogía de la espera*. Barcelona: El Aleph.

- . 1998. "Prólogo" a su *Cinco*. Buenos Aires: Simurg. 9-10.
- CIAMPAGNA, Lisandro. 2014. "Literatura del exilio, literatura del trauma: los cuentos de Antonio Di Benedetto". *II Jornadas de trabajo "Exilios políticos del Cono Sur en el siglo XX"*. Montevideo, 5, 6 y 7 de noviembre de 2014. En línea: <http://jornadasexilios.fahce.unlp.edu.ar>
- COETZEE, J.M. 2017. "Antonio Di Benedetto, *Zama*". Reales, Liliana, ed. *Homenaje a Antonio Di Benedetto*. Mendoza: EDIFYL. 229-242.
- COUSTÉ, Alberto. 1975. "Prólogo" a Di Benedetto, Antonio. *El juicio de Dios*. Buenos Aires, Orión. 7-10.
- DELGADILLO, Diego F. 2017. "Vucub-Caquix, usurpador del poder creador de la palabra en *Sombras, nada más...*". Reales, Liliana y Wolff, Jorge, eds. *O fantasma do outro - Jorge Luis Borges e Antonio Di Benedetto*. Florianópolis: Cultura e Barbárie Editora, 271-79.
- FILER, Malva. 1989. "El Paraguay colonial en *Zama* de Antonio Di Benedetto". En Chang Rodríguez, Raquel y de Beer, Graciela, comps. *La historia en la literatura iberoamericana. Memorias del XXVI Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana*. Hanover, N.H. Ediciones del Norte. 109-16.
- . 1980a. "Estructura y significado de *Annabella* de Antonio Di Benedetto". Pope, Randolph, ed. *The analysis of Literary Texts. Current Trends in Methodology*. Ypsilanti: Biligual Press/Editorial Bilingüe. 291-97.
- . 1980b. "Los animales simbólicos de Antonio Di Benedetto". Minc, Rosa y Marilyn Frankerthaler, eds. *Requiem for the "boom"—Premature? A symposium*. Montclair: Montclair State College, 1980, 1-18.
- . 2017. "*Zama* y la novela histórica". Reales, Liliana, ed. *Homenaje a Antonio Di Benedetto*. Mendoza: EDIFYL. 181-94.
- GOLOBOFF, Mario. 2017. "Apuntes sobre las relaciones de la narrativa argentina con el *Nouveau roman*". Reales, Liliana, ed. *Homenaje a Antonio Di Benedetto*. Mendoza: EDIFYL. 103-10.
- . 1996. "*Zama*, de Antonio Di Benedetto: el narrador y su sombra". Jitrik, Noé, ed. *Atípicos en la literatura latinoamericana*. Buenos Aires: Instituto de Literatura Hispanoamericana-FFyL-UBA. 293-97.
- GRANATA, Gladys. 2017. "Cuentos del exilio de Antonio Di Benedetto. Una aproximación". Reales, Liliana, ed. *Homenaje a Antonio Di Benedetto*. Mendoza: EDIFYL. 143-55.
- JITRIK, Noé. 2017. "Antonio entre nosotros". Palabras preliminares a Reales, Liliana, ed. *Homenaje a Antonio Di Benedetto*. Mendoza: EDIFYL. 9-10.

- LEGAZ, María Elena. 2012. "El último Zama. Escrituras de un sobreviviente". En su *Conflictos y utopías. Debates en la literatura y la crítica argentina*. Córdoba: Recovecos. 155-84.
- . 1983. "Nido en los huesos en la obra de Di Benedetto". *Curso de actualización "La narrativa contemporánea"*. Universidad Católica de Córdoba: Córdoba. 243-60.
- . 1991. "Tres metáforas de lo heroico (una lectura histórica de *Zama*). *IV Congreso Nacional de Literatura Argentina. Actas*. Córdoba: Universidad de Córdoba-Facultad de Humanidades. 259-65.
- LEONARDI, Emanuele. 2017. "Humorismo y fantástico: la *saggezza diversa* de Antonio Di Benedetto". Reales, Liliana, ed. *Homenaje a Antonio Di Benedetto*. Mendoza: EDIFYL. 157-66.
- LOUBET, Jorgelina. 1996. "Reseña acerca de la crítica de la obra de Antonio Di Benedetto". En su *Coordenadas literarias*. Buenos Aires: El Francotirador. 69-76.
- MATURO, Graciela. 2017. "Antonio Di Benedetto: la escritura como vía de conversión". Reales, Liliana, ed. *Homenaje a Antonio Di Benedetto*. Mendoza: EDIFYL. 59-74.
- . 1989. "Ensoñación y memoria en la autocomprensión creadora. *Sombras, nada más...* de Antonio Di Benedetto". En su *Fenomenología, creación y crítica*. Buenos Aires: Fernando García Cambeiro. 95-105.
- . 1987. "La aventura vital en la creación de Antonio Di Benedetto". Estudio preliminar a Di Benedetto, Antonio. *Páginas de Antonio Di Benedetto seleccionadas por el autor*. Buenos Aires: Celtia. 11-39.
- MAURO, Teresita. 2006. "El cuento, un espacio para la experimentación". Gil Amate, Virginia, ed. *Escritores sin patria. La narrativa argentina de la segunda mitad del siglo XX (Estudios en honor de Daniel Moyano)*. Oviedo: Ediciones Nobel-Ediuno. 195-224.
- MONTELEONE, Jorge. 2011. "*Zama* como símbolo". Monteleone, Jorge, ed. *La Argentina como narración*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes. 108-113. También en: REALES, Liliana, ed. 2017. *Homenaje a Antonio Di Benedetto*. Mendoza, EDIFYL-FFyL-UNCuyo, 213-28.
- NÁLLIM, Orlando. 1989. "A propósito de *El silenciero*, de Antonio Di Benedetto". *La periodización de la literatura argentina; problemas, criterios, autores, textos. IV Congreso Nacional de Literatura Argentina; Actas*. Mendoza: UNCuyo, FFyL, Instituto de Literaturas Modernas. I, 21-26.
- NÉSPOLO, Jimena. 2017. "Di Benedetto en tiempo presente". Reales, Liliana, ed. *Homenaje a Antonio Di Benedetto*. Mendoza: EDIFYL. 48-57.

- . 2018. "Lecturas impertinentes". Prólogo a Di Benedetto, Antonio. *El pentágono*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo. 7-24.
- . 2014a. "Lecturas impertinentes, amistades imposibles". En su *Tracción a sangre. Ensayos sobre lectura y escritura*. Buenos Aires: Katatay. 26-36.
- . 2014b. "Presentación". En su *Tracción a sangre. Ensayos sobre lectura y escritura*. Buenos Aires: Katatay. 9-11.
- NIEMETZ, Diego. 2017. "K. de Kafka y Z. de Di Benedetto. Un comparatismo desde los márgenes". Reales, Liliana, ed. *Homenaje a Antonio Di Benedetto*. Mendoza: EDIFYL. 111-28.
- . 2007. "Para una poética de la marginalidad: teoría y práctica en Antonio Di Benedetto". Molina, Hebe y Zonana, Víctor Gustavo, eds. *Poéticas de autor en la literatura argentina (desde 1950)*. Buenos Aires: Corregidor. 143-63.
- PONT, Jaume. 1985. "Introducción". Di Benedetto, Antonio. *El hacedor de silencio*. Barcelona, Plaza & Janés. 7-12.
- PREMAT, Julio. 1997. "La topografía del pasado: imaginario y ficción histórica en Zama de Antonio di Benedetto". Covo-Maurice, Jacqueline, coord. *Historia, espacio e imaginario*. Lille: Presses Universitaires du Septentrion. 285-292.
- . 2009. "Lo breve, lo extraño, lo ajeno". Introducción a Di Benedetto, Antonio. *Cuentos completos*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo. 5-31.
- REALES, Liliana. 2017. "Antonio Di Benedetto: heterotopías y desplazamientos". Reales, Liliana, ed. *Homenaje a Antonio Di Benedetto*. Mendoza: EDIFYL. 75-85.
- RICCI, Graciela. 1978. "Zama, un héroe mítico en el espacio absoluto". Altuna, Elena María, et al. *Mitos populares y personajes literarios*. Buenos Aires: Castañeda. 169-86.
- ROMANO, Eduardo. 2017. "¿Para qué le habrán puesto animales?". Reales, Liliana, ed. *Homenaje a Antonio Di Benedetto*. Mendoza: EDIFYL. 87-101.
- SAER, Juan José. 2014a [1995]. "Antonio Di Benedetto". En su *El concepto de ficción*. 4ª ed. Buenos Aires: Seix Barral. 51-53.
- . 2014b. "El silenciero". En su *La narración-objeto*. Buenos Aires: Seix Barral. 63-70.
- . 2007 [1999]. "Prólogo" a Di Benedetto, Antonio. *El silenciero*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo. 5-11.
- . 2011 [1999]. "Prólogo" a Di Benedetto, Antonio. *Zama- El silenciero -Los suicidas. Trilogía de la espera*. Barcelona: El Aleph Editores. 7-11.
- . 2014c [1973]. "Zama". En su *El concepto de ficción*. 4ta ed. Buenos Aires: Seix Barral. 44-50.

- SAINT ANDRÉ, Estela. 2015. "Reencuentro con Di Benedetto". Di Benedetto, Antonio. *Zama*. Mendoza: EDIUNC. 217-33.
- SALES DE NASSER, Dolly. 1988. "Aproximaciones a la cuentística de Antonio Di Benedetto". *Absurdos*. Di Benedetto, Antonio. *Selección de cuentos*. Mendoza: Ediciones del Canto Rodado. 1-5.
- SANTOS, Isabel Elena. 1993. "Un cuento de la literatura menor: 'Aballay' de Antonio Di Benedetto". *VII Congreso Nacional de Literatura Argentina; actas*. Tucumán: Facultad de Filosofía y Letras-Universidad Nacional de Tucumán. 613-16.
- SCHVARTZMAN, Julio. 1996. "Las razones de Zama". En su *Microcrítica. Lecturas argentinas (cuestiones de detalle)*. Buenos Aires: Biblos. 63 -69.
- SOLA GONZÁLEZ, Alfonso. 1965. "El primer cuento 'objetivista' de lengua española". Di Benedetto, Antonio. *Two stories*. Mendoza: Voces. 37-40.
- SOTO, Luis Emilio. 1958. "La literatura experimental de Antonio Di Benedetto". Introducción a Di Benedetto, Antonio. *Declinación y Ángel. Decline and Angel*. Ed. bilingüe. Mendoza: Biblioteca Pública General San Martín. 10-14.
- SUÁREZ, Nicolás. 2012. "'Aballay': fuera del espacio y en el umbral del canon". *VIII Congreso Internacional de Teoría y Crítica Literaria Orbis Tertius; actas*. La Plata: Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria, IdIHCS/CONICET, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad Nacional de La Plata. En línea: <<http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/31739>>
- ULLA, Noemí. 1972 [1969]. "Zama: la poética de la destrucción". Lafforgue, Jorge, comp. *Nueva Novela latinoamericana*. Buenos Aires: Paidós. I, 248-71.
- VARELA, Fabiana Inés. 2009a. "Antonio Di Benedetto: del cine a la literatura". Genoud de Fourcade, Mariana, ed. *Unidad y multiplicidad, tramas del hispanismo actual: VIII Congreso Argentino de Hispanistas; actas*. Mendoza: Sociedad Argentina de Hispanistas- Facultad de Filosofía y Letras, UNCuyo. III, 417-23.
- . 2017a. "Antonio Di Benedetto: del desierto al mundo". Reales, Liliana y Wolff, Jorge, eds. *O fantasma do outro - Jorge Luis Borges e Antonio Di Benedetto*. Florianópolis: Cultura e Barbárie Editora. 219-35.
- . 2009b. "Antonio Di Benedetto: tensiones identitarias en su narrativa de exilio". *Actas del III Congreso Internacional CELEHIS; literatura española, latinoamericana y argentina*. CD-ROM. Mar del Plata: CELEHIS, Departamento de Letras, Facultad de Humanidades, UNMar del Plata.
- . 2007a. "Antonio Di Benedetto: una poética ética y humanística". Molina, Hebe y Zonana, Víctor Gustavo, eds. *Poéticas de autor en la literatura argentina (desde 1950)*. Buenos Aires: Corregidor. 105-41.

- . 2012. "Antonio Di Benedetto y el ejercicio de la microficción". Di Gerónimo, Miriam *et al.*, comps. *Actas IV Jornadas Nacionales de Minificción "Horizontes de la brevedad en el mundo iberoamericano"*. Mendoza: Facultad de Filosofía y Letras - UNCuyo - CILHA. 1-8.
- . 2007b. "El desierto viviente: el espacio regional en la narrativa breve de Antonio Di Benedetto". Castellino, Marta, dir. *Literatura de las regiones argentinas II*. Buenos Aires: Dunken. 267-98.
- . 2006a. "Hacia una poética del cuento en Antonio Di Benedetto". Flawiá de Fernández, Nilda e Israilev, Silvia Patricia, comp. *Hispanismo: discursos culturales, identidad y memoria. VII Congreso Nacional de Hispanistas*. Tucumán: IILAC, Instituto de Literatura Española, FFyL, UNTucumán, Asociación Argentina de Hispanistas. II, 371-78.
- . 2016a. "Itinerarios de la violencia en los relatos de Antonio Di Benedetto en la década de 1950". *Actas del V Congreso Interoceánico de Estudios Latinoamericanos. II Congreso Internacional de Filosofía y Educación en Nuestra América*. Mendoza: Facultad de Filosofía y Letras-UNCuyo. 1459-67.
- . 2010. "La aproximación al misterio en dos relatos de Antonio Di Benedetto". González Villanueva, Gustavo, dir. *Escritoras y escritores latinoamericanos; estudio y comentario: Leo-Pienso-Opino*. Costa Rica: Universidad de Costa Rica-Promesa Cultural. 18, 15-34.
- . 1992. "La visión del espacio en dos cuentos de Antonio Di Benedetto". *Actas de las I Jornadas Cuyanas de Literatura*. San Luis: Fondo Editorial Sanluisense. II, 91-105.
- . 2017b. "Tradiciones diversas en la narrativa breve de Antonio Di Benedetto". Reales, Liliana, ed. *Homenaje a Antonio Di Benedetto*. Mendoza: EDIFYL. 129-41.
- . 2006b. "Variaciones de lo fantástico en la narrativa breve de Antonio Di Benedetto". *Teorías y prácticas críticas en la actualidad. Actas del V Congreso Internacional de Teorías y Prácticas Críticas*. CD-ROM. Mendoza: FFyL, UNCuyo. 784-91.
- VERGARA, Pablo. 2011. "Una narrativa de la extrañeza: Devenires animales en un relato de Antonio Di Benedetto". *Actas del Cuarto Congreso Internacional CELEHIS de literatura*. Mar del Plata: UNMDP. En Línea:
<<http://www.mdp.edu.ar/humanidades/letras/celehis/congreso/2011/actas/p/onencias/vergara.htm>>
- WOLFENZON, Carolyn. 2016. "De espaldas a la historia. *Zama*, de Antonio Di Benedetto". *Muerte de utopía. Historia, antihistoria e insularidad en la novela latinoamericana*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos. 28-84.

ZUBIETA, Ana María. 1992. "Prólogo" a Di Benedetto, Antonio. *Los suicidas*. Buenos Aires: CEAL. 1-9.

▪ **Artículos en revistas especializadas o institucionales**

ARCE, Rafael. 2017a. "Acto autobiográfico y política de la intimidad en la última novela de Antonio Di Benedetto". *CELEHIS*, 34, Mar del Plata: 97-112.

---. 2014. "Antonio Di Benedetto, precursor del *nouveau roman*". *Impossibilia*, 7, Granada: 12-32.

---. 2016a. "El ejercicio de la espera: para una lectura de lo grotesco en *Zama* de Antonio Di Benedetto". *Artelogie*, 8, París: 1-19. En línea:

<http://cral.in2p3.fr/artelogie/spip.php?article375>

---. 2016b. "Del símbolo a la metonimia vía Kafka. Mundo animal de Antonio Di Benedetto". *Acta literaria*, 52, Concepción: 125-44.

--- y ROMERO, Laura Soledad. 2017. "Lejanos, extraños, visitantes. Los animales nietzscheanos de Antonio Di Benedetto". *Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*, 18, Rosario: 100-14.

---. 2017b. "Mística pagana y teratología gauchesca". *La Palabra*, 31, Boyacá: 143-59.

---. 2018. "Un deseo que permanece deseo. Antonio Di Benedetto y la potencia de la imaginación". *Cuadernos de Literatura*, XXII, 43, Bogotá, ene.-jun.: 250-75.

---. 2016c. "Una reflexión sobre el realismo literario. *Cuentos claros* de Antonio Di Benedetto". *Moenia. Revista Lucense de Lingüística y Literatura*, 22, Santiago de Compostela: 227-47.

---. 2017c. "Zama: la tragicomedia americana". *El hilo de la fábula*. Revista Anual del Centro de Estudios Comparados 17: 193-98.

ARIAS, Abelardo. 1964. "Orígenes y concordancias argentinas de la Nueva Novela Francesa". *Davar*, 100, Buenos Aires, ene-mar: s/p.

BAJARLÍA, Juan Jacobo. 1966. "Antonio Di Benedetto y el objetivismo". *Comentario*, 49, Buenos Aires, jul.-ago.: 65-7.

BASUALDO, Gonzalo. 2007. "*Zama*: hombre de ningún lugar, o la tradición en construcción". *Hologramática literaria*, II, 2, 3, Lomas de Zamora, 2006-2007: 127-38.

BOCCHINO, Andrea. 2014. "La persistencia de la variación. Sobre *Cuentos completos* de Antonio Di Benedetto". *CELEHIS. Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*. a. 23, 28, Mar del Plata: 31-48.

BOTTINI, Ernesto. "Sombras, vagamente sueños...". *El crítico. Revista de literatura crítica*, tercera época, a.1, Madrid: sin paginar.

- BRACAMONTE, Jorge. 2015a. "Cuestiones existencialistas desde obras de Cortázar, Pla y Di Benedetto". *El hilo de la fábula. Revista Anual del Centro de Estudios Comparados*, 15, Santa Fe: 91-102.
- . 2015b. "Experimentación, novela histórica y territorios en *Zama*, *De milagros y melancolías* y *Río de las congojas*". *Jornaler@s. Revista de Estudios Literarios y Lingüísticos*, a.2, 2, San Salvador de Jujuy: 76-84.
- . 2017b. "Nudos entre identidad y otredad. Una lectura de *El silenciero*". *Recial*, VIII, 11, Córdoba: 1-15.
- CABRAL, Nicolás. "Antonio Di Benedetto: la materia del silencio". *Pterodáctilo: revista de arte, literatura y lingüística*, 4, Austin: 53-60.
- CASTELLINO, Marta. 1995. "Inquietud religiosa y discurso parabólico en *Mundo animal* de Antonio Di Benedetto". *Piedra y Canto: Cuadernos del Centro de Estudios de Literatura de Mendoza*, 3, Mendoza: 35-53.
- CINELLI, Juan Pablo. 2016. "Imágenes a futuro", del "Dossier a fondo: la larga espera de Antonio Di Benedetto". *Marca de agua*, a. 1, 1, Buenos Aires: 60-4.
- CLAESSON, Christian. 2008. "La distancia existencial en *Zama*". *Moderna Språk*, CII, 1, Uppsala: 67-77.
- COHEN, Marcelo. 2008. "El mediador", en el "Dossier Homenaje a Antonio Di Benedetto". *Zama* a.1. n. 1. Buenos Aires: 137-46.
- COLÓN RODRÍGUEZ, Larisa Maite. 2015. "El lenguaje cinematográfico en la literatura de Juan José Saer y Antonio Di Benedetto: los casos de 'Declinación y Ángel' y 'Sombras sobre vidrio esmerilado'". *Confluente*, VII, 1, Bolonia: 213-24.
- CRIACH, Sofía. 2015a. "Discusiones en torno a las relaciones entre literatura y cine en la escritura experimental de Antonio Di Benedetto". *Orbis Tertius*, XX, 22, La Plata: 44-54.
- . 2015b. "El hombre americano en *Zama*, de Antonio Di Benedetto: una lectura desde la filosofía de Arturo Roig". *Intersticios de la política y la cultura. Intervenciones latinoamericanas*, IV, 8, Córdoba: 25-44.
- . 2015c. "Lectura de un cuento desde una perspectiva cinematográfica: 'Declinación y Ángel' de Antonio Di Benedetto". *Álabe. Revista de la red de universidades lectoras*, 12, Almería: 1-21.
- DE MIGUEL, María Esther. 1970. "Planteo", en su "Aproximación a la obra de Antonio Di Benedetto". *Nueva Crítica* 1, Buenos Aires: 85-6.
- DEL VECCHIO, Alejandro. 2008. "'Dibujados con un pincel finísimo de pelo de camello': el caso *Zama*, de Antonio Di Benedetto". *Espéculo: revista de Estudios Literarios*. a.

XII, 24, Madrid, jul.-oct.: s/p. En línea:
<<http://www.pendientedemigracion.ucm.es>>

- DÍAZ ARAUJO, Graciela de. 1997. "Beckett y Di Benedetto, sorprendentes paralelos". *El Aleph*, 1996-1997.
- FAVARO, Alice. 2018. "Narrar el trauma: la narrativa 'exiliada' en Antonio Di Benedetto". *Orillas. Rivista d'Ispanistica*, 7, Padua: 219-30.
- FELD, Claudia. 2008. "La acechanza de lo pequeño", del "Dossier Homenaje a Antonio Di Benedetto". *Zama*, a.1, 1, Buenos Aires: 147-51.
- GANDOLFO, Elvio E. 2016. "La nieve indispensable", del "Dossier a fondo: la larga espera de Antonio Di Benedetto". *Marca de agua*, a. 1, 1, Buenos Aires: 41-6.
- GIORDANO, Alberto. 2008. "Las víctimas de la desesperación. Una aproximación al mundo de Antonio Di Benedetto", en el "Dossier Homenaje a Antonio Di Benedetto". *Zama*, a.1, 1, Buenos Aires: 154-62.
- GÓMEZ PAZ, Julieta. 1970. "El universo narrativo". De Miguel, María Esther, comp. "Aproximación a la obra de Antonio Di Benedetto". *Nueva Crítica*, 1, Buenos Aires: 87-91.
- ISRAEL, Daniel Adrián. 1995. "Zama: trayectoria de una huida". *Piedra y canto: Cuadernos del Centro de Estudios de Literatura de Mendoza*, 3, Mendoza: 137-54.
- JARKOWSKI, Aníbal. 2016. "La sensación de nada y de vacío", del "Dossier a fondo: la larga espera de Antonio Di Benedetto". *Marca de agua*, a. 1, 1, Buenos Aires: 35-40.
- JARUCHIK, Esdres. "Familia animal". *El crítico. Revista de literatura crítica*. a.1, tercera época, Madrid: sin paginar.
- LESPADA, Gustavo. 2008. "Diario de un condenado. Para una caracterización del personaje en Zama de Antonio Di Benedetto", en el "Dossier Homenaje a Antonio Di Benedetto". *Zama*, a.1, 1, Buenos Aires: 163-71.
- LOUBET, Jorgelina. "Pautas para una ubicación cultural". De Miguel, María Esther. "Aproximación a la obra de Antonio Di Benedetto". *Nueva Crítica*, 1, Buenos Aires: 92-101.
- MANCINI, Adriana. 2008. "El silenciero: entre ruidos y familia, escritura y novela", en el "Dossier Homenaje a Antonio Di Benedetto". *Zama*, a.1, 1, Buenos Aires: 173-80.
- MARGULIS, Alejandro. 1998. "Antonio Di Benedetto: un escritor olvidado". *Espacios de crítica y producción*, 23, Buenos Aires: 18-22.
- MARTÍNEZ, Carlos Dámaso. 2008. "Antonio Di Benedetto. La fascinación del cine y la levedad de su escritura", en el "Dossier Homenaje a Antonio Di Benedetto". *Zama*, a.1, Buenos Aires: 181-85.

- MATURO, Graciela 2004. "Memoria e identidad en la formación de la persona moral: los cuentos del exilio de Antonio Di Benedetto". *Boletín de la Academia Argentina de Letras*, 69, 275-276, Buenos Aires, sep.-dic.: 533-41.
- MAURO, Teresita. 1992. "La estética del cine en un relato de Antonio Di Benedetto". *Ensayos. Revista de la Escuela Universitaria de Formación del Profesorado de Albacete*, 6, Albacete: 9-20.
- NÁLLIM, Carlos Orlando. 1972. "Zama: entre texto, estilo e historia". *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 1, Madrid: 337-360. Reproducido nuevamente en n.8, 1978, 103-126.
- NÉSPOLO, Jimena. 2016. "El escritor filósofo", en el "Dossier a fondo: la larga espera de Antonio Di Benedetto". *Marca de agua*, a. 1, 1, Buenos Aires: 30-4.
- . 1997. "Hombre entre muros: la culpa. En torno a la narrativa breve de Antonio Di Benedetto". *Tramas. Para leer la literatura argentina. Generaciones perdidas I*, III, 7, Córdoba: 95-110.
- NIEMETZ, Diego. 2003. "Kafka en la obra de Antonio Di Benedetto". *Piedra y Canto: Cuadernos del Centro de Estudios de Literatura de Mendoza*, 9-10, Mendoza: 91-107.
- ORSSAUD, Geneviève. 2008. "Échos de la quête de l'identité argentine au XXe siècle dans un récit fictionnel de la colonisation: Zama d'Antonio Di Benedetto". *Trans; revue de littérature générale et comparée*, 5, París: 1-14.
- PAULINELLI, María. "Di Benedetto y las coincidencias de una temporalidad dislocada". *Tramas. Para leer la literatura argentina. Generaciones perdidas II*, IV, 8, Córdoba.
- PEDREGAL, Ramón. 2005. "La esperanza desesperanzada". *El crítico. Revista de literatura crítica*, tercera época, a.1, Madrid: sin paginar.
- PONT, Jaume. 1998. "La imposibilidad del decir: *El silenciero*, de Antonio Di Benedetto". *Arrabal*, 1, Lérida: 89-94.
- PREMAT, Julio. 2006. "El escritor, un gaucho sin atributos. Un estudio de «Aballay» de Antonio Di Benedetto". *Cahiers de LI.RI.CO*, 1, París: 77-91.
En línea:<<http://lirico.revues.org/800>>
- .1991. "Le miroir de l'écriture. Le doublé dans les romans d'Antonio Di Benedetto". *América. Cahiers du criccal*, 8, París: 247-57.
- . 2004. "Un pentágono triangular. Orígenes de la narrativa de Antonio Di Benedetto". *Río de la Plata*, 26-27, París: 295-302.
- REALES, Liliana. 2016. "Rastros de una escritura". Introducción a Di Benedetto, Antonio. *Escritos periodísticos*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo. 7-46.

- REATTI, Fernando. 1995. "Posse, Saer, Di Benedetto y Brailosvky: deseo y paraíso en la novela argentina sobre la Conquista". *Revista de Estudios Hispánicos*, t. XXIX, 1, ene.: 121-136.
- RUIZ DÍAZ, Adolfo. 1968. "La segunda edición de *Zama*". *Revista de Literaturas Modernas*, 7, Mendoza: 137-40.
- SAAVEDRA, Guillermo. 2016. "Un relato ejemplar", del "Dossier a fondo: la larga espera de Antonio Di Benedetto". *Marca de agua*, a. 1, 1, Buenos Aires: 53-4.
- SAER, Juan José. 2016. "Contra todo conformismo", del "Dossier a fondo: la larga espera de Antonio Di Benedetto". *Marca de agua*, a. 1, 1, Buenos Aires: 47-52.
- SALES DE NASSER, Dolly. 1998. "El absurdo existencial en la obra de Antonio Di Benedetto". *Piedra y Canto: Cuadernos del Centro de Estudios de Literatura de Mendoza*, 5, 1997-1998, Mendoza: 121-36.
- SCHVARTZMAN, Julio. 2008. "Volverse mono. La lengua de Antonio Di Benedetto", en el "Dossier Homenaje a Antonio Di Benedetto". *Zama*, a.1, 1, Buenos Aires: 184-92.
- SEIFERT, Marcos. 2012a. "Extravíos. Viaje y relato en dos narraciones de Antonio Di Benedetto". *Confluenze. Rivista di studi latinoamericani*, IV, 1, Bolonia: 66-74.
- . 2012b. "Por irnos y no. Muerte y escritura en tres novelas de Antonio Di Benedetto". *Rassegna iberistica*, 25, Venecia: 3-16.
- SERRA, Iván Enrique. 2012. "Representaciones de lo americano en *Zama* de Antonio Di Benedetto". *Estudios románicos*, 21, Murcia: 143-52.
- SPAGNUOLO, MARTA. 2009. "*Zama*, de Antonio Di Benedetto, en su país de nunca jamás". *Boletín de la Academia Argentina de Letras*, 74, 303-304, Buenos Aires, may.-ago.: 433-58.
- VARELA, Fabiana Inés. 2004a. "*Annabella (El Pentágono)*, de Antonio Di Benedetto: Aproximaciones a una poética de la ficción". *Piedra y Canto: Cuadernos del Centro de Estudios de Literatura de Mendoza*, 9-10, Mendoza: 127-40.
- . 2004b. "Apuntes para una poética de Antonio Di Benedetto". *Cuadernos Americanos*, nueva época, IV, 106, México DF: 205-22.
- . 2007c. "Cuerpos invadidos: cuerpo y corporalidad en algunos relatos de Antonio Di Benedetto". *Revista de Literaturas Modernas*, 37-38, 2007-2008, Mendoza: 209-27.
- . 2002. "El círculo se cierra. Variantes textuales en *Mundo animal* de Antonio Di Benedetto". *Piedra y Canto: Cuadernos del Centro de Estudios de Literatura de Mendoza*, 7-8, 2001/2002, Mendoza: 181-94.
- . 2016b. "La historia de los sin historia: resignificaciones del pasado en la obra de Antonio Di Benedetto". *Landa* vol.5, 1, Santa Catarina: 180-99.

- . 2008. "Objetos de deseo: algunos personajes femeninos en la narrativa breve de Antonio Di Benedetto". *Piedra y Canto; Cuadernos del Centro de Estudios de Literatura de Mendoza*, 13-14, 2007/2008: 151-85.
- . 2005. "Reflexiones sobre el proceso creador en Antonio Di Benedetto". *Revista de literaturas modernas*, 35. Mendoza: 179-194.
- . 2011. "Reino de hombres, mundo animal: los animales en la narrativa breve de Antonio Di Benedetto". *Anales de Literatura Hispanoamericana*, v. 40, Madrid: 279-296.
- YELIN, Julieta. 2010. "Kafka en Argentina". *Hispanic Review*, 78, 2, Pennsylvania: 251-73.
- GARCÍA, Rafael. 2005. "El ruido del mundo". *El crítico. Revista de literatura crítica*, tercera época, a.1, Madrid: sin paginar.
- ZANGRANDI, Marcos G. 2003. "Elementos de la vanguardia surrealista en la obra de Antonio Di Benedetto". *Confluencia*, a.1, 5, Mendoza: 159-67.
- ZONANA, Víctor Gustavo. 2018. "Metáfora, *pathos*, identidad: a propósito de 'Enroscado' de Antonio Di Benedetto". *Landa VI*, 2, Santa Catarina: 317-42.

▪ **Artículos en periódicos, revistas culturales, suplementos**

- AGUIRRE, Mariano. 1980. "Lo moral y lo fantástico en la obra de Antonio Di Benedetto". *La Prensa*, Buenos Aires, 9 mar.
- ALMADA ROCHE, Armando. 1981. "La literatura, el amor y las mujeres". *Siete días*, Buenos Aires, 30 dic.
- "Antonio Di Benedetto, escritor argentino". 1972. *Testigo*, 7, Buenos Aires.
- ARIAS, Abelardo. 1967. "Los tropismos de Nathalie". *Clarín*, Buenos Aires, 1 jun.
- AA.VV. 1999. "Zama, el libro mendocino del siglo". *Los Andes*, Mendoza, 19 dic.: "Cultura", 1-3.
- BAJARLÍA, Juan Jacobo. 1973. "Di Benedetto o la muerte del hombre". *Clarín*, Buenos Aires, 8 feb.
- . 1975. "Zenón y el pentágono". *Clarín*, Buenos Aires, 16 ene.
- BENEGAS LYNCH, Felipe. 2015. "En busca de la mirada perdida". *Boca de sapo*, a. XVI, 19, Buenos Aires: 44-8.
- CAMPOS, Mercedes. 1987. "Simbología animal dibedenettiana (fragmento)". *Hoy*, 33, Mendoza, 11 oct.: "Cultura", 3.
- CARNEVALE, Jorge. 1983. "El universo de un cuentista". *Clarín*, Buenos Aires, 17 nov.: 6.
- CASTELLINO, Marta Elena. 2006. "Di Benedetto y los lazos secretos de su escritura". *Los Andes*, Mendoza, 7 oct.: "Cultura", 8.

- CASTILLO-PUCHE, J.L. 1986. "Antonio Di Benedetto entre nosotros". *ABC*, Madrid, 28 ene.: 34.
- CHEJFEC, Sergio. 1995. "Una propuesta radical". *Página 12*, Buenos Aires, 19 mar.: "Primer plano", 6-7.
- CÓCARO, Emilio. 1993. "La narrativa de Antonio Di Benedetto". *La Nación*, Buenos Aires, 14 feb.: "Cultura", 2.
- CONSIGLIO, Jorge. 2006. "Zama, la belleza de lo evidente". *Los Andes*, Mendoza, 7 oct.: "Cultura", 5.
- CRIACH, Sofía. 2015. "Antonio Di Benedetto: la lectura impostergable". *Los Andes*, Mendoza, 31 oct.: "Cultura".
- . 2018. "De vides y de libros". *Los Andes*, Mendoza, 15 feb.
- CUCH, Ariel. 2001. "Antonio Di Benedetto. El regreso del creador". *Lea*, 11, Buenos Aires, mar.: 70-71.
- DE MIGUEL, María Esther. 1987. "Densidad creadora". *La Nación*, Buenos Aires, 14 jun. Di Benedetto a propósito del premio obtenido con *El silenciero*". 1965. *Todo*, 24, Buenos Aires, 18 de mar.: "Personajes".
- "El narrador silencioso". 1970. *Análisis*, Buenos Aires, 22 dic.
- FEIJÓO, Cristina. 2006. "Sentido y permanencia de una obra". *Los Andes*, Mendoza, 7 oct.: "Cultura", 4.
- FERRARI, Germán. 2006. "Antonio Di Benedetto: un escritor marcado por el drama argentino". *Todo es historia*, 472, Buenos Aires, nov.: 38-39.
- FOLLARI, Roberto. 1999. "La escritura y la memoria". *Los Andes*, Mendoza, 5 sep.: "Cultura", 3.
- GANDOLFO, Elvio. 1969. "La novela nueva en Argentina: precursores". *El lagrimal trifurca*, 3-4, Rosario.
- GHIANO, Juan Carlos. 1990. "Di Benedetto y la verdad de la invención ficcional". *La Prensa*, Buenos Aires, 29 jul.: "Suplemento cultural".
- GOLOBOFF, Mario. 2006. "A 50 años de Zama. El intenso ejercicio de la observación". *Perfil*, Buenos Aires, 26 feb.: "Cultura", 8-10.
- GONZÁLEZ, Horacio. 2006. "El marginal del boom". *Veintitrés*, Buenos Aires, 12 oct.: 78.
- GONZÁLEZ TORO, Alberto. 2008. "Di Benedetto, el gran olvidado". *Revista Ñ*, Buenos Aires, 25 oct.: 39.
- GREGORICH, Luis. 1977. "El autor". *La Opinión*, "Colección Los grandes cuentos", 17, Buenos Aires, 28 dic.: II.
- GUZMÁN, Flora. 1977. "Entre lo thanático y lo estético". *La nueva estafeta*, Madrid.
- LASTRA, Héctor. 2004. "Un clásico postergado". *Revista Ñ*, Buenos Aires, 7 ago.: 20-21.

- "Latinoamérica: una múltiple realidad". 1972. *Clarín*, Buenos Aires, 6 abr.
- LIBERTELLA, Mauro. 2006. "Antonio Di Benedetto: Historias mínimas para armar". *Página 12*, Buenos Aires, 10 dic.: "Radar Libros".
- LORENZ, Günter. 1967. "El mundo ibérico a través del libro alemán". *Humboldt*, 38, Hamburgo: 82.
- . 1968. "La desperdiciada vida del desterrado Zama". *Die Welt*, Hamburgo, 28 mar.
- MATURO, Graciela. 2001. "Antonio Di Benedetto: la transfiguración del vivir en el acto creador". *Los Andes*, 25 de mar.: "Cultura", 3.
- MAURO CASTELLARÍN, Teresita. 2001. "Di Benedetto y el lenguaje como artesanía". *Los Andes*, Mendoza, 15 abr.: "Cultura", 5.
- NÉSPOLO, Jimena. 2006. "Antonio Di Benedetto: Heraldo de la Nueva Literatura Argentina". *Quimera*, 275, Barcelona: 18-22.
- . "Entre líneas". 2004b. *Página 12*, Buenos Aires, 12 sept.: "Radar Libros", 1-3.
- . 2017. "La película que no fue. Entrevista a Nicolás Sarquís". *El hilo de la fábula. Revista anual del Centro de Estudios Comparados*, 17, Santa Fe: 199-206.
- ORTIZ BANDES, Gastón. 2006. "Antonio Di Benedetto y el puma que puso un huevo". *La Leónidas* 1: s/p.
- OVIDO, Antonio. 2006. "Una lengua para el silencio". *Los Andes*, Mendoza, 5 oct.: "Cultura", 4.
- PAGÉS LARRAYA, Antonio. 1966. "Con *Zama* revela Antonio Di Benedetto aptitudes de novelista que honra a nuestra generación". *La Razón*, Buenos Aires, 26 dic.
- "Paisaje latinoamericano de ficción". 1972. *La Prensa*, Buenos Aires, 18 jun.
- "Ranking para 'elegir cinco escritores argentinos, los cinco de más alto nivel, importancia, proyección o trascendencia'". *Todo*, 7, Buenos Aires.
- ROSA, Nicolás. 1979. "Búsquedas y logros de dos escritores argentinos". *La Opinión*, Buenos Aires, 17 jun.
- SAER, Juan José. 1995. "Como un cuadro de Van Gogh". *Página 12*, Buenos Aires, 19 de mar.: "Primer plano", 6-7.
- . 1986. "La obra de Di Benedetto, entre el olvido y la incompreensión: *Zama*". *Clarín*, Buenos Aires, 20 nov.
- SAÍTTA, Silvia. 2006. "Antonio Di Benedetto y la espera. A 50 años de su novela *Zama*". *La Nación*, 8 oct.: "Cultura", 1-2.
- SOLA, Graciela de. 1969a. "Antonio Di Benedetto: documentalismo y poesía". *Señales*, 166. Buenos Aires.
- . 1969b. "Antonio Di Benedetto: un narrador entre los laberintos". *Clarín*, Buenos Aires, 27 mar.

- SOLA GONZÁLEZ, Alfonso. 1970. "Síntesis de una conferencia sobre *Mundo animal*". *Los Andes*, Mendoza, 22 ago.
- "Una obsesión kafkiana y el martirio de vivir una vida que es ajena". 1965. *La Razón*, Buenos Aires, 3 abr.
- VARELA, Fabiana Inés. 2006c. "Uno a uno, todos los cuentos de un narrador admirable". *Los Andes*, Mendoza, 7 oct.: "Cultura", 7.
- VERGARA, Genaro. 1987. "Zama. ¿El otro yo de Di Benedetto?". *Hoy*, 33, 11 oct.: "Cultura", 2-3.
- ZARAGOZA, Celia. 1972. "Antonio Di Benedetto, boom literario". *El urogallo* 17, Madrid, sept.-oct.
- . 1975. "Descubrimiento de un novelista. Antonio Di Benedetto: raíces y frutos de *Zama*". *Cuaderno cultural*, 16, Madrid: 145-59.
- . 1978. "*Zama* de Antonio Di Benedetto. Un premio nada absurdo". *La Prensa*, Buenos Aires, 25 feb.

▪ **Reseñas y comentarios**

- ARMANI, Horacio. 1969. "Inquisiciones sobre un enigma". *La Nación*, Buenos Aires, 13 jul.
- ALONSO, Rodolfo. 1969. "El ejercicio del pudor". *La Gaceta*, Tucumán, 6 abr.
- BAJARLÍA, Juan Jacobo. 1987. "El sufrimiento y la creación". *Clarín*, Buenos Aires, 28 may.: "Cultura & Nación", 5.
- BARÓN BIZA, Jorge. 2000. "Delicados equilibrios". *La Voz del Interior*, Córdoba, 17 ago.: "Cultura".
- BEIER, Erwin. 1968. "Sobre *Zama*". *Neue Volkbildung*, Viena.
- BUNGERT, Alfons. 1968. "Padecer el ruido". *Saarbrückern Zeitung*, Saarland, 28 sep.
- CAHN, Alfredo. 1965. "El Silenciero". *La Voz del Interior*, Córdoba, 14 nov.
- . 1970. "Sobre *Los suicidas*". *La Voz del Interior*, Córdoba, 11 ene.
- CANEDO, Alfredo. "Las visiones oníricas de Di Benedetto". *La Razón*, Buenos Aires, 28 abr.
- CASTAGNINO, Raúl. 1985. "Entre el fundamentalismo autobiográfico y la evanescente realidad: *Sombras, nada más...*". *La Prensa*, Buenos Aires, 26 may.
- CAVAZZANA, Rosanna. 1965. "*El silenciero* de Antonio Di Benedetto". *La Nación*, Buenos Aires, 4 abr.
- CHEJFEC, Sergio. 1985. "Lo inesperado de una novela (sobre *Sombras, nada más...*). *Punto de vista*, 24, Buenos Aires, ago.-oct.

- COELHO, Oliverio. 2006. "Un escritor sin territorio ni precursores. *Cuentos completos*". *Perfil*, Buenos Aires, 19 nov.: "Cultura".
- "Comentario sobre Antonio Di Benedetto". 1969. *Miami Herald*, Miami, s.f.
- CRIMI, Alejandro. 2000. "Antonio Di Benedetto: elogiado y olvidado". *La maga*, a.1, 8, sept.: 69.
- "Cuentos claros". 1969. *Análisis*, Buenos Aires, 1 abr.
- "Cuentos claros". 1969. *Primera plana*, Buenos Aires, 22 abr.
- "Cuentos claros". 1969. *Visión*, México, 23 may.
- "Declinación y Ángel". 1959. *La Nación*, Buenos Aires, 18 ene.
- DAPAZ STROUT, Lilia. 1976. "Viaje al ser de un silenciero". *Megafón*, a.II, 3, Buenos Aires: 31-48.
- DOBRY, Edgardo. 2004. "El estilo y el silencio". *El País*, Madrid, 15 may.: "Babelia", 7.
- DUMAS, Norma. s.f. "Zama, por Antonio Di Benedetto". *Comentario*, 17, oct.-dic.: 91-2.
- "El silenciero". 1965. *La Voz del Interior*, Córdoba, 14 nov.
- FEVRE, Fermín. 1972. "Valoración de Zama". *Criterio*, Buenos Aires, oct.
- GARBINO GUERRA, Emilio. 1999. "Más allá de la posteridad. *El silenciero*, de Antonio Di Benedetto, reeditado con un prólogo de Juan José Saer". *La Voz del Interior*, 14 oct.: "Cultura", 4E.
- GHIANO, Juan Carlos. 1958. "Nueva visión de lo cotidiano". *La Prensa*, Buenos Aires, 19 oct.
- GIGLI, Adelaida. 1957. "Zama". *Bibliograma*, 17, Buenos Aires.
- "Hacia el misterio metafísico". 1965. *El Mundo*, Madrid, 13 jun.
- HORST, Karl August. 1967. "Sobre Zama". *Stuttgarter Zeitung*, Stuttgart, 6 dic.
- J.H.C. 1954. "Mundo animal, por Antonio Di Benedetto". *Libros de hoy*, 27-28, Buenos Aires, ene.
- "La actual inactualidad". 1967. *Análisis*, 330, Buenos Aires, 10 jul.
- "La serie". 1967. *El Mundo*, suplemento, Buenos Aires, 16 de julio de 1967.
- LORENZ, Günter. 1968. "Und Zama wartet". *Die Welt*, Hamburgo, 28 mar.
- "Libros, 1969: otro año positivo". *Tiempo Nuevo*, 26, Rosario.
- "Los suicidas". 1969. *Panorama*, Buenos Aires, jul.
- "Los suicidas". 1969. *Primera Plana*, Buenos Aires, 1 jul.
- "Los suicidas". 1969. *Uno por uno*, Buenos Aires, ago.
- "Los suicidas". 1969. *Confirmado*, Buenos Aires, 14 ago.
- "Los suicidas". 1970. *La Voz del Interior*, Córdoba, 11 ene.
- "Los suicidas". 1970. *Tiempo Nuevo*, Rosario, 20 ene.
- "Los suicidas: novela de buena cepa". 1969. *El tribuno*, 16 nov.

- MARTÍNEZ, David. 1963. "Presencia de un narrador mendocino". *La Nación*, Buenos Aires, 14 jul.
- MIGUEL, María Esther de. 1965. "El silenciero". *Femirama*, Buenos Aires, sep.
- "Mundo animal". 1954. *Libros de hoy*, Buenos Aires, ene-mar.: 27-28.
- "Mundo animal". 1971. *La Gaceta*, Tucumán, 21 nov.
- "Mundo animal". 1971. *Primera Plana*, Buenos Aires, 14 dic.
- "Mundo animal". 1971. *La Nación*, Buenos Aires, 26 dic.
- "Narrativa latinoamericana: Antonio Di Benedetto, *Cuentos claros*". 1972. *La República*, Bogotá, 16 de abr.: "Suplemento cultural".
- "Narrativa trascendente: *Mundo animal*". 1972. *La Prensa*, Buenos Aires, 9 abr.
- NEYRA, Joaquín. 1972. "En un ámbito de pesadilla las más extrañas mutaciones". *Razón*. Buenos Aires, 27 feb.
- NÚÑEZ, Jorgelina. "Relatos que juegan con el lenguaje". *Revista Ñ*, 27, Buenos Aires, 2 sep.
- ORPHÉE, Elvira. 1985. "Los sueños, la realidad: *Sombras, nada más...*". *La Nación*, Buenos Aires, 12 may.: 4ta sección, 4.
- PAGÉS LARRAYA, Antonio. 1956. "*Zama*". *La Nación*, Buenos Aires, 29 dic.
- PAITA, Jorge Antonio. 1958. "Antonio Di Benedetto: *Zama*". *Sur*, 251, Buenos Aires, mar.-abr.
- PIÑOL, Joaquín. 1972. "Narrativa trascendente". *La Prensa*, Buenos Aires, 9 abr.
- "Publican el primer libro de relatos del mendocino Antonio Di Benedetto". 1971. *La Opinión*, Buenos Aires, 13 oct.
- "Reeditan un libro de Di Benedetto. Imaginación empírica y solidez narrativa de un escritor mendocino". 1971. *La Opinión*, Buenos Aires, 30 nov.
- RENARD, María Adela. 1987. "Páginas escogidas y cuentos". *La Prensa*, Buenos Aires, 19 jul.: "Bibliográfica", 5.
- REZZANO, Arturo. 1969. "Otro feliz ejemplo narrativo: *Cuentos claros* de Antonio Di Benedetto". *Clarín*, Buenos Aires, 17 abr.
- ROA BASTOS, Augusto. 1969. "Reportaje a la tentación de la muerte". *Los Libros*, a.1, 3. Buenos Aires, sep.: 3-4.
- SACCOMANNO, Guillermo. 2000. "El escritor invisible. *Zama*". *Página/12*, Buenos Aires, 24 dic.
- SÁENZ QUESADA, María. 1969. "Los suicidas". *Clarín*, Buenos Aires, 3 jul.
- SOLA GONZÁLEZ, Alfonso. 1970. "Síntesis de una conferencia sobre *Mundo animal*". *Los Andes*, Mendoza, 22 ago.
- SOLERO, F.J. "*Zama*". 1957. *Ficción*, 8, Buenos Aires, jul.-ago.

- SOSA, Nilda. 1985. "Cuando soplan los sueños". *Clarín*, Buenos Aires, 11 abr.
- SOTO, H.A. 1955. "El Pentágono". *Atlántida*, Buenos Aires, nov.
- SOTO, H.A. 1969. "Los suicidas". *La Nación*, Buenos Aires, 13 jul.
- TAPIA, Atols. 1963. "El cariño de los tontos". *Ficción*, 41-42, Buenos Aires, ene-abr.
- THONIS, Luis. 1979. "Absurdos: en una de las mejores colecciones de la década". *Convicción*, Buenos Aires, 25 sep.
- "Und Zama wartet". 1968. *Deutsche Presse Agentur*, Hamburgo, 12 sep.
- URONDO, Francisco. 1971. "Reeditan un libro de Antonio Di Benedetto. Imaginación empírica y solidez narrativa de un escritor mendocino". *La Opinión*, Buenos Aires, 30 nov.
- VILLALBA, Ana F. 1985. "No sólo de sueños...: *Sombras, nada más*, última novela de Antonio Di Benedetto". *Diario Mendoza*, Mendoza, 21 abr.: "Argumentos", 5.
- VILLORDO, Oscar Hermes. 1983. "Lo existencial como tema: *Caballo en el salitral* de Antonio Di Benedetto". *La Nación*, Buenos Aires, 2 ene.
- "Zama". 1971. *El Correo de Valdivia*, Chile, 14 may.
- "Zama". 1967. *El Tiempo de Cuyo*, Mendoza, 30 ago.
- "Zama". 1957. *La Nación*, Buenos Aires, 3 feb.
- "Zama". 1957. *La Prensa*, Buenos Aires, 27 ene.
- "Zama resume una obra". 1978. *Convicción*, Madrid, 7 nov.: 19.
- ZARAGOZA, Celia. 1971. "*Mundo animal*". *La Nación*, Buenos Aires, 16 dic.

2.3. Sobre su vida y su figura de escritor

▪ Trayectoria vital-intelectual (literaria y periodística)

- "Antonio Di Benedetto, el mendocino del siglo". 1999. *Los Andes*, 14 nov.: "Sociedad", 1.
- ATIENZA, Alberto. 2016. "Un hombre con atributos", del "Dossier a fondo: la larga espera de Antonio Di Benedetto". *Marca de agua*, a. 1, 1, Buenos Aires: 71-6.
- AULICINO, Jorge. 1986. "Escritores: gloria y drama. Recibirá Di Benedetto el premio anual de la SADE". *Clarín*, Buenos Aires, 17 may.
- BRACELI, Rodolfo. 2006a. "Di Benedetto, 20 años después". *Revista Ñ*, Buenos Aires, 7 oct.: 20-2.
- . 2006b. "El guardián de las palabras". *Veintitrés*, Buenos Aires, 12 oct.: 76-9.
- CATTAROSI ARANA, Nelly. 1992. *Antonio Di Benedetto. "Casi" memorias*. Mendoza: Ediciones culturales. Tres tomos.
- CORREAS, Jaime. 2017. "Aportes documentales para una biografía futura de Antonio Di Benedetto". Reales, Liliana, ed. *Homenaje a Antonio Di Benedetto*. Mendoza: EDIFYL: 167-79.

- COSTA, Flavia. 1999. "El gran escritor que volvió del olvido". *Clarín*, Buenos Aires, 1 ago.: "Cultura y Nación", 4-5.
- DE MONTE, Sonnia, comp. 2016. *Tras la sombra de Antonio Di Benedetto*. Mendoza: Ediciones Culturales.
- FREIDEMBERG, Daniel. 1985. "Inerte lucidez de un solitario". *Clarín*, Buenos Aires, 25 jul.: "Cultura".
- FREIDEMBERG DE VILLALBA, Ana. 1991. "Homenaje al escritor Antonio Di Benedetto". *Voces mendocinas*, Mendoza, 13 jun.: 1-18.
- GALLONE, Osvaldo. 1986. "Antonio Di Benedetto: La gloria llega tarde". *El Periodista de Buenos Aires*, 111, 24 al 30 oct.: 28.
- GELÓS, Natalia. 2011. *Antonio Di Benedetto periodista: una historia que pone en tela de juicio el rol de la profesión*. Buenos Aires: Capital Intelectual.
- . 2016a. "Di Benedetto, la influencia silenciosa". *La Nación*, Buenos Aires, 2 oct.: "Ideas", 7.
- . 2016b. "Los oficios terrestres", del "Dossier a fondo: la larga espera de Antonio Di Benedetto". *Marca de agua*, a. 1, 1, Buenos Aires: 65-70.
- GOLOBOFF, Mario. 2006. "La soledad de un hombre cualquiera". *Los Andes*, Mendoza, 7 oct.: "Cultura", 6.
- GONZÁLEZ LANUZA, Eduardo. 1983. "Más allá de sí mismo". *La Nación*, Buenos Aires, 13 nov.
- GONZÁLEZ TORO, Alberto. 1986. "Batalla contra el olvido". *El Periodista*, a.2, 105, Buenos Aires, 12-18 set.: 28-29.
- LASTRA, Héctor. 2004. "Un clásico postergado", *Revista Ñ*, Buenos Aires, 7 ago.
- MATURO, Graciela. 1967. "Antonio Di Benedetto". *Lyra*, 1, Buenos Aires.
- OLMOS PEREIRAS, Noelia. 2001. "La hora del rescate". *Revista Nueva*, 15 mar.: 30-31.
- OVIEDO, Jorge Enrique. 2006. "El periodista cercano, el hombre distante". *Los Andes*, Mendoza, 7 oct.: "Cultura", 3.
- SAER, Juan José. 1986. "La obra de Di Benedetto, entre el olvido y la incompreensión". *Clarín*, Buenos Aires, 20 nov.: "Cultura & Nación".
- SARQUÍ, Nicolás. 2001. "¿Qué hacés, Antonio? 'Espero'". *Los Andes*, Mendoza, 15 abr.: 5.
- SIFRIM, Mónica. 1995. "Mundo de víctimas", *Clarín*, Buenos Aires, 6 abr.: "Cultura & Nación".
- TÍTIRO, Miguel. 2006. "Él decía que tenía una hermana y dos hermanos"; recuerdos de Emilio Fluixá". *Los Andes*, Mendoza, 7 oct.: "Cultura", 4.

▪ **Sobre la cárcel, los años de exilio y el retorno**

- ÁBALO, Ramón. 2009. *El terrorismo de Estado en Mendoza*. Mendoza: Cuyum.
- “Actividad europea de Antonio Di Benedetto”. 1977. *Clarín*, 4 o 14 dic. (recorte periodístico).
- “Antonio Di Benedetto o la pasión de volver”. 1984. *La Voz del Interior*, Córdoba, 25 may.: “Espectáculos”, 20.
- “Antonio Di Benedetto, periodista y escritor, regresó a la Argentina; Viene a la filmación de uno de sus libros”. 1984. *Tiempo Argentino*, Buenos Aires, 24 may.: 6.
- BOCCANERA, Jorge. 1999. *Tierra que anda. Escritores en el exilio*. Buenos Aires: Ameghino.
- BUSTELO, Ángel. 1997. “Antonio Di Benedetto: tremendo inocentón”. *Punto C*: 8-9.
- . 1988. *El silenciero cautivo*. Mendoza: Editorial DG.
- CALAMARO, Eduardo S. 1986. “¿La gloria no da derecho?”. *Clarín*, Buenos Aires, 5 dic.: “Opinión”, 15.
- “Cesó el arresto del escritor Antonio Di Benedetto”. 1977. *Clarín*, Buenos Aires, 3 sep.
- “Declaraciones en Mendoza de Di Benedetto”. 1984. *La Prensa*, Buenos Aires, 17 nov.
- “Di Benedetto es el silenciero cautivo”. 1989. *Diario Mendoza*, Mendoza, 12 dic.
- “Di Benedetto habla claro”. 1984. *Crónica*, Buenos Aires, 7 dic.: 20.
- CONDORÍ, Hugo. 2008. “Compañero de celda”. *Nómada*, 10, abr.: 76.
- “Emocionante retorno al país del escritor Antonio Di Benedetto”. 1984. *Clarín*, Buenos Aires, 24 may.: 31.
- “Bienvenida a un maestro”. 1984. *Clarín*, Buenos Aires, 25 may.: 3.
- LAFFORGUE, Jorge. 2005. “Antonio Di Benedetto, de los Andes al exilio”. *Escritos y escritores de América Latina. Cartografía personal*. Buenos Aires: Taurus.
- MOYANO, Daniel. 1987. “Di Benedetto y la culpa del verdugo”. *Crisis*, 56, Buenos Aires: 88.
- “Recibirá Di Benedetto el premio anual de la SADE”. 1986. *Clarín*, Buenos Aires, 17 may.: 31.
- “Regresó al país el escritor Di Benedetto”. 1984. *Los Andes*, Mendoza, 24 may.
- RODRÍGUEZ AGÜERO, Laura. 2016. “Los Andes, Antonio Di Benedetto y la violencia paraestatal. Mendoza, 1973-1976”. *Revista de Historia*, 17, Neuquén: 122-44.
- ROFFO, Analía. 1984. “Antonio Di Benedetto se quedará en Buenos Aires”. *La Razón*, Buenos Aires, 7 dic.: 26.
- RULE, Fernando. 2000. *Un allegro muy largo. De la vida social y cultural en las cárceles de la dictadura militar argentina (1976-1983)*. Mendoza: Acercándonos.

VÁZQUEZ, María Esther. 1991. "Casi memorias de Antonio Di Benedetto" (Entrevista a Adelma Petroni). *La Nación*, 17 feb.

▪ **Recordaciones por su muerte**

ABÓS, Álvaro. 2006. "Di Benedetto o el hombre solo". *La Voz del Interior*, Córdoba, 21 nov.: "Cultura", 11.

BAJARLÍA, Juan Jacobo. 1989. "In memoriam Antonio Di Benedetto". *La Anunciación*, Buenos Aires, 1.

BRACELI, Rodolfo. 1987. "Antonio Di Benedetto: nombre de escritor, nombre de escuela". *Hoy*, 4 oct.: 13.

CASTAGNINO, Raúl H. 1996. "Recordación del académico Antonio Di Benedetto". *Boletín de la Academia Argentina de Letras*, LXI, Buenos Aires: 371-4.

FILER, Malva. 1987. "Antonio Di Benedetto (1922-1986)". *Revista Iberoamericana*, LII, 140, Pittsburgh, jul-sep.: 663-5.

FRIERA, Silvina. 2006. "Antonio Di Benedetto, a 20 años de su muerte y 50 de la publicación de *Zama*. La marca de un creador de ilusiones". *Página 12*, Buenos Aires, 10 oct.

GALLONE, Osvaldo. 1986. "Antonio Di Benedetto: la gloria llega tarde". *El periodista*, 111, Buenos Aires.

GONZÁLEZ TORO, Alberto. 1986. "Murió Antonio Di Benedetto". *La Razón*, 12 oct.

LANATA, Jorge. 1986. "Antonio Di Benedetto. Final del juego". *El Porteño*, a. IV, 59, Buenos Aires, nov.: 12-15.

LOUBET, Jorgelina. 1986. "Recordación de Antonio Di Benedetto". *Boletín de la Academia Argentina de Letras*, LI, 201-202, Buenos Aires, jul.-dic.: 319-20. Reeditado en 1996 en sus *Coordenadas literarias*. Buenos Aires: El Francotirador. 67-8.

MONTEGOUS, Gabriel. 1996. "Antonio Di Benedetto. Diez años de ausencia". *Ámbito financiero*, Buenos Aires, 9 oct.: III.

MOYANO, Daniel. 1986. "Sombras nada más. La muerte de un olvidado". *ABC*, Madrid, 12 oct.: "Cultura", 46.

PAGÉS LARRAYA, Antonio. 1986. "Adiós a Antonio Di Benedetto". *Boletín de la Academia Argentina de Letras*. Buenos Aires, LI, 201-202, jul.-dic.: 313-317.

PAGÉS LARRAYA, Antonio. 1986. "Salutación a *Zama*". *La Gaceta*, Tucumán, 12 oct.

POSSE, Abel. 1989. "No hubo justicia para el viejo silenciero". *Sur*, Buenos Aires, 12 oct.

RUIZ BARRIONUEVO. 1987. "En la muerte de Antonio Di Benedetto". *Ínsula; Revista de Letras y Ciencias Humanas*, a. XLII, 482, Madrid: 17.

SYLVESTER, Santiago. 1986. "Bienvenida a Di Benedetto". *ABC*, Madrid, 12 oct.: "Cultura". 46.

VARA, José Alejandro. 1986. "Ha muerto Antonio Di Benedetto, uno de los grandes olvidados de la literatura argentina". *ABC*, Madrid, 12 oct.: "Cultura", 45.

2.4. Entrevistas

ALMADA ROCHE, Armando. 1984. "Antonio Di Benedetto, entre los grandes narradores argentinos". *La Prensa*, Buenos Aires, 26 feb.

---. 1986. "Entrevista a Antonio Di Benedetto: el escritor es un demonio que sufre". *Clarín*, Buenos Aires, 16 oct.: "Cultura y Nación", 8.

"Antonio Di Benedetto: algunas verdades sobre porteños y provincianos". *Clarín*, Buenos Aires, 25 mar.: "Con nuestros escritores", s.p.

ARDILES GRAY, Julio. 1977. "Diálogo con un narrador". *La Opinión*, "Colección Los grandes cuentos", 17, Buenos Aires, 28 dic.: VIII.

A.S.G. 1984. "Volvió de la muerte, volvió del exilio". *La Semana*, Buenos Aires, 31 may.: 54-57.

BELIZ, Gustavo. 1985. "Di Benedetto entre el exilio y la esperanza en el Paraíso". *La Razón*, Buenos Aires, 18 nov.:19.

BRACELI, Rodolfo. 1971. "Un escritor en serio". *Gente*, Buenos Aires.

BRIANTE, Miguel. 1984. "Don Antonio vuelve a la otra libertad". *Tiempo Argentino*, Buenos Aires, 10 jun.: "Cultura", 4.

CAPARRÓS, Martín. 1983. "Volver: ¿sueño o pesadilla?". *Tiempo Argentino*, Buenos Aires, 14 dic.

"Con Antonio Di Benedetto". 1971. *La Voz del Interior*, Córdoba, 19 sep.

"Con lo irreal se busca la felicidad que la realidad niega, y así la viuda encarga consejos al espíritu del marido y el joven lee raras historietas". 1958. *La Razón*, Buenos Aires, 5 oct.

"Di Benedetto la puede contar". 1984. *Ahora*, Buenos Aires, 7 jun.: 13.

FEVRE, Fermín. 1983. "Volver por la puerta grande". *Clarín*, Buenos Aires, 14 abr.: "Cultura y Nación", 6.

GABRIELLI, Andrés. 1984. "Antonio Di Benedetto. En busca de la memoria perdida". *Diario Uno*, Mendoza, 18 nov.

HALPERÍN, Jorge. 1985. "Conversaciones con el escritor Antonio Di Benedetto: Lentamente estoy volviendo al exilio". *Clarín*, Buenos Aires, 14 jul.: 18-19.

JOFRÉ BARROSO, Haydée. "Mundo animal por Antonio Di Benedetto. Borrador de un reportaje". 1971. *Clarín*, Buenos Aires, 11 nov.

- LAFFORGUE, Jorge. 1984. "La literatura es un largo sueño". *Clarín*, Buenos Aires, 31 may.: "Cultura y Nación".
- LORENZ, Günter. 1972. "Antonio Di Benedetto". *Diálogo con América Latina: panorama de una literatura del futuro*. Valparaíso: Ediciones de la Universidad de Valparaíso-Pomaire.
- PORCHIA, Ernesto. 1971. Entrevista a Di Benedetto en *La Nación*, s/p.
- RECIO, Paloma. 1986. "Entrevista con Antonio Di Benedetto: la soledad como protección". *Quimera*, 59, Barcelona.
- ROFFO, Analía. 1984. "Antonio Di Benedetto se quedará en Buenos Aires". *La Razón*, Buenos Aires, 7 dic.
- SILANES, Raúl. 1987. "Antonio Di Benedetto, a un año de su muerte. Reconstrucción de una injusticia. 'Ojalá que todo haya terminado'". *Hoy*, 33, Mendoza, 11 oct.: "Cultura". 1, 4-5.
- SOLER SERRANO, Joaquín. 1978. "Mis personajes favoritos: Resumen de las más famosas entrevistas en el programa *A fondo: Antonio Di Benedetto*". *TP*, a. XII, 77, 11-17 sep.
- SOSA, Nilda. 1985. "Cuando soplan los sueños". *Clarín*, Buenos Aires, 11 abr.
- URIEN BERRI, Jorge. 1986. "Antonio Di Benedetto, el autor de la espera". *La Nación*, Buenos Aires, 19 oct.: 4ta sección, 6.
- VÁZQUEZ, María Esther. 1984. "Con Antonio Di Benedetto". *La Nación*, Buenos Aires, 23 dic.: "Cultura", 84.
- ZARAGOZA, Celia. 1979. "Antonio Di Benedetto: el instinto de muerte es permanente en mis libros". *El País*, Madrid, 14 ene.: "Arte y Pensamiento", IV-V.
- . 1974. "Antonio Di Benedetto: los cuentos de mi madre me enseñaron a narrar". *Crisis*, 20, Buenos Aires: 40-43.
- . 1984. "Con Antonio Di Benedetto a punto de partir de España". *La Prensa*, Buenos Aires, 7 oct.: "Panorama cultural", 9.
- ZANETTI, Susana, dir. 1982. "Antonio Di Benedetto". *Encuesta a la literatura argentina contemporánea*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina. 409-414.
- ZELARRAYÁN, Ricardo. 1975. "Un ser desdichado que tiene que luchar contra la palabra". *Clarín*, Buenos Aires, 12 jun.: "Cultura y Nación", 1, 4-5.

3. BIBLIOGRAFÍA GENERAL CONSULTADA

3.1. Sobre literatura argentina y latinoamericana

- AA.VV. 1968. El teatro del absurdo". *Capítulo Universal. Historia de la literatura mundial*. Buenos Aires, CEAL: t. 18, 8, 169-192.
- BERMÚDEZ MARTÍNEZ, María. 2006. "Geografías estéticas: un itinerario por la narrativa argentina de la segunda mitad del siglo XX". Gil Amate Virginia, coord. *Escritores sin patria. La narrativa argentina de la segunda mitad del siglo XX*. Oviedo: Ediciones Nobel/Universidad de Oviedo: 51-62.
- BORGES. 2007. "El escritor argentino y la tradición". En sus *Obras completas I: 1923-1949*. Buenos Aires: Emecé. 316-24.
- BRACAMONTE, Jorge. 2015. "Julio Cortázar y momentos de la novela experimental argentina". *Anclajes*, XIX, 2, La Pampa: 12-23.
- y MARENGO, María del Carmen, dirs. 2014. *Juego de espejos: otredades y cambios en el sistema literario argentino contemporáneo*. Córdoba: Alción Editora.
- CASTELLINO, Marta Elena y VIDELA DE RIVERO, Gloria, eds. 2004. *Literatura de las regiones argentinas I*. Mendoza: UNCuyo, FFyL, CELIM.
- CASTELLINO, Marta Elena, coord. 2007. *Literatura de las regiones argentinas II*. Mendoza: Universidad Nacional de Cuyo.
- CODINA, Iverna. 1964. *América en la novela*. Buenos Aires: Ediciones Cruz del Sur.
- COHEN IMACH, Victoria. 1994. *De utopías y desencantos: campo intelectual y periferia en la Argentina de los sesenta*. Tucumán: Universidad Nacional de Tucumán, Facultad de Filosofía y Letras, Instituto Interdisciplinario de Estudios Latinoamericanos.
- FOFFANI, Enrique y MANCINI, Adriana. 2000. "Más allá del regionalismo: la transformación del paisaje". JITRIK, Noé, dir. y DRUCAROFF, Elsa, dir. del vol. *Historia crítica de la literatura argentina 11: La narración gana la partida*. Buenos Aires: Emecé. 261-91.
- GRAMUGLIO, María Teresa. 1986. "El lugar de Saer". *Juan José Saer por Juan José Saer*. Buenos Aires: Celtia.
- HEREDIA, Pablo. 2007. "Regionalizaciones y regionalismos en la literatura argentina. Aproximaciones a una teoría de la región a la luz de las ideas y las letras en el siglo XXI". Castellino, Marta, coord. *Literatura de las regiones argentinas II*. Mendoza: Universidad Nacional de Cuyo. 155-82.
- JITRIK, Noé, dir. y DRUCAROFF, Elsa, dir. del vol. 2000. *Historia crítica de la literatura argentina 11: La narración gana la partida*. Buenos Aires: Emecé.
- dir. y CELLA, Susana, dir. del vol. 1999. *Historia crítica de la literatura argentina 10: La irrupción de la crítica*. Buenos Aires: Emecé.

- JITRIK, Noé. 2009. *Panorama histórico de la literatura argentina*. Buenos Aires: El Ateneo.
- LAFLEUR, Héctor; PROVENZANO, Sergio y ALONSO, Fernando. 2006. *Las revistas literarias argentinas (1893-1967)*. Buenos Aires: El 8vo. Loco.
- LEGAZ, María Elena, comp. 2012. *Conflictos y utopías. Debates en la literatura y la crítica argentina*. Córdoba: Recovecos.
- MOLINA, Hebe Beatriz; SALES de Nasser, Dolly; VARELA, Fabiana Inés; NIEMETZ, Diego, eds. 2010. *Hacia una visión integral de la literatura argentina*. CD-ROM. Mendoza: Facultad de Filosofía y Letras-CELIM.
- MOLINA, Hebe Beatriz, VARELA, Fabiana Inés et al. 2018. *Regionalismo literario: historia y crítica de un concepto problemático*. Mendoza: Universidad Nacional de Cuyo- Secretaría de Ciencia, Técnica y Posgrado.
- MOLINA, Hebe Beatriz y ZONANA, Víctor Gustavo, eds. 2007. *Poéticas de autor en la literatura argentina (desde 1950)*. Buenos Aires: Corregidor.
- , eds. 2010. *Poéticas de autor en la literatura argentina (desde 1950): volumen II*. Buenos Aires: Corregidor.
- PIÑA, Cristina. 1993. "La narrativa argentina en los años setenta y ochenta". *Cuadernos hispanoamericanos*, 517-519: 121-38.
- PORTANTIERO, Juan Carlos. 1961. *Realismo y realidad en la narrativa argentina*. Buenos Aires: Procyon.
- RAMA, Ángel. 2008. *La novela en América Latina: Panoramas 1920-1980*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado.
- RAMA, Ángel. 2008. "Medio siglo de narrativa latinoamericana (1922-1972)". *La novela en América Latina. Panoramas 1920-1980*. Santiago: Ed. Universidad Alberto Hurtado. 115 -26.
- RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir. 1976. *Narradores de esta América*. Buenos Aires: Alfa. I.
- ROMANO, Eduardo. 1986. "El cuento. 1930-1959". *Historia de la literatura argentina. Los proyectos de vanguardia*. Buenos Aires: CEAL. I.
- ROMANO, Eduardo. 2004. "La parábola narrativa regionalista". Videla de Rivero, Gloria y Castellino, Marta, coords. *Literatura de las regiones argentinas*. Buenos Aires: FFyL-CELIM. 165-82.
- SANTIAGO, Silvano. 2012. "El entre-lugar del discurso latinoamericano". Mary Luz Estupiñán y Raúl Rodríguez Freire, trad. y org. *Una literatura en los trópicos*. Santiago: Escaparate Ediciones. 61-77.
- SESNICH, Laura Noemí. 2012. "'Todo un plan de lectura': sobre el proyecto editorial del magazine *Leoplán* (1934-1943)". *Primer Coloquio Argentino de Estudios sobre el*

Libro y la Edición; memoria académica. 1 y 2 nov. 2012. La Plata. En línea:
<http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.1953/ev.1953.pdf>

SNAJDER, Mario y RONIGER, Luis. 2013. *La política del destierro y el exilio en América Latina*. México: Fondo de Cultura Económica.

3.2. Sobre literatura e historia cultural de Mendoza

ARIAS, Abelardo. 1964. "La literatura de ficción en Mendoza". *Comentario*, a.XI, 40, Buenos Aires: 35-9.

ARIAS, Abelardo. 1958. "Panorama de la literatura de ficción en Mendoza". *La Nación*, Buenos Aires, 13 abr.

ARIAS, Abelardo. 1974. "Narradores de Mendoza. Del costumbrismo a la fantasía". *Clarín*, Buenos Aires, 17 oct.:"Cultura y Nación", 2. Reproducido en Cattarossi

Arana, Nelly. 1982. *Literatura de Mendoza. Historia documentada desde sus orígenes a la actualidad 1820-1980*. Mendoza: Inca Editorial. I, 23-24.

BRACELI, Rodolfo. 2015. *El hombre de harina y otros relatos agradecidos*. Mendoza: EDIUNC.

---. 2003. "Retrato de aquella Mendoza (Fiesta en lo de Iverna Codina)". En su *Mercedes Sosa: la negra*. Buenos Aires: Sudamericana. 98-102.

BORELLO, Rodolfo. 1962. "Literatura mendocina (1940-1960)". *Artes y Letras Argentinas; Boletín del Fondo Nacional de las Artes*, a.III, 14, Buenos Aires, ene-mar.: 4-8. Reproducido en Cattarossi Arana, Nelly. 1982. *Literatura de Mendoza. Historia documentada desde sus orígenes a la actualidad 1820-1980*. Mendoza: Inca Editorial. I, 26-29.

CASTELLINO, Marta, dir. 2015. *Panorama de las letras y la cultura en Mendoza III*. Mendoza: Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Cuyo.

CATTAROSSO ARANA, Nelly. 1982. *Literatura de Mendoza. Historia documentada desde sus orígenes a la actualidad 1820-1980*. Mendoza: Inca Editorial. 3 tomos.

FREIDEMBERG DE VILLALBA, Ana. 1997. *Dialogismos: temas y engranajes sobre escritores mendocinos contemporáneos*. Mendoza: EDIUNC.

GARCÍA SARAVÍ, Mercedes. 1998. "Mendoza y los mendocinos en un epistolario". *Piedra y Canto: Cuadernos del Centro de Estudios de Literatura de Mendoza*, 5, 1997/1998, Mendoza: 107-20

GONZÁLEZ DE DÍAZ ARAUJO, Graciela. 1997. "Circulación y recepción del absurdo europeo en Mendoza (1960-1961)". Pelletieri, Osvaldo, ed. *El teatro y su mundo; estudios sobre teatro iberoamericano y argentino*. Buenos Aires: Galerna-Facultad de Filosofía y Letras-UBA. 353-64.

- GONZÁLEZ DE DÍAZ ARAUJO, Graciela y GAVA, Cecilia. 2007. "Mendoza (1960-1983)". Pelletieri, Osvaldo. *Historia del teatro argentino en las provincias*. Buenos Aires: Galerna-Instituto Nacional del teatro. II, 256-96.
- "La vida literaria" [en Mendoza]. 1968. *El Mercurio*, Santiago de Chile, 29 feb.
- LOBOS, Nicolás. 2004. "Para pensar la identidad cultural en el desierto de Lavalle". *Confluencia*, a. 1, 4, Mendoza, otoño: 1-19.
- NAVARRETE, José Francisco. 1985. "El teatro mendocino en el período 1961-1984". *Primeras Jornadas de Investigación teatral en la Argentina*. Buenos Aires, 11 al 14 de octubre de 1985. II, 265-81.
- NAVARRETE, José Francisco. 2007. "Mendoza (1939-1960)". Pelletieri, Osvaldo. *Historia del teatro argentino en las provincias*. Buenos Aires, Galerna-Instituto Nacional del teatro. II, 237-56.
- OZOLLO, Javier. 2004. "La California argentina. Film Andes y la industria vitivinícola mendocina (1944-1957)". *Universum*, v.19, 2, Talca: 126-137.
- PRÁCTICI DE FERNÁNDEZ, Aída. 1977. *Guía bibliográfica de la literatura de Mendoza*. Mendoza: Facultad de Filosofía y Letras-UNCuyo.
- ROIG, Arturo. 1966. *Breve historia intelectual de Mendoza*. Mendoza: Ediciones del Terruño.
- ROIG, Arturo. 2005. *Mendoza en sus letras y sus ideas (Edición corregida y aumentada)*. Mendoza: Ediciones Culturales.
- SANTA MARÍA CONILL, Alejandro. 1944. "La novela, espejo y guía de la sociedad". *Égloga*, 1, Mendoza: s/p.
- SOLA, Graciela de. 1966. "Literatura mendocina actual". *Los Andes*, Mendoza, 9 jul. Reproducido en Cattarossi Arana, Nelly. 1982. *Literatura de Mendoza. Historia documentada desde sus orígenes a la actualidad 1820-1980*. Mendoza: Inca Editorial. I, 125-31.
- SOLA, Graciela de. 1967. "Anotaciones sobre literatura actual en Mendoza". *Lyra*, 201-203, Buenos Aires.
- VIDELA DE RIVERO, Gloria. 1984a. "Contribución para una bibliografía de la literatura de Mendoza". *Revista de Literaturas Modernas; Anejo IV*. Mendoza: Facultad de Filosofía y Letras-Universidad Nacional de Cuyo.
- . 1990. "La ciudad de barro, de Alejandro Santa María Conill". Prólogo a Santa María Conill, Alejandro. *La ciudad de barro*. Mendoza: Ediciones Culturales. I-X.
- . 1984b. "Las vertientes regionales de la literatura argentina". *Revista de Literaturas Modernas*, 17, Mendoza: 11-26.

- , coord. 2000a. *Literatura de Mendoza: espacio, historia, sociedad; tomo I*. Mendoza: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Cuyo.
- , coord. 2002. *Literatura de Mendoza: espacio, historia, sociedad; tomo II*. Mendoza: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Cuyo.
- . 2000b. *Revistas culturales de Mendoza (1905-1997)*. Mendoza: EDIUNC.
- ZONANA, Víctor Gustavo. 1998. "Artes plásticas y literatura en Mendoza. Diálogo con Luis Quesada". *Piedra y canto. Cuadernos del Centro de Estudios de Literatura de Mendoza*, 5, 1997/1998: 147-57.
- ZONANA, Víctor Gustavo. 2013. "Problemas y principios para el estudio de la literatura mendocina". Castellino, Marta, dir. *Panorama de las letras y la cultura en Mendoza I*. Mendoza: Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Cuyo. 21-49.
- ZULETA ÁLVAREZ, Enrique. 1959. "Informe actual de la literatura mendocina". *Los Andes*, Mendoza, 20 oct. Reproducido en Cattarossi Arana, Nelly. 1982. *Literatura de Mendoza. Historia documentada desde sus orígenes a la actualidad 1820-1980*. Mendoza: Inca Editorial. I, 132-5.

3.3. Sobre teoría literaria y filosofía

- AGAMBEN, Giorgio. 2007. *Lo abierto: el hombre y el animal*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- ANDERSON IMBERT, Enrique. 1969. *Métodos de crítica literaria*. Madrid: Ediciones de la Revista de Occidente.
- ARTAUD, Antonin. 2014. *El teatro y su doble*. Mattoni, Silvio, trad. Buenos Aires: El Cuenco de Plata.
- BACHELARD, Gaston. 1997. *La poética de la ensoñación*. Vitale, Ida, trad. México DF: Fondo de Cultura Económica.
- . 2000. *La poética del espacio*. Champourcin, Ernestina de, trad. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- BAROU, Jean-Pierre. 1978. "La fête sauvage" (entrevista a Frédéric Rossif). *Critique. Revue générale des publications françaises et étrangères*, "L'animalité", 375-376, ago.-sep.: 668-70.
- BARRENECHEA, Ana María. 1985. *El espacio crítico en el discurso literario*. Buenos Aires: Kapelusz.
- BARTHES, Roland. 2013. *El grado cero de la escritura y nuevos ensayos críticos*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno.
- . 2016. *Fragmentos de un discurso amoroso*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno.

- CALVINO, Italo. 2000. *Seis propuestas para el próximo milenio*. Barcelona: Círculo de Lectores.
- CAMUS, Albert. 2010. *El mito de Sísifo*. Buenos Aires: Losada.
- CASTILLO, Rafael. 2012. "Lemm, Vanessa. *La filosofía animal de Nietzsche. Cultura, política y animalidad del ser humano*. Santiago, Ediciones Universidad Diego Portales, 2010". *Signos filosóficos*, XIV, 27, ene-jun. En línea: <https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-43602011000100023>
- CELLA, Susana, comp. 1998. *Dominios de la literatura: acerca del canon*. Buenos Aires: Losada.
- CORTÁZAR, Julio. 1971. "Algunos aspectos del cuento". *Cuadernos hispanoamericanos*, 255: 403-416. En línea: <<http://www.cervantesvirtual.com/obra/algunos-aspectos-del-cuento/>>
- . 2011a. *Obra crítica I*. Comp. por Saúl Yurkievich. Buenos Aires: Alfaguara.
- . 2011b. *Obra crítica III*. Comp. por Saúl Sosnowski. Buenos Aires: Alfaguara.
- DE TORRE, Guillermo. 1948. *Valoración literaria del existencialismo*. Buenos Aires: Ollantay.
- DELEUZE, Gilles. 2002. *Francis Bacon: logique de la sensation*. París: Éditions du Seuil.
- y GUATTARI, Félix. 2015. *¿Qué es la filosofía?* Buenos Aires: Anagrama.
- DE BEAUVOIR, Simone. 1947. "Literatura y metafísica". *Sur*, 147-149, Buenos Aires: 289-301.
- DEL PRADO, Javier, coord. 2010. *Historia de la literatura francesa*. Madrid: Cátedra.
- DRUCAROFF, Elsa. 2015. *Otro logos. Signos, discursos, política*. Buenos Aires: Edhasa.
- EVEN-ZOHAR, Itamar *et al.* 1999. *Teoría de los polisistemas*. Estudio introductorio, compilación de textos y bibliografía por Montserrat Iglesias Santos. Madrid: Arco Libros.
- FONTENAY, Elisabeth de. 1998. *Le silence des bêtes. La philosophie à l'épreuve de l'animalité*. París: Fayard.
- FOUCAULT, Michel. 2003. "Distancia, aspecto, origen". En su *Entre filosofía y literatura. Obras esenciales 1*. Barcelona: Paidós.
- FREUD, Sigmund. 1990. "Lo ominoso". En sus *Obras completas*. Buenos Aires: Amorrortu. XVII, 215-251.
- . 1988. "Tótem y tabú y otras obras (1913-1914)". En sus *Obras completas*. Buenos Aires: Amorrortu. XIII, 1-164.
- GENETTE, Gérard. *Figuras III*. 1989a. Trad. Carlos Manzano. Barcelona: Lumen.
- . 1989b. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus.

- GIORDANO, Alberto. 2013. "Autoficción: entre literatura y vida". *Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*, 17, Rosario: 1-20.
- GRAMUGLIO, María Teresa. 1988. "La construcción de la imagen". *Revista de lengua y literatura*, a. 2, 4. Neuquén: 3-16.
- GUGLIELMINI, Homero. 2010. *Temas existenciales*. Buenos Aires: Biblioteca Nacional.
- HEIDEGGER, Martin. 2012. *Ser y Tiempo*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- . 1932. "¿Qué es metafísica?". Trad. Raimundo Lida. *Sur*, a. II, 5, verano: 128-150. En línea: <<http://www.cervantesvirtual.com/obra/que-es-metafisica/>>
- LAMANA, Manuel. 1967. *Existencialismo y literatura*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- LOPES, Ana Cristina M. y REIS, Carlos. 2000. *Dicionário de narratologia*. Coimbra: Almedina.
- LYNCH, Enrique. 2007. *Filosofía y/o literatura: identidad y/o diferencia*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- MARÍAS, Julián. 1980. *Historia de la filosofía*. Madrid: Editorial de la Revista de Occidente.
- MONDER, Samuel. 2007. *Ficciones filosóficas: narrativa y discurso teórico en la obra de Jorge Luis Borges y Macedonio Fernández*. Buenos Aires: Corregidor.
- NANCY, Jean-Luc. 2008. "La existencia exiliada". *Revista de Estudios Sociales*, 8, Bogotá. En línea: <<https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=81500813>>
- OVIEDO, Jorge Enrique. 2010. *El periodismo en Mendoza*. Buenos Aires: Academia Nacional de Periodismo.
- POIRIER, Jean-Louis. 1978. "Eléments pour un zoologie philosophique". *Critique. Revue générale des publications françaises et étrangères*, "L'animalité", 375-376, ago.-sep.: 673-706.
- PRINI, Prieto. 1975. *Historia del existencialismo*. Buenos Aires: El Ateneo.
- RANCIÈRE, Jacques. 2009. *La palabra muda: ensayo sobre las contradicciones de la literatura*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- ROBBE-GRILLET, Alain. 2010. *Por una nueva novela*. Buenos Aires: Cactus.
- ROMERO, Walter. 2009. *Panorama de la literatura francesa contemporánea*. Buenos Aires: Santiago Arcos.
- ROSSET, Clément. 1978. "Le miroir animal". *Critique. Revue générale des publications françaises et étrangères*, "L'animalité", 375-376, ago.-sep.: 864-6.
- ROZITCHNER, León. 2011. *Materialismo ensoñado. Ensayos*. Buenos Aires: Tinta limón.
- SAER, Juan José. 2014a. *El concepto de ficción*. Buenos Aires: Seix Barral.
- . 2014b. *La narración-objeto*. Buenos Aires: Seix Barral.

- SAPIRO, Gisèle. 2016. *La sociología de la literatura*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- SARTRE, Jean-Paul. 1993. *El ser y la nada*. Barcelona: Altaya.
- . 1970. *L'existentialisme est un humanisme*. París: Nagel.
- SIMONDON, Gilbert. 2004. *Deux leçons sur l'animal et l'homme*. París: Ellipses.
- STEINER, George. 2009. *Extraterritorial: ensayos sobre la literatura y la revolución del lenguaje*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- TORRES RABASSA, Gerard. 2015. "«Otra manera de mirar». Género fantástico y literatura del absurdo: hacia una impugnación del orden de lo real". *Brumal: Revista de Investigación sobre lo Fantástico*, III, 1, primavera: 185-205.
- WAHL, Jean. 1956. *Las filosofías de la existencia*. Barcelona: Vergara.
- . 1947. *Petite histoire de l'existentialisme*. París: Éditions Club Maintenant.
- WILLIAMS, Raymond. 2009. *Marxismo y literatura*. Buenos Aires: Las cuarenta.
- YELIN, Julieta. 2016. "Escritor-perro, escritor-gato". *Boca de Sapo. Arte, literatura y pensamiento*, 21, abr.: 36-41.
- . 2015. *La letra salvaje. Ensayos sobre literatura y animalidad*. Rosario: Beatriz Viterbo.

4. DOCUMENTOS AUDIOVISUALES

- KOHAN, Martín. 2017. "La zona". Santa Fe.
 En: <<https://www.youtube.com/watch?v=ZPIF9TruXU4>>
- "Di Benedetto". 2012. Capítulo 20 de *Ayer y Hoy*. Mendoza.
 En: <<https://www.youtube.com/watch?v=iE8wPC43sPw>>

5. OBRAS LITERARIAS CITADAS

- BALZAC, Honoré de. 1904. *La piel de zapa*. México: El Mundo Ilustrado.
- BORGES, Jorge Luis. 1998. "La muralla y los libros". En su *Otras inquisiciones*. Madrid: Alianza Editorial.
- CAMUS, Albert. 1972. *L'exile et le royaume*. Saint-Amand: Gallimard.
- . *L'étranger*. 2013. Saint-Amand: Gallimard.
- CORTÁZAR, Julio. 1972. *Rayuela*. Buenos Aires: Sudamericana.
- JARRY, Alfred. 2016. *Patafísica: epítomes, recetas, instrumentos y lecciones de aparato*. Comp. por Rafael Cippolini. Buenos Aires: Caja Negra Editora.

ANEXO FOTOGRÁFICO²⁶⁸

²⁶⁸ Fuente de las fotografías: Archivo Di Benedetto de la Biblioteca Pública General San Martín y Archivo Di Benedetto del Centro de Estudios de Literatura de Mendoza, Facultad de Filosofía y Letras, UNCuyo.



Rosario "Sarita" Fisigaro, la madre



José Di Benedetto, el padre



Antonio Di Benedetto en su juventud



Bachilleres del Colegio Nacional en 1941.
Di Benedetto, el tercero desde la izquierda

Antonio Di Benedetto junto a su madre,
su hija y un primo de la familia, en una
típica postal mendocina de patio y
parral



Di Benedetto junto a su
madre, su hermana
Carmen y su esposa Luz



Con su
madre y su
hija, Luci Di
Benedetto



La "generación dorada" de la Mendoza del medio siglo, reunida para recibir a Ernesto Sábato, alrededor de 1952-1953. De arriba hacia abajo y de izquierda a derecha: Yago Zalazar, Armando Tejada Gómez, Di Benedetto, joven desconocido, Pepe Giménez, Sábato, Ambrosio García Lao, Astur Morsella y Ramón Ábalo.



El "triumvirato": Di Benedetto junto a sus amigos escritores Iverna Codina y Abelardo Arias



Con Rodolfo Braceli, amigo y colega periodista



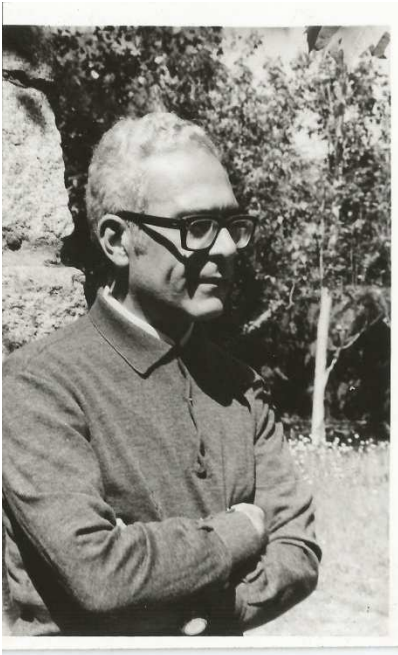
En la primera, Di Benedetto con Jorge Luis Borges, quien lo invitó a dictar una conferencia sobre literatura fantástica en la Biblioteca Nacional en 1958. En la segunda, juntos muchos años después, luego de los años de exilio.



Con Alain Robbe-Grillet en 1960

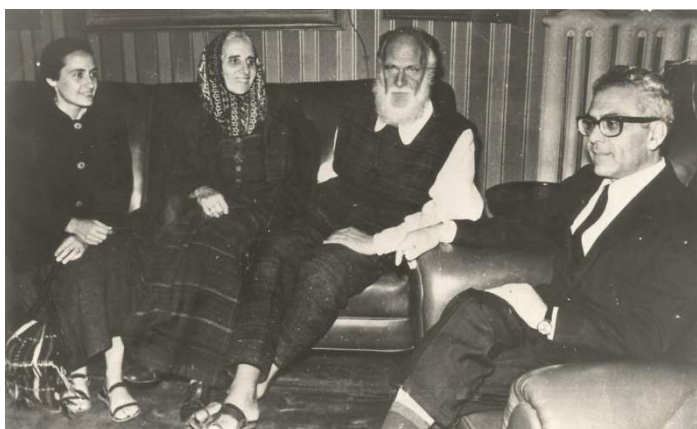


Con Augusto Roa Bastos, recibiendo la primera mención del Concurso de Novela de Primera Plana-Editorial Sudamericana de 1968 por *Los suicidas*.



Antes del exilio, sin barba
y esbozando alguna
sonrisa





Con el filósofo Lanza del Vasto durante una visita a Mendoza a fines de los años cincuenta

Con Leonardo Favio, Graciela Borges y Beatriz Guido en el festival de Cannes, década del 60



Con la investigadora Graciela Maturo, amiga, autora del estudio preliminar de sus *Páginas escogidas* editada por Celtia en 1987



En Madrid, al
comienzo de su exilio,
con la tristeza en la
mirada





En Madrid





Varias fotografías con Mario Benedetti, seguramente en Madrid durante el exilio de ambos en esa ciudad





Con Günter Lorenz, estudioso de literatura latinoamericana, entrevistador y amigo de Di Benedetto



Con José Antonio Friedl Zapata



Con Marcos Aguinis y Günter Lorenz



En Roma, para la recepción del premio "Italia-América Latina" por *Zama*, en 1978





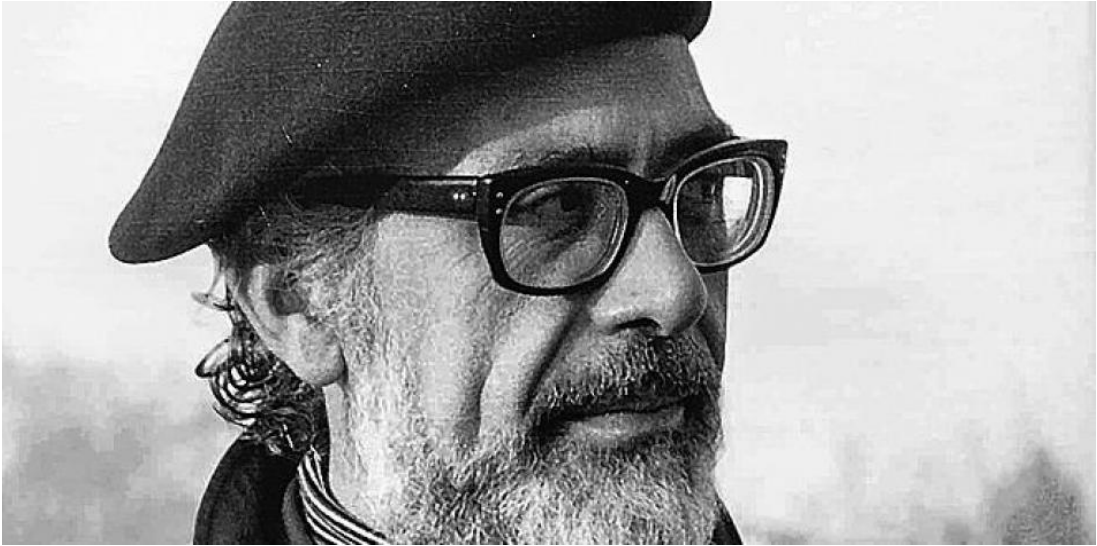
En un evento social del semanario de temas médicos *Consulta*, para el que trabajaba en Madrid



Reunión del semanario *Consulta*



Con los reyes de España, en Madrid



Con su famosa boina vasca en Peterborough, Canadá, durante su viaje por América del Norte en 1981





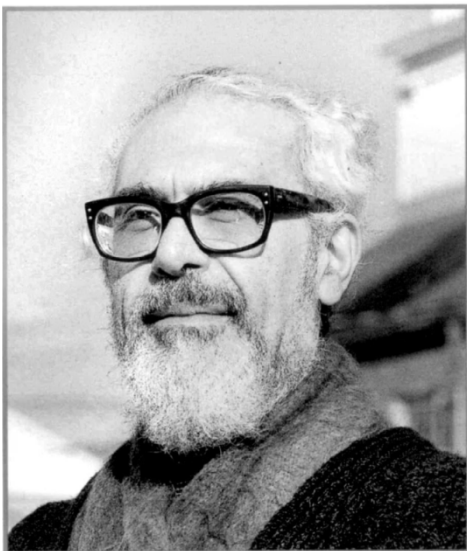
Postales del rodaje de la adaptación cinematográfica de "El Juicio de Dios"





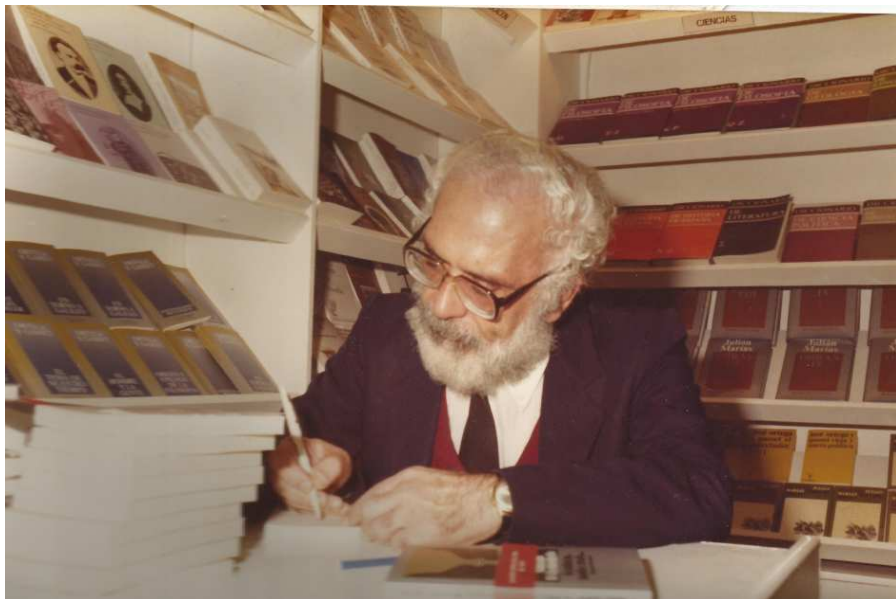


Di Benedetto regresó temporalmente a la Argentina el 23 de mayo de 1984; volvería a España para retornar definitivamente en agosto de ese año. Siendo 25 de mayo, en un reportaje para *La Semana*, el fotógrafo le pidió que besara unas cintas argentinas que se vendían en la Plaza del Congreso. El escritor aceptó el gesto, que para él significaba el fin del exilio



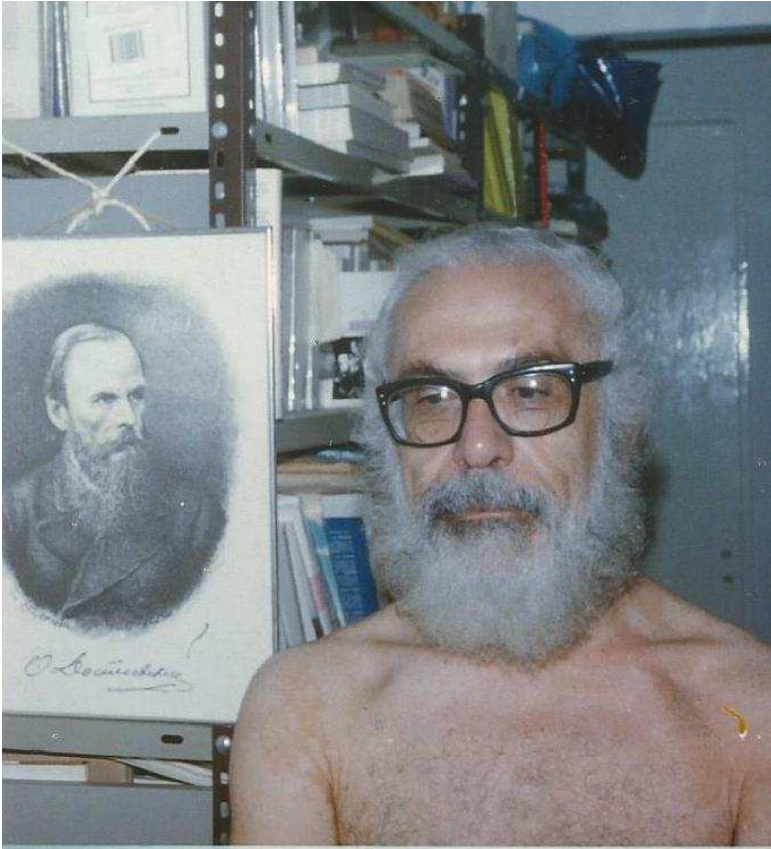


Firmando ejemplares de su última novela, *Sombras, nada más...*

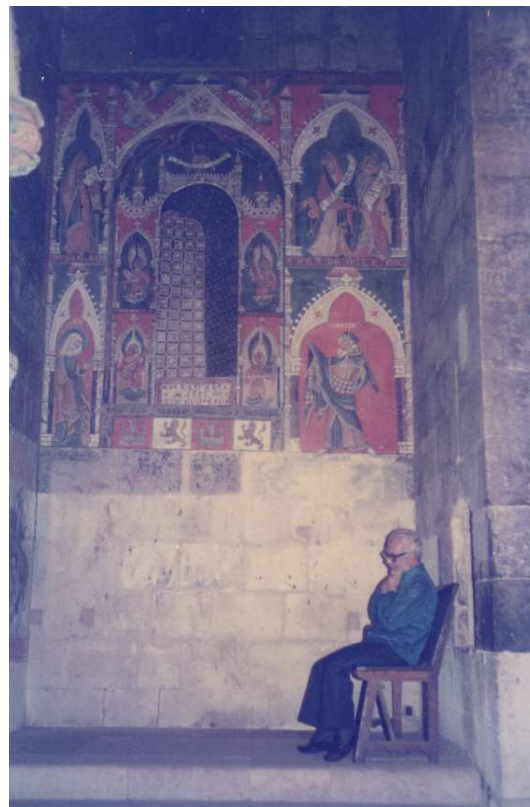


Postales argentinas del *des-exilio*: al costado: su hija Luci y Graciela; en el medio, reunión en casa de Juan Jacobo Bajarlía, en compañía de Graciela Lucero. Abajo: Di Benedetto con Tomás Eloy Martínez





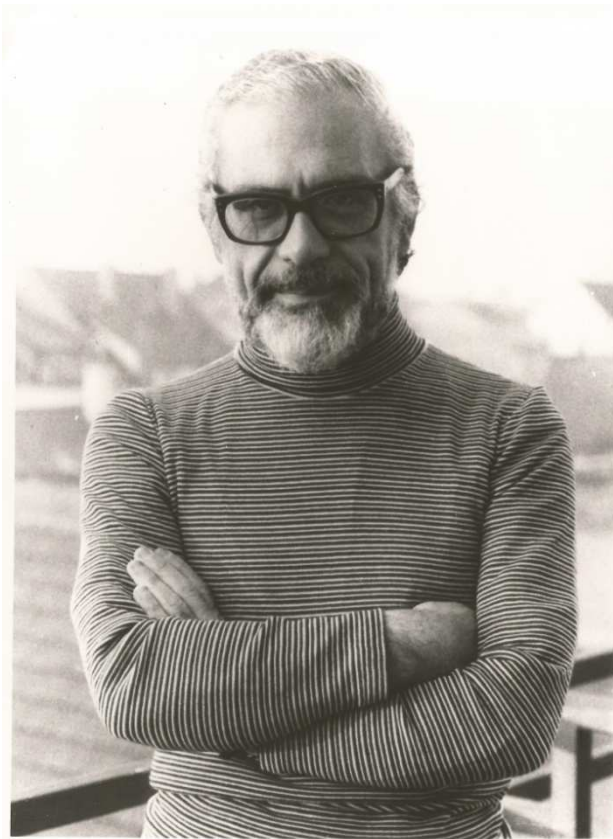
En 1985, posando junto a una imagen de Dostoievski





En Mendoza. ¿Caballo en el salitral?





Sesión de fotos, con
alguna sonrisa

