



**FILO:UBA**  
Facultad de Filosofía y Letras  
Universidad de Buenos Aires

P

# Sujeto y escritura en la narrativa de Antonio Di Benedetto

Autor:

Néspolo, Jimena

Tutor:

S.N

2003

Tesis presentada con el fin de cumplimentar con los requisitos finales para la obtención del título Doctor de la Universidad de Buenos Aires en Letras.

Posgrado



**FILO:UBA**  
Facultad de Filosofía y Letras

FILODIGITAL  
Repositorio Institucional de la Facultad  
de Filosofía y Letras, UBA

TESTS 10-2  
Universidad de Buenos Aires  
Facultad de Filosofía y Letras

Tesis de doctorado

FACULTAD de FILOSOFIA y LETRAS	
Nº 48637	MESA
14 AGO 2003	DE
Agr.	ENTRADAS

UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES  
FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS  
Dirección de Bibliotecas

Sujeto y escritura en la narrativa de Antonio Di Benedetto

Jimena Néspolo

Agosto de 2003

## INDICE

**Introducción general** /1**Primera parte: Entre el Regionalismo y el grupo Sur** /19

Capítulo I: Américo Cali y la generación regionalista de 1925 /22

Capítulo II: Jorge Luis Borges: corrimientos y estrategias /29

Capítulo III: Fábulas absurdas /33

Capítulo IV: Hombre y animal /40

Capítulo V: La escritura como universo /46

Capítulo VI: Hacia un *fantasy* vernáculo /58**Segunda parte: La sugestión del cine** /66

Capítulo I: Di Benedetto: crítico de cine /69

Capítulo II: Cambio de aire, cambio de trajes /74

Capítulo III: Ficciones realistas /83

Capítulo IV: El grotesco en la "era de la novela norteamericana" /88

Capítulo V: "Declinación y Ángel" y el neorrealismo italiano /95

Capítulo VI: El triunfo de la imagen y la emergencia del sujeto /107

Capítulo VII: La esterilidad de una polémica /112

**Tercera parte: El escritor filósofo** /124

Capítulo I: Influidos existenciales /127

Capítulo II: "La verdad está en el sujeto", Kierkegaard dixit /133

Capítulo III: Forma, figura y moral del suicidio /144

Capítulo IV: La trilogía camusiana /155

Capítulo V: La escritura pudorosa /161

**Cuarta parte: Derroteros americanos** /169

Capítulo I: Una lectura de las lecturas /172

Capítulo II: Los pre-textos de *Zama* /178

Capítulo III: El viaje irrealizado y la figuración errante del deseo /187

Capítulo IV: Sujetos arcaicos, sujetos discretos /197

Capítulo V: Las huellas de la escritura /205

**Quinta parte: Ejercicios de pudor** /211

Capítulo I: Fábulas místicas /214

Capítulo II: Erotismo, transgresión y conocimiento /217

Capítulo III: Mujeres bovarytas: la preservación de la pureza /224

Capítulo IV: El poder refigurador de la metáfora /232

Capítulo V: Torsiones y transfiguraciones del yo y la memoria /238

**Conclusiones** /248**Anexos I:** Cronología /252**Anexo II:** Algunas entrevistas significativas realizadas al autor /257**Bibliografía**

## Introducción general

### Estado de la cuestión

Hasta el año 1999 en que editorial Adriana Hidalgo decidió reeditar algunos libros inhallables de Antonio Di Benedetto (*El silenciero*, *Mundo animal*, etc.), este escritor era absolutamente desconocido para gran parte de los lectores argentinos y —a su vez— era objeto de un culto fervoroso y soterrado por parte de algunos círculos intelectuales que no se explicaban cómo el autor de *Zama* no había alcanzado en vida un cabal reconocimiento a su obra.

La reedición de sus textos y el esfuerzo del escritor santafesino Juan José Saer por dar a conocer la enorme originalidad de esta escritura, confluyen de manera singular en la presente investigación que ha pretendido, desde sus comienzos, saldar esta deuda que la crítica literaria argentina mantiene con una de las poéticas más contundentes del siglo XX.

No es casual que sea precisamente uno de los principales narradores contemporáneos el que más haya subrayado la necesidad de revalorizar la obra narrativa de Antonio Di Benedetto. Un exilio compartido, amistades en común, la reivindicación de un espacio y de una voz... Los puntos de contacto entre Saer y Di Benedetto quizá sean más significativos de lo que parecen. En *El concepto de ficción* (1997) Saer rescataba del olvido un artículo aparecido hace más de veinte años en una revista española especializada, en el mismo definía a *Zama* como uno de los más grandes textos de las letras continentales y remarcaba la gravedad implicada en la falta de valoración de esta narrativa: "(...) hay un estilo Di Benedetto, reconocible incluso visualmente, del mismo modo que hay un estilo Macedonio, o Borges, o Juan L. Ortiz. Este mérito puede muy bien ser secundario; pero que yo sepa no lo encontramos, en Argentina, en ningún otro narrador contemporáneo de Di Benedetto." Quizá sea ante el silencio de la crítica o de los lectores, que en el prólogo que acompaña a la reedición de *El silenciero* Saer radicaliza esta consideración: "Es sin duda (la prosa narrativa de Antonio Di Benedetto) la más original del siglo y, desde un punto de vista estilístico, es inútil buscarle antecedentes o influencias en otros narradores: no los tiene."

Asimismo, el ensayo de Julio Schwartzman sobre *Zama* (*Microcrítica*, 1998), el artículo de Mario Goloboff publicado en el volumen *Atípicos en la literatura*

*latinoamericana* (1996) y los textos aparecidos en los dos tomos que la revista cordobesa *Tramas* dedicó a las “Generaciones perdidas” (nov.1997; abr.1998) pueden ser considerados como distintos esfuerzos críticos que proyectan un rumbo coincidente. Gesto o esfuerzo que, al cabo, no es más que un eco de las consideraciones que Noé Jitrik hiciera en 1959 (*La nueva promoción*) al advertir la relevancia de la obra de Antonio Di Benedetto.

Por otro lado, las clasificaciones e intentos de sistematización de la producción literaria en la cual Di Benedetto debería –al menos generacionalmente– situarse no llegan a dar cuenta de la importancia de esta narrativa ni mucho menos ahondar en el complejo mapa político-cultural en el cual se inserta. Así, distinciones tales como “Generación del 55” (L.Gregorich: 1968), “Los parricidas” (E.Rodríguez Monegal: 1956), “Generación de 1954 ó Los reformistas” (J.J. Arrom: 1963), o “Generación de 1950” (C.Fernández Moreno: 1986), devienen en meros nomencladores en tanto no pueden valorar singularidades puesto que aglutinan a escritores según las polémicas suscitadas en el ámbito capitalino ignorando, a su vez, las particularidades de otros centros de irradiación cultural.

En los últimos años, los fenómenos mundiales de interpretación y proyección económica, tecnológica y cultural, y la simultánea emergencia de los singularismos locales de identificación han reorientado los esfuerzos teóricos de las ciencias sociales hacia los problemas de la etnicidad y los regionalismos frente a la forzada globalización de la cultura (“cultura dominante”, R.Williams: 1980). En esta reestructuración de la perspectiva de análisis surge entonces una nueva problemática: la de aquellas escrituras que han quedado marginadas en la formulación del canon al posicionarse de singular manera en el “campo intelectual” (P. Bourdieu: 1983). En este sentido, es pertinente ahondar en el estudio de la obra de Di Benedetto no sólo porque realizó gran parte de su carrera de periodista y escritor en Mendoza, su ciudad natal, de la que sólo la cárcel y el exilio lo separaron, sino por la particular denegación de Buenos Aires que el autor una y otra vez ha manifestado. Siendo subdirector del diario *Los Andes*, corresponsal del diario *La Prensa* (de Buenos Aires), y habiendo a la vez recorrido prácticamente todos los países de América, Europa y Oriente en el ejercicio de su labor periodística o, como crítico de cine, participado en los grandes festivales internacionales (San Sebastián, Berlín, Cannes –del que fue jurado–, y la entrega de *Oscars* en Hollywood), el escritor se vanagloriaba de no pisar jamás Buenos Aires. Puede que este hecho parezca

irrelevante, pero sin duda marca un viraje en la historia cultural del país que aún no ha sido enteramente valorado y que esta investigación no ha pretendido eludir.

Jorge Rivera (1981) ha aportado al respecto invaluable información acerca del movimiento cultural y editorial que se sucedió a la caída del peronismo en 1955 cuando comenzaron a circular nuevas revistas, periódicos y semanarios, como corolario de la relajación de las restricciones impuestas a la libertad de expresión en el gobierno peronista. El surgimiento de un nuevo público demandante de literatura nacional, la creación de nuevas editoriales y la consolidación de las ya existentes posibilitó la publicación de autores jóvenes residentes en distintas regiones del país y la renovación del campo literario argentino. Simultáneamente, otras ciudades como Rosario, Bahía Blanca o Córdoba fueron ganando protagonismo en la vida cultural y es en esta configuración donde se inserta el grupo *Voces*, conformado en Mendoza, sin manifiestos ni teorías demoleedoras pero con un horizonte creativo distinto que postulaba la íntima relación entre el cine y las demás artes (J.J.Bajarlia: 1966; G.Maturo: 1987). Así, frente a las creaciones de tinte folclorista de Américo Calí o Juan Draghi Lucero claramente definidas por Arturo Andrés Roig (1964: 1966) dentro de la generación regionalista mendocina del 25, este grupo —que reunía a nombres tales como Di Benedetto, Armando Tejada Gómez, y Enrique Sobisch, entre otros—, aunque heterogéneo en su interés artístico, “se hallaba unido por una preocupación social común y una asimilación personal de las corrientes filosóficas europeas” (Videla de Rivero: 1985). Con todo, esta investigación ha intentado en un primer momento desmontar los mecanismos formales a partir de los cuales la escritura de Di Benedetto desrealiza negativamente las pautas estéticas imperantes en el momento de producción de los textos y, a su vez, el modo en que tal movimiento apuesta así a legitimarse no sólo dentro del sistema literario argentino, sino incluso en el circuito mundial a partir del debate abierto en la crítica local y extranjera en la década del 60 acerca de la supuesta paternidad del Objetivismo.

En rigor de verdad, por sobre las discrepancias críticas y/o epistemológicas ciertos estudios académicos han intentado diseñar distintos ejes desde donde analizar esta narrativa. Antes de que en la década del ochenta y principios de los noventa, Malva Filer, Carmen Espejo Cala, Teresita Mauro y Julio Premat realizaran sus investigaciones sobre Antonio Di Benedetto, sus textos ya habían sido leídos en mayor o menor medida por Gaspar Pio del Corro, Graciela Maturo y Graciela Ricci. El estado de la cuestión responderá entonces a estas líneas de fuerza.

Gaspar Pío del Corro, por su parte, realizó su tesis doctoral (Universidad de Córdoba, Argentina) a partir de la focalización de *Zama* desde una perspectiva hermenéutica que intenta aunar la interpretación simbólica con una puntual contextualización de esta escritura dentro de la literatura occidental. Quizá en ese contrapunto se encuentre el mérito de su investigación. Por otro lado, el libro *Los circuitos interiores de Zama en la obra de Antonio Di Benedetto* (1974) de Graciela Ricci es, estrictamente, el primer estudio elaborado sobre *Zama* desde una perspectiva arquetípica. Ricci señala en la obra de Di Benedetto una evolución de la conciencia en la búsqueda del centro o del “sí mismo”; esta búsqueda se expresaría en relaciones binarias entre los conflictos de instinto-culpa, sexo-pureza, poder-querer, vida y muerte. La autora interpreta así el contenido de la novela como un proceso de resurgimiento y transmutación espiritual del personaje que progresivamente, a través del abandono de las pulsiones vitales y destructivas de la libido, se aproxima a la conciencia del hombre maduro.

Malva Filer, por su parte, en *La novela y el diálogo con los textos* (1982) rastrea “la interioridad o mensaje” de la novela *Zama* y no trata de establecer en qué medida Di Benedetto ha hecho uso consciente de la simbología establecida. Discutiendo de esta forma con Ricci, Filer no cree que en el personaje Diego de Zama se produzca una transformación radical. En otro trabajo, Filer (1980) analizó –apoyándose en los aportes de Jung y Mircea Eliade– la recurrencia de “animales naturales” en la narrativa de Di Benedetto, y señaló que cumplen una función próxima –en su grado de humanización– a la que tienen en la fábula a la vez que les otorgó la categoría de símbolo. Posteriormente, en *La novela y el diálogo con los textos*, Filer prolonga estas consideraciones hacia el señalamiento de un “singular simbolismo de las imágenes dibenedettianas”. Al respecto, es necesario reconocer que este último trabajo logra analizar exhaustivamente las posibles relaciones tramadas entre *Zama* y otros textos de la cultura: así Filer estudia tanto la presencia de Sartre y Camus en la novela como las seguras fuentes historiográficas consultadas por Di Benedetto para construir topográfica y ediliciamente aquel escenario de un supuesto Paraguay virreinal. Tampoco es menos relevante la posición que adopta Filer frente al debate generado entre Di Benedetto y Robbe-Grillet. Para la investigadora, se dio una renovación literaria simultánea en ambos continentes, pero mientras que en *La Jalousie* (1957) o *Les Gommés* (1952) nos encontramos con una escritura que simula la mirada del hombre en la constatación imparcial y desinteresada de los objetos, en relatos como “El abandono y la pasividad”

(que habría sido escrito, según se afirma, en 1953) o “Declinación y Ángel” (1958), nos hallamos en cambio “frente a un lenguaje pletórico de giros animistas que reviste a los objetos de calidad y emoción humana” (lo que Jorgelina Loubet: 1970 ha señalado como “la presencia de un lenguaje poético”). Por su parte, Teresita Mauro (1992) retoma esta discusión para llevarla a un extremo definitorio: el supuesto objetivismo de Di Benedetto antes de originarse por influencia francesa, según aprecia Mauro, habría tenido su ascendiente (y aquí sigue las apreciaciones de Claude-Edmond Magny: 1972) en la narrativa de la “generación perdida norteamericana”. Por sobre las discrepancias, hay que destacar de la tesis doctoral de Teresita Mauro (1992, Universidad Complutense de Madrid, España) el esfuerzo por querer abarcar un tanto eclécticamente las heterogéneas interpretaciones tramadas sobre esta obra. En este sentido, su investigación abreva demasiado en el libro de Carmen Espejo Cala (*Las víctimas de la espera*: 1993) que, estrictamente, analiza esta novelística desde esta misma perspectiva.

Efectivamente, a partir de los prólogos escritos por Alfonso Sola González (1965) y Luis Emilio Soto (1958) a distintas publicaciones de Di Benedetto, en donde se señalaba el rasgo “objetivista” y/o “experimental” de su narrativa, toda la crítica (excepto Saer, que repudia tal distinción) ha hecho mención de esos términos categoriales en un momento u otro de su exposición. La polémica acerca del descubrimiento inicial del Objetivismo proviene de una cuestión de fechas de publicación y alcanzó voz pública con la defensa asumida por Abelardo Arias (1964) y Juan Jacobo Bajaría (1966) quienes, no sólo reivindicaban la originalidad de la obra de Di Benedetto, sino que también señalaban al grado de periferia espacio-cultural en la cual se insertaba como causante del menoscabo de su producción: “Si el autor de *Zama* (novela que tampoco ha sido apreciada en su real valor) hubiera publicado ‘El abandono y la pasividad’ en París, ya sería mundialmente conocido” (Arias: 1964). Ecos recientes de estas vehementes argumentaciones pueden hallarse en el artículo de María Paulinelli, “Di Benedetto y las coincidencias de una temporalidad dislocada” (1998). Por su parte, el crítico alemán Günter Lorenz (1972) no sólo avala estos postulados sino que más radicalmente considera a *El pentágono* de Di Benedetto como texto precursor en la técnica de la novela “absoluta” —como prefiere denominar a la *Nueva novela*.

Con todo, podemos visualizar aspectos en los que la crítica ha sido verdaderamente recurrente abundando, cuando no en un análisis de tipo hermenéutico sobre el supuesto “simbolismo” de Di Benedetto, en un rastreo comparativo entre tal “experimentalismo” y el objetivismo francés al solo efecto de establecer (o consagrar)

en ese ida y vuelta, el verdadero “valor” de esta escritura. Dicho movimiento ha operado, en general, mediante la focalización crítico-interpretativa de la obra a partir de un texto nuclear que –las más de las veces– ha sido *Zama*. Específicamente, podrían organizarse las lecturas de esta novela alrededor de dos polos (no antagónicos) de reflexión: la cuestión de la “identidad latinoamericana” y la de “novela histórica”. Así, Graciela Maturo (1987) en su lectura de la obra de Di Benedetto a partir de lo puramente biográfico ha entendido a *Zama* como “la búsqueda de una identidad personal y un destino que se fusionan con la búsqueda de la identidad y el destino americano”. Noemí Ulla (1972) problematiza el sincretismo filosófico del texto, analiza la transformación de los personajes de *Zama* y advierte la configuración de una poética (“una poética de la destrucción”). Paralelamente, María Elena Legaz (1984) entiende esa transformación como una “continua degradación” que desencadena “la absoluta imposibilidad de ser rehabilitado”; mientras que en otro artículo (1991) analiza tres metáforas de lo heroico sobre las cuales descansaría el texto. Respecto a la discusión de si *Zama* es o no una “novela histórica”, frente a posiciones totalmente intransigentes en su negación (Juan José Saer: op.cit., María Elena Legaz: 1991, Beatriz Alvarez: 1996), Julio Premat desplaza el eje de la discusión hacia la problemática de la imaginación histórica; en su trabajo “La topografía del pasado. Imaginario y ficción histórica en *Zama* de Antonio Di Benedetto” (1997) se encuentran reflexiones como éstas: “...podemos pensar que iniciar una trayectoria literaria con una ficción histórica es también ficcionalizar el origen de lo que vendrá...”; ó “La visión aparentemente no ideológica sino poética es entonces un signo de desencanto: la única realidad sería una Historia mutilada, fantasmagórica, indescifrable, y el pasado, la causa del desasosiego.”

Por otro lado, la introducción que realiza Ana María Zubieta a la edición de *Los suicidas* (Ceal, 1987) tiene la virtud de sortear estas recurrencias al señalar la estructura metonímica de *Zama*, la cual permanentemente “dibuja el contorno de una ausencia”. Del mismo modo, Julio Schwartzman (“Las razones de *Zama*”, 1996) encara el análisis de la novela a partir de la diferenciación de dos líneas de fuerza sobre las cuales ésta se construye: una es la presencia de “microhistorias” condensadoras cuya dilatada resolución apuntalaría al texto; la otra da cuenta de la estructura marcadamente racional de un discurso reflexivo que en todo momento cavila sobre la propia degradación.

## Tesis a sostener

En el año 1953 Antonio Di Benedetto publica en la editorial D'Accurzio de Mendoza su primer volumen de relatos titulado *Mundo animal*. Se suceden luego más de tres décadas de intensa producción narrativa y periodística detenida sólo con su sorpresiva muerte acaecida en el año 1986. Cinco novelas y alrededor de cien relatos componen esta obra que hizo de la austeridad y precisión verbal un estilo único, y de la escritura un sello capaz de irradiar significaciones múltiples.

Este carácter altamente renovador de la escritura dibenedettiana fue erróneamente entendido –tal como evidencian algunas lecturas críticas– como una búsqueda puramente formal actualizada en el constante desquicio de cualquier molde, género o categoría narrativa. Así, con el correr de los años, se fue naturalizando la percepción de aquel gesto inaugural con el cual Di Benedetto ingresó en las letras en 1953 y 1955 a partir de la publicación de *Mundo animal* y *El Pentágono*, respectivamente. La aparición sucesiva de los relatos “El abandono y la pasividad” (1958), “Declinación y Ángel” (1958) y “Caballo en el salitral” (1961) determinó, finalmente, que se reforzara la primera consideración que lo caracterizó como “experimentalista”, hasta el punto de elevar el epíteto cuando no al rango de lugar común, al de certeza por todos compartida.

Lejos de aquella “escritura blanca” asentada –según sentenció Roland Barthes a propósito de la obra de Albert Camus– en la palabra transparente muy cercana a la prosa periodística, la narrativa de Antonio Di Benedetto explota los dispositivos metafóricos y las potencialidades del silencio en la fragmentación y elisión de la sintaxis hasta hacer del sujeto de la escritura un mero pliegue, proyectado fuera de sí y a la vez vuelto sobre sí mismo. En una entrevista realizada por el crítico alemán Günter Lorez (1972) unos pocos años antes de que el escritor fuera detenido por la Junta Militar en marzo de 1976, Di Benedetto decía: “Escribo porque me gusta el oficio de escribir. Escribo porque me gobierna una voluntad intensa de construcción por medio de la palabra. (...) Escribo para entender y entenderme. Escribo para que mi 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.”

El escritor como “Gran Creador”, la escritura como medio de entendimiento, como confesión, como “viaje” y “experiencia”, como camino de conocimiento de la

subjetividad. La densidad vital y problemática que adquiere la escritura en el proyecto estético-intelectual de Di Benedetto excede el vacío ejercicio formal en tanto se asienta sobre una rotunda problematización del sujeto, como categoría textual y como constructo filosófico. Por eso, a lo largo de estas páginas hemos considerado pertinente abordar esta narrativa a partir de estos dos ejes de análisis, sujeto y escritura, puesto que —creemos— ambos articulan la profunda coherencia estético-filosófica de esta obra y a la vez delatan su altísima originalidad.

1. A partir del libro *Beginnings. Intention & Method* de Edward Said bien sabemos que la elección de un punto de partida singular en el proyecto estético de un escritor no es inocente puesto que implica, en rigor, “el primer paso en la producción intencional de sentido” y por ende “la entrada principal a lo que la obra ofrece”. Junto a esta premisa, *La angustia de las influencias* de Harold Bloom nos ha posibilitado rastrear en las dos primeras publicaciones de Antonio Di Benedetto, *Mundo animal* y *El Pentágono*, la soterrada presencia de los principales autores que han gravitado en su formación intelectual. Asimismo, hemos creído pertinente interrogar las correcciones y/o modificaciones sufridas en cada una de las reediciones de estos textos a todo fin de focalizar aquellas vacilaciones o titubeos propios de la labor creativa. A partir de la realización de esta actividad podemos concluir que Di Benedetto ingresa al campo literario argentino a través de la brecha abierta en los años 40 por la literatura fantástica impulsada por el grupo *Sur*. Renegando de las pautas estéticas defendidas por el realismo costumbrista de la generación que definía el horizonte cultural de Mendoza por aquellos años, y con un sólido conocimiento literario adquirido principalmente en la lectura de la revista *Leoplán* —donde conoció a Kafka, Dostoievsky y Pirandello—, Di Benedetto se lanza así en su búsqueda de “nuevas formas de narrar” (según explica en la segunda edición de *El Pentágono*) a partir de la conformación de un “modo” fantástico singular.

1.a. En 1958, respondiendo a una invitación de Jorge Luis Borges —en aquel entonces director de la Biblioteca Nacional—, Di Benedetto pronunció en Buenos Aires una conferencia sobre literatura fantástica, donde definía el género como “juego dramático y ficción total en el que encuentran asimilación y trascendencia tres factores esenciales: la fe, el miedo y los deseos”. Teniendo en cuenta estas consideraciones, es posible retomar los lineamientos teóricos de Rosemary Jackson que postulan al relato fantástico como un “modo” altamente subversivo por “cuestionar la visión unitaria y monológica propia

de la narración realista” (1986) y plantear entonces, conjuntamente, una ampliación de las posibilidades cognoscitivas del género. La materia narrativa, en tanto “ficción total”, habrá de convertirse en la más radical vía de conocimiento y problematización de la subjetividad. Absolutamente opaco para sí mismo, el sujeto dibenettiano en tanto percibe en el “yo” la fuente del Mal, indaga en la actualización ficcional de los sueños, deseos y fantasías las perpetuas transmutaciones de sí.

2. Bajo el mote de “experimentalista” con el cual se caracterizó a la narrativa de Antonio Di Benedetto, puede asimismo leerse el gesto negativo que acompañó a la producción de los textos de su primer período –acotado entre los años 1953 y 1969– al desrealizar ciertas pautas estéticas imperantes en el momento de su gestación.

2.a Así, el abierto enfrentamiento que establecen los relatos fantásticos de *Mundo animal* (1953) con los parámetros estéticos defendidos en Mendoza por la generación regionalista de 1925 (según la especificación realizada por Arturo Andrés Roig: 1964); el radical cuestionamiento de las categorías narrativas y de los géneros novela y cuento que *El Pentágono* (1955) concita; y la puesta en duda de las posibilidades referenciales y narratológicas de los discursos historiográfico, filosófico y periodístico sobre la cual se construyen *Zama* (1956), *El silenciero* (1964) y *Los suicidas* (1969), respectivamente, pueden ser consideradas como distintas flexiones de la búsqueda de un estilo propio.

2.b. Ansiosamente interesada por renovar los mecanismos formales sobre los que se sustenta, la escritura de Di Benedetto establece profundos vasos comunicantes con el cine al percibir en ese arte una nueva manera de narrar o “representar” la realidad. Esta influencia de la estética cinematográfica, que puede rastrearse a lo largo de los tres volúmenes de relatos publicados después de la segunda mitad de la década del 50 – *Grot*, *Declinación y Ángel* y *El cariño de los tontos*–, a la vez que ha dado lugar al despliegue de una polémica estéril ante la imperiosa necesidad de valorizar esta escritura (incluso la discusión acerca de la paternidad del Objetivismo propició el encuentro entre Robbe-Grillet y Di Benedetto en Berlín en el año 1963), ha originado algunos de los más novedosos relatos escritos en lengua española. Formalmente, la originalidad de “El abandono y la pasividad”, “Caballo en el salitral” y “El puma blanco” radica, entonces, en el modo en que la trama y la acción se generan a partir de la puesta en escena de “situaciones óptico-sonoras” –procedimiento que Gilles Deleuze

(1987) ha caracterizado como propio del cine neorrealista italiano—, por medio de un lenguaje marcadamente metafórico.

3. La narrativa de Di Benedetto, especialmente sus tres primeras novelas —*Zama* (1956), *El silenciero* (1964) y *Los suicidas* (1969)—, establece un diálogo intertextual con el pensamiento existencialista, más específicamente con la obra de Albert Camus. Este diálogo nos obliga a pensar —superando la refutación operada por las vanguardias de principios de siglo y sus manierismos posteriores— en un nuevo principio de “valor estético”; un principio en donde “originalidad literaria” y “coherencia de pensamiento” están íntimamente implicados.

3.a. A partir del surgimiento en la década del cuarenta de lo que se llamó en Francia “novela metafísica”, podría acaso afirmarse que se aniquiló el hiato, hasta ese momento más o menos claro, que separaba las esferas de la literatura y la filosofía. Aunque se remitieran a la novelística de Dostoievsky o de Kafka al distinguir una breve genealogía o linaje literario, o incluso a la novela negra norteamericana, Sartre y Camus ponían de relieve en sus escritos ficcionales la necesidad de desanquilosar los “sistemas” en los que hasta ese momento se había “expresado” la filosofía. La reivindicación del pensamiento de Kierkegaard, con todo lo de asistemático y narrativo que tiene, respondía sin duda a esta doble exigencia. Por un lado, denotar los mecanismos ficcionales y subjetivos sobre los que el discurso filosófico se construía; por el otro, subrayar suficientemente que cada texto narrativo o dramático también erigía su propio andamiaje filosófico a partir del despliegue temático y del trazado de sus propias subjetividades. Mientras que en las últimas décadas del siglo XX el postestructuralismo se ha erigido a partir de la reflexión sobre los mecanismos ficcionales del discurso filosófico; el fracaso poético de la gran “maquinaria-Sartre” ha definido la suerte de la reflexión filosófica en la literatura. Luego de la aparición de sus últimos textos de ficción en los que se operaba una mera ilustración de su sistema de pensamiento, “literatura comprometida” ha de ser sinónimo de planfletismo y sumisión hacia “lo real”. Nada más alejado de la alegoría ético-humanista elaborada por Albert Camus en *El mito de Sísifo* y *El hombre rebelde*, de su reivindicación de la libertad de pensamiento y de acción ante cualquier tipo de presión que se quiera infringir sobre el sujeto y sus contradicciones. En ese punto de inflexión operado a partir del quiebre entre Sartre y Camus es en donde se inserta la obra del escritor argentino Antonio Di Benedetto con un grado de coherencia poético-filosófica notable.

**3.b.** Estas primeras novelas conforman una trilogía, no sólo por construirse a partir de la actualización de los tres grandes temas del ensayo *El mito de Sísifo* de Albert Camus, sino también por aunar al problema filosófico centrado en la opacidad del sujeto el tema literario del ejercicio de la escritura. Esta novedosa conjunción encuentra en la narrativa de Di Benedetto dos caminos resolutivos:

**3.b.I.** Por un lado, el sujeto percibe (a lo Camus) en la escritura el gran camino de conocimiento, de autoconquista y de apropiación de la subjetividad. Pero, en tanto y en cuanto esta opacidad es negada, el sujeto ha de negarse también a la experiencia de la escritura; ya sea porque ésta suponga una experiencia altamente traumática o porque se declare imposibilitado de producir y asumir cualquier fenómeno de innovación semántica en el lenguaje.

**3.b.II.** Acepte o no su opacidad, y este es el segundo tipo, el sujeto tiende a refugiarse en la imaginación como única estrategia compensatoria. Colapsada la posibilidad de que los procesos imaginativos desemboquen en una creación estética concreta, éstos se constituyen en un modo de compensar los desajustes entre el sujeto y su realidad. El protagonista del cuento "No" (publicado también en *Grot*), el de *El Pentágono*, Diego de Zama (*Zama*), o incluso Amaya (de *El cariño de los tontos*) –sólo para citar algunos ejemplos–, todos estos sujetos recurren a la imaginación como una forma de paliativo o de evasión, de bálsamo curativo y favorable a los estragos producidos por la inadecuación entre el sujeto y el mundo.

**3.c.** Es necesario aclarar que la presente investigación apuntala sus hipótesis de lectura en lo referente al sujeto y la escritura a partir de ciertas nociones teóricas acuñadas por Paul Ricoeur en *Sí mismo como otro* (1990), y esbozadas ya en *Tiempo y narración* (1985). En abierta oposición respecto de las *filosofías del cogito* en las cuales el "yo" se define como yo empírico o como yo trascendental, expresado en todo caso de manera absoluta, sin otra confrontación que aquella que la egología requiere como complemento intrínseco de la intersubjetividad, Ricoeur propone frente a este pretendido núcleo no cambiante de la personalidad, el concepto de "sí mismo como otro" aunando las nociones de *mismidad* e *ipseidad* (o *alteridad*) en un núcleo al que sólo accede el sujeto por medio de un rodeo narrativo dado en llamar "hermenéutica del sí". El filósofo retoma así el tema de la "identidad narrativa" –apenas delineado en *Tiempo y narración III*– y postula como única escapatoria a la ilusión sustancialista del sujeto idéntico a sí mismo la noción de *ipseidad* y, con esto, el cambio y la mutabilidad dentro de la misma constitución de la subjetividad. La hermética ricoeuriana

encontrará entonces en la configuración narrativa, sobre todo en la ficción, una dimensión irreductible de la *comprensión de sí* al concebir al sujeto, básicamente, como un “ser-enredado en historias” (sub- y pre-historias). Es a partir de estos lineamientos que podemos pensar la noción de “escritura pudorosa” para caracterizar la particular “inteligencia narrativa” (según la terminología de Paul Ricoeur) desplegada en los textos de Antonio Di Benedetto.

3.c.I. En este sentido, las perpetuas torsiones y transfiguraciones del yo narrativo y de la memoria operadas en la última novela de Di Benedetto (*Sombras, nada más...*) no sólo jaquean cualquier intento de lectura de género (al imposibilitar abordar a este texto como a una autobiografía clásica) sino que también definen el fracaso poético del relato al impedir la total emergencia del sujeto a través de su escritura.

4. A partir de lo expuesto, podemos afirmar que la novela *Zama* –publicada en el año 1956– es el punto de máxima tensión y complejidad dentro de la poética dibenedettiana. La temprana aparición del texto dentro del proyecto intelectual del autor y su altísima originalidad estética han definido tanto la excepcionalidad de esta obra en el mapa de la literatura argentina e hispanoamericana del siglo XX como su incompreensión dentro del aparato crítico vernáculo. Puntualmente, dicha excepcionalidad estética radica en:

- desmontar el modelo de “novela histórica” aun habiendo realizado una profunda investigación historiográfica previa a la escritura del relato;
- actualizar el pensamiento existencialista en un ámbito latinoamericano en función de una reflexión sobre el sujeto y la escritura absolutamente coherente dentro de toda su narrativa;
- crear un cierto “verosímil de lengua” que habrá de definir luego los rasgos distintivos de su poética.

5. Si es cierto que cada “escritura” define un modo particular de apropiación del lenguaje, lo que Barthes (1992) ha denominado “estilo”, no es menos cierto que ese estilo está también delineado por la o las obsesiones que cada escritura irremediabilmente convoca. En la narrativa de Antonio Di Benedetto hay un universo sobre el cual permanentemente se reflexiona; es sin duda “la” obsesión dibenedettiana, un problema que la narración no logra dilucidar aun abordándolo desde las más diversas perspectivas. Esto es: el enigma de la “experiencia erótica” y el modo en que ésta, por definición asocial (Bataille: 1997), debe ser asimilada por el sujeto que la cultura o la

civilización convoca. En vano sería tentar una enumeración de cómo este problema asume diversos matices y ribetes a lo largo de los numerosos cuentos y novelas del autor. El tema religioso de la culpa, el absurdo, la fricción entre el hombre y el mundo la cual lo impulsa a dos respuestas antagónicas, la espera y la inmovilidad, o la abierta transgresión, han sido apuntados no erróneamente por la crítica como tópicos redundantes de esta narrativa. Lo que quizá no se ha subrayado suficientemente es que el gran motor de estas temáticas sea siempre la experiencia erótica; es el modo particular en que se encadena la trama a partir de las relaciones humanas eróticamente invocadas lo que convierte en constante, en “obsesión” dibenettiana, a esta problemática.

5.a. En este sentido, Diego de Zama –de la novela a la cual el personaje da nombre–, y Amaya –del extenso relato “El cariño de los tontos”–, marcan los límites posibles, los bordes extremos que esta narrativa es capaz de abrir en abanico al sumergirse en dichas temáticas. Ambos personajes marcan dos puntos extremos de una misma flexión a la cual responden el resto de las subjetividades trazadas. Por un lado, el erotismo como camino de conocimiento del sujeto; y por el otro, la ensoñación como repliegue del sujeto pero también como aspiración a un nuevo orden simbólico-social.

5.a.I. El erotismo surge, entonces, de la dialéctica entre lo continuo y lo discontinuo como aquello que define al hombre en su singularidad y lo distancia de los demás seres al suspender los mecanismos reproductivos. Allí es donde se manifiesta la importancia del análisis de la transgresión y las prohibiciones en la filosofía de Georges Bataille: en *El erotismo* los capítulos dedicados al cristianismo demuestran ampliamente que la prohibición es fundante de la cultura y que al señalar el “pecado” se delimita también un espacio para la transgresión. Si la prohibición se define, entonces, por la posibilidad de ser transgredida, es también responsable de saturar de valor a aquello que comúnmente no lo tendría asignándole, en este doble movimiento, a la transgresión y a la violencia que trae aparejada un exceso de goce inaudito. Es a partir de estos lineamientos teóricos que la empresa del protagonista de la novela *Zama* puede ser entendida como una búsqueda de conocimiento del sujeto a partir de lo sagrado, del erotismo de los cuerpos y del solapado ejercicio de la transgresión. A lo largo de este sinuoso camino emprendido el protagonista tomará progresiva conciencia de que si bien la aparición de la culpa es inevitable dentro del sincretismo filosófico que lo constituye, ésta ofrece también el privilegio de proyectar al sujeto de la acción hacia el futuro, hacia la promesa

del perdón, de la redención encontrada inevitablemente en la vida futura y en la ratificación de la Ley.

**5.a.II.** Si es cierto que Amaya al refugiarse en su fantasía se entrega a la pasión sólo a través de la ensoñación, no es menos cierto que al operar de tal forma también se niega a ratificar la “Ley” a través del abierto ejercicio de la “infracción” diseñando, así, otro modelo de erotismo. Sigmund Freud (1976) señala a la *fantasía* como la única actividad mental que conserva un alto grado de libertad con respecto al “principio de realidad”, inclusive en la esfera del consciente desarrollado. La fantasía, como un proceso mental separado, nace y al mismo tiempo es dejada atrás por la organización del ego de la realidad dentro del ego del placer, como tal sigue hablando el lenguaje del placer, de la libertad de la represión, del deseo y la gratificación no inhibidos. En cuanto a su relación con el Eros original, la fantasía va aun más lejos, aspira a una “realidad erótica” donde los instintos lleguen a una realización sin represión. Denunciando el “estatismo” que supone la teoría freudiana (en el cual Bataille, al fin de cuentas, también incurre), Herbert Marcuse (1985) percibe en el proceso de la imaginación que se conserva libre del proceso de actuación, la aspiración y el germen de un *nuevo* principio de realidad. La dialéctica de la civilización avanza hacia un cambio histórico a través la abolición gradual de todo lo que constriña las tendencias instintivas del hombre, del fortalecimiento de sus instintos vitales y de la liberación del poder constructivo de Eros. La cultura podría, entonces, ser considerada desde esta perspectiva no como sublimación (sublimación represiva) sino como libre autorrealización del Eros por medio de la única capacidad humana que supera al “principio de realidad”: la fantasía. Acá es donde Marcuse necesita imperiosamente reivindicar la teoría de la educación estética de Schiller, con su festejo de la imaginación, de la belleza y del principio lúdico del juego. En este sentido es correcto afirmar que la ensoñación erótica de Amaya, aunque la condene al estatismo o a la inmovilidad, aspira y apuesta a un nuevo “principio de realidad”.

**5.b.** Desde esta perspectiva, la reactualización ficcional de ciertas fábulas cristianas a partir de las cuales se construyen varios de los relatos de sus dos últimos libros (“Onagros y hombre con renos” y “Aballay” de *Absurdos*; o “Dos hermanos”, “Asmodeo, anacoreta” y “La verdadera historia del pecado original” de *Cuentos del exilio*, por ejemplo) funciona como la contracara complementaria del modelo de erótico/místico desplegado en *Zama* en lo referente a la construcción de la subjetividad.

5.c. Este universo temático se actualiza en la materia narrativa a través de ciertos dispositivos y estrategias textuales recurrentes. A saber:

- marcado escandido de la sintaxis,
- uso anormal del verbo transitivo,
- profusa utilización de la metáfora en la construcción de imágenes de alta condensación simbólica,
- utilización deliberada de arcaísmos y localismos.

La conjunción no excluyente de estos dispositivos define la poética dibenedettiana a la vez que postula un estatuto definido de sujeto que, luego de haber apostado desde el comienzo de su proyecto estético a una narración fantástica altamente “subversiva”, es capaz de extrañarse de los mecanismos referenciales y nominativos del lenguaje para explotar –como pocos– la capacidad “refiguradora” de la palabra y la escritura.

5.c.I. Ya desde *La metáfora viva* (1980) Paul Ricoeur ha comprendido y enteramente demostrado el poder “refigurador” del lenguaje. Según él mismo ha manifestado, *La metáfora viva* y *Tiempo y narración* (1995) fueron concebidas juntas y frente “al mismo fenómeno central de innovación semántica”. En la metáfora, la innovación consiste en la producción de una nueva pertinencia semántica mediante una atribución impertinente, así la metáfora permanece viva mientras percibimos, por medio de esta nueva pertinencia la resistencia de las palabras en su uso corriente y, por lo tanto, su incompatibilidad en el plano de la interpretación literal de la frase. En la narración, por su parte, la innovación semántica consiste en la invención de una trama, que también es obra de la *síntesis*, en tanto que fines, causas y azares se reúnen en la unidad temporal de una acción total y completa. Y esta *síntesis de lo heterogéneo* es la que acerca la narración a la metáfora. Pero el paralelismo entre metáfora y narración, y esto es lo significativo, no se limita a la exaltación del lenguaje por sí mismo a expensas de la función referencial, tal como predomina en el lenguaje descriptivo. En *La metáfora viva* Ricoeur sostiene que la suspensión de la función referencial directa y descriptiva no es más que el reverso, o la condición negativa, de una función referencial más disimulada del discurso que resulta finalmente liberada. Así, el discurso metafórico-poético transforma en lenguaje aspectos, cualidades y valores de la realidad que no tienen acceso al lenguaje directamente descriptivo y que sólo pueden decirse gracias al juego complejo entre la enunciación metafórica y la transgresión regulada de las significaciones corrientes de nuestras palabras. Es decir, el enunciado metafórico tiene el poder de re-describir una realidad innaccesible a la descripción directa. Para Ricoeur,

la función mimética de la narración plantea un problema exactamente paralelo al de la referencia metafórica. Mientras que la redescrición metafórica predomina en el campo de los valores sensoriales, pasivos, estéticos y axiológicos, que hacen del mundo una realidad “habitable”, la función mimética de las narraciones se manifiesta preferentemente en el campo de la acción y de sus valores “temporales”. Es a partir de aquí que Ricoeur necesita poner en relación dos conceptos claves del pensamiento occidental, la noción agustiniana de “tiempo” y la de “trama” de Aristóteles. La trama, según Aristóteles, es la *mimesis* de una acción. Este carácter dinámico que adquiere la poética aristotélica le permite a Ricoeur hallar una salida teórica a las aporías sobre la experiencia del tiempo planteadas por San Agustín. La función referencial de la trama reside precisamente en la capacidad que tiene la ficción de re-figurar esta experiencia temporal víctima de las aporías de la especulación filosófica. De este modo, redescrición metafórica y *mimesis* narrativa se entrelazan estrechamente, hasta tal punto de que se pueden intercambiar los vocablos y hablar del valor mimético del discurso poético y del poder redescriptivo de la ficción narrativa. En consecuencia, es sólo a través de este “uso activo” del lenguaje que el individuo puede instrumentar esa “imaginación radical” que lo define como ser humano (Cornelius Castoriadis: 2001) en una fuente de creación y renovación de su “autonomía individual” pasible –luego– de ser prolongada en un “proyecto de autonomía social”.

### **Organización de la tesis**

Nuestro estudio se divide en cinco partes. En la primera, “Entre el regionalismo y el grupo *Sur*”, se analizan las dos primeras publicaciones de Antonio Di Benedetto (*Mundo animal* y *El Pentágono*) puntualizando las estrategias de comienzo desplegadas en dichos relatos. Este análisis nos ha obligado a reconstruir el campo intelectual mendocino de la primera mitad del siglo XX y a la vez situarlo en coordenadas socio-intelectuales más amplias capaces de atender las principales tendencias estéticas de otros centros de irradiación cultural, a fin de poder reponer el diálogo que establece esta narrativa con la literatura occidental –especialmente con las obras de Kafka, Dostoievsky y Borges–. Así, hemos desmontado los dispositivos formales sobre los

cuales descansa el “modo” fantástico de estas primeras ficciones y sus implicancias en lo referente al sujeto y la escritura en el proyecto estético de este narrador.

La segunda parte, “La sugestión del cine”, se aboca principalmente a reponer y esclarecer aquella larga polémica que ha girado por décadas en torno a esta obra. Problematizando así el supuesto objetivismo dibenedettiano que –por años– un sector de la crítica ha sostenido, se han analizado contrastivamente los relatos pertenecientes a los volúmenes *Grot* (1957), *Declinación y Ángel* (1958) y *El cariño de los tontos* (1961) focalizando la influencia ejercida tanto por la literatura norteamericana de entreguerras como por la estética cinematográfica. A fin de zanjar discusiones, hemos consultado los artículos y las reseñas de crítica cinematográfica publicadas por Di Benedetto en el diario *Los Andes* durante el período que habría correspondido a la gestación de dichos textos. De esa tarea, hemos logrado valorar tanto su riguroso espíritu crítico como su notable preferencia por la cinematografía neorrealista italiana. Con todo, el estudio de los aportes teórico-cinematográficos de Gilles Deleuze (1987) traspolados a la materia narrativa nos han permitido discriminar el verdadero hallazgo formal que sustenta la escritura de esos relatos.

Por otro lado, en “El escritor filósofo”, se analizan las tres novelas más importantes de Antonio Di Benedetto (*Zama*, 1956; *El silenciero*, 1964; *Los suicidas*, 1969) a partir de la desarticulación del aparato filosófico que las sustenta. De esta forma se estudia el diálogo intertextual trazado entre dichos textos y el pensamiento de Jean-Paul Sartre y de Albert Camus, y la filosofía de Kierkegaard y Schopenhauer. Se repone, además, la difusión y protagonismo cultural del pensamiento existencialista en el campo intelectual argentino durante las décadas del cuarenta y cincuenta. A partir del estudio de estas lecturas y del análisis de cómo son actualizadas ficcionalmente en esta poética se delinea, finalizando esta sección, el concepto de “escritura pudorosa” como primer intento de articulación global de los dos ejes que definen el presente estudio.

La cuarta parte, “Derroteros americanos”, se centra principalmente en el estudio de *Zama* –la novela más lograda y más compleja de este autor–. Así, se analiza la recepción y las principales lecturas realizadas sobre este texto temprano y se reponen las fuentes historiográficas utilizadas en su escritura. Con todo, la ausencia de detalles, fechas y alusiones específicas invita a analizar estos materiales como “pre-textos” de la ficción puesto que, al evitar cualquier tipo de reconstrucción arqueológica del pasado –propia de la novela histórica tradicional–, se acude a la imaginación histórica como el medio propicio para conjugar la reflexión existencial sobre el sujeto y la cavilación

sobre el destino y el “ser” americano. Por otro lado, se analiza a *Zama* como “mito fundante de escritura” porque al pretender crear un cierto “verosímil de lengua” acorde al tiempo y el lugar en donde se desarrolla su trama, Antonio Di Benedetto sienta las bases constitutivas que habrán de definir los rasgos distintivos de su poética. Algunos pocos giros arcaizantes, una escritura libre de coloquialismos, con profusión de frases unimembres, deliberada elisión verbal, y un uso anormal del verbo transitivo y de la metáfora, son la suma de recursos específicos de los que se vale para crear la lengua, que es a la vez esa atmósfera tan característica de *Zama*.

La quinta y última parte, “Ejercicios de pudor”, funciona a modo de conclusión en tanto retoma y articula las distintas tesis en lo referente al sujeto y la escritura delineadas a lo largo de las páginas precedentes. Centrándonos en el problema del erotismo y del misticismo se analizan los últimos relatos de Antonio Di Benedetto (*Cuentos del exilio*) así como también otros textos significativos de su producción (“El cariño de los tontos”, *Zama*) a fin de cotejar la relevancia filosófica de éstas temáticas. Puntualmente, en el primer capítulo, se analizan el modo en que sus últimas ficciones retoman los procedimientos de construcción del relato fantástico –explorados ya en los primeros textos– a partir de la actualización de personajes y temas bíblicos. De esta novedosa conjunción, se sucede una exegética que lejos de observar al texto como enmascaramiento de un sentido arcano que aguarda ser reconocido para arrancarle esa verdad que oculta –como señala Michel de Certeau (1993) a propósito de las “fábulas místicas” tradicionales– se sucede una hermenéutica en donde la interpretación es asumida como un ejercicio abierto de recuperación e invención de sentido por parte del sujeto. Luego, se analizan los dos modelos de erotismo convocados por los personajes quizá más significativos de esta obra, Diego de Zama (*Zama*) y Amaya (“El cariño de los tontos”): por un lado, el erotismo como camino de conocimiento del sujeto a partir del ejercicio de la transgresión, y por ende, la ratificación de la Ley; y por el otro, la ensoñación como repliegue del sujeto pero también como aspiración a un nuevo orden simbólico-social. Para concluir, se analiza la última y menos lograda novela de Antonio Di Benedetto (*Sombras, nada más...*) puntualizando los mecanismos a partir de los cuales la memoria y el yo narrativo se transfiguran jaqueando cualquier intento de lectura de género e impidiendo –a la vez– la total emergencia del sujeto a través de su escritura.

PRIMERA PARTE

Entre el regionalismo y el grupo *Sur*

## Introducción

Antonio Di Benedetto afirmaba, en una de las últimas entrevistas concedidas, que le gustaría ser recordado como un “infructuoso aventurero de la literatura que pretendió escribir literatura fantástica y nunca tuvo la imaginación suficiente para dar una pieza acabada del género.”<sup>1</sup>

Bien sabemos, gracias a las reflexiones de Edward Said<sup>2</sup>, que la elección de un punto de partida singular en el proyecto estético de un escritor no es para nada inocente puesto que es —en rigor— “el primer paso en la producción intencional de sentido” y por ende “la entrada principal a lo que la obra ofrece”. Junto a esta premisa, *La angustia de las influencias* de Harold Bloom nos ha inducido a rastrear en las dos primeras publicaciones de Di Benedetto la soterrada presencia de los principales autores que han gravitado en su formación intelectual. Asimismo, a fin de observar aquellas vacilaciones o titubeos propios de la labor creativa, hemos creído pertinente analizar las correcciones y modificaciones sufridas en cada una de las reediciones de *Mundo animal* y *El Pentágono*. De esta actividad nos ha quedado entre las manos los breves y furtivos restos “regionalistas” de una generación a la que Di Benedetto condena, y los rotundos intentos por conformar un “modo” fantástico particular bajo el magisterio de Jorge Luis Borges.

En 1958, respondiendo a una invitación de Borges —en aquel entonces director de la Biblioteca Nacional—, Di Benedetto pronunciaba en Buenos Aires una conferencia sobre literatura fantástica en donde definía al género como “juego dramático y ficción total en el que encuentran asimilación y trascendencia tres factores esenciales: la fe, el miedo y los deseos”.

Se nos plantea, entonces, una ampliación de las posibilidades cognoscitivas del género fantástico. La materia narrativa, en tanto “ficción total”, es presentada como la más radical vía de conocimiento y problematización de la subjetividad. Absolutamente opaco para sí mismo, el sujeto dibenettiano en tanto percibe en el “yo” la fuente del Mal, indaga en los sueños, deseos y fantasías las perpetuas transmutaciones de sí

<sup>1</sup> Vázquez, María Esther. “Instantáneas” en: *La Nación*. Buenos Aires, 23 de diciembre de 1984.

<sup>2</sup> Said, Edward. *Beginnings. Intention & Method*. New York, Columbia University Press, 1985.

postulando dicha vacilación entre “lo mismo” y “lo otro” como la única condición de posibilidad de la narración.

Poco tiempo antes de emprender su regreso a la Argentina, Di Benedetto era entrevistado por la revista española *Quimera* y decía: “Siempre se está indagando (en sus textos) sobre una cuestión sumamente polarizada: tratar de establecer si el hombre es bueno o malo, si es una criatura nacida para el bien o para el mal, si es un creador de destrucción o de construcción, si es un creador de ventura o de desventura...”<sup>3</sup>

---

<sup>3</sup> Recio, Paloma. “La soledad como protección” en: *Quimera*. Nro.59. Barcelona, diciembre de 1986.

## Capítulo I:

### Américo Calí y la generación regionalista de 1925

Llama poderosamente la atención que en toda su larga carrera de escritor y periodista Antonio Di Benedetto nunca haya mencionado sus primeros pasos como poeta. Sin embargo, en *Literatura de Mendoza. Historia documentada desde sus orígenes a la actualidad 1820 -1980* Nelly Cattarossi Arana incluye una poesía suya publicada en el diario *La Libertad* en el año 1945. El poema citado es el siguiente:

#### *Casi, Romance del sandiero*

Hasta que Usted, niña, salga  
a la puerta, voy a pasar  
y repasar esta calle  
y con toda mi voz, gritar  
Sandías, bien coloradas  
llevo y las ofrezco, a calar.  
Vestida de jardinera  
suelta la fina melena  
brillante los ojos negros  
sobre la cara morena  
veo que viene sonriente  
a probar mi fruta fresca.  
Al gustar la roja pulpa  
siento como si fuera  
mi corazón, el besado  
y no el que le sirviera  
de la más linda sandía  
que para ella surgiera...

.....  
Y al decirle "Mi señora",  
guste esta rica sandía  
dirá el temblor de mi voz  
mi pequeña dueña mía  
gozo al verle como siempre  
con su gracia y la alegría. <sup>4</sup>

Mucha mayor es nuestra sorpresa si confrontamos estos versos con el "Romance del Tesoro mal perdido"<sup>5</sup> de Américo Calí, ganador en 1938 del Tercer Salón del Poema Ilustrado Mendocino, o incluso, con los poemas que componen su primer libro *Laurel del estío*, publicado en 1946 y galardonado con "La Faja de honor de la SADE". Calí se ha destacado como "un digno cultor de los metros populares hispánicos, a los cuales

<sup>4</sup> *La Libertad*, Nro. Extraordinario: "Vendimia 1945", citado en: Cattarossi Arana, Nelly. *Literatura de Mendoza. Historia documentada desde sus orígenes a la actualidad 1820 -1980*. Mendoza, Inca editorial, 1982, volumen I (pp.340-348).

comunica gran hondura expresiva y decoro verbal”<sup>6</sup>, lo cual le ha valido, a propósito de la aparición de *Coplas de amor en vano* (1960), un elogioso saludo del filólogo Ramón Menéndez Pidal.

En los mismos números especiales de diario *La Libertad* hallamos este poema de Calí:

*Son de elegía*

Una lágrima siempre mal llorada  
fue tu pequeño hablar ante la vida  
¿en qué memoria, se hallará medida,  
para tu suelta mano sin espada?  
Lumbre, solera y podio en mi jornada  
árbol de justa luz, frente encendida  
qué viento malo fue el de tu partida  
por qué almendros pasó sin oír nada...  
¡Dame tu voz, oh piedra enmudecida!  
Tú que le perseguiste en la caída  
tú que ahora retornas perfumada  
dame tu voz, de piedra arrepentida  
y dóblate vencida  
contra su ayer de muerte inesperada.<sup>7</sup>

La relación entre estos poemas no es antojadiza. Si bien Di Benedetto no refiere sus primeros pasos de poeta, en más de una entrevista menciona que su primer cuento, “Soliloquio de un príncipe niño”, fue publicado por Américo Calí en la revista escolar *Sendas* en el año 1934<sup>8</sup>. Significativamente, en *Encuesta a la literatura argentina*, el autor también menciona haber enviado en aquel momento otro de sus primeros relatos (que muy posiblemente haya sido “Diario de mi felicidad trunca”) a la revista *Leoplán*, en donde conocerá a los principales autores que gravitarán permanentemente en su escritura.

Calí fue maestro de 6to. grado de Di Benedetto. Este hecho que parecería a primera vista insignificante, adquiere una relevancia singular cuando comprobamos que su primera aproximación formal a la literatura de la mano de Américo Calí se sucede luego de acaecida la misteriosa muerte de su padre, en el año 1933<sup>9</sup>. El suicidio –nunca

---

<sup>5</sup> Publicado en el diario *Los Andes*, Mendoza, 8 de septiembre de 1938.

<sup>6</sup> Según Cattarossi Arana, Nelly. Ob.cit. (p.237).

<sup>7</sup> Diario *La libertad*. Nro. Extraordinario “Vendimia 1946” citado en: Cattarossi Arana, Nelly. Ob.cit. (p.239).

<sup>8</sup> Cfr. “Antonio Di Benedetto” en: *Encuesta a la literatura argentina contemporánea*. Buenos Aires, Ceal, 1982 (p.409).

<sup>9</sup> En una entrevista con Urien Berri (*La Nación*, Buenos Aires, 19 de octubre de 1986) Di Benedetto comenta: “Papá murió sin avisar ni explicar... no dejó carta ninguna... la explicación que nos dió mamá: que vivió así como había vivido, en forma natural.”

confirmado como tal— de su padre y de otros integrantes de la rama paterna (abuelo y tío) será el tema sobre el que luego construirá su novela *Los suicidas*.

Acerca de la relación entre Di Benedetto y el poeta no tenemos mayores testimonios, salvo que en el año 1954 organiza en colaboración con Antonio de la Torre la filial de la Sociedad Argentina de Escritores con sede en Mendoza y convoca a Américo Calí como primer presidente.

Reconocido como un bibliófilo y erudito notable, poseedor de una biblioteca de más de cuarenta mil volúmenes, Calí desarrolló su carrera de abogado a partir de los interrogantes que le abría la literatura. Obtuvo el título de Doctor en Derecho y Ciencias Sociales en la Universidad Nacional de Córdoba a principios de la década del 40 con una tesis por demás significativa. Publicada en 1947 bajo el título *Martín Fierro ante el derecho penal*<sup>10</sup>, la tesis analiza la imposibilidad de juzgar y apreciar enteramente al gaucho ante otro derecho que no sea el “consuetudinario” (distinto a la Ley del Estado) que es el que regía el modo de actuar y sobrevivir en la campaña.

Según Rodolfo Borello<sup>11</sup>, Américo Calí pertenece —junto a Draghi Lucero y Alejandro Santa María Conill— a una generación que, distinguiéndose de la “Generación de Megáfono”, sirve de puente a la generación de 1950 en la que se ubicaría Di Benedetto. Para Arturo Andrés Roig y su equipo de estudio, en cambio, la obra de Calí se inscribe dentro de la “Generación de 1925” ya que ésta, por sobre las diferencias particulares, se encontraría unida por un decidido nacionalismo literario realizado desde el ángulo de lo regional.<sup>12</sup>

Ya en *Radiografía de la Pampa* (1933), y más tarde en *La cabeza de Goliat*, Ezequiel Martínez Estrada denunció el grave desequilibrio existente entre la capital y el resto del país. Buenos Aires, como centro económico y cultural de la Nación, y el resto de las provincias participando escasamente del desarrollo y la cultura de la capital configuraban un país desarticulado entre el centro y las diversas regiones. En lo cultural prevalecía así la distinción entre regionalismo —como sinónimo de folklore y costumbrismo— y cosmopolitismo urbano.<sup>13</sup> Más específicamente, Marta Bustos

<sup>10</sup> Calí, Américo. *Martín Fierro ante el derecho penal*. Buenos Aires, Abeledo, 1947.

<sup>11</sup> Borello, Rodolfo. “La literatura mendocina 1940-1962” en: *Revista: Artes y Letras Argentinas*. Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, Año III, Nro.14, Marzo 1962.

<sup>12</sup> Roig, Arturo Andrés. *Los diversos aspectos de la vida cultural de Mendoza entre 1915 y 1940*. Mendoza, Editorial Fasanella, 1964.

<sup>13</sup> “El interior ha mirado siempre a la metrópoli como a la Metrópoli: sus planes nacionalistas y los del resto, han sido antagónicos y hasta disyuntivos. Es desde entonces, pues, que Buenos Aires ha sido el centro, en torno del que ha girado la vida argentina, la organización nacional, la cultura, la riqueza.” Martínez Estrada, Ezequiel. *Radiografía de la pampa*. Buenos Aires, Losada, 1985 (p.193). El ensayista

distingue un "regionalismo conservador" y otro "reformista-pedagógico". Mientras que el primero se caracterizaría por "reforzar las pautas paternalistas, cargar las tintas sobre el primitivismo y la irracionalidad del poblador rural y exaltar la naturaleza y lo cósmico como fuerzas sustanciales previas a lo histórico"; el segundo, el regionalismo "reformista-pedagógico", postularía a la educación como solución de los males que aquejan al país "sin tampoco lograr superar la dicotomía civilización versus barbarie."<sup>14</sup>

Por su parte, Arturo Andrés Roig define al "regionalismo" como una forma del "nacionalismo literario" que, en nuestro país, "comenzó a tomar cuerpo a partir de 1918, como un aspecto de la reacción general contra cierto espíritu extranjerizante, que tuvo vigencia en algunos núcleos intelectuales."<sup>15</sup> Como expresión e ideología, puede afirmarse que nació al producirse el agotamiento del modernismo; frente a una literatura cosmopolita, que huía en brazos de lo exótico, ciertos escritores sintieron la necesidad de volver los ojos a la tierra y las tradiciones locales. Este gesto, propio también del romanticismo, fue propulsado por hombres de letras que habían militado en las filas modernistas, los ejemplos más interesantes son sin duda Leopoldo Lugones y Ricardo Rojas quien, en *Eurindia*, decía: "El romanticismo traía en su doctrina libertadora, gérmenes de realismo nacional, que fecundaron aquí la concepción de *La Cautiva*, *Facundo*, *Amalia* y otros libros de sustancia argentina, o poemas locales como el *Santos Vega* de Mitre; pero la inmigración cosmopolita después de Caseros, unida a otras causas ya mencionadas, desprestigió las cosas nativas, dando brillante influjo a las modas europeas. La segunda generación de nuestros románticos, imitó a Musset y a Leopardi en verso, a Goethe y Hoffman en prosa. La crítica afrancesada hasta el fanatismo, fomentó el desgarramiento literario; y sobre el terreno así preparado, cayó la semilla de los modernistas. Paul Groussac, primero y Rubén Darío después (ninguno de los dos habían nacido en nuestro país), fueron maestros eminentes de dos generaciones argentinas. Ambos propusieron nobles modelos a la juventud: Renan, Flaubert, Verlaine, Mallarmé, Laforgue. Nos fascinó la literatura francesa. Su disciplina mejoró la técnica de algunos escritores. La curiosidad políglota nos llevó todavía más lejos: a

---

subrayaba, nuevamente, en *La cabeza de Goliath* (Madrid, Ed. Revista de Occidente, 1970) el desmedido centralismo de la capital.

<sup>14</sup> Bustos, Marta. "El cuento. 1930-1959" en: *Historia de la literatura argentina. Los proyectos de la vanguardia*. Tomo 4. Buenos Aires, Ceal, 1986 (pp.241-264). Para un análisis exhaustivo de la "tendencia nativista" en la literatura argentina ver: Romano, Eduardo. "El cuento. 1900-1930" en: *Historia de la literatura argentina. Las primeras décadas del siglo*. Tomo 3. Buenos Aires, Ceal, 1986 (pp.457-480); "El cuento. 1930-1959" en: *Historia de la literatura argentina. Los proyectos de la vanguardia*. Tomo 4. Buenos Aires, Ceal, 1986 (pp.217-240).

<sup>15</sup> Roig, Arturo Andrés. Ob.cit.

Norteamérica, a la India, Poe, D'Annunzio y Tagore pusieron escuela entre nosotros. El deslumbramiento fue tal, que la realidad nativa quedó olvidada. ”<sup>16</sup>

Pero, siendo hombres del interior, el movimiento de “restauración nacionalista” —como el mismo Rojas lo llamó— no partió solamente de ellos. Para Roig, el nuevo interés por “lo nuestro” deriva tanto de la fuerte corriente de expresión literaria teatral que fue denominada “teatro nacional” (en el que se destacan principalmente Florencio Sánchez y Gregorio de Laferrere) como de la obra de arqueólogos y folkloristas que rescataron del olvido “el pasado americano”. Ahora bien, lo interesante de todo este proceso consiste en que, ante el intento de consolidar un “nacionalismo literario”, surgió espontáneamente la necesidad de postular, teorizar y aun defender un “regionalismo literario”.

Para Rojas, la nacionalidad se resuelve en regiones tempo-espaciales y hablar de “nacionalismo” significa necesariamente hablar de “regionalismo”. Los grandes dictados del romanticismo resurgen así en su obra en la percepción de un hombre nacido de la conjunción del espacio y el tiempo, frente a los cuales lucha con libertad creadora. La postulación del espacio lo lleva a defender así la “regionalización” de todas las fuerzas con las cuales puede contar el hombre en la tarea de crear su cultura. Ese lugar en que se asienta el hombre no es un elemento pasivo, como tampoco lo es el hombre mismo; existe un “numen” de la tierra, que es la fuerza propia de lo telúrico que da el tono regional al hombre de las montañas o de las pampas. El tiempo, por su parte, se presenta como “tradicción”, pero esta “memoria colectiva” del pueblo tampoco es homogénea. Una nacionalidad está integrada por distintas tradiciones, así como está formada por lugares diversos (federalismo, indigenismo, cuyanismo, porteñismo, son distintas formas de la tradición). Así, tiempo y lugar, en tanto “tradicción” y “comarca nativa”, respectivamente, dan nacimiento a la “población local”, con una psicología propia, fruto de una doble experiencia histórica y telúrica.

Según señala Roig, entonces, los comienzos del “regionalismo mendocino” deben ser buscados entre las consecuencias espirituales de la primera post-guerra: “Antes de esa época, el regionalismo había alcanzado entre nuestros intelectuales, tomas de conciencia aisladas, con Juan Llenera, en su *Manifiesto romántico de 1846*, con Manuel Sáez en el terreno jurídico y político antes de 1887 y con Julio Leónidas Aguirre en 1904, quien postuló la necesidad de una ‘educación regional’. Las

---

<sup>16</sup> Rojas, Ricardo. *Eurindia*. Buenos Aires, Librería “La Facultad” de Juan Roldán, 1924 (pp.325-328).

anticipaciones de los tres se vieron ampliamente realizadas por la generación de 1925; las de Llenera, por los poetas y los plásticos que redescubren nuestro paisaje; las de Sáez, por un grupo de juristas que provocan un nuevo despertar del regionalismo jurídico y paralelamente una especie de 'vuelta a Sáez'; y las de Aguirre, con la 'escuela activa'." <sup>17</sup>

Como antecedente inmediato del "regionalismo literario" se destaca la presencia de un tipo de literatura cultivada por numerosos intelectuales de la época, que eran llamados "escritores nacionalistas" y que habían militado en el "modernismo" (entre ellos, pertenecientes a la "Generación de 1910", cabe nombrar a Julio Barrera Oro y Ataliva Herrera), y la tarea de algunos historiadores y prosistas alistados en el naturalismo. <sup>18</sup>

El crítico señala los años comprendidos entre 1925 y 1928 como el preciso momento de constitución de un grupo generacional activo y mordaz, que levanta con entusiasmo la bandera de la renovación literaria, con clara conciencia de novedad y ruptura. La aparición de *Poemas de Cuyo* (1925) de Alfredo Bufano, *Pájaros heridos* (1927) de Vicente Nacarato, *Cara de tigre* (1928) de Fausto Burgos, y *Cuentos andinos* (1928) de Miguel Martos, marcaría el comienzo de esta nueva etapa literaria de Mendoza. Bajo la denominación de "generación del 25", son así agrupadas distintas producciones que oscilan entre el "sencilismo" y el "vanguardismo" pasando por la literatura de clara inspiración folklórica. Esta clasificación, que justamente podría ser tildada de arbitraria, en la consideración de Roig tiene su justificación en el decidido y manifiesto "nacionalismo literario" realizado desde el ángulo de lo regional que las amalgama: "Prueba ampliamente lo afirmado, la presencia de una serie de temas comunes, entre los que son de importancia: la búsqueda del paisaje natural y del paisaje humano de la región, entendida como una realidad espacio-temporal, con una tradición y un terruño propios." <sup>19</sup>

Hacia 1922, Ricardo Rojas <sup>20</sup> festejaba el regreso del poeta Alfredo Bufano a su provincia natal y lo incitaba "a descubrir la emoción de los paisajes locales".

---

<sup>17</sup> Roig, Arturo Andrés. Ob.cit.

<sup>18</sup> Debe sumársele así a la influencia espiritual de Barrera Oro ("escritor nacionalista" de numerosas novelas y cuentos de tema histórico) y Ataliva Herrera (quien creía poder alcanzar el "alma nacional" a través de sus leyendas cordobesas), la tarea de los historiadores nucleados a partir de 1923 en la "Asociación de Estudios Históricos de Mendoza".

<sup>19</sup> Roig, Arturo Andrés. *Breve historia intelectual de Mendoza*. Mendoza, D'Accurzio, 1966 (p.33).

<sup>20</sup> Rojas, Ricardo. *Las Provincias*. Buenos Aires, Librería "La Facultad" de Juan Roldán, 1927 (capítulo XIII: Mendoza).

Destacando esta sentencia, Roig señaló la aparición de *Poemas de Cuyo* como el punto de partida en la configuración de una nueva generación literaria.

Es bastante conocida la profunda amistad que unió al mencionado poeta y a Américo Calí:

En arte, donde hay tantos llamados y como es natural tan pocos elegidos, no son muchos elegidos o llamados los que obedecen a su vocación en todo el porte de su cruz y de su grito. Aun cuanto no vale como regla suele acontecer que los más fieles consigo -no los más tenaces- son los que se dan a la obra, sin que les duela el propio destino. Y Alfredo Bufano, estaba pues sobre esa línea.<sup>21</sup>

Calí no sólo realizó una *Antología* de poemas de Alfredo Bufano, sino que su búsqueda poética se inscribe en esta misma senda. No así, los poemas de corte vanguardista de Ricardo Tudela o de Enrique Ramponi, o la literatura de “inspiración folklórica” iniciada por Burgos y Martos y continuada exitosamente por Draghi Lucero en *Las mil y una noches argentinas* (1940).<sup>22</sup>

El interés por el “paisaje nativo” común a la generación del 25 se manifiesta en una lírica que apunta a dar respuesta a los diversos elementos que integran la región en su doble valor temporal y espacial, y que encuentra su correlato en la “filosofía irracionalista e incluso, en algunos aspectos, mística, muy próxima a los vitalismos de la época.” Las publicaciones *Megáfono* y *Antena* fueron las portavoces de este grupo que, al indagar en el arte popular trajo consigo la reivindicación de la tradición musical y literaria autóctona. Resultado de esto es la aparición sucesiva de: *Cancionero mendocino* (1933) de Ismael Moreno, *Cancionero cuyano* de Alberto Rodríguez, y *Cancionero popular cuyano* de Juan Draghi Lucero, aparecidos estos dos últimos en 1938.

Con todo, lo que más destaca y ampliamente demuestra Arturo Andrés Roig en sus estudios es el hecho de que el “regionalismo literario” no fue más que un aspecto de todo un amplio movimiento de regionalismo cultural que abarcó las más diversas dimensiones: plástica, música, folklore, educación, y aun lo jurídico y lo político.

<sup>21</sup> Calí, Américo. *Alfredo Bufano. Poeta de su vida y de su obra.* (Homenaje póstumo a Alfredo Bufano) Mendoza, 1951.

<sup>22</sup> De Alfredo Bufano cabe destacar también: *Tierra de huarpes* (1926), *Poemas de la nieve* (1928), *Ditirambos y romances* (1937), *Presencia de Cuyo* (1940). Por otro lado, la “nueva sensibilidad de inspiración vanguardista” adquirió clara definición desde *El inquilino de la soledad* (1929) de Ricardo Tudela, *Carrousel de la noche* (1931) de Vicente Nacarato, *Concéntricas* (1932) de Sixto Martelli, y *Colores de júbilo* (1933) de Enrique Ramponi. En cuanto a “la literatura de inspiración folklórica”, además de Draghi Lucero, Roig destaca a Miguel Martos con *Cuentos andinos* (1928), Amelia Lescano de Podetti, Ramiro Podetti, Carlos Guevara Laval y Pedro Corvetto.

Movimiento que alcanzó su máxima apoteosis en la concreción simultánea de la “Fiesta de la Vendimia” a partir de 1933 (realizada por primera vez en 1913), los Congresos de Escritores de Cuyo de 1937 y 1938, el Primer Congreso de Historia de Cuyo de 1938, la Academia Cuyana de Cultura del mismo año, los sucesivos Salones de Artes Plásticas a partir de 1918, la Academia provincial de Bellas Artes creada en 1933, y finalmente, la Universidad Nacional de Cuyo, en 1939.

En la década del 40, cuando Antonio Di Benedetto esboza sus primeros escritos, Tudela y Ramponi publicaban sus producciones más logradas a la vez que muchos de los exponentes de la generación citada ocupaban los principales lugares de poder y legitimación del campo intelectual de la provincia. La absoluta ausencia de cualquier registro o marca de “sabor local” en *Mundo animal* y *El Pentágono* adquiere entonces una importancia radical.

## Capítulo II:

### **Jorge Luis Borges: corrimientos y estrategias**

En 1953 editorial D'Accurzio edita en Mendoza, en una edición reducida de trescientos ejemplares, el primer libro de cuentos de Antonio Di Benedetto titulado *Mundo animal*. No obstante el escaso tiraje, este libro mereció en 1952 el Premio Municipal de Mendoza y luego la Faja de Honor de la SADE en 1953 (en cuyo jurado se encontraba Jorge Luis Borges)<sup>23</sup>. El relato “Hombre-perro”, perteneciente a dicho volumen, fue premiado en 1951 por el Consejo del Escritor de Buenos Aires, con lo

---

<sup>23</sup> La revista *Libros de hoy* le dedica, incluso, una elogiosa reseña: “Dieciséis cuentos alucinantes, que emergen de un mundo de horror mental y atormentada subconsciencia (...). Recordándonos al hermético Kafka de todas las épocas, al simbólico Jorge Luis Borges de algunas ocasiones (...). Todos estos fragmentos de latentes vivencias tienen, según la oportuna advertencia del autor, una finalidad: impresionar fuertemente, pues se trata de cuentos con intención moralizadora, que pretenden dejar una huella perdurable en el ánimo del lector. Si bien en todos ellos se sugiere algo, siempre se deja abierto el camino para el libre albedrío interpretativo del lector. Cuentos de exclusivo desarrollo interior, sin mayores aportes de la realidad circundante, se reducen a una aventura mental o psicológica.” J.H.C. “*Mundo animal* por Antonio Di Benedetto” en: *Libros de hoy*. Nro.27-28, Buenos Aires, Imprenta Chile, Enero-Marzo, 1954 (p.229). También en *La viñeta de hoy* el libro es aplaudido: “(...) extraordinario cuentista nos resulta el autor de *Mundo animal*, por la sencilla razón de que sujeto y estilo son carne y sangre de los relatos.” Giorno, Vicente. “Reseña” en: *La viñeta de hoy*. Buenos Aires, Nativa, 1955 (p.58).

cual podemos suponer que la escritura de gran parte de estos relatos se sucedió entre los últimos años de la década del 40 y los primeros años de la década siguiente.

En esta primera edición de *Mundo animal* el autor publica dieciséis relatos <sup>24</sup>, dos de los cuales (“De viboradas” y “Pero uno pudo”) desaparecen en la segunda publicación realizada en Buenos Aires en 1971. Para aquel entonces Di Benedetto ya había desarrollado exitosamente su carrera periodística, había publicado tres de sus cuatro novelas y gran parte de sus relatos, también algunas de sus obras ya habían sido traducidas a varios idiomas y el autor no sólo había recibido diferentes premios sino que incluso gozaba de cierta fama entre el público lector, principalmente por sus novelas *Zama* y *Los suicidas*. Las reformulaciones, exclusiones y correcciones que realiza al reeditar el original tienen un valor singular en tanto que no sólo reafirman su proyecto de escritura sino que también manifiestan el modo en que éste se posiciona en el campo cultural. <sup>25</sup>

Con todo, para la segunda edición de *Mundo animal* (contiene quince relatos) se agrega “La comida de los cerdos”; el cuento “Mi muerte suya” pasa a llamarse “Trueques con muerte” modificándose, en la reescritura, el punto de vista narrativo: de la primera persona femenina se pasa a un narrador en tercera y se abrevia, asimismo, la extensión del relato, de cinco a tres páginas. También “Es superable” y “Las poderosas improbabilidades” sufren modificaciones; y “A vuestra elección” pasa a denominarse “Sospechas de perfección”. En general, las modificaciones de los textos enriquecen con nuevos aportes anecdóticos y pluralidad de visiones, los argumentos fantásticos que les dan vida, en detrimento de cierta tendencia alegórica insinuada en la primera edición de los mismos. <sup>26</sup>

<sup>24</sup> Los relatos contenidos en cada volumen son los siguientes:

- *Mundo animal*. Mendoza, D'Accurzio, 1953: “Mariposas de koch”, “Amigo enemigo”, “Nido en los huesos”, “Pero uno pudo”, “Es superable”, “Reducido”, “De viboradas”, “Hombre-perro”, “En rojo de culpa”, “Las poderosas improbabilidades”, “Volamos”, “A vuestra elección”, “Algo del misterio”, “Bizcocho para polillas”, “Mi muerte suya”, “Salvada pureza”.

- *Mundo animal*. Buenos Aires, Fabril editora, 1971: “Mariposas de koch”, “Amigo enemigo”, “Nido en los huesos”, “Es superable”, “Reducido”, “Trueques con muerte”, “Hombre-perro”, “En rojo de culpa”, “Las poderosas improbabilidades”, “Volamos”, “Sospechas de perfección”, “Algo del misterio”, “Bizcocho para polillas”, “La comida de los cerdos”, “Salvada pureza”.

<sup>25</sup> En diálogo con Paloma Recio (“La soledad como protección. Entrevista con Antonio Di Benedetto” en: *Quimera*. Nro.59, Barcelona, Montesinos Editor, Dic.1985) el autor declara: “Tiene que haber una correspondencia rigurosa y estricta entre el sentimiento o la idea y el uso del idioma o del lenguaje”. Vale destacarse -como anécdota-, que en varios libros consultados pertenecientes a escritores o amigos personales de Di Benedetto, encontramos correcciones hechas por él mismo en lápiz o tinta en su continuo afán por encontrar un vocablo o un giro más ajustado con respecto al libro impreso.

<sup>26</sup> Refiriéndose a ellos, Di Benedetto explicó: “*Mundo animal* es un conjunto de cuentos, cada cuento, una indignación transfigurada. Y el título es en realidad una invectiva. Algo me enfurecía o me lastimaba. En la mañana siguiente lo pasaba a imágenes y lo articulaba en una trama. ¿Por qué la transfiguración? No

Tanto en la primera edición como en la segunda, el conjunto de relatos es anticipado por unas breves palabras introductoras: firmadas por el autor en el 53; y simulando la estructura de un reportaje, en el 71. Es interesante relevar varios aspectos que se suceden en la confrontación de estas páginas. En el prefacio de la primera nos encontramos con la siguiente reflexión:

(...) 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.<sup>27</sup>

De la lectura de estas palabras se sucede una pregunta obligada: ¿Qué entiende Di Benedetto por “literatura evolucionada”? En su escritura hay una vocación por renovar e incluso destruir cualquier molde o categoría narrativa rígidamente estamentada. Con toda justicia podría decirse de él lo mismo que Noé Jitrik dijo a propósito de Julio Cortázar: “Ha sido capaz de renunciar a sus propias conquistas, a lo ya adquirido, para enfrentarse con la página en blanco, en la tradición mallarmeana o rubendariana.”<sup>28</sup> Dicha actitud, de algún modo, no ha sido descuidada por la crítica y ha abonado la utilización de aquella etiqueta lapidaria con la cual una y otra vez se lo ha caracterizado<sup>29</sup>. Así, con el mote de “experimental” se ha pretendido dar cuenta de una poética que, en tanto descrea de su función referencial, se declara en abierta resistencia o incapacidad para presentar versiones definitivas de cualquier “verdad” o “realidad” exterior a la propia experiencia subjetiva en el lenguaje enfrentándose, así, abiertamente con la literatura realista del momento (sea en la versión de la generación regionalista del 25 o en la del grupo *Contorno*).

Por otro lado, no es menos significativo comprobar que en el prefacio de la segunda edición se opera el borramiento de un nombre singular de las letras argentinas que sí constaba –en cambio– en la primera versión: el de Jorge Luis Borges. Leemos en la “Página introductora” del 53:

---

sé; tal vez para que el cuento fuera algo superior al episodio o a la persona que motivó la furia; tal vez como un eufemismo inconsciente de carácter defensivo; pudo haber estado condicionado a la época: pasábamos la dictadura peronista que me tenía sitiado.” Lorenz, Günter. “Antonio Di Benedetto” en: *Diálogo con Latinoamérica*. Barcelona, Ed. Universitarias de Valparaíso, Pomaire, 1972 (p.131). Traducción de Dora Weidhaas de la Vega, título original: *Dialog mit Lateinamerika*.

<sup>27</sup> Di Benedetto, Antonio. *Mundo animal*. Mendoza, D'Accurzio, 1953 (p. 9). El subrayado es nuestro.

<sup>28</sup> Jitrik, Noé. “Pensar en Julio Cortázar” en: *El ejemplo de la familia. Ensayos y trabajos sobre literatura argentina*. Buenos Aires, Eudeba, 1997 (p.52).

<sup>29</sup> “Practica literatura experimental.” Al respecto de esta discusión ver: Saer, Juan José. “Zama” en: *El concepto de ficción*. Buenos Aires, Ariel, 1997.

Esta es la explicación de “En rojo de culpa”, uno de los cuentos de *Mundo animal*. La culpa de que vaya aquí no es mía, sino de Jorge Luis Borges, que me animó con su ejemplo en “La muerte y la brújula”.<sup>30</sup>

¿A qué se refiere Di Benedetto con la palabra “ejemplo”? Hay, por lo menos, tres posibles respuestas: Una, es relacionar directamente un relato con otro y analizar las posibles conexiones entre ellos; en segundo lugar, con una mejor perspectiva se puede concebir la palabra “ejemplo” en un sentido amplio y entender por ello el modo particular en que Borges comprendió y “ejerció” –por decirlo de algún modo– la literatura varias décadas antes; y por último, también podríamos pensar –y creo que no hay nada que invalide esta lectura– que lo que Di Benedetto está aquí justificando al invocar a Borges no es al relato en sí (que, en verdad, poco tiene que ver con el pseudo-policial de “La muerte y la brújula”) sino al párrafo inmediatamente anterior de la citada “Página introductora” en que él se despacha, al igual que Borges lo hizo en el “Prólogo” del año 44, con una breve explicación acerca de los modos y móviles del relato. Si esto acaso fuera así, debería atenuarse esa tendencia alegórica algo cercana a la fábula que tanto ha subrayado la crítica al leer estos textos. Podría, en cambio, entenderse a estos desniveles operados en la producción de sentido como los primeros esbozos o intentos de un joven escritor por apropiarse y ejercer ciertos mecanismos de escritura y, a la vez, colocarse en un determinado espacio del campo intelectual.

Puede arriesgarse ahora una respuesta a aquella pregunta que había quedado pendiente y afirmar que para Di Benedetto “literatura evolucionada” se une irrevocablemente a “Borges” en el preciso momento en que los principales exponentes de la generación regionalista del 25 ocupan los principales lugares de poder y legitimación intelectual de la provincia de Mendoza. De este modo, el escritor ingresa al campo literario argentino por la brecha abierta en los 40 por la literatura fantástica. Con ese horizonte de absoluta libertad creativa y un sólido conocimiento literario, Di Benedetto se lanza en su búsqueda de “nuevas formas de narrar” que la plasticidad del género le permite:

(...) me gustaría que me señalaran como un infructuoso aventurero de la literatura que pretendió escribir literatura fantástica y que nunca tuvo la imaginación suficiente para dar una pieza acabada de este género.<sup>31</sup>

<sup>30</sup> Di Benedetto, Antonio. *Mundo animal*. “Página introductora” Ob. cit. (p.2).

<sup>31</sup> Vázquez, María Esther. “Con Antonio Di Benedetto” en: *La Nación*. Buenos Aires, 14 de diciembre de 1984 (p.9).

En una de las últimas entrevistas concedidas, el autor glosaba algunas reflexiones sobre el tema:

Gracias a Borges me introduje en la literatura fantástica, en su esqueleto y su significación. Él publicó un artículo analítico explicativo sobre ese género, con vertebración histórica que provocó mi propia reflexión e investigación, apoyado en el francés Roger Caillois. (...)

He trabajado en la búsqueda del origen y el ser de la literatura fantástica. He visto claramente tres etapas, al principio estuve convencido de que la literatura fantástica era una categoría en sí misma que admitía adjetivos de lo maravilloso, lo fantástico, lo sorprendente y lo sobrenatural. Luego estudié el tema bajo otra lente: con relación al sexo y los impulsos sexuales y con afinidad a la aplicación del psicoanálisis para poder interpretarla. Por último vino la vuelta a la lente de que la fantástica descubre una realidad. Los cuentos fantásticos son realidades. La clave es buscar las claves alrededor de lo fantástico en sí mismo, las pulsiones sexuales y los caminos del psicoanálisis.<sup>32</sup>

Puede claramente percibirse el amplio abanico narratológico que le abre la literatura fantástica a partir de Borges: lo sobrenatural y lo maravilloso permite primero la reflexión escritural sobre el erotismo del sujeto, para luego comprender, gracias a la influencia del psicoanálisis, que la ficción fantástica y los modos narrativos a través de los cuales ésta se articula albergan la posibilidad de refigurar o "descubrir" realidades. El "modo" fantástico sobre el que se construyen los primeros textos de Antonio Di Benedetto se erige, de esta manera, en el camino privilegiado de conocimiento y problematización de la subjetividad. Una subjetividad escindida que, en tanto reconoce en el yo la fuente del Mal, indaga en los sueños, deseos y fantasías las transmutaciones de éste para arrojar finalmente en la escritura, las vacilaciones de un sujeto imposibilitado de asir cualquier "verdad" o sentido definitorio.

### **Capítulo III:**

#### **Fábulas absurdas**

Entre "La comida de los cerdos" (un cuento inexistente en la primera edición de *Mundo animal*) y los relatos "De viboradas" y "Pero uno pudo" (ambos excluidos en la segunda edición) puede trazarse un arco que, claramente, ponga de manifiesto no sólo

---

<sup>32</sup> Almada Roche, A. "Antonio Di Benedetto: entre los grandes narradores argentinos" en: *La Prensa*. Buenos Aires, Domingo 26 de febrero de 1984 (p.6).

las modalidades de lo fantástico desplegadas en la escritura de Di Benedetto, sino también la significación que el movimiento regionalista tuvo en su formación temprana.

“La comida de los cerdos” es un relato muy breve en el que naturaleza y animales se convierten, como en los cuentos de Horacio Quiroga, en fuerzas salvajes y devastadoras. Un narrador omnisciente relata la historia de una mujer que, en la soledad inmensa del campo, sueña con el mar, las playas, la aventura amorosa. En su delirio onírico la asalta un espejismo:

(...) nadie sabe de qué impulsos dotó, a esa mujer inexplorada, aquel ojo de agua que manaba limpio acariciando sin sensualidad las caderas de una vegetación hecha al destino de su ensimismado mundo líquido.<sup>33</sup>

Pero este espejismo no es otra cosa que el corral de los cerdos donde “(...) los tres más bestiales la disputan en una contienda atroz” mientras la mujer cree entregarse a los brazos de su amado. Lo fantástico, aquí, surge de la precisa y alucinada superposición de dos realidades extrañamente opuestas y amalgamadas a través de la escritura. Cualquier ejercicio interpretativo es responsabilidad del lector: el texto no dice más de lo que dice. En cambio, los dos relatos que el autor suprime en la segunda edición de 1971, “De viboradas” y “Pero uno pudo”, al recurrir a la personificación de animales se emparentan más con las fábulas que con los otros relatos del mismo volumen. En el primer cuento, de manera irónica una víbora recrimina la actitud de los seres humanos y su vocación por ejercitar bromas de mal gusto. En “Pero uno pudo”, los insectos parásitos de las plantas llaman asesino al dueño de la casa que decide desinsectarlas, acusándolo incluso, de su propia falta de higiene.

Susana Chertudi, en su estudio sobre los cuentos folklóricos argentinos, señala que aquellos contruidos a partir de la presencia de figuras animales tienen la particularidad de otorgarles a éstos el protagonismo en la trama narrativa haciéndolos actuar casi siempre como seres humanos.<sup>34</sup> “De viboradas” y “Pero uno pudo” reconocen, entonces, cierta filiación con las formas tradicionales de los cuentos de animales y leyendas presentes en el folklore de las distintas regiones argentinas. Sin duda Di Benedetto conocía los trabajos de recopilación de relatos y leyendas del ámbito

<sup>33</sup> Di Benedetto, Antonio. “La comida de los cerdos” en: Ob. cit. (p.103).

<sup>34</sup> Chertudi distingue cuatro clases de cuentos folklóricos argentinos: Los cuentos de animales; los de magia (que “presentan seres, acciones u objetos fabulosos o fantásticos”); los relatos en los que intervienen Dios, la Virgen o los santos con un propósito moralizador más o menos evidente; y, finalmente, el grupo de cuentos humanos que contiene variada representación (aventuras de pícaros, de tontos, cuentos de adivinanza o de ingenio, etc.) Chertudi, Susana. “Cuentos folklóricos en la Argentina” en: *Juan Soldado. Cuentos folklóricos de la Argentina*. Buenos Aires, Eudeba, 1962.

cuyano realizadas por Draghi Lucero quien, ya desde 1940 –año en que publicara *Las mil y una noches argentinas*–, circulaba por los principales ámbitos de la cultura mendocina.

El estudio del relato maravilloso considerado en su raigambre folklórica ha posibilitado a lo largo de este siglo no sólo el abordaje del género fantástico en cuanto tal, sino también, el desarrollo de toda la narratología estructuralista contemporánea. La investigación realizada por Vladimir Propp acerca de la morfología del cuento maravilloso tuvo el mérito de posibilitar –señala Roland Barthes en “Introducción al análisis estructural de los relatos”– tanto el desarrollo de toda la maquinaria teórica a partir de la cual el estructuralismo pretendió abordar el relato breve, como también ciertas reflexiones que, luego, pudieron centrarse en el estudio de lo fantástico como un género distintivamente conformado. Dice Barthes: “(...) los formalistas rusos, Propp, Lévi-Strauss nos han enseñado a distinguir el siguiente dilema: o bien el relato es una simple repetición fatigosa de acontecimientos, en cuyo caso sólo se puede hablar de ellos remitiéndose al arte, al talento o al genio del relator (del autor) –todas formas míticas del azar–, o bien posee en común con otros relatos una estructura accesible al análisis por mucha paciencia que requiera poder enunciarla; pues hay un abismo entre lo aleatorio más complejo y la combinatoria más simple, y nadie puede combinar (producir) un relato, sin referirse a un sistema implícito de unidades y de reglas.”<sup>35</sup>

Para Propp es posible reconstruir la “proto-forma” del cuento maravilloso a partir de la conservación de las formas o elementos fundamentales del cuento y la liberación de las meras variantes. El análisis de los atributos permitiría así una interpretación científica del relato; lo cual significaría que “desde el punto de vista histórico el cuento maravilloso en su base morfológica es un mito.”<sup>36</sup>

Esta indefinición primera que los estudios teóricos mantuvieron para abordar los relatos considerados fantásticos de los folklórico-maravillosos puede percibirse incluso en una antología tan heterogénea como la armada por Nicolás Cócara bajo el título *Cuentos fantásticos argentinos*. Allí, en el prefacio, sin definir claramente un concepto de lo fantástico Cócara reconoce una tradición de esta vertiente en la literatura argentina que se inicia con “los mitos de nuestra tierra” (el lobizón, la luz mala, etc.) y se prolonga en un heteróclito catálogo de textos y autores que abarca tanto a *La Argentina*

---

<sup>35</sup> Barthes, Roland. “Introducción al análisis estructural de los relatos” en: Barthes, Eco, Todorov, otros. *Análisis estructural del relato*. México, Ed. Coyoacán, 1998 (p.8).

<sup>36</sup> Propp, Vladimir. *Morfología del cuento*. Madrid, Ed. Fundamentos, 1977 (p.104).

de Martín del Barco Centenera, los relatos de Joaquín V. González, los del *País de la selva* de Ricardo Rojas, *Fausto* de Estanislao del Campo, como los textos de Lugones, Borges o Peyrou.

En el "Borrador de un reportaje" que prelude la edición del 71, Di Benedetto explica:

Por el cincuenta y tantos, el público estaba menos entrenado que actualmente para este tipo de literatura. No renegué de los lectores, desconfié de mi aptitud para hacerme entender.<sup>37</sup>

Hay, sin duda, en este volumen una tendencia a lo alegórico con sutiles proyecciones hacia lo folklórico-maravilloso que se prolonga en cierto didactismo no del todo velado en algunos textos. Esto está abiertamente declarado en ambos prefacios, en el predominio de la tarea de explicitación del nexo entre un primer sentido y uno segundo. Sin embargo, dichas explicitaciones son límites o cercos arbitrarios que los propios relatos se encargan de sobrepasar. El autor es el primero en percibir ese plus que el cuento ofrece al lector y que él no puede manejar:

Yo sugiero; resuelva, de una o más maneras, igual o distinto a mí, quien me lea.<sup>38</sup>

Falta contarle que allá mismo (en el primer prólogo) me volví contra esas facilidades que estaba otorgando, porque cavilé que de tal modo coartaría lo que aguardaba de los lectores: que cada uno pensara, descubriera, inventara más de lo que yo tramé o de lo que se me reveló al escribir mis cuentos.<sup>39</sup>

La denominación de "fábulas" entonces, como el mismo autor llama a estos cuentos, no resulta suficiente para categorizarlos.<sup>40</sup> Si bien son narraciones de sucesos en los que por semejanza o deducción se puede extraer una reflexión sobre la naturaleza del ser humano, o —en algunos casos— el autor se explaye en verdaderos alegatos en defensa de una concepción moral y ética (como ocurre en el cuento "Amigo enemigo" y en "Sospechas de perfección"), esto bien podría extenderse a buena parte de la literatura universal, sin por eso recibir tal epíteto. Por otro lado, es necesario subrayar que las

<sup>37</sup> Di Benedetto, Antonio. *Mundo animal*. Buenos Aires, Fabril Editora, 1971 (p. 9).

<sup>38</sup> Di Benedetto, Antonio. *Mundo animal*. Mendoza, D'Accurzio, 1953 (p.10).

<sup>39</sup> Di Benedetto, Antonio. *Mundo animal*. Buenos Aires, Fabril Editora, 1971 (p. 10).

<sup>40</sup> A propósito de la edición del 71 Francisco Urondo apuntaba: "Este libro, que reúne quince relatos, parece correr el riesgo de transformar su fantasía en elementos alegóricos; pero como la suya es una fantasía implicante, no resbala por esas peligrosas laderas. Tampoco se deja enredar por la elusión." Urondo, Francisco. "Reeditan un libro de Di Benedetto: Imaginación empírica y solidez narrativa de un escritor mendocino" en: *La Opinión*. Buenos Aires, 30 de noviembre, 1971 (p.7).

especulaciones filosóficas desplegadas en estos relatos son una constante en toda su obra posterior: el sentido de la culpa, la presencia de personajes desgarrados, la inclinación al suicidio o a la autodestrucción.

En este sentido, el relato “Amigo enemigo” es paradigmático, tanto en su factura como en la recreación de una angustiante atmósfera kafkiana en la que el horror de la condición humana se muestra bajo sus diversas e irreductibles facetas. Allí, un joven vive traumáticamente el suicidio de su padre y se incomunica del mundo encerrándose entre libros de astrología, quiromancia y química. Convive con él, en esa habitación, un “pericote”; para evitar que la rata se coma los libros, el protagonista comienza a darle pan y le pone nombre y edad: “Guerra tiene los años de la humanidad y todavía más.” La rata comienza a crecer de manera monstruosa, desborda los cajones y se abalanza contra el joven, quien le arroja como si fuera un puñal una lapicera que se clava en la masa informe del animal. El monstruo huye dejando un reguero de sangre y el protagonista recobra la voz. Las interpretaciones de este cuento son múltiples por la cantidad de elementos que se condensan en un texto tan breve: la figura del padre, el suicidio, la culpa, la pérdida de la voz, la pobreza, el animal que, de compañero, se trastoca en amenaza. El autor, sin embargo, nos orienta en la introducción hacia la interpretación simbólica del pericote como “el monstruo de la guerra”. Bien: pero esta explicación nos dice menos de lo que el texto en realidad con sus múltiples proyecciones podría insinuar. Tal gesto explicitativo, entonces, corre a destiempo con la intención del autor de formular narraciones abiertas, polisémicas, que en rigor se distancian radicalmente del concepto tradicional de fábula.

Carlos Mastrángelo, quien elogia la maestría narrativa de Di Benedetto, señala sin embargo una debilidad en algunos relatos: “(...) lamentablemente y es lo único que faltaría para que estos cuentos representasen a un maestro del género –dice–, algunos finalizan incompletamente. ‘Enroscado’, tal como el autor lo termina, podría continuar indefinidamente, como esos neblinosos días otoñales.”<sup>41</sup>

Di Benedetto ha manifestado más de una vez su incursión a la literatura a partir de la revista *Leoplán*. Allí conoció a autores como Dostoievsky, Pirandello y por supuesto Horacio Quiroga. De éste último conoce también su magisterio e influencia, pero él intenta ir más allá de lo que el género relato breve le impone. Infringiendo uno de los preceptos del *Decálogo del perfecto cuentista* de Quiroga, el autor fuerza así la estructura del cuento breve presentando un final abierto en la elucubración de una

atmósfera de pesadilla más próxima a las ficciones kafkianas que a los relatos folklórico-costumbristas publicados en esas fechas en la región cuyana.

Según Malva Filer el rasgo más acusado en los textos de *Mundo animal* es el sentimiento de culpabilidad que abate a sus personajes y los empuja a aceptar como merecida su propia destrucción. “Se trata de una culpa nunca explicada, que el condenado admite con el mayor fatalismo –dice Filer–.”<sup>42</sup> En este sentido, son ilustrativos los cuentos “En rojo de culpa”, “Sospechas de perfección”, y “Bizcocho para polillas”, en tanto varía en cada texto los grados de culpabilidad, así como también la actitud del inculpatado. En el primer relato se aborda el tema de la culpabilidad a partir de los mecanismos que utilizaría el inconsciente para liberarse de ella o, transferirla a otros: pagado por los ratones, el narrador protagonista se convierte en el receptáculo de todas las culpas que el mundo humano hace recaer en ellos al ser causantes de todas las pestes y los males. En “Bizcocho para polillas” el narrador es ahora un ser solitario atacado por un ejército “ciego y famélico de polillas”, el cual apresura su muerte instigándolas a que le coman el corazón. Antes de morir concluye que su culpa reside en haber ocultado por demasiado tiempo su cuerpo al amor.

Finalmente en “Sospechas de perfección”, la situación es más ambigua. Llevado por el afán de lucro, el personaje enseña a leer –pero no a escribir– a sus posibles compradores de libros; por esta tarea, cuya aparente inocencia encubre una dudosa moralidad, es enjuiciado y condenado a muerte. Del mismo modo que en *El Proceso* de Kafka, el tribunal es aquí anónimo y su sentencia inapelable:

Suspendidos mis propósitos, mi persona fue llevada a juicio, ante un tribunal de hombres enmascarados y a caballo en bestias cubiertas de gualdrapas. Yo, en medio de todos, de pie, las muñecas oprimidas por una cuerda.<sup>43</sup>

“Sospechas de perfección” es el cuento más extenso del volumen (en la primera edición se llama “A vuestra elección”) y está compuesto por nueve partes, espacial y temporalmente diferenciadas, que actualizan un tema en cada secuencia: el juicio y la condena, la espera, la ejecución, el renacimiento, la fiesta, el segundo juicio, la

---

<sup>41</sup> Mastrángelo, Carlos. *El cuento argentino*. Buenos Aires, hachette, 1963 (p.83).

<sup>42</sup> Filer, Malva. *La novela y el diálogo de los textos. Zama de Antonio Di Benedetto*. México, Oasis, 1982 (p.17).

<sup>43</sup> Di Benedetto, Antonio. “Sospechas de perfección” en: Ob. cit. (p.80).

venganza, etc. El sentido de la culpa, de una justicia que no se comprende, de la condena aceptada con resignación, son en este cuento temáticas hiperbolizadas incluso, en las distintas ediciones del mismo. En la primera versión el relato adopta un final más armónico o feliz, si se quiere: el protagonista, luego de haberse liberado de la ejecución, llega a un país paradisíaco en el que reinan los valores humanos, allí otro tribunal decide su suerte, y el cuento finaliza, ante la perspectiva de una vida plácida, insinuándose una sola línea de fuga: “Éste es el fallo del tribunal y, en principio, me conforma.” En la segunda edición, el cuento es reformulado incorporando una secuencia final en la que el deseo de venganza es atizado por los miembros de esa comunidad ideal prolongando al texto en un relato circular e infinito. Primero el enjuiciado es condenado a ser devorado por un escuadrón de hormigas; ante el alegato del enjuiciado las mismas se sublevan y en vez de destruir sus huesos, lo transportan a un ficticio lugar descrito con rasgos de irrealidad o de utopía. Pese a haber sido redimido, el protagonista persiste en quebrantar el orden ideal del lugar: “Me propuse, entonces, un plan bélico encaminado a perturbar el equilibrio de ese mundo. Se me ocurrió que destruyendo sus ídolos algo vital destruiría.”

Estas palabras no sólo recuerdan a la “filosofía del martillo” de Nietzsche sino que incluso delatan una preocupación central que recorre tanto este texto como los otros del volumen. Preocupación que gira en torno a la pregunta sobre la esencia o el origen del Mal y que, en este caso, surge del ominoso vaivén tramado entre dos universos diferenciados y, a la vez, puestos en tensión –el mundo humano y el mundo animal–. La maldad es presentada aquí como una fuerza innata constitutiva de la misma naturaleza del hombre.

“Sospechas de perfección”, lejos de anclar el sentido en el simple trazado de analogías, crea no sólo un clima onírico digno de la más contundente narrativa kafkiana sino que incluso su final –al tornarse circular e infinito– nos remite también a Borges. Con el beneplácito del mundo utópico a participar de la ira del hombre redimido en contra del mundo anterior que lo condenó, se traza un espiral de violencia que hace del devenir humano una sucesión intemporal de culpas, condenas, redenciones y venganzas.

## **Capítulo IV:**

### **Hombre y animal**

Con insistencia Di Benedetto elige para los relatos de *Mundo animal* más que animales de vida silvestre, como suelen hacer las fábulas y leyendas tradicionales, a animales domésticos que mantienen una relación más estrecha con el hombre y, por ende, pueden convertirse en el reservorio de una zona de la subjetividad aún no conocida. Es decir, "mundo animal" en estas ficciones es el problemático espacio en el cual el sujeto se enfrenta a lo más esencial, íntimo y a la vez desconocido de sí. Lo fantástico habrá de surgir, entonces, de la confrontación de estos espacios, del encuentro entre una lógica que el sujeto pretende como real y un universo que escapa a las leyes del realismo y enfrenta al sujeto consigo mismo, con su primitiva animalidad. Quizá por esa razón en más de una oportunidad la crítica ha recurrido a la perspectiva psicológica para abordar estos textos, porque lo que tematizan y que sin duda se prolonga a toda la narrativa de este autor, es una profunda indagación sobre el sujeto tramada desde el interior de las mismas ficciones.

Es así como la protagonista de "Trueques con muerte" sólo en el ejercicio de la violencia contra el animal se enfrenta a su propio desgarramiento interno. Este relato, que en la primera edición del volumen se llamaba "Mi muerte suya", tematiza el desamor de una pareja y la paralela gestación de un niño. Luego, con la maternidad frustrada, la mujer presiente el "principio de su ir a la muerte. Se ha venido sintiendo circundada de vacío, y con nada adentro."<sup>44</sup> En la reescritura, las secuencias y la extensión del cuento se condensan y se reemplaza la narración autodiegética por la formulación en tercera persona. La violencia surge así en el brutal ataque a puntapiés contra una gata embarazada como producto de la pérdida, el desamor y de una relación mantenida por las convenciones sociales.

Con sus vidas paralelas y su silencio, los animales ofrecen al sujeto un tipo de compañía diferente de todas las que pueda aportar el intercambio humano; diferente porque es una compañía ofrecida a la soledad del hombre en cuanto especie. Como bien señala John Berger en su libro *About looking*<sup>45</sup>, la antropología ha surgido de la fascinación y del misterio nacido en el cruce de miradas entre el animal y el hombre.

---

<sup>44</sup> Di Benedetto, Antonio. "Trueques con muerte" (pp.45-46); en lo sucesivo -si no se hace explícita salvedad- trabajaremos con la edición del año 1971.

<sup>45</sup> Berger, John. "¿Por qué miramos a los animales?" en: *Mirar*. Ediciones de la Flor, Buenos Aires, 1998.

Estudiar el paso de la naturaleza a la cultura constituye una búsqueda de respuestas para una pregunta primera: ¿Cuánto de parecido y cuánto de diferencia hay entre éstos? Es por demás significativo relevar que la primera temática tratada por el hombre en la pintura fue animal; todavía más notable es el hecho de que es muy probable que la primera metáfora haya sido también animal. Si es cierta la tesis mantenida por Rousseau en *Ensayo sobre el origen de las lenguas* de que el propio lenguaje empezó con la metáfora ("Dado que la emoción fue el primer motivo que indujo al hombre a hablar, las primeras palabras que éste pronunciaría hubieron de ser tropos"<sup>46</sup>), hombre y animal habrían mantenido desde el origen de los tiempos –señala Berger– una relación metafórica que, a la vez que manifestaba todo aquello que los unía, también subrayaba aquello que los diferenciaba. La teoría darwiniana de la evolución, indeleblemente marcada como está por las concepciones del siglo XIX europeo, pertenece sin embargo a una tradición tan antigua como el propio hombre, aquella que percibe a los animales como "mediadores" entre el hombre y su origen porque son al mismo tiempo parecidos y diferentes a él.

Poco a poco, en un largo proceso que comenzó con la Revolución Industrial, los animales han ido desapareciendo de la vida del hombre en una historia teórica y económica que forma parte del mismo proceso mediante el cual los hombres se han visto reducidos a unidades aisladas y mecanizadas, de producción y de consumo. El animal ha sido vaciado así de experiencia y de secretos, y esta nueva "inocencia" inventada provoca en el hombre del siglo XX también cierta nostalgia. A su vez, el animal doméstico (sexualmente aislado o esterilizado, extremadamente limitado en sus ejercicios, privado del contacto con otros animales y alimentado con alimentos artificiales) constituye en estos tiempos una especie de "completamiento" del amo, ofreciéndole a éste respuestas a ciertos aspectos de su carácter que, de no ser así, no se verían confirmados. Por supuesto, en esta relación ambas partes han perdido su autonomía (el dueño se ha convertido en aquella persona-especial-que-sólo-es-para-su animal, y éste ha pasado a depender del amo para todas sus necesidades físicas), destruyéndose así el paralelismo de sus vidas separadas.

Hombre y animal han mantenido una relación tan antigua como intensa transmutada, hoy, en una suerte de latencia que puede rastrearse aún en la cantidad de ficciones con las que se aborda esta temática. Dice Gaston Bachelard: "El escritor sabe

---

<sup>46</sup> *Ibid* (p.16).

por instinto que todas las agresiones, vengan del hombre o del mundo, son animales. Por muy sutil que sea una agresión del hombre, por muy indirecta, camuflada y construida, revela orígenes inexplorados. Un pequeño filamento animal vive en el menor de los odios. (...) Y uno de los signos terribles del hombre consiste en no comprender intuitivamente las fuerzas del universo más que por una psicología de la cólera.”<sup>47</sup>

Con todo, en el plano de la significación, los animales encarnan tanto en este volumen como en algunos relatos finales publicados en *Absurdos*<sup>48</sup>, la misma dualidad que caracteriza al mundo humano debatiéndose desgarrada e irreconciliablemente entre el Bien y el Mal que los escinde: los personajes pueden resultar atacados por animales a los que han dado albergue y alimento (como en “Nido en los huesos” y “Bizcocho para polillas”); los animales pueden simbolizar la inocencia y la pureza (como “Salvada pureza” y “Reducido”); o pueden ser cómplices de la/s progresiva/s metamorfosis que sufren los humanos en su trashumante camino de conocimiento existencial.

En “Nido en los huesos” se produce un pasaje entre el mundo animal y el humano como universos paralelos y simétricos. La niñez adquiere las formas de la inocencia animal convirtiéndose en víctima de la arbitrariedad e incompreensión del mundo adulto. Así la relación hombre-animal conoce, en este cuento, distintas facetas. En un principio se narra la llegada de un mono y una palmera a una casa donde sobran espacio y dinero; luego, el mono es castigado y privado de alimento por el padre, figura represora que ejerce gratuitamente el poder. En una segunda parte, es el niño el que ahora es privado de amor y alimento por parte del padre; la degradación involucra ahora tanto al animal como al infante por lo que ambos quedan expuestos a la desolación y la intemperie. El niño decide entonces “anidar su cabeza de pájaros”, construyendo así un refugio imaginario: "(...) si todos pusiéramos nuestra cabeza al servicio de la felicidad general, tal vez podría ser. Pero nuestra cabeza, no sólo el sentimiento." (27) En la tercera parte del relato, los pájaros que anidaban en la cabeza del niño concitan también a los buitres, quienes en su ataque comienzan a destrozarle los huesos del cráneo. El personaje acaba refugiado entre unos baúles a la espera de que alguien se apiade de él.

---

<sup>47</sup> Bachelard, Gastón. *La poética del espacio*. México, Fondo de Cultura Económica, 1986 (p.76).

<sup>48</sup> Véase específicamente los cuentos: "Felino de indias", "Pez", "Tríptico zoo-botánico con rasgos de improbable erudición" y "Hombre invadido" (Di Benedetto, Antonio. *Absurdos*. Barcelona, Pomaire, 1978).

Como bien recuerda María Elena Legaz<sup>49</sup> el tema de la relación analógica hombre-mono y hombre-animal tiene una larga trayectoria en la literatura universal, desde la literatura fantástica tradicional hasta la ciencia ficción y el cine. En la narrativa argentina esta relación fue tratada por Leopoldo Lugones en "Yzur"; a la vez que, Adolfo Bioy Casares en *Plan de evasión* y en algunos relatos de *La trama celeste* ha tematizado el trasvase de rasgos del mundo animal al humano.

Sobre un mecanismo similiar se construye el relato "Hombre-perro" actualizando ahora otra problemática: el hombre privado de aquello más elemental que asegura su existencia puede transformarse en una bestia capaz de matar ("La diferencia está en que usted cree que a veces los hombres se portan como perros y yo sé que todos los hombres son unos perros." 51) En la ficción el tránsito del plano de la realidad al plano de la irrealidad se produce sin ninguna intermediación textual o discursiva, tampoco hay una personificación del animal. Construido de manera impecable, las dos realidades coexisten en un sola fantasía, resultando así uno de los mejores relatos del volumen al producirse esa "vacilación" entre la posible explicación realista y la aceptación del suceso maravilloso que Todorov considera como constitutiva del género fantástico.

Estuve aguardándolo pacientemente, pero cuando lo vi toda la furia me poseyó. Se me hincharon los belfos, me fui al suelo y mis cuatro patas me dispararon hacia él, que ya, advertido rápidamente, en sus cuatro patas también, con un breve aullido de miedo, mostraba, por instinto de defensa, los dientes.(55)

En *Introducción a la literatura fantástica*<sup>50</sup> Tzvetan Todorov, continuando en cierta forma con los lineamientos postulados por Propp, definía a lo fantástico como un "género evanescente" de muy difícil precisión pero que, aun así, por oposición a otras dos categorías ("lo extraño" y "lo maravilloso") podía delimitarse en el mismo acto de lectura. Lo fantástico, desde esta consideración, debe crear en el lector una especie de vacilación ante el texto; vacilación que habrá de surgir de una lectura ingenua y que se encontrará en la precisa intersección de dos coordenadas o categorías claramente definidas. Para Todorov, entonces, "lo maravilloso" se define por la presencia en un texto narrativo de lo "sobrenatural aceptado", mientras que "lo extraño" debe ser entendido como "lo sobrenatural explicado". Lo fantástico surge así a partir de la

---

<sup>49</sup> Legaz, María Elena. "Nido en los huesos" en la obra de Antonio Di Benedetto", conferencia del Curso de actualización "La narrativa contemporánea" organizado por la Universidad Católica de Córdoba. Córdoba, Ed. de la Universidad Católica, 1983 (pp.243-244).

vacilación entre una explicación realista y una sobrenatural de los acontecimientos presentados en el texto. También establece una serie de subgéneros para definir las particularidades distintivas y propone, desde una perspectiva semántica, dos criterios para establecer una tipología (*los temas del yo y los temas el tú*). Resaltemos, por otro lado, el hecho de que para este crítico, la fábula y la alegoría estarían excluidas del género puesto que su sentido se habría explicitado en el texto.

Ana María Barrenechea en su “Ensayo de una tipología de la literatura fantástica” pone en duda las tesis de Todorov al afirmar que en la literatura actual hay numerosos casos en los que lo alegórico “refuerza el nivel literal fantástico en lugar de debilitarlo, porque el contenido alegórico de la literatura contemporánea es a menudo el sinsentido del mundo, su naturaleza problemática, caótica, irreal.”<sup>51</sup> Asimismo, la autora destaca la existencia de otros mundos en la semántica global del texto, que al invertir los valores de la lógica habitual se constituyen en una amenaza del mundo real: “(...) se postula la realidad de lo que creíamos imaginario y por tanto la irrealidad de lo que creemos real. Por deducción lógica o por contagio del mundo del misterio se llega a dudar de nuestra propia consistencia.”<sup>52</sup>

Ya sea que consideremos a estos relatos como verdaderas piezas del género, o que cataloguemos de “híbridos” a aquellos más vacilantes reforzando alguna u otra lectura teórica alternativamente, lo que estas ficciones claramente ponen en escena es una suerte de extrañeza o de enajenación que se sucede en el acto de lectura ante la superposición de dos mundos que parecen en primera instancia distintos, y la alucinada constatación posterior de que ambos nos remiten a un universo imposible de ser aprehendido, el de la subjetividad humana. Con minuciosidad casi impersonal, pese a la utilización de la primera persona narrativa en casi todos los casos, se narran hechos que pretenden tener un contenido simbólico sin un plan o desarrollo temático explícito a la manera de visiones o de imágenes capaces de irradiar múltiples significados. En palabras del autor, estos cuentos no son más que “ordenamientos del sueño, de sueños que de noche soñaba y pasaba en limpio en las horas puras, las del amanecer.”<sup>53</sup>

---

<sup>50</sup> Todorov, Tzvetan. *Introducción a la literatura fantástica*. Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1972.

<sup>51</sup> Barrenechea, Ana María. “Ensayo de una tipología de la literatura fantástica (a propósito de la literatura hispanoamericana)” en: *Textos hispanoamericanos. De Sarmiento a Sarduy*. Caracas, Monte Avila, 1978 (pp.87-103).

<sup>52</sup> *Ibid* (p.101).

<sup>53</sup> Di Benedetto, Antonio. “Borrador de un reportaje” en: *Ob. cit.* (p.10).

Literatura e invención onírica se equiparan a un mismo nivel en el que la causalidad (la realista, se entiende) y la lógica desaparecen, obnubiladas por la presencia de imágenes que se transforman y contraponen tal y como lo intentó Hawthorne al pretender escribir un sueño “que fuera como un sueño verdadero y que tuviera la incoherencia, las rarezas y la falta de propósito de los sueños.”<sup>54</sup>

A la manera de las ficciones creadas por Hawthorne, en estos cuentos Di Benedetto acude a la escritura para transformarla en una función de la conciencia, para crear un espacio de reflexión dentro del marco de la supuesta realidad cotidiana plagada de enigmáticas culpas o de castigos insospechados. En este sentido “Mariposas de Koch”, el primer cuento de la serie, es un relato muy breve e intenso a partir de la focalización de imágenes de altísimo contenido simbólico. Si en “Bizcocho para polillas” el corazón del protagonista era devorado por dichos insectos; en “Mariposas de Koch” será habitado por mariposas; lo cual irremediablemente nos reenvía a la parábola “El holocausto de la tierra” de Nathaniel Hawthorne<sup>55</sup>. En “Mariposas...” el protagonista, al ver a su burro comer margaritas, decide imitarlo para lograr la misma serenidad espiritual. Pero, con las flores ingiere mariposas que comienzan a multiplicarse y un día deciden volar. Así, el poético vuelo de las mariposas albergadas en su interior, se trastoca en violentos escupitajos de sangre. Lo fantástico surge entonces de la superposición/contaminación del mundo animal y el humano. Altamente verosimilizado el relato a partir de una narración puramente autodiegética, se acentúa también la función apelativa del mismo con la aparición de una segunda persona:

Así es como han empezado a aparecer estas mariposas teñidas en lo hondo de mi corazón, que vosotros equivocadamente llamáis escupitajos de sangre. Como veis, no lo son, siendo, puramente, mariposas rojas de mi roja sangre. Si, en vez de volar, como debieran hacerlo por ser mariposas, caen pesadamente al suelo, como los cuajarones que decís que son, es sólo porque nacieron y se desarrollaron en la oscuridad y, por consiguiente, son ciegas, las pobrecitas. (14)

Lejos de la ideal imagen bucólica de un reino animal desprovisto de tensión, en “Mariposas de Koch” tal mundo se asocia con el horror de la agonía del tuberculoso –

---

<sup>54</sup> Borges, Jorge Luis. “Nathaniel Hawthorne” en: *Nueva antología personal*. Barcelona, Bruguera, 1985, 3era. ed. (p.235).

<sup>55</sup> En dicho texto, Hawthorne concluye: “(...) el corazón, esa es la breve esfera ilimitada en la que radica la culpa de la que apenas son unos símbolos el crimen y la miseria del mundo. Purifiquemos esa esfera interior, y las muchas formas del mal que entenebrecen este mundo visible huirán como fantasmas.” *Ibid* (p.228).

enfermedad por definición romántica, valga la aclaración—. María Esther de Miguel <sup>56</sup> sugiere, como hipótesis, la posible relación entre este cuento y “Carta a una señorita en París” de Julio Cortázar (publicado en el 51, el mismo año en que el autor se marcha a Francia). En ambos textos, en efecto, lo fantástico nace de un mismo dispositivo que reenvía al sujeto textual que reflexiona sobre él, lo cual no significa que lo “explique”. Cortázar y Di Benedetto despliegan así un mecanismo de construcción formal similar, que, como acertadamente señala Irène Bessière, debe ser comprendido como una problematización sobre el sujeto y sobre la identidad: “El juego sobre el espacio y el yo se convierte en juego sobre el destino y la identidad: el individuo nunca es totalmente él mismo. Cortázar ha hecho de un tema alucinatorio la imagen de la duplicidad de la fatalidad, de la fatalidad y de lo real. Lo improbable y el progreso último del relato están marcados por un giro que define el universo como el lugar de lazos de reciprocidad, donde se borra toda necesidad, donde todo acontecimiento se vuelve polivalente y todo ser, múltiple.” <sup>57</sup>

## Capítulo V:

### **La escritura como universo**

En 1986, con motivo de la muerte de Antonio Di Benedetto, dijo Antonio Pagés Larraya a propósito de su producción: “Quien haya leído los libros anteriores de Antonio Di Benedetto –*Mundo Animal* (1953) y *El Pentágono* (1955)– se sorprenderá ante el notable progreso que revela *Zama* (Doble P, 1956) su novela más importante. Más aún, esta obra parece romper con una posición literaria muy inclinada a la fórmula sorprendente (...). Di Benedetto demostró una potente fuerza creadora, un estilo muy trabajado y personal, una gran independencia frente a modas, grupos e influencias del momento. Faltábale en cambio soltura y en sus libros no había ni un gran asunto, ni un personaje entero, ni un interés humano profundo, ni un mensaje filosófico, es decir, lo que constituye la pulpa de un verdadero gran libro.” <sup>58</sup>

<sup>56</sup> Miguel, María Esther de: “Aproximación a la obra de Antonio Di Benedetto” en: *Nueva Crítica*. Nro.1, Buenos Aires, 1970.

<sup>57</sup> Bessière, Irène. *Le récit fantastique - La poétique de l'incertain*. París, Larousse, 1974.

<sup>58</sup> Pagés Larraya, Antonio. “Salutación a *Zama*” en: *La Gaceta*. San Miguel de Tucumán, Domingo 12 de octubre de 1986.

Aquello que el crítico percibe como una falencia de la narrativa de Di Benedetto previa a la publicación de *Zama*, bien podría aplicársele a sendos textos de la literatura del siglo XX y el juicio de valor caducaría, entonces, por apresurado. No erradamente *El pentágono. Novela en forma de cuentos* (1955) puede sumarse a la –para algunos– “irritante” lista de una serie de textos en los que la palabra es su misma condición de existencia puesto que la única realidad invocada es la de la escritura, ineludible y último refugio del sujeto.

Como bien apunta Malva Filer<sup>59</sup>, a pesar de que *El Pentágono* fue publicado antes de que el “nouveau roman” adquiriera difusión y –más aún– escrito dos décadas antes a la atmósfera estructuralista de los años 60, esta obra atrae la atención de la crítica por varios motivos. Primero, porque se trata de un texto en el que la estructura funciona como un signo, y segundo, porque dicha estructura es creada por medio de un lenguaje no denotativo cuya intransitividad –opuesta al carácter transitivo del discurso referencial– pone en evidencia la literalidad del enunciado.<sup>60</sup>

En el prólogo a la segunda edición del libro, el autor manifestaba:

Transcurría la década del 40 y, saturado de novela tradicional –sin negarla, antes bien, deslumbrado y apasionado por sus exponentes clásicos–, acometí el atrevimiento, en grado de tentativa, de contar de otra manera. Por lo cual provoqué esta novela en forma de cuentos.<sup>61</sup>

Ya en la contratapa de la primera edición se alertaba al lector de la propuesta altamente renovadora que promovía el autor al modificar radicalmente la arquitectura de ambos géneros<sup>62</sup>. Sin embargo, dicha renovación sólo le fue reconocida a Di Benedetto años más tarde cuando las innovaciones introducidas en la narrativa francesa ya habían adquirido difusión y reconocimiento general:

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

<sup>59</sup> Cfr. Filer, Malva. “Estructura y significación de *Annabella* de Antonio Di Benedetto” en: Pope, Randolph D. *The analysis of literary texts. Current trends in methodology*. Ypsilanti, Bilingual press, Michigan University, 1980 (p.291).

<sup>60</sup> Según la clasificación de los registros del habla hecha por Tzvetan Todorov, “El análisis del discurso literario” en: *¿Qué es el estructuralismo?* Buenos Aires, Losada, 1971.

<sup>61</sup> Di Benedetto, Antonio. “Indicios”, prólogo a *Annabella. Novela en forma de cuentos*. Buenos Aires, Orión, 1974 (p.12). Este prólogo está fechado en 24 de diciembre de 1973.

<sup>62</sup> Dicha contraportada rezaba: “Cada uno de los cuentos que integran la obra constituye por sí mismo una pieza acabada y plenamente resuelta, pero articulados unos con otros, configuran, en efecto la novela, novedosa por su técnica y apasionante por su asunto, lindero por momentos éste con la pesadilla (...) *El Pentágono* es un juego, un juego dramático e irónico. De las ironías que un hombre se lanza a sí mismo, primero de pensamiento y luego de no buscadas realidades.”

referencias sobre Objetivismo u Objetismo, la Novela Nueva y los Precursores; en las del Absurdo por *Mundo animal*, *Caballo en el salitral*, y otra vez *El Pentágono*.

63

La crítica alemana ha insistido en considerar los textos iniciales de Antonio Di Benedetto como pioneros de la “novela absoluta” –según la denominación de Günter Lorenz<sup>64</sup>– o, en cierto modo, anticipatorias del *nouveau roman*. En varios artículos publicados en revistas y periódicos alemanes, Lorenz y E. Rudolph comentan y reseñan las traducciones de estas obras y coinciden en resaltar su “experimentalismo” así como también su intención de “(...) crear una literatura abstraída y conducida por el distanciamiento de los métodos científicos, pero que sigue siendo una literatura humana, incluso como experimento”<sup>65</sup>. Y es en este punto –creemos– donde el horizonte creativo de Di Benedetto se distancia radicalmente de los postulados objetivistas.

Cuando Alain Robbe-Grillet dice: “El mundo no es significativo ni absurdo. Es, sencillamente”<sup>66</sup>, está invocando una determinada concepción de la realidad y del lenguaje que, en rigor de verdad nada tiene que ver –como más adelante especificaremos (Segunda parte, capítulo VII)– con la poética que estos textos diseñan. La negación de la novela de personajes a la que apuesta Robbe-Grillet (por pertenecer a una época pretérita marcada “por el apogeo del individuo” y el “antropocentrismo”<sup>67</sup>) y la búsqueda de un lenguaje absolutamente depurado de analogías y metáforas (por “no ser inocentes” y subrepticamente “recalar en todo un sistema metafísico”<sup>68</sup>), supone un lenguaje que es capaz de “representar” textualmente esa exterioridad anclada puramente en los objetos linderos al hombre.

En los textos de Di Benedetto, en cambio, el sujeto es la misma condición de posibilidad de existencia del mundo (exterior); es sólo a través de la experiencia de la alucinación, de los sueños, las fantasías y los deseos del sujeto que conocemos su “realidad”. Así, en abierta “subversión” de la práctica mimética realista este horizonte estético encuentra su cauce en los volubles límites de una concepción personal del género fantástico.

<sup>63</sup> Di Benedetto, Antonio. “Indicios” en: *Annabella. Novela en forma de cuentos*. Op. cit. (pp.12-13).

<sup>64</sup> Lorenz, Günter. “Antonio Di Benedetto” en: *Diálogo con América Latina*. Barcelona, Ed. Universitarias de Valparaíso, Pomaire, 1972 (pp.19-22).

<sup>65</sup> Lorenz, Günter - Rudolph, E. “Süddeustcher Rundfunk”, Stuttgart, 24 de Sept. 1968; citado por Loubet, Jorgelina. “Crítica” en: *Nueva crítica*, nro.1, Buenos Aires, 1970 (p.100).

<sup>66</sup> Cfr. Robbe-Grillet, Alain. “Un camino para la novela futura” (1956), en: *Por una nueva novela*. Barcelona, Seix Barral, 1973 (p.25).

<sup>67</sup> Cfr. “A propósito de unas nociones caducas” (1957) en: *Ibid* (p.38).

<sup>68</sup> Cfr. “Naturaleza, humanismo, tragedia” (1958) en: *Ibid* (pp.65-70).

En *El Pentágono*, puntualmente, lo fantástico puede ser apreciado indistintamente en dos niveles de análisis: como el modo a partir del cual se estructuran gran parte de los relatos reunidos; y/o como el modo a partir del cual es posible engarzar las heterogéneas y alucinadas piezas que conforman esta protonovela. Ambas apreciaciones o peticiones de lectura están claramente formuladas en el subtítulo del ejemplar (“novela en forma de cuentos”). Como experimento narrativo, este texto apuesta tanto a la fusión de los géneros novela y cuento como a la radical aniquilación de las funciones actanciales de los personajes, para presentarlos como la mera proyección de una conciencia creadora. El texto es, simplemente, el juego imaginario de un sujeto que, enamorado de una mujer inaccesible a su voluntad, se casa con otra que lo engaña; motivo por el cual decide burlarse de sí mismo inventando excusas para suponer que si se casaba con la primera, irremediablemente habría sido burlado.

El espacio virtual que constituye el texto se prolonga, en este caso, en el juego de las formas a través del diseño, la composición y descomposición de figuras geométricas que recrean otro universo, el simbólico: signo –ahora– de la misma estructura sobre la que descansa *El Pentágono*. Los cuentos reunidos generan una novela, dos triángulos (amorosos) unidos conforman un pentágono, los tres tiempos de la narración vuelven a configurar los triángulos que hunden sus vértices en una época especulativa, una crítica y otra época de la realidad.

En la primera edición de *El Pentágono* encontramos un prólogo (“Introducción al pentágono”) en el que un narrador en tercera persona explica los motivos centrales que desencadenaron los cuentos que posteriormente se relatan. Esta aclaración constituye una “prolepsis repetitiva” en la medida que duplica un segmento narrativo que aún no se ha narrado.<sup>69</sup> Dicho narrador, mediante figuras geométricas, anticipa gráficamente las diferentes formas de relación que adoptarán los personajes de los relatos: dos triángulos cuyos vértices corresponden a las distintas parejas (Laura/Rolando Fortuna y Barbarita/Orlando Sabino) tienen ambos un punto en común (yo) a partir del cual se unen para conformar el pentágono.

En la segunda edición del texto, en unas páginas que aparecen bajo el título “Indicios”, Di Benedetto hace referencia a los años 40 como período de gestación del libro:

---

<sup>69</sup> Cfr. Genette, Gerard. *Figures III*. Op.cit.

(...) echo las redes hacia las honduras de mi interior y de aquel tiempo largo y lento de elaboración de *El Pentágono* recojo, más bien, la devoción por Pirandello y Dostoiévsky, que el reciente conocimiento de Joyce no alcanza a turbar.<sup>70</sup>

En este mismo prólogo el autor aclara que para la edición de 1955 desechó uno de los cuentos que componían el texto original y en su lugar agregó otros dos relatos elaborados por esas fechas. Estas declaraciones vendrían a confirmar el hecho de que el texto fuera escrito en fechas anteriores al nacimiento y difusión de la “nueva novela francesa”. Por otro lado, la existencia de estos segmentos narrativos intercalados como textos independientes (“Indicios”, “Interludio”) trastocan los diversos puntos de vista y modifican alternativamente las funciones de narrador y personaje. La fantasía casi surrealista de Santiago —el narrador— elabora un discurso eminentemente subjetivo, sin proyección objetiva alguna, que define a lo imaginario como la misma condición de posibilidad de lo narrado.

Puntualmente, la reedición de *El Pentágono* casi veinte años después de su aparición trae consigo cambios significativos<sup>71</sup> en los que también puede apreciarse aquellos titubeos o vacilaciones presente en las correcciones hechas a *Mundo animal*. La primera edición de *El Pentágono*, ocurrida en Buenos Aires en 1955, está precedida por una “Introducción”, la primera época contiene ocho relatos, luego viene el “Interludio”, la segunda época con tres cuentos, y finalmente, la tercera constituida por cinco relatos más. En la segunda edición, el texto aparece con un nuevo título, *Annabella. Novela en forma de cuentos. “El Pentágono” pasado en limpio por el autor*. Publicada en Buenos Aires en 1974, la nueva edición incorpora un prólogo en el que Di Benedetto explica que el nombre de Annabella fue tomado de una actriz que protagonizó, entre otras películas, *14 de Julio*, *La bandera*, y *Hotel del Norte*; y que en

<sup>70</sup> Di Benedetto, Antonio. “Indicios”, en: *Annabella*. Op. cit. (p.13).

<sup>71</sup> *El Pentágono. Novela en forma de cuentos*. Buenos Aires, Dole P, 1955. Contiene: Introducción al Pentágono. **Primera época: especulativa**. “Aunque me confunda”, “La casa del contrabaja A - Casa del contrabaja B”, “La suicida asesinada”, “Soy un poco más, pero si fuera un poco más”, “El desesperado manso”, “Te soy fiel”, “Primer desalojo, año 1788; segundo desalojo, año 1951”, “Mi pecho, convulso, seccionada pata de araña”. **INTERLUDIO**. **Segunda época: crítica**. “Este canto de mi angustia”, “Tú, como mi sueldo... lo único”, “Laurita cachorrera”. **Tercera época: de la realidad**. “Los Miserables”, “La coartada múltiple”, “A la que no se priva”, “Parecida a ti, vienes a tener de ella”, “El juicio y el viaje”.

- *Annabella. Novela en forma de cuentos. El Pentágono pasado en limpio por el autor*. Buenos Aires, Orión, 1974. Contiene: Indicios. Introducción al Pentágono. **Primera época: especulativa**. “Aunque me confunda”, “Casa del contrabaja A - Casa del contrabaja B”, “La suicida asesinada”, “Soy un poco más, pero si fuera un poco más”, “El desesperado manso”, “El desalojado manso”, “Te soy fiel”, “Mi pecho, convulso, seccionada pata de araña”. **Segunda época: crítica**. “Este canto de mi angustia”, “Tú, como mi sueldo... lo único”, “Anna cachorrera”. **Tercera época: de la realidad**. “Los Miserables”, “La coartada múltiple”, “A la que no se priva”, “Parecida a ti, vienes a tener de ella”, “El juicio y el viaje”.

sus deseos de gestar un texto “nuevo y distinto” consideró, para la primera edición, que el título de *El Pentágono* respondía más a ese objetivo desistiendo, así, de su intención original.

En la reedición del libro, pueden apreciarse significativas modificaciones y variaciones de sintaxis, estilo y léxico prácticamente en todos los cuentos que componen el libro. Aun así, se mantiene la estructura primera del texto. En *Annabella* se suprime el “Interludio”, uno de los dieciséis cuentos cambia su nombre de “Primer desalojo, año 1788; segundo desalojo, año 1951” por “El desalojado manso” y anticipa su ubicación en el orden de la narración, al mismo tiempo que desaparece la referencia cronológica. Asimismo las secuencias relacionadas con la imagen de Laura se han modificado: en *El Pentágono* está esperando su quinto hijo, hecho que en *Annabella* no se menciona; la disputa entre Santiago y Laura por la adquisición de un contrabajo, que, en *El Pentágono* se resuelve con la compra de un instrumento usado, en *Annabella*, se resuelve con la adquisición de uno nuevo. Con todo, podemos afirmar que las modificaciones se orientan a la búsqueda de un mayor perfeccionamiento en la transmisión de las ideas, en lograr un lenguaje cada vez más depurado y riguroso, ateniéndose en todo momento al texto original.

*El Pentágono* está estructurado en tres partes o épocas diferentes (“Especulativa”, “Crítica”, “De la realidad”) que aluden a tres estados de la conciencia del protagonista y a formas diferentes del triángulo amoroso. El lenguaje y las figuras geométricas que éste construye operan como las piezas de un juego: intercambiables, absolutamente móviles, pueden sufrir numerosas combinaciones en el transcurso del mismo. Como en *Rayuela* de Julio Cortázar, la construcción de la trama resulta del entrelazamiento de diferentes opciones que funcionan por adición o descarte de nuevas piezas. Suspendida la noción tradicional de argumento, el texto se inaugura con una imagen de ambigüedad e incertidumbre que se prolongará hasta el final de sus páginas:

Al contarle, le contó: “...y soñé que volaba”. Entonces me nació esto de que yo también había soñado que volaba. (...).

Tal vez no fue un sueño, sino que efectivamente yo puedo hacerlo o es que alguna vez podía y lo hice. (...)

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.<sup>72</sup>

---

<sup>72</sup> Di Benedetto, Antonio. “Aunque me confunda” en: *El Pentágono* (pp.23-24).

En este relato, el narrador (que recién en la “Tercera época” sabremos que se llama Santiago) describe su entorno laboral de oficinista como un mundo alienante que masifica las conciencias e invade todos los espacios hasta llegar a su más íntima materialidad, la del propio cuerpo (“Aunque yo forme con ellos un cuerpo de seis brazos entremezclados...”). Como en varios relatos de *Mundo animal* (“Reducido”, “Salvada pureza”, “Nido en los huesos”) la fantasía aquí cumple una función compensadora al provocar, con el vuelo del narrador, la recuperación de la memoria y la transfiguración de los deseos.

Por su parte, “Casa del contrabajo A - Casa del contrabajo B” (el segundo relato del libro) concita lo fantástico en el simple o inocente racconto de las disputas maritales de una pareja que vive dentro de un instrumento musical. “La suicida asesinada”, el relato siguiente, se orbita sobre la misma temática presente en todo el texto (el amor, los celos, la infidelidad) esta vez desde la matriz del relato policial. Con influjos románticos, Laura suele declarar: “Yo me voy a morir de amor”, el narrador se entrega al sueño y luego asistimos a la denuncia telefónica de la efectiva muerte de su esposa. La policía no sospecha del narrador y no se aclara si fue suicidio o asesinato; empero, la incógnita queda planteada y sobre esta irresolución se configura lo fantástico del texto. El hallazgo del supuesto amante de su mujer y su inocua persecución no llegan a deshacer el clima de irrealidad onírica tramado en el relato.

“Soy un poco más, pero si fuera un poco más...” es un cuento compuesto por un monólogo dialogado del narrador consigo mismo en su intento por abstraerse de su gran preocupación, Laura. Como en el cuento “Es superable” de *Mundo animal*, los juegos de palabras, cambios de sentido, comparaciones absurdas, le sirven al narrador para comparar su viaje en ómnibus con los camiones que conducen animales al matadero. En “El desesperado manso”, en cambio, ya se prefigura otra fantasía reparadora para la psiquis de Santiago: la muerte de Rolando Fortuna a manos de unos desconocidos parece desequilibrar la geometría de los triángulos a favor de uno de sus vértices (el del “yo”). Sin embargo, la aparición de un hermano del muerto recupera la estabilidad del vértice destruido al ocupar, por sustitución, el lugar del difunto y continuar con la tarea inconclusa, amar a Laura.

En la segunda edición de *El Pentágono*, el cuento “Primer desalojo, año 1788; segundo desalojo, año 1951” pasa a llamarse “El desalojado manso” y antecede su aparición en la estructura del texto. Dicho relato actualiza un tópico presente en la narrativa fantástica de Borges y Bioy: el narrador es ahora un inmortal que a los ciento

setenta y tres años decide fundar un club de longevos; un nuevo socio, más anciano que él, solicita ser admitido en el club (Rolando Fortuna), quien al contar con ciento ochenta y siete años vuelve a desalojarlo –antes del lecho marital, ahora de su liderazgo en el club.

“Te soy fiel”, en cambio, tematiza las incertidumbres del narrador sobre la posible existencia de otros hombres en la mente de la joven durante su adolescencia. “Mi pecho, convulso, seccionada pata de araña”, el último relato de esta primera parte, actualiza los mecanismos de creación de lo fantástico presentes en *Mundo animal*. De la más pura tradición kafkiana, nos encontramos ahora con un narrador metamorfoseado en araña: Laura lleva tres años de casada con Rolando, quien, aquejado por una grave enfermedad, está próximo a morir. Santiago, desde el techo de la casa, espera el desencadenamiento final con la esperanza de poseer de una vez por todas a su amada. Pero los hechos se suceden trágicamente, Rolando junto a un beso de despedida le dispara a Laura en ese mismo momento un tiro en la garganta. Santiago-araña se lanza sobre el brazo de Rolando y le transmite su pozoña, pero el homicida ya tiene fijado su objetivo y tal ataque en absoluto lo distrae, luego de matar a Laura, se suicida.

Luego de esta primera época de hipótesis especulativas, en la cual los textos se conforman en torno a la construcción y variaciones de un triángulo del totalizador pentágono amoroso –aquel conformado por Laura, Rolando (o su hermano como sustituto) y “yo”–, se sucede, previo “Interludio”, la segunda época (“Crítica”) compuesta por apenas tres breves relatos que orbitan ahora sobre el triángulo conformado por Laura, Barbarita y Santiago. “Este canto de mi angustia” suspende nuevamente los límites entre sueño y vigilia, para proponer un texto que navega difusamente entre ambas aguas. Aunque el narrador “sabe” (“no puedo dudar”) que soñó que cantaba, no puede apartar de sí el deseo de cantar cuando siente a Laura en su pecho, “cálida y viviente”; y en ese mismo sueño se eleva con su “canto de angustia” que, transmutado hacia otro nivel de la realidad en rotundos gemidos, despierta y horroriza a su mujer.

“Tú, como mi sueldo... lo único” se construye a modo de monólogo como una reflexión de Santiago consigo mismo, aunque hipotéticamente se dirija a su esposa y trate de convencerla de que lo único que lo ata a Laura es su pensamiento. El último relato de esta segunda serie, “Laurita cachorrera” reincide en un mecanismo ya utilizado en *Mundo animal*, el de la animalización de la subjetividad puesta en cuestión. Como en el relato “Hombre-perro” acá se cuestiona el comportamiento ético y moral de los

personajes: si el hijo pequeño de Santiago es un cachorro al que es preciso defender y cuidar, y a Laura misma se la describe rodeada de sus cuatro cachorros, a la esposa en cambio se la llama “perra” anticipando, de alguna manera, el triángulo sobre el que se conformará la tercera y última parte del libro.

La época “De la realidad”, compuesta por cinco relatos breves, comienza con el texto “Los Miserables”; a través de la citación paródica del título de la novela de Víctor Hugo se trazan así relaciones analógicas a fin de poner en relieve los débiles límites existentes entre la cordura y la locura.

Yo había leído en un libro esta ocurrencia minorativa: *Victor Hugo era un loco que se creía Víctor Hugo*.

No pude volver a casa. La frasecita coctóquica era un payaso con resorte que a cada rato saltaba de la caja sorpresa y el muñeco tenía mi cara.<sup>73</sup>

Santiago llega de su oficina y se presenta ante su mujer para decirle: “Soy tu marido”; la indiferencia de Barbarita se manifiesta en su única respuesta: “¡Estas loco!”. Asistimos al cierre del círculo: “Mi marido es un loco que se cree mi marido”. En esta época, aunque el narrador confirma la correspondencia de sentimientos entre él y Laura, también debe aceptar la imposibilidad de verlos realizados. Con lo cual, los celos antes sufridos vuelven a hacerse presentes ante la posible infidelidad de su esposa.

“La coartada múltiple” podría leerse junto a “La suicida asesinada” como precisos ejercicios del autor dentro de ciertas pautas impuestas por el género policial. Acuciado por sus celos Santiago planifica una múltiple coartada para asesinar a su mujer luego de confirmar sus sospechas de infidelidad. Pero todo parece ser aquí producto de su afiebrada mente: si la época se denomina “De la realidad” sólo atisbamos de ella una nebulosa informe y desmadejada que a cada momento amenaza con la locura.

Con cierta proximidad a la fábula, el cuento “A la que no se priva” narra los reclamos hechos por un caballo a su dueño, suceso que le sirve a Santiago para elevar los propios. Sin duda, la figura que es el único hilo vertebrador del texto comienza a resquebrajarse en esta última etapa; lentamente asistimos a la desintegración de la única

---

<sup>73</sup> Di Benedetto. *Ibid* (p.111). Al respecto, Teresita Mauro apunta: “Las referencias intertextuales incorporadas en el texto, se relacionan con poetas, novelistas y autores teatrales que tienen en común una preocupación social, al mismo tiempo que formulan grandes renovaciones en el plano de la construcción ficcional. Víctor Hugo (1802-1885) proponía desde sus primeras obras la ruptura de los géneros para dar mayor expresión a la complejidad de la realidad del hombre. Jean Cocteau (1889-1963), autor teatral, crítico, cineasta, proponía, en sus poemas, una forma ficticia para ascender hacia lo trascendente, hacia el

pieza sobre la que se asienta la estructura de *El Pentágono*, el narrador. Devorado por sus celos, en “Parecida a tí, vienes a tener de ella...”, Santiago elabora hipótesis sobre el parecido entre él y su hijo, dudando de su paternidad real.

Llegamos así al último y más extenso relato de este texto, “El juicio y el viaje”, donde asistimos al final de la torturada existencia de un narrador escindido por su propio pensamiento. Barbarita ahora ha matado a la esposa de su amante, Orlando Sabino, a todo fin de preservar la dignidad de éste ante la posibilidad de que su mujer lo engañara. Este acontecimiento es el desencadenante de un juicio absolutamente kafkiano en el que el absurdo alcanza su mayor elaboración: durante el careo Santiago es obligado a permanecer dentro de una cuba de barro; luego es obligado a exponer su confesión sin saber de qué es acusado; finalmente, es condenado a realizar un viaje en automóvil, emprendido el mismo en el camino se cruza con Bárbara y Orlando Sabino, luego suenan dos disparos que impactan en Santiago. Sin embargo, lo que más llama la atención de este relato es el artificio de narración enmarcada que se utiliza:

Busqué, lejos, ese nombre. Lo encontré en aquellos cuentos que yo escribí, en un tiempo especulativo, para darme miedo de ser burlado y no pretender a Laura. Entonces repliqué:

- Rolando Fortuna no existe. Lo inventé yo.(142)

Como apunta Hans Magnus Enzensberger<sup>74</sup>, la narración enmarcada es un artificio literario utilizado con el objeto de relativizar los límites que separan “el espacio interno de la ficción y el espacio externo de la realidad”. En este caso, el narrador intenta fijar un encuadre que englobe los relatos de la primera época, pero es la misma ficción la que se vuelve contra él y lo arrastra. Subvertido así el artificio, la única realidad que queda en pie es la de la misma ficción. Si el narrador era en principio la única condición de posibilidad de sus personajes, al ser éstos sólo producto de su fantasía, hacia el final del texto se revelan contra él hasta destruirlo. Esto nos reenvía a otro de los autores que influyó tempranamente en Di Benedetto: Luigi Pirandello.<sup>75</sup>

El absurdo tragicómico de la vida humana, la incomunicación, el poder constructivo de los sueños a partir de la permanente puesta en duda del concepto de verdad, son tópicos presentes en la obra de escritor siciliano de la que Di Benedetto

---

reino de la fantasía para tratar sus temas predilectos, el sueño y la muerte.” *La narrativa de Antonio Di Benedetto*. Ob. cit. (p.319)

<sup>74</sup> Enzensberger, Hans Magnus. “Estructuras topológicas en la literatura moderna” en: *Sur*. Nro.300, Buenos Aires, Mayo de 1966.

aprendió en su juventud. Puede percibirse claramente en *El Pentágono* la lectura de *Seis personajes en busca de un autor* o de *La tragedia de un personaje* en donde se superponen distintos niveles de realidad en la continua utilización del artificio de la narración enmarcada, y los personajes adquieren una total independencia en la comprobación final del absurdo y la irrealidad en que viven.

Ana María Amar Sánchez, Mirta Stern y Ana María Zubieta <sup>76</sup> han señalado al estudiar la obra de Di Benedetto la significativa renovación que lleva a cabo este autor en el contexto de la *narrativa del 55*. Resaltan, en este sentido, los aportes del psicoanálisis en la deformación del concepto tradicional de argumento y personaje en la concomitante presentación de verdaderos enigmas que no transmiten jamás una plenitud de sentido. Por otro lado, las autoras reconocen en *El Pentágono* el diseño de un complejo juego de haces relacionales que se encadenan en los movimientos de las secuencias, y un entramado característico del texto a partir de las duplicaciones: dos parejas, dos hombres, dos mujeres, dos hijos que se gestan. Subrayan asimismo, la duplicación de fonemas en la construcción de los nombres: la forma compuesta de Annabella en que se duplican las letras (n/n - l/l), lo mismo que sucede con Barbarita (bar/bar) y con Rolando - Orlando (metátesis inicial ro/or).

En uno de los pocos artículos dedicados a comentar esta novela, Malva Filer <sup>77</sup> señala la preponderancia de los nombres femeninos de origen sajón en el sistema nominal que Di Benedetto emplea en este texto (Annabella-Barbarita); subraya también que Rolando-Orlando son las variantes romance y germánica de una misma raíz y equivalentes en territorios lingüísticos diferentes, a la vez que figuras contrapuestas en el mundo medieval; mientras que el grupo femenino carece de apellido, Sabino designa a los hombres traicionados y Fortuna lo que el vocablo alude en sí mismo.

La significación múltiple que adquieren los nombres en este texto y la construcción del mismo partiendo de dualidades tiene su correspondencia con la figura del doble (tópico por excelencia de la literatura fantástica) o, si se quiere, en las proyecciones o disociaciones del yo a partir de otros seres.

---

<sup>75</sup> "Los principales autores con quienes me he educado durante mi aprendizaje de escritor son Fedor Dostoievsky, Franz Kafka y Luigi Pirandello." En: *Encuesta a la literatura argentina*. Ob. cit.

<sup>76</sup> "Esta organización dual alcanza también a la paronimia (heterosignificado-homosignificante): el sujeto, si estuviera sujeto... Este juego de dualidades, que proliferan y se abisman en el texto, postulan un nuevo modo de realismo que acepta la presión de lo imaginario, lo dibuja y lo incluye a través de esta modalidad de operaciones de la escritura." Amar Sánchez, Ana María - Stern, Mirta - Zubieta, Ana. "La narrativa entre 1960 y 1970: Di Benedetto, Tizón, Moyano y Hernández" en: *Capítulo. La historia de la Literatura Argentina*. Buenos Aires, Ceal, 1981 (p.629).

<sup>77</sup> Filer, Malva. "Estructura y significación de *Annabella* de Antonio Di Benedetto". Ob. cit. (p.296).

El desdoblamiento de la conciencia es un recurso bastante utilizado en la literatura contemporánea, la unicidad del ser se trastoca en una pluralidad inabarcable: el uno es a la vez otro u otros. En *El Pentágono* los personajes Rolando y Orlando, como el de Laura o Annabella, no tienen existencia real, son simples proyecciones de la conciencia del narrador y cada personaje, de acuerdo a las fantasías, odios, y pasiones de su gestor adquieren las virtudes y/o defectos que él le impone. Así, los procedimientos narrativos que fueran utilizados por Pirandello, Faulkner y Kafka sirven ahora para desdibujar los límites de la personalidad y describir la reflexión de la conciencia vuelta sobre sí misma. La novela se construye entonces como un juego, un juego de la imaginación y de la razón que aniquila cualquier realidad extratextual para postular un único tiempo y espacio, el de la escritura.

Por último, es necesario destacar que *El Pentágono* destruye también la categoría de verdad que, en distinto grado, invocan necesariamente los discursos que se mantienen dentro de los cánones realistas. Ni el efecto de realidad barthesiano, ni la “verdad de los hechos” implicada en el discurso periodístico (que –recordemos– el escritor ejercía a diario como oficio), Di Benedetto aquí postula otra verdad a la que sólo podemos asistir sumergiéndonos en las modalidades de lo fantástico que sus textos convocan.

De manera acertada, Sergio Chejfec ha definido a *El Pentágono* como el libro “más misterioso de nuestra literatura”, que, a diferencia de los textos que le son contemporáneos, no apuesta a la “verdad como comprobación” sino a la verdad como “estatuto sentimental”: “Sin tener recuerdo personal de ellos –dice–, para mí no hay emblema más adecuado de los años 50. Las obras literarias de entonces, supieron contribuir a ese ambiente; después de esos años la verdad abandonaría el interior de los personajes. Ambientes donde se mezcla la nostalgia y lo irreal, el deseo y la frustración. La literatura argentina posterior optó abrumadoramente por representar una versión práctica de la realidad. Práctica en el sentido de lo útil, y también de portable.”<sup>78</sup>

## Capítulo VI:

### Hacia un *fantasy* vernáculo

Estos juegos de duplicaciones de los personajes y haces narrativos paralelos sobre los que se construye *El Pentágono*, nuevamente, nos reenvía a las técnicas narrativas de la literatura fantástica impulsada por Borges y Bioy Casares en los 40. Refiriéndose al tema de las proyecciones del yo y la función disociadora de los espejos en la construcción del sujeto, Di Benedetto alguna vez manifestó:

Uno se encuentra con una suerte de espejo, que Borges usaba mucho como símil. Uno se enfrenta consigo mismo, se ve en el espejo y se ve por dentro y comprende el odio de Borges por los espejos. Muchos sentimos ese odio. A partir de que uno se aplica el espejo a sí mismo, piensa en todos los demás como impelidos a mirarse en ese espejo donde se ven todas las deformaciones, la putrefacción.<sup>79</sup>

Los espejos ahora no sólo son abominables –como diría Borges– “porque como la cópula multiplican el número de los hombres”, sino también porque enfrentan al sujeto consigo mismo y develan, a partir de la multiplicación y la disgregación de su imagen, las zonas más oscuras y desconocidas de la subjetividad. Éste quizá sea el punto de inflexión que une a la literatura fantástica con la filosofía: en tanto que la escritura de estas ficciones genera una “inestabilidad radical” que subvierte cualquier tipo de visión unitaria o monológica de la realidad, obliga al sujeto (lector y generador del discurso) a navegar, según ha apuntado Bellemin-Noël, en una retórica de “lo indecible” abierta a una cantidad ilimitada de imágenes y significados.<sup>80</sup>

A partir del trabajo de Louis Vax *Arte y literatura fantásticas*, podemos distinguir un intento por superar cierta tradicional y reduccionista concepción de la literatura fantástica como una actitud de evasión o despreocupación por la realidad inmediata. Para Vax, la literatura fantástica “(...) nos presenta por lo general a hombres que, como nosotros, habitan el mundo real pero que de pronto se encuentran con lo inexplicable.”<sup>81</sup> Asimismo, la narración fantástica presentaría, según este autor, hechos que superan la tradición del horror y lo monstruoso propio de las formas clásicas del género para insertarse dentro del mismo mundo en el que habitamos: “No es otro

<sup>78</sup> Chejfec, Sergio. “Prólogo” en: *Cinco*. Buenos Aires, Simurg, 1998.

<sup>79</sup> Urien Berri, Jorge. “Antonio Di Benedetto, el autor de la espera”. Ob. cit. (p.6). Cfr. Borges, J.L. “Los espejos” en: *El hacedor. Obras Completas*. Vol.II, Buenos Aires, Emecé, 1989 (p.192).

<sup>80</sup> Bellemin-Noël, Jean. “Des formes fantastiques aux thèmes fanstasmatiques” en: *Littérature*. París, 2 Mayo de 1971.

<sup>81</sup> Vax, Louis. *Arte y literatura fantásticas*. Buenos Aires, Eudeba, 1965 (p.6).

universo el que se encuentra frente al nuestro; es nuestro propio mundo que, paradójicamente, se metamorfosea, se corrompe y se transforma en *otro*. El autor no crea friamente sus monstruos, sino que siente cómo llegan a ser monstruos los seres y las cosas que lo rodean.”<sup>82</sup> En esta misma línea de análisis, Roger Caillois<sup>83</sup> define a lo fantástico como una ruptura del orden reconocido, una irrupción de lo inadmisibles en el orden de lo cotidiano. Dice Borges a propósito de las ficciones fantásticas: “(...) no son invenciones arbitrarias, porque si fueran invenciones arbitrarias su número sería infinito; residen en el hecho de que siendo fantásticos, son símbolos de nosotros, de nuestra vida, del universo, de lo inestimable y misterioso de nuestra vida; y todo esto nos lleva de la literatura a la filosofía.”<sup>84</sup>

Como analizáramos en los capítulos anteriores, la figuración animal sobre la que se construye el primer volumen de relatos de Antonio Di Benedetto reenvía de manera inmediata a una problematización sobre el sujeto que, en el *El Pentágono*, habrá de erigirse ya como única condición de posibilidad de la ficción. Este vaivén respondería, sin duda, a las dos clases de mitos que Rosemary Jackson diferencia en el *fantasy* moderno. Siguiendo la identificación de los dos grupos de temas propuesto por Todorov (los que se ocupan del “yo” y lo que se ocupan del “no-yo” o el “otro”), la crítica específica que, en el primer grupo, la fuente de la otredad o la amenaza está en el *yo*, el peligro parte del mismo sujeto; y en segunda clase de mitos, el miedo surge de una fuente exterior al sujeto, el *yo* sufre un ataque de alguna clase que lo hace formar parte de lo otro.

Si bien la proyección disociadora que genera el espejo de Narciso es un tema moderno en la literatura; la figuración animal operada en la narrativa de Antonio Di Benedetto debe situarse como un minúsculo episodio dentro de la historia literaria del hombre en esa sucesión infinita de repeticiones en la que la bestia, desde la antigüedad, encarna una ilimitada representación de fuerzas positivas o malignas asumiendo la identidad que el hombre en cada época quiso asignarle.

En la Edad Media los bestiarios adquirieron el valor de textos pseudocientíficos que utilizaban descripciones fantásticas de animales y seres imaginarios para ilustrar

---

<sup>82</sup> *Ibid* (p.17).

<sup>83</sup> Caillois, Roger. “Introducción” en: *Antología de la literatura fantástica*. Buenos Aires, Sudamericana, 1977.

<sup>84</sup> Borges, Jorge Luis. *La literatura fantástica*. Buenos Aires, Ed. Culturales Olivetti, 1957 (p.5) citado en: Cócara, Nicolas - Serrano Redonnet, Antonio: “Introducción” en: *Cuentos fantásticos argentinos. Segunda serie*. Buenos Aires, Emecé, 1976 (pp.23-24).

aspectos del dogma cristiano. Según afirma Louis Charbonneau-Lassany<sup>85</sup>: "Como no encontraban todavía suficientemente rico el tesoro de imágenes sagradas, los primeros simbolistas cristianos se perfilaron hacia las fuentes profanas para pedirles apoyo." Y en esa fuente, los animales tenían desde tiempos primitivos un amplísimo valor simbólico y polisémico.

Dentro de la corriente de la literatura fantástica postulada por Borges, los bestiarios y los seres imaginarios reaparecen como la posibilidad ficcional de recrear los monstruos que es capaz de construir la imaginación del hombre. Desligándose de cierta función lúdica presente en los textos borgianos, Di Benedetto recoge de esta poética aquellos elementos que le sirven a su propia recomposición del universo narrativo incorporando distintas técnicas, temas e influencias que recorren el heterogéneo abanico de autores ya nombrados, la filosofía existencialista, e incluso el cine (como posteriormente veremos), y conforma una singularísima producción literaria cuyo punto de máxima tensión frente a esta tradición convocada será –durante este período– *El Pentágono*.

Por otro lado, es también posible que la aproximación de Di Benedetto a Kafka haya sido gracias al magisterio de Borges. Sabemos que en 1943 editorial Losada publicó en Buenos Aires, traducida y prologada por Jorge Luis Borges, *La metamorfosis*. En el "Prólogo" Borges señalaba los valores esenciales de esta obra, subrayando especialmente el valor de los cuentos del autor checo, admirador de Pascal y Kierkegaard: "La más indiscutible virtud de Kafka es la invención de situaciones intolerables. (...) El argumento y el ambiente son lo esencial; no las evoluciones de la fábula ni la penetración psicológica. De ahí la primacía de sus cuentos sobre sus novelas."<sup>86</sup>

La obra tuvo muy buena acogida y divulgación en el país, y sus influencias llegan infiltrándose incluso en el ámbito cuyano, que, por esa época, gozaba del alicaído esplendor la generación regionalista del 25. Atento lector de la obra de Kafka, podríamos afirmar que Di Benedetto se ha identificado con él hasta en sus planteamientos más íntimos<sup>87</sup> a la vez que ha recogido de su técnica narrativa algunos

<sup>85</sup> Charbonneau-Lassany, Louis. *El bestiario de Cristo. El simbolismo animal en la Antigüedad y la Edad media*. Barcelona, José de Olañeta Editor, 1997.

<sup>86</sup> Borges, Jorge Luis. "Prólogo" en: Kafka, Franz. *La metamorfosis*. Buenos Aires, Losada, 1969, 7a. Ed. (p.11.12).

<sup>87</sup> En una entrevista con Celia Zaragoza, Di Benedetto revela: "Me siento culpable de haber nacido (...) Cada acto que ejecuto, siempre lo veo mal. Me siento culpable y me siento desacomodado." ("El instinto de muerte es un tema permanente en mis libros" en: *El País*. Madrid, 14 de enero de 1979, p.4).

elementos característicos. El dominio del suceso como categoría temporal, el tránsito de lo misterioso a lo absurdo de manera irreductible y sin ninguna mediación, la elección del punto de vista narrativo son dispositivos formales presentes en la producción de Di Benedetto desde su primera publicación hasta los últimos relatos de *Absurdos y Cuentos del exilio*. De esta impronta kafkiana se suceden una serie de inferencias cuyas implicancias en la obra de Di Benedetto todavía no han sido cabalmente valoradas y que nos revelan su particular modo de concebir la realidad y aprehenderla a través de una literatura concebida como fantástica, sí –solo si– acordamos con Martínez Estrada en que: “El mundo de Kafka no es fantástico sino con respecto al realismo ingenuo que acepta un orden fundado en Dios, en la razón o en el lógico acontecer de los hechos históricos”.<sup>88</sup>

Di Benedetto manifestó en más de una entrevista haber sido durante su juventud atento lector de la revista *Sur*. Es en esas páginas en donde vivió su primera aproximación al género fantástico. Frente al realismo despojado y la prosa o el verso regionalista, desde la publicación de *Mundo animal* Di Benedetto se coloca en el torbellino de esta forma de hacer literatura, tentando una modalidad propia.

Bien sabemos que Borges y Bioy Casares retoman de la tradición y de la antigüedad los textos representativos de la imaginación creadora –aquella “imaginación” y libertad creadora tan defendida y propugnada por Macedonio Fernández y los vanguardistas de *Martín Fierro*– útiles para reelaborar teorías, para interpretar el mundo, la vida y el destino humano. En el “Prólogo” a *Antología de la literatura fantástica*, publicada en 1940, Silvina Ocampo, Borges y Bioy Casares definían “lo fantástico” como una antigua forma de interpretar el mundo: “Viejas como el miedo, las ficciones fantásticas son anteriores a las letras. Los aparecidos pueblan todas las literaturas: están en el *Zendavesta*, en la Biblia, en Homero, en *Las mil y una noches*.”<sup>89</sup>

La crítica ha acordado en señalar la década del 40 como un período de inflexiones altamente renovadoras en la narrativa breve materializadas en una singular concepción de la literatura y lo fantástico, y la paralela producción y publicación de relevantes obras. Si bien algunos de los intelectuales que se agrupaban alrededor de la revista *Sur*, fundada al comienzo de la década del 30 por Victoria Ocampo, y herederos

<sup>88</sup> Martínez Estrada, Ezequiel. *En torno a Kafka y otros ensayos*. Barcelona, Seix Barral, 1967 (p.30).

<sup>89</sup> Bioy Casares, Adolfo. “Prólogo” en: *Antología de la literatura fantástica*, seleccionada por Jorge Luis Borges, Silvina Ocampo y Adolfo Bioy Casares. Buenos Aires, Sudamericana, 1965, 3a. ed. (p.7).

a su vez de la vanguardia martinfierrista, publican algunos libros de relatos fantásticos por ese entonces, es recién en la década siguiente cuando se producen las mejores obras del género. Carlos Dámaso Martínez señala la aparición de dicha *Antología de la literatura fantástica* como el momento clave en la constitución de un nuevo sistema literario que recoge la tradición hispanoamericana de escritores como Lugones, Alfonso Reyes, Macedonio Fernández; la de europeos como Flaubert, Marcel Schowb, Kafka y, especialmente, la de los de habla inglesa como Chesterton, Carlyle, Stevenson y Kipling. Asimismo, “el común rechazo de la literatura naturalista y el realismo tradicional psicologista los inclina hacia las narraciones fantásticas de férreos argumentos, como también por la clásica novela de enigma policial de tradición británica. Una actitud lúdica, paródica a veces, el manejo sutil de la ironía y la tematización de procedimientos y artificios de lo literario completan este horizonte común de un grupo de escritores que comparten, además, las pautas de pertenencia a un mismo ámbito de extracción social.”<sup>90</sup>

El acercamiento de Di Benedetto hacia este grupo, propiciado a través de una específica *praxis* literaria materializada en el modo fantástico sobre el que se construyen los relatos de *Mundo animal* y *El Pentágono*, encuentra su punto de máxima inflexión en el año 1958. Pese a su aversión por la metrópoli <sup>91</sup>, viaja ese año a Buenos Aires invitado por Jorge Luis Borges –director en aquel entonces de la Biblioteca Nacional– para dictar una conferencia sobre literatura fantástica. En aquella oportunidad Di Benedetto expuso su concepción de lo fantástico como deseo utópico de una realidad que la vida cotidiana niega:

---

<sup>90</sup> Dámaso Martínez, Carlos. “La literatura fantástica. Desde sus comienzos hasta Adolfo Bioy Casares” en: *Historia de la literatura argentina. Los proyectos de la vanguardia*. Tomo 4, Buenos Aires, Ceal, 1980-1986 (p.419).

<sup>91</sup> En la entrevista con Celia Zaragoza en 1977 (“Antonio Di Benedetto: Los cuentos de mi madre me enseñaron a narrar” en: *Crisis*. Nro.20. Buenos Aires, Dic.1974, p.42) el autor manifestaba su aversión por Buenos Aires: “No sé si realmente no me interesaba Buenos Aires, o si la rechazaba a priori. La orillaba constantemente. Primero tenía contra Buenos Aires todos los resentimientos que tiene el pueblo del interior. No simplemente esa reacción frente a cómo es el porteño, y cómo es uno, lo que desde ya produce alguna fricción. No era eso en mí. En mí estaba, racionalmente, la consideración del Buenos Aires descrito por Martínez Estrada (aunque tardé en encontrarme con sus páginas). Su significación en la historia y en la economía del país, el perjuicio que suele producir a las provincias en su autonomía, en su economía, en su conducción. Pero también estaba, por medio, mi arrogancia. Y accedí a venir sólo cuando tuve una razón grande para hacerlo. Fue cuando Borges me invitó a dar una conferencia en la Biblioteca Nacional. En realidad, habían sido también razones grandes las publicaciones de los dos primeros libros, pero entonces me parecía que yo ya estaba representado, que era mejor que conocieran mi libro, mi producto, que a mí mismo. Y vine en 1958, por primera vez de una manera consciente y voluntaria.”

La literatura fantástica deliberada es juego, juego dramático y ficción total; pero de todos modos, en ella se encuentra una asimilación y una trascendencia de tres factores esenciales: la fe, el miedo y los deseos. (...)

Lo fantástico se halla en el embrión de todas las literaturas porque se engendra en la mente del hombre que no consigue explicarse las cosas extrañas que suceden en su entorno.<sup>92</sup>

La literatura fantástica representa, para Antonio Di Benedetto, un género de riesgo puesto que obliga al sujeto a abandonar cualquier tipo de certeza (realista) y enfrentarse en un juego dramático, terrible y desesperado, a sus más recónditas opacidades. El lenguaje, en esta empresa, será el vehículo privilegiado de conocimiento.

En este sentido, la investigación realizada por Irène Bessièrè resulta suficientemente esclarecedora. Oponiéndose al análisis de Todorov, la crítica considera al género fantástico como una “poética de lo incierto” en la que es imposible dudar ante la presencia simultánea de dos lecturas posibles puesto que lo fantástico se formula como una estrategia discursiva que obedece a un triple principio de composición: verbal, sintáctico y semántico. Así, por ser hipótesis falsa, lo fantástico no puede ser representado; por ser exterior a toda causalidad, exige que la organización de la narración esté fundada sólo en las probabilidades externas: “(...) el relato fantástico está dirigido desde su interior por una dialéctica de constitución de la realidad y de desrealización que pertenece al proyecto creador del autor.”<sup>93</sup>

El trabajo de Bessièrè tiene la virtud de complejizar al extremo las tradicionales nociones que han orbitado en torno del género fantástico marcadas por los estudios estructuralistas, y someter al máximo análisis la necesaria e irreductible relación entre la supuesta irrealidad y el basamento realista. Para la autora, el carácter antinómico del relato fantástico se constituye por el juego de un doble artificio literario, que, retomando los términos de Sartre<sup>94</sup>, se diferencia del relato maravilloso o “no tético” por postular la realidad de lo que representa como condición misma de la narración: “Pero como esa realidad es una hipótesis falsa, sólo puede tomar existencia aparente mediante la afirmación de un testigo que declara haber presenciado acontecimientos extraños (...). Este punto de vista falsamente tético exige las nociones de ambigüedad y de vacilación entre natural y sobrenatural (...). El relato fantástico no parece, entonces, ‘la línea divisoria entre lo maravilloso y lo extraño’, como sugiere también Todorov, sino, más

<sup>92</sup> Di Benedetto, Antonio. “Síntesis de una conferencia de Antonio Di Benedetto sobre literatura fantástica en la Biblioteca Nacional”, en: *La Razón*, Buenos Aires, 5 de octubre de 1958 (p.5).

<sup>93</sup> Bessièrè, Irène. *Le récit fantastique*. París, Larousse, 1974. (Traducción facilitada por la cátedra de Literatura Argentina II, p.2).

precisamente, por la falsedad velada, el lugar de convergencia de la narración tética (novela de los *realia*) y de la narración no tética (maravilloso, cuento de hadas). Históricamente, tiene suma importancia el hecho de que el siglo XVIII haya sido testigo del florecimiento del cuento de hadas y de la novela realista: el relato fantástico no surge directamente del primero, sino de la contaminación de los métodos de composición de ambos tipos de narración.”<sup>95</sup>

Como apunta Rosemary Jackson<sup>96</sup> el estudio de Bessière es el mejor trabajo teórico del *fantasy* definido por su “relacionalidad”, es decir, por su posicionamiento respecto de lo real; lo fantástico es así entendido en íntima relación con lo real y racional, como la posibilidad oximorónica de conjugar contradicciones y sostenerlas sin avanzar hacia una síntesis final. En palabras de Jackson: “Para Bessière lo fantástico no puede estar clausurado, actúa dentro de sistemas cerrados, infiltrando, abriendo espacios donde la unidad se dio por sentada. Sus imposibilidades proponen “otros” significados o realidades latentes detrás de lo posible o lo conocido. Al romper “verdades” simples y reduccionistas, lo fantástico traza un espacio dentro del marco cognoscitivo de una sociedad. Introduce verdades múltiples y contradictorias: se vuelve polisémico.”

En un gesto que bien puede ser entendido como congregante, Jackson pretende sortear las irreductibles posiciones de este debate en la conformación de un concepto que sea lo suficientemente versátil. Sugiere, entonces, considerar lo fantástico como un “modo” que asume formas genéricas diferentes: “A diferencia de lo maravilloso o lo mimético, lo fantástico es un modo de escritura que *introduce un diálogo con lo “real” e incorpora ese diálogo como parte de su estructura esencial*. Para volver a la frase de Bakhtin, el *fantasy* es “dialógico”, al cuestionar las miradas simples o unitarias.”<sup>97</sup>

Es a partir de estas consideraciones que hemos podido analizar los diversos mecanismos sobre los que asienta el carácter fantástico de los primeros relatos de Antonio Di Benedetto como formaciones distintivas que confluyen en un cauce singular. Singularidad que estaría definida por su capacidad de interrogación y problematización de la categoría de personaje (del “yo” coherente, único e indivisible, propio del teatro clásico) y, a la vez, en el descubrimiento del alto poder subversivo de la palabra y la escritura. Al “subvertir” la visión unitaria y monológica propia de la novela “realista”, el modo fantástico que concitan estas ficciones constantemente

---

<sup>94</sup> Sartre, Jean-Paul. *L'imaginaire*. París, Gallimard, 1940.

<sup>95</sup> Bessière, Irène. Ob. cit. (pp.18-19).

<sup>96</sup> Jackson, Rosemary. *Fantasy. Literatura y subversión*. Buenos Aires, Catálogos, 1986 (pp.18-21).

<sup>97</sup> *Ibid* (pp.33-34).

cuestiona la naturaleza de lo que ve y registra como “real”, a la vez que erige esa inestabilidad narrativa como la razón de su misma existencia.

Así, la elección de esta puerta a través de la cual Di Benedetto ingresa en la literatura habrá de tener –creemos– hondas implicancias en la conformación de un estilo único en el mapa de las poéticas hispanoamericanas contemporáneas.

## SEGUNDA PARTE

### La sugestión del cine

## Introducción

Cuando Marcela le pregunta al protagonista de *Los suicidas*<sup>98</sup> si hubo algo en su vida que no haya podido hacer y que deseara mucho, él contesta: “Dirigir películas, como las de Bergman.” Este es un momento tenso y dramático en la novela, es el momento de la verdad. Él le devuelve la pregunta y ella contesta: “Ser la pasajera de un avión que no descendiera nunca.” Esa noche Marcela se suicida.

Es sabido que Di Benedetto fue un gran amante del cine. Desde 1945 se ocupó de la sección “Espectáculo, cine y literatura” del diario *Los Andes* de Mendoza. Como periodista y crítico de cine tuvo la oportunidad de acudir a numerosos festivales del país e internacionales (ya sea en calidad de jurado o de invitado): los festivales de Mar del Plata, Cannes, San Sebastián, Berlín, o la entrega de *Oscars* en Hollywood. El diario *La Prensa* de Buenos Aires, del cual fue corresponsal entre los años 1956-1976, registró algunos ecos de estos sucesos.

En 1959 escribió un guión titulado “El inocente”, adaptando un logrado cuento suyo, “El juicio de Dios”<sup>99</sup>; por ese trabajo recibió el primer premio de guiones del Instituto Nacional de Cinematografía. La muerte repentina del actor protagonista (Ángel Magaña) truncó la filmación y las expectativas del escritor de lograr llevar a la pantalla grande alguna de sus historias. Fue responsable también, junto a Abelardo Arias, de adaptar a guión una novela de éste, *Alamos talados*, luego dirigida por Catrano Catrani.

Sin embargo, quizá la apuesta más fuerte que haya hecho Di Benedetto al cine se manifieste en la materialidad de su misma escritura, en su intento formal por despojar al lenguaje de impurezas retóricas y de acercarlo a la plástica o a ese otro lenguaje, el cinematográfico.

A lo largo de estas páginas intentaremos dar cuenta de cómo el cine, al ser considerado como una novedosa manera de narrar y aprehender la realidad, establece profundos vasos comunicantes con una escritura ansiosamente interesada por renovar los mecanismos formales que la sustentan. En unas jornadas de Cine y Literatura llevadas a cabo en la Universidad Nacional de Cuyo en 1972, Di Benedetto afirmaba: “Yo pude escribir un relato a la manera tradicional, como había aprendido que se hacen

<sup>98</sup> Di Benedetto, Antonio. *Los suicidas*. Buenos Aires, Sudamericana, 1969

los cuentos, como me lo pudo enseñar Horacio Quiroga o Chejov o Kafka. Pero esa necesidad de 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.”<sup>100</sup>

A partir de este eje hemos abordado específicamente tres volúmenes de relatos publicados en muy escaso margen de tiempo: *Grot* (1957), *Declinación y Ángel* (1958), y *El cariño de los tontos* (1961). Los dos relatos reunidos en el volumen *Declinación y Ángel* construyen su trama narrativa a partir de la sucesión de imágenes visuales. En “Declinación y Ángel” se aglutinan personajes, escenarios, pasiones y todo es atrapado por un “ojo espía” que registra y delata a los culpables del drama doméstico, enfrentándolos a la verdad: “Soy culpable”, grita el padre al ver a su hijo Ángel caer del techo mientras él acosaba sexualmente a la vecina. Se ha relacionado a estos cuentos con el Objetivismo europeo, el cual postulaba la captación de la “realidad” sin las mediaciones literarias tradicionales de la novela realista o psicológica. Incluso, algunos críticos han subrayado el carácter “experimentalista” de estos relatos y reclamado para el autor la paternidad del movimiento esgrimiendo, como principal argumento, la fecha de creación del cuento “El abandono y la pasividad”.

La estética cinematográfica ejerce en este período creativo una influencia notable que puede rastrearse a lo largo de los volúmenes de relatos publicados luego de la segunda mitad de la década del cincuenta. Influencia que, a la vez que ha dado lugar al despliegue de una polémica estéril ante la imperiosa necesidad de valorizar una escritura, ha originado algunos de los mejores cuentos escritos en lengua española.

---

<sup>99</sup> Di Benedetto, Antonio. “El juicio de Dios” en: *Grot*. Ed. D’Accurzio, Mendoza, 1957.

<sup>100</sup> Di Benedetto, Antonio. “Nuestra experiencia frente al cine y la literatura” en: *Semana de Literatura y Cine argentinos*. Mendoza, Universidad Nacional de Cuyo, 1972. Transcripción de una conferencia en la Universidad Nacional de Cuyo.

## **Capítulo I:**

### **Di Benedetto: crítico de cine**

En un extenso artículo publicado en el diario *Los Andes* el domingo 20 de octubre de 1957 (año en que recién comienzan a publicarse en dicho diario algunas notas firmadas de corte ensayístico) Di Benedetto decía: “Fuera de Buenos Aires y su zona de influencia en la provincia del mismo nombre, no hay lugar argentino que posea una historia cinematográfica como la de Mendoza, porque aquí, aparte del común proceso de exhibición de películas, se cuenta con estudios para la producción y en ellos y fuera de ellos se han hecho una cantidad de films de largo y corto metraje.”<sup>101</sup>

Para ese entonces la ciudad de Mendoza contaba con 16 cines que sumaban un total de 17.100 butacas. Cifra que se extendía a 27 al considerar la ciudad y sus alrededores (Maipu, Godoy Cruz, Las Heras, Guaymallén). Es difícil, hoy, tomar conciencia del real impacto cultural que produjo el cinematógrafo en los núcleos urbanos y suburbanos a principio de siglo. En dicho artículo –titulado “Historia del cine en la provincia”–, Di Benedetto realiza un rastreo de este proceso y subraya la moderna actualidad de la provincia en relación con Buenos Aires y el mundo.

La primera función de lo que hoy se entiende por cine fue ofrecida por sus inventores, los hermanos Lumière, en París el 28 de diciembre de 1895. En 1896 en Estados Unidos se filmaba de la misma manera, y aunque ya en 1899 se conocían en Mendoza aquellos films, recién el 7 de junio de 1900 un cronista del diario *Los Andes* declara haber visto "lo mejor"; la noche anterior en el teatro Municipal se habían conocido tres películas: *Un viaje alrededor del mundo en ferrocarril*, *Escuadra francesa del Mediterráneo en Tolón* y *Vistas zoológicas*. *Los Andes* exclamó: “Las maravillas del biógrafo no pueden explicarse. Es la vida de todas las regiones del mundo transportada a un teatro, es el ser, la verdad, el movimiento que se desarrolla a la vista del espectador”.

La primera sala destinada propiamente al cine fue la del Continuo, luego dio paso al Centenario. En 1913 *Los Andes* ya publicaba el programa de La Perla, el Colón, La Mascota y El Sportsman; en la misma década funcionarán El Imperial y el Marconi. Desde el decenio del 20 es muy raro que un salón cualquiera se convierta en cine, el edificio se construye a propósito y sin desdeñar la combinación cine-teatro. La primera

---

<sup>101</sup> Di Benedetto, Antonio. “Historia del Cine en la provincia” en: *Los Andes*. Mendoza, 20 de octubre de 1957 (p.10).

sala de arquitectura propiamente moderna, de dimensiones amplias, es la del Gran Rex con una capacidad para 2000 espectadores y se inaugura en 1943. En esa misma década se habilita El Fantasio (1100 butacas), el Mendoza (1050), el Cóndor (1650) y el Opera (1700).

En cuanto a los avances técnicos introducidos en el cine, Di Benedetto destaca la rapidez en que estos llegan a la provincia. Mientras que el 6 de octubre de 1927 se presenta en Nueva York la primera película hablada y cantada, *El cantor de jazz*, la innovación sólo tarda tres años en llegar a Mendoza: el 15 de mayo de 1930 se presenta *El desfile del amor*, con Maurice Chevalier y Jeanette MacDonald. El cinemascope, por su parte, tarda mucho menos en trasladarse de Estados Unidos a estas tierras. La primera función se hizo el 23 de septiembre de 1955 en el cine Buenos Aires para invitados especiales, se proyectó *El escudo negro*, y cuarenta y ocho horas más tarde se conoció *El manto sagrado* (estrenada en Nueva York en 1953): “Hoy –dice Di Benedetto en 1957– casi todos los cines aplican vistavisión, cinemascope y sus incontables variantes de nombres, algunos también el sonido estereofónico.”

En 1952 Estados Unidos coloca en Mendoza 185 films sobre 247 largometrajes estrenados, le sigue Argentina con 32, Italia e Inglaterra con unos 10 cada una. En los años sucesivos sube la cifra italiana en detrimento de la Argentina. “Mendoza –afirmaba el escritor– ha estado siempre al tanto de la producción occidental, incluso sensibilizada a corrientes como la francesa (*La kermese heroica*, *Amanece*, *El muelle de las brumas*, *El fin del día* y otras magníficas expresiones); la mejicana de *Doña Bárbara*, *Flor silvestre*, etc., la italiana neorrealista y la sueca contemporánea; pero, por lo menos cierto público particularmente capacitado, desea ver más films de Francia, Japón, Suecia, y la India.”

Sin duda, desde hacía ya varios años Di Benedetto se colocaba entre las primeras filas de este “público especializado” al que hace referencia. En 1951 había organizado en dicha ciudad el Cine Artístico, una institución creada para proyectar películas de categoría estética o de significación histórica. Asimismo en 1953 se funda Cine Club Cuyo presidido por Bernardo Rotman y conducido, a partir de 1957, por David Eisenchlas y Saúl Marchevsky.

Di Benedetto, que ya desde 1941 desarrollaba tareas periodísticas (colaborando en el diario *La Libertad* de Mendoza y en *La Nación* de Buenos Aires), se incorpora al diario *Los Andes* en 1945 como redactor, luego asciende a jefe de sección, secretario de redacción, hasta llegar a ser subdirector con funciones de director en 1967. Desde sus

primeros pasos las secciones de arte, literatura y espectáculos estuvieron en sus manos. Aunque ninguna de las reseñas cinematográficas publicadas durante la década del 50 estuvieran firmadas, es muy posible que si no en su integridad al menos gran parte de ellas fueran elaboradas por Di Benedetto. De acuerdo a las preferencias allí manifestadas podremos posteriormente fijar ciertas pautas estéticas que perfilen la lectura de algunos relatos.

Otro rasgo de singular importancia que destaca Di Benedetto en el mencionado artículo, es la presencia de Mendoza como centro productor de cine. Hacia 1943 aparece Film Andes, cerca de 6000 accionistas dan base económica a la empresa que, mientras encara la construcción de un estudio propio, empieza a producir películas en sets de Buenos Aires. *El gran amor de Bécquer*, *Corazón* (con exteriores en el Challao), *El misterio del cuarto amarillo*, *El hombre que amé*, *Estrellita*, *Corrientes*, *calle de ensueños* y *Hombre a precio* son algunos de sus primeros títulos. En 1947 y 1948 se completa la instalación del nuevo estudio. Se lo considera uno de los más modernos de Sud América y técnicos de Hollywood lo elogian en 1951 con motivo de la filmación de *El camino del gaucho*, el único film que Hollywood realizó en la Argentina y que comenzó a rodar en Desaguadero (Mendoza).

La primera película de largo metraje que Film Andes realizó íntegramente en Mendoza fue *Lejos del cielo*, dirigida por Catrano Catrani y estrenada en 1950. Luego fueron producidas numerosas películas más hasta que con *Surcos en el mar*, en 1953, Film Andes suspendió la producción por razones económicas. En el 57 el escritor mendocino todavía mantenía viva la esperanza de su reapertura.

Di Benedetto pertenece a una generación que nació con el cine. Sería un error desconocer este hecho. La década del 20 estuvo marcada culturalmente por ese largo proceso implicado en la concreción del cine como espectáculo masivo y a la vez como gran ventana al mundo. Es necesario cotejar así, en la simultaneidad de factores confluyentes que caracterizan una época signada por la apertura, tanto la radicalidad del impacto cultural provocado por el cine como al fenómeno editorial que posibilitó hacia fines del 40 y comienzos del 50 el conocimiento de escritores y pensadores extranjeros contemporáneos a los jóvenes autores que comenzaban a publicar en ese momento.<sup>102</sup>

---

<sup>102</sup> Jorge Rivera ha aportado al respecto invaluable información acerca del movimiento cultural y editorial que se sucedió a la caída del peronismo en 1955 cuando comenzaron a circular nuevas revistas, periódicos y semanarios, como corolario de la relajación de las restricciones impuestas a la libertad de expresión en el gobierno peronista. El surgimiento de un nuevo público demandante de literatura nacional, la creación de nuevas editoriales y la consolidación de las ya existentes, posibilitó la publicación

Y es precisamente 1953, el año en que Di Benedetto “ingresa” al campo intelectual con la publicación de *Mundo animal*, el año también en que un grupo de intelectuales mendocinos se nuclea en torno a la revista *Voces* (dirigida por Astur Morsella) y la editorial homónima (la misma que en 1965 publicará tres cuentos del autor en edición bilingüe). Pertenecían a este grupo Armando Tejada Gómez, Enrique Sobich, Humberto Crimi, Ramón Abalo, Astur Morsella, Iverna Codina, Ambrosio García Lao, y Antonio Di Benedetto entre otros. Juan Jacobo Bajarlía apunta a propósito de este grupo: “Fue en 1953. Mendoza tenía entonces un núcleo de escritores que manejaban todos los ámbitos de la literatura, acaso el poder literario. La iracundia cosmo-metafísica de Jorge Enrique 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 deslizaba 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, ni teorías demoleedoras, pero con una dimensión distinta por donde hablaban las palabras recién amanecidas, colocadas en la línea de combate.”<sup>103</sup>

Por su parte, Graciela Maturo destaca la importancia de Mendoza como centro independiente de cultura a la vez que señala los principales intereses que nuclearon al grupo citado: “El cine, el periodismo y la literatura concitaban el interés de esta generación, no homogénea en sus planteos estéticos; los enlazaba, en general, un sentido exigente del arte, una intensa preocupación social, una personal respuesta a las corrientes de la filosofía europea, y una inquietud americanista. La universidad local, dotada de una singular actividad por aquellos años, creaba ámbitos propicios al diálogo de los escritores con estudiosos en muchos casos extranjeros; Mendoza era paso obligado para los visitantes de América, y lugar de encuentro para chilenos, peruanos y bolivianos que asistían a las periódicas escuelas de temporada.”<sup>104</sup>

En este grupo coexistían poetas, novelistas, pintores, periodistas, críticos, todos amalgamados –según Nelly Cattarossi Arana– por una “vocación americanista y una

---

de autores jóvenes residentes en distintas regiones del país junto a la traducción de numerosos escritores y pensadores extranjeros. Rivera, Jorge. “El auge de la industria cultural (1930-1955)” en: *Historia de la literatura argentina*. (Tomo IV) Buenos Aires, Ceal, 1981.

<sup>103</sup> Bajarlía, Juan Jacobo. “Libros y autores: Antonio Di Benedetto y el Objetivismo” en: *Comentario*. Nro.49, Buenos Aires, Julio-Agosto, 1966 (p.65).

<sup>104</sup> Maturo, Graciela. “La aventura vital en la creación de Antonio Di Benedetto” en: *Páginas de Antonio Di Benedetto, seleccionadas por el autor*. Buenos Aires, Celtia, 1987 (pp.15-16).

asimilación personal de las corrientes filosóficas europeas.”<sup>105</sup> En rigor, hoy parece azaroso reunir a textos tan dispares como *Matar la tierra* (1952) de Alberto Rodríguez junto a los relatos fantásticos de *Mundo animal* (1953) y *El Pentágono* (1955). Mientras que la primera obra, de carácter testimonial y neorrealista, se inscribe junto a la segunda novela de Rodríguez (*Donde haya Dios*, 1955) en los postulados del realismo crítico de los miembros de la generación del 55<sup>106</sup>, los textos de Di Benedetto no son fácilmente clasificables. Aunque –si acaso esto fuera estrictamente necesario– sería preciso ubicarlos dentro de la propuesta estética postulada por el grupo *Sur*; sin embargo, puede que su siguiente volumen de relatos publicado (*Grot*, 1957) intente zanjar estas distancias.

Con todo, el cine constituía para el grupo *Voces* no sólo un problema estético de continua reflexión, sino que incluso una posible fuente de trabajo –recordemos la intensa labor cinematográfica que se venía realizando desde 1943 al erigirse Mendoza como centro de operaciones y decisión de la productora Film Andes–. Con más funcionalidad operativa que consistencia ideológica o sentido de pertenencia, Di Benedetto recuerda los reales móviles que llevaron a la conformación de dicho grupo:

(...) es la generación que nosotros llamamos de la revista *Voces*. 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. (...) Todos andábamos haciendo literatura pero teníamos un enorme interés y sentíamos muy dentro el cine, nosotros considerábamos que podíamos hacer cine, que estábamos capacitados, por lo menos vocacionalmente, para expresarnos no sólo a través de la literatura.<sup>107</sup>

Si en los años comprendidos entre finales de la década del cuarenta y principios del cincuenta, en su intento por desrealizar los moldes narrativos estatuidos por la generación regionalista del 25, Di Benedetto se sumerge en el terreno de lo fantástico gracias a la influencia de Borges y al onirismo del absurdo mundo kafkiano, a partir del año 1953 dicha desmesura se alistarán en función de otra pregunta: ¿Cómo encarar las temáticas que lo obsesionan a partir de la transposición, contaminación y fusión de dos lenguajes absolutamente distintos, el cinematográfico y el narrativo?

<sup>105</sup> Cfr. Cattarossi Arana, Nelly. *Literatura de Mendoza. Historia documentada desde sus orígenes a la actualidad 1820-1980*. Mendoza, Inca, 1982.

<sup>106</sup> Según Rodolfo Borello la primera novela de Rodríguez puede señalarse como la iniciadora en la provincia de la denominada generación del 55. Cfr. Borello, Rodolfo. “Literatura mendocina 1940-1962” en: *Artes y letras argentinas*. Nro. 14, Buenos Aires, Enero-Marzo, 1962.

<sup>107</sup> Di Benedetto, Antonio. “Nuestra experiencia frente al cine y la literatura” en: Ob. cit.

La búsqueda de una respuesta a esta problemática implicará la creación de una serie de relatos altamente innovadores. La fecha de 1953 responde con precisión al año en que fue elaborado el cuento breve “El abandono y la pasividad” publicado luego en 1958 (en *Declinación y Ángel*), el cual originó una larga polémica en la crítica nacional y extranjera acerca de la supuesta paternidad del *nouveau roman*.

## Capítulo II:

### **Cambio de aire, cambio de trajes**

Un jubilado municipal de cincuenta y siete años que no ha superado los primeros cursos de la escuela primaria y un periodista profesional son los protagonistas del relato “Falta de vocación”<sup>108</sup>, editado en 1957. El cuento condensa una serie de temáticas relacionadas con la escritura y los modos de percepción de la realidad y la fantasía que resultan particularmente interesantes para nuestro estudio. Narrado en tercera persona, el texto recurre a la intercalación de varios relatos dentro del relato principal y a la confrontación de la escritura periodística con la literaria.

Don Pascual le ha alquilado al periodista, de apellido Segura, un departamento que se encuentra cerca de su casa; la relación de vecindad y ciertas afinidades comunes posibilita la amistad entre los hombres pese a su diferencia de edad. De manera fortuita ambos son testigos de un accidente laboral: la caída de un obrero de la construcción desde elevada altura. Luego de este suceso y de largas cavilaciones, don Pascual comienza a mostrarle sus escritos a Segura, quien pregunta azorado:

- Don Pascual, ¿usted sabe qué es la literatura fantástica?...
- Y... más o menos.
- No, más o menos, no. Literatura fantástica es esto que ha hecho usted. Esto es literatura ingenua y es literatura fantástica. ¿Quiere que le explique más? (49)

Segura lleva los papelitos al periódico, la opinión de sus compañeros oscila entre la aceptación y la negación de la narrativa fantástica; de esta forma el relato se hace eco del debate que polariza durante esos años a la literatura argentina. Un atardecer don

---

<sup>108</sup> Di Benedetto, Antonio. “Falta de vocación” en: *Grot*. Mendoza, D’Accurzio, 1957.

Pascual contempla en la penumbra de su casa el vuelo de una mosca, insecto por el que siente una particular aprensión. La sigue con la mirada luego de cambiar los focos de luz a fin de deshacerse de ella, de pronto observa su transformación en murciélago y “siente como si una mano, como si su propia mano más fuerte, le hubiera capturado el corazón y se lo estuviera apretando.” La inquietud se traslada a extraños sueños que siembran de pavora al protagonista por lo que decide dejar de escribir.<sup>109</sup>

La escritura del hombre jubilado se asocia con cierta reticencia a la ingenuidad; puede que no sea errado analizar la renuncia de don Pascual a la literatura fantástica en concomitancia a las nuevas preocupaciones estéticas de Di Benedetto. Así, estas nuevas narraciones tienen su anclaje en una realidad inmediata, a la vez que un lenguaje más preciso intenta dar cuenta de los problemas concretos de la región y sus habitantes. Escritos luego de la caída del peronismo, cuando se inició una etapa de crítica social y de revisión histórica de los valores culturales y literarios vigentes en el país, los cuentos publicados en *Grot* dan cuenta de un sutil viraje en la labor creativa de Di Benedetto. El cuestionamiento de la fantasía frente a la necesidad de una inmersión en la realidad, en la historia y los problemas sociales, fue el eje del debate iniciado por los “parricidas”, quienes se rebelaron contra los postulados estéticos de sus inmediatos antecesores: Borges, Mallea, el grupo *Sur*.

Es necesario subrayar que la publicación de *Grot* pasó inadvertida sólo para la crítica. Aparecido un año después de su celebrada novela *Zama*, las narraciones que se incluyen en el volumen (“Enroscado”, “Falta de vocación”, “As”, “El juicio de Dios”, y “As”) merecieron numerosos premios y distinciones. En 1956 obtuvieron el Premio D’Accurzio, concedido por la editorial mendocina que luego las editó; la Dirección General de Cultura de la Nación le otorgó el Premio Región Andina para el trienio 1957-1959. En 1972 la revista *Gente* seleccionó a “El juicio de Dios” como el “Cuento del año”; también para el autor es uno de sus relatos favoritos y —como anteriormente decíamos— fue convertido en guión cinematográfico (con el título *El inocente*) por el

---

<sup>109</sup> “Tarde me equivoqué, tarde lo supe. De viejo me agarraron con ganas las ilusiones de ponerme a escribir. Qué me iba a imaginar lo que cuesta ser escritor; todo lo que hay que pensar y el tormento que es inventar para que, al final, uno descubra que la imaginación se le ha puesto tan fácil que trabaja sola y empieza a soltar monstruos y monstruosidades. Demasiado peligroso, digo yo. Todavía don Pascual reniega un poco, y como Segura amaga salir con otro argumento, le espeta con firmeza:

- Yo-no-es-cri-bo-más-cuen-tos-de-é-sos. ¡Entiéndalo bien y quíteselo de la cabeza (...)

- Para ser escritor, ¿no es cierto?, hay que tener vocación. Y bueno, pongamos que, a mí, me faltó vocación.” Di Benedetto, Antonio. “Falta de vocación” en: *Cuentos claros*. Buenos Aires, Galerna, 1969 (p.47). La primera versión (la publicada en el 57) es más ecueta, don Pascual no explica su temor sólo lo insinúa (Cfr. Ob. cit. p.56).

cual obtuvo el segundo premio del Concurso de Argumentos para Películas del Instituto Nacional de Cinematografía de Buenos Aires en 1959. El volumen fue reeditado en 1969 bajo el título *Cuentos claros* por editorial Galerna, para luego multiplicarse en numerosas antologías.<sup>110</sup>

La reedición de dichos relatos fue revisada por el autor que, como en otros casos, procedió a perfeccionar el estilo mediante la variación y sustitución de algunos vocablos y la modificación de la sintaxis de determinadas frases. Solamente el relato "Falta de vocación" amplía su final dejando más explícito el contenido de la narración.

La crítica una y otra vez ha señalado a la censura del gobierno peronista como gran motor generador de narraciones de carácter fantástico. Si acordamos en considerar en que las relaciones entre literatura y sociedad no se establecen como "dos entidades recíprocamente externas, sino mutuamente implicadas, una relación que varía según las épocas y las culturas"<sup>111</sup>, sin duda debemos reponer al menos ciertos hechos coyunturales que han marcado al período en que fueron creados y publicados los textos a los que nos abocamos. El mismo Di Benedetto no desconoce tal relación:

Durante la dictadura peronista, callejeábamos comentando en voz baja nuestros problemas, en esta época se amordazó y persiguió a la sociedad de escritores y al buen teatro, y al mismo tiempo el Estado respaldaba con poderosas sumas la vida musical. Nos preguntábamos qué causa podría haber tenido tal predilección, y descubrimos: la música en general no puede ser usada para la difusión de ideas. Y desde luego la música de ese tipo nunca se encontraba en programa.<sup>112</sup>

*Mundo animal* y *El Pentágono* fueron elaborados durante el gobierno peronista. La impronta fantástica de estas narraciones debe ser también evaluada en función de esta coyuntura política que los historiadores han coincidido en caracterizar como un período marcado por la censura y la persecución política. José Luis Romero señala al respecto: "Los escritores editaban sus libros y los artistas exponían sus obras, pero la atmósfera que los rodeaba era cada vez más densa. Las universidades se vieron agitadas por incesantes movimientos estudiantiles que protestaban contra un profesorado elegido con criterio político(...). Las instituciones de cultura debieron cerrar sus puertas y sólo

<sup>110</sup> En *El juicio de Dios. Antología* (Buenos Aires, Orión, 1975) Di Benedetto incorpora cuatro relatos de *Grot*; en la antología *Caballo en el salitral* (Barcelona, Bruguera, 1981) se incluyen los cinco relatos del libro; "No" se incluye en *Mi mejor cuento* (Buenos Aires, Orión, 1974) y en la antología publicada en Alemania *Lateinamerika-Stimmen eines kontinents* (Alemania-Suiza, Erdmann, 1974). A su vez, Di Benedetto inicia el volumen de relatos de *Absurdos* (Barcelona, Pomaire, 1978), relatos inéditos en su mayoría, con "El juicio de Dios".

<sup>111</sup> Cfr. Altamirano, Carlos - Sarlo, Beatriz. *Literatura/Sociedad*. Buenos Aires, Hachette, 1983 (pp.15-60).

<sup>112</sup> Lorenz, Günter. "A. Di Benedetto" en: Ob. cit. (p.129)

prosperaron las que agrupaban adictos al régimen, que sólo demostraba marcada predilección por un grotesco folklorismo.”<sup>113</sup>

Entre la segunda mitad de la década del cuarenta y los años cincuenta, años de eclosión y apogeo del régimen peronista<sup>114</sup>, Di Benedetto adquiere profesionalismo en el ámbito periodístico a la vez que se forma en las corrientes de la literatura occidental y se perfila como individualidad dentro de la cultura argentina. Las experiencias de Joyce en el tratamiento del monólogo interior, la recuperación del tiempo a través de la memoria propiciada por Proust, la desintegración de la estructura del relato lograda por Faulkner son innovaciones que se incorporan de manera más definida en la trama de los textos. Simultáneamente, siguen teniendo vigencia los mensajes existencialistas aportados por Schopenhauer, Kierkegaard, Sartre, Camus y Kafka.<sup>115</sup> Asimismo, el auge y difusión del psicoanálisis, de las teorías freudianas y jungianas que orientaban la búsqueda de las conductas hacia el inconsciente, condicionaron la preponderancia de ciertas temáticas ligadas a la subjetividad.

La caída del peronismo abrió el camino a una creciente diversidad y renovación formal y temática en la literatura. Otro hecho externo, el triunfo de la revolución cubana en 1959, convocó la atención de escritores e intelectuales y se convirtió en el hecho catalizador de nuevas posiciones encontradas y de diferencias políticas irreconciliables. En general la crítica ha acordado en señalar que los escritores que comenzaron a publicar después de la caída del peronismo se han caracterizado por una actitud de

---

<sup>113</sup> Romero, José Luis. *Breve historia de la Argentina*. Buenos Aires, Huenul, 1979 (p.201).

<sup>114</sup> En 1943 es depuesto el presidente Castillo, a través de un golpe militar propiciado por los sectores pronazis del ejército quienes quisieron evitar un vuelco hacia la causa de los aliados. Pese a la tendencia del gobierno, Estados Unidos presionó para que Argentina declarara la guerra a Alemania y Japón en 1944. Juan Domingo Perón, que ocupaba la subsecretaría de guerra, se hizo designar presidente del Departamento Nacional de Trabajo. Desde allí organizó un amplio movimiento popular con el apoyo de algunos sectores sindicales que organizó a través de la Secretaría de Trabajo. Perón comenzaba a adquirir mayor protagonismo apoyándose en sectores del ejército, del movimiento sindical y de las grandes masas de asalariados que seguían engrosando la periferia de la capital. En 1944 el presidente Ramírez es reemplazado por el general Edelmiro J. Farrell. Los partidos tradicionales, la clase media y hasta los comunistas veían en Perón una amenaza a la democracia. En 1945 un grupo de militares conservadores obligó a Perón a renunciar a todos sus cargos. En el histórico 17 de octubre las masas de obreros salieron a las calles pidiendo la liberación y restitución del líder en sus puestos. Las elecciones de 1946 llevaron finalmente a Perón al poder. El nuevo presidente continuó con la labor iniciada por Farrell al suprimir de cargos públicos, docente y administrativos, a todo opositor a su régimen. Perón gozó de una situación económica floreciente como consecuencia del final de la guerra mundial, que convirtió a Argentina en proveedora de productos agropecuarios por varios años con grandes entradas de divisas, lo cual le permitió al líder hacer una política generosa y populista hacia los trabajadores con la que obtenía su adhesión incondicional. La intervención del Estado y la nacionalización de los servicios públicos eran el eje de su política económica. Cfr. Halperín Donghi, Tulio. *Historia contemporánea de América Latina*. Madrid, Alianza, 1969.

<sup>115</sup> Cfr. Castelli, Eugenio. *Tres planos en la expresión literaria hispanoamericana*. Santa Fe, Colmegna, 1967.

retorno a América como centro de atención de sus ficciones y, en lo temático, profundizar en lo referente a la realidad nacional.

En 1955 David Viñas publica su primera novela, *Cayó sobre su rostro*, impregnada de un realismo agresivo y polémico. Juan José Manauta, desde Entre Ríos, dio a conocer su novela *Las tierras blancas*, en una línea ideológica comprometida con el marxismo, Di Benedetto publica su novela experimental *El Pentágono* y al año siguiente la novela de marco histórico pero de rotundo contenido existencial y psicológico, *Zama*. En 1957 Rodolfo Walsh editó *Operación masacre* y luego, en 1958, David Viñas publicó *Los dueños de la tierra*.

Esta compleja red de acontecimientos político-culturales que caracteriza al período ha llevado a críticos y ensayistas a intentar cierto ordenamiento a través de diversos criterios. Será necesario revisar brevemente esta bibliografía a fin de situar en esta coyuntura a la narrativa de Di Benedetto y al mencionado grupo *Voces*.

Luis Gregorich en la primera edición de *Capítulo*<sup>116</sup> agrupa bajo la denominación de “Generación Intermedia” a los narradores nacidos entre 1905 y 1920, quienes comenzaron a publicar sus obras en las décadas de 1940 y 1950. Reconociendo que no hay ningún rasgo compartido que pueda caracterizarlos salvo el período histórico que los congrega, reúne a los escritores surgidos a posterioridad de la puja “Boedo y Florida”. Con el mismo criterio clasificatorio, Gregorich distingue al grupo que denomina “Generación del 55”; en el mismo sitúa a aquellos narradores nacidos entre 1920 y 1930 –que comenzaron a publicar en 1955 con la caída del peronismo–, y que estarían influenciados por el nuevo impulso dado a la cultura a través de los medios de comunicación masiva. Mientras que entre los miembros de la “Generación Intermedia” menciona a Sábato, Julio Cortázar, Bernardo Verbitsky, Adolfo Bioy Casares y Roger Pla; entre los reunidos en la “Generación del 55” agrupa a autores tan diversos como Beatriz Guido, Alicia Jurado, Federico Peltzer, Marco Denevi, Haroldo Conti, Marta Lynch, H.A. Murena y Antonio Di Benedetto, entre otros.

Emir Rodríguez Monegal, por su parte, sitúa hacia el año 1945 –fecha que marca el ascenso del peronismo al poder– el surgimiento de la generación de “Los Parricidas”. Los escritores de esta nueva generación proyectan entre 1945 y 1955 su mayor labor creativa caracterizándose, básicamente, por una reacción negativa en contra de los

---

<sup>116</sup> Gregorich, Luis. “Desarrollo de la narrativa: La generación intermedia” en: *Capítulo. La historia de la literatura argentina*. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, Nro.51, Julio de 1968 (pp.1201-1206).

miembros de la generación del 25, “Los Martinfierristas”, vinculados fundamentalmente al grupo *Sur*. El nacimiento de la generación “parricida” coincide con el surgimiento de dos revistas que señalarían el nuevo camino de la literatura: *Contorno* y *Ciudad* (ambas comienzan a publicarse en 1954). El panorama cultural se haya entonces modificado radicalmente por la aventura peronista y por el influjo del existencialismo francés de la segunda posguerra.<sup>117</sup> Como sabemos, mientras que el grupo *Contorno* se aglutina en torno de David e Ismael Viñas con un claro signo de ruptura con el pasado literario inmediato y una definida política antiperonista y de crítica social; la revista *Ciudad*, inspirada por Adolfo Prieto y dirigida por Carlos Manuel Muñiz, mantiene una actitud más liberal, conciliadora y ecléctica.

Por otro lado, Juan José Arrom<sup>118</sup> agrupa a los escritores del medio siglo bajo la denominación de “Generación de 1954” o “Los Reformistas” tomando como punto de referencia para dicha clasificación, la actitud crítica que los escritores asumen con respecto al pasado y el compromiso que adquieren frente a la situación histórica que los rodea. César Fernández Moreno<sup>119</sup>, a su vez, distingue la presencia de dos generaciones posteriores al martinfierrismo: la “Generación de 1940” y la “Generación de 1950”, ambas establecidas a partir de la fecha de nacimiento de los distintos autores implicados. Mientras que la primera estaría formada por aquellos escritores a los que el triunfo peronista encuentra ya formados y en su madurez (grupo en donde se inscribe el propio Fernández Moreno); la segunda estaría compuesta por aquellos jóvenes vinculados a la Facultad de Filosofía y Letras de Buenos Aires, nucleados en torno a la revistas *Verbum*, *Centro* y luego *Contorno*.

Numerosos intentos clasificatorios podrían sumarse a esta lista (el de Enrique Anderson Imbert, Arturo Cambours Ocampo, Emilio Carilla, José María Monner Sanz, Jaime Perriau, entre otros<sup>120</sup>) pero el denotado perfil pedagógico que empuja a estos autores a agrupar las distintas producciones atendiendo sólo a la fecha de aparición de sus obras las hace absolutamente prescindibles para nuestro estudio.

---

<sup>117</sup> Rodríguez Monegal, Emir. *El juicio de los parricidas*. Buenos Aires, Editorial Deucalión, 1956, cap.IV (pp.83-97).

<sup>118</sup> Arrom, José Juan. *Esquema generacional de las letras hispanoamericanas*. Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1963.

<sup>119</sup> Fernández Moreno, César. ¿Qué es la América Latina? en: *América Latina en su literatura*. Coor. por César Fernández Moreno, México, Siglo XXI, 1986.

<sup>120</sup> Anderson Imbert, Enrique. *Historia de la literatura hispanoamericana*. México, Fondo de Cultura Económica, 1966, 5ª ed. Vol. II. Cambours Ocampo, Arturo. *El problema de las generaciones literarias*. Buenos Aires, A. Peña Lillo, 1963. Carilla, Emilio. *Literatura Argentina 1800-1950. Esquema generacional*. Buenos Aires, 1963. Monner Sanz, José María. *El problema de las generaciones*. Buenos Aires, Emecé, 1970. Perriau, Jaime. *Las generaciones argentinas*. Buenos Aires, Eudeba, 1970.

En cambio, Jorge Lafforgue en la antología de *Nueva novela latinoamericana*<sup>121</sup>, emplea un criterio más amplio para concebir la denominada “nueva novela”. Sitúa el inicio de esta corriente en la década posterior a 1930, época profundamente marcada por la crisis económica mundial que coincide con una crisis y renovación en el ámbito de las letras. El abandono del modernismo, el naturalismo y el realismo de corte positivista caracterizaría a estos escritores que habrían comenzado a publicar después de 1945. Por otro lado, Adolfo Prieto<sup>122</sup> retoma nuevamente el tema del conflicto generacional, coincidiendo con otros autores al señalar la disolución de las vanguardias de comienzos de siglo hacia los años treinta, hecho que habría traído aparejado un conflicto generacional profundo y el surgimiento de una nueva narrativa en el período posterior a la segunda guerra mundial.

Años después, Rodríguez Monegal amplía las fronteras nacionales acotadas en su anterior ensayo y señala que la llamada “nueva novela” agrupa a varias generaciones y grupos distintos de escritores, remontando el surgimiento de esta narrativa hacia 1940 –fecha de comienzo de una marcada renovación literaria en diferentes países de Hispanoamérica–. Asimismo, precisa como rasgos comunes de estos narradores: la inquisición sobre América y la búsqueda de una identidad supranacional, el desarrollo predominante de la novela relacionada con la expansión de las grandes urbes y del mercado editorial, la recuperación de la literatura de Kafka, Faulkner y Sartre, el desarrollo de un lenguaje propio americano que rompe con la tradición y la retórica de la novela precedente, la renovación de la estructura novelesca en la que el lenguaje se agudiza como materia prima de lo narrado y la superación de la tradicional oposición entre regionalismo y narrativa universal.<sup>123</sup>

Paralelamente, Ángel Rama atendiendo a un fenómeno continental denomina “Generación del Medio Siglo” a la formada por al menos tres generaciones de escritores que en la década de 1960 coexisten con una vasta y consolidada obra. Para establecer este ordenamiento sigue los criterios de Anderson Imbert al clasificar los grupos en: vanguardistas del 25, los críticos del 40, y los más recientes del 55, quienes evidencian una multiplicidad de líneas estéticas y de géneros. Señala como característica esencial de estos grupos: “(...) una universalización interior de las vivencias propias, regionales,

<sup>121</sup> Lafforgue, Jorge. “La narrativa argentina actual” en: *Nueva novela latinoamericana*. Buenos Aires, Paidós, 1972, vol. II (pp.11-29).

<sup>122</sup> Prieto, Adolfo. “Conflictos de generaciones” en: *América Latina en su literatura*. Coord. por César Fernández Moreno. Ob. cit. (pp.406-423).

de las distintas sociedades, tratando de zafarse del dilema contradictorio que se le ofreciera —o regionalismo o universalismo—. Por lo tanto esta literatura corresponde a una maduración: al inicio —apenas— del periodo adulto de la cultura latinoamericana.”<sup>124</sup>

Pocos estudios han intentado dar cuenta, puntualmente, de la relevancia de la producción de Antonio Di Benedetto en el mapa de la literatura nacional o incluso latinoamericana. El artículo publicado por A. M. Amar Sánchez, M. Stern y A. M. Zubieta en *La historia de la literatura argentina* se aboca al estudio de la narrativa pautada entre los años 60 y 70 atendiendo solamente a la fecha de publicación de las obras<sup>125</sup>. Las autoras agrupan así a Héctor Tizón, Manuel Puig, David Viñas, Daniel Moyano, Juan José Hernández, Juan José Saer y Antonio Di Benedetto señalando como rasgo común la creación de una literatura vinculada a sus respectivas regiones sin caer en el pintoresquismo o el regionalismo tradicional. Se ignora así el hecho de que Viñas y Di Benedetto eran autores ya conocidos en la década anterior y que la incorporación a la literatura nacional de autores provenientes de las provincias también fue un proceso que se inicia antes de la década del sesenta.

Cabe, por último, destacar el trabajo de Noé Jitrik *La Nueva Promoción*<sup>126</sup> en donde toma a seis escritores a primera vista disímiles y encuentra en ellos una serie de coincidencias, sintetizando de manera coordinada las principales directrices que caracterizarían la narrativa de la década del 50. Alberto Rodríguez, Antonio Di Benedetto, Beatriz Guido, H. A. Murena, Juan José Manauta y David Viñas son los autores seleccionados para marcar el inicio de una literatura que apunta a la universalidad. Tres rasgos principales los señalan como la “nueva promoción”: todos ellos diseñan un ambiente no realista —en el sentido tradicional del término— pero intrínsecamente vinculado con los problemas contemporáneos, lo cual genera nuevas formas narrativas; incorporan técnicas provenientes del psicoanálisis como método de investigación, del periodismo y cinematográficas. La formación intelectual de posguerra

---

<sup>123</sup> Rodríguez Monegal, Emir. “La nueva novela latinoamericana” en: *Narradores de esta América*. Montevideo, Alfa, 1969, vol. I (pp. 11-49).

<sup>124</sup> Rama, Angel. “Los contestatarios del poder” en: *Novísimos narradores hispanoamericanos en marcha (1964-1980)*. México, Ediciones en Marcha, 1981 (pp.9-48).

<sup>125</sup> Las autoras toman como fecha indicativa el año 1965 en que se publicaron: *Los hombres de a caballo* de David Viñas; *El silenciero* de Antonio Di Benedetto; en 1968, *El oscuro* de Daniel Moyano y *La traición de Rita Hayworth* de Manuel Puig; en 1969, *Fuego en Casabindo* de Héctor Tizón y *Cicatrices* de Juan José Saer. A. M. Amar Sánchez - M. Stern - A.M. Zubieta. “La narrativa entre 1960 y 1970” en: *Capítulo. La historia de la literatura argentina*. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1981 (pp.625-635).

<sup>126</sup> Jitrik, Noé. *La nueva promoción*. Mendoza, Edición de la Biblioteca San Martín, Cuadernos de Versión, 1959 (pp.12-51).

y el fenómeno político y social del peronismo vendría a conformar su unidad generacional.

Concluimos entonces en que la caída del gobierno peronista es un hecho histórico que marca un nuevo rumbo social y político en el país que coincide con el surgimiento de una nueva narrativa. Este hecho sirve para dar una denominación orientativa a la “Generación del 55” y agrupar así a los escritores que comienzan a publicar por esas fechas. Pese a la diversidad de las manifestaciones de los miembros de esta generación, puede caracterizarse a la literatura de los años cincuenta por su propensión al realismo, su revisión total de los valores éticos y estéticos de la mano de la filosofía sartreana, y la incorporación de técnicas procedentes de los medios de comunicación, en particular, la estética del cine y las técnicas del periodismo.

Cabe aclarar, por otro lado, que si bien la narrativa de Di Benedetto comparte ciertos rasgos de época, se erige por sobre éstos como una escritura absolutamente singular en las letras hispanoamericanas. Asimismo, a diferencia de los miembros nucleados en *Contorno*, este escritor nunca ha asumido un compromiso político deliberado. Tampoco ha ejercido a lo largo de su carrera periodística una militancia política explícita, de hecho nunca se supieron los reales motivos por los que fue encarcelado luego de acaecido el golpe militar de 1976 <sup>127</sup>.

En una entrevista realizada por Günter Lorenz, Antonio Di Benedetto decía: “(...) ese compromiso (con la realidad) existe y es necesario. (...) Hay escritores comprometidos social y políticamente y hay escritores comprometidos religiosa y filosóficamente.”<sup>128</sup>

Con todo, las inquietudes estéticas que amalgamaron en Mendoza al denominado grupo *Voces* pueden entonces situarse en un mapa cultural y político más amplio. Si bien Di Benedetto participó tibiamente de este grupo no debemos descuidar que las preocupaciones que los caracterizaban eran compartidas por gran parte de los escritores argentinos del período. Empero, así como Di Benedetto se diferencia también del resto de la generación del 55 por su valoración –y no ruptura– del grupo *Sur*, algunas de las respuestas estéticas que tentará en determinados relatos publicados

---

<sup>127</sup> En una entrevista realizada luego de su exilio refiere: “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. (...) lo llamaría preocupación ética que, creo, existe en todos mis libros.” Halperin, Jorge. “Conversación con el escritor Antonio Di Benedetto: Lentamente estoy volviendo del exilio” en: *Clarín*. Buenos Aires, 14 de julio de 1985 (p.18).

<sup>128</sup> Lorenz, Günter. “Antonio Di Benedetto” en: Ob. cit. (pp.129-130).

luego de la segunda mitad de la década del cincuenta lo colocará en un lugar singular en la literatura occidental.

### **Capítulo III:**

#### **Ficciones realistas**

Aunque los cuentos “Enroscado” (del volumen *Grot*) y “Nido en los huesos” (de *Mundo animal*) parecen relacionarse al ambos postular la problemática del niño desplazado de la autoridad paterna, en una lectura más detenida observamos que ambos despliegan en su génesis técnicas narrativas diametralmente opuestas. Mientras que los experimentos formales y estilísticos sobre los que se montaba el primer libro de Antonio Di Benedetto propiciaban una escritura altamente alegórica, ahora, tentado nuevos modos de representación, se apela a una descripción más objetiva de las situaciones a través de un narrador que progresivamente descubre las diferentes escenas del drama doméstico.

En la casa que ha quedado vacía de la madre, el niño recorre con suavidad habitación tras habitación. Las mira pausadamente, como si recién descubriera su contenido o la altura de las paredes. (...)

Sólo se confía al padre, se recoge en él, durante los descansos del trabajo, a mediodía y en la noche, que siempre ilusiona con que será muy larga. (11)

“Enroscado” relata la difícil situación de un padre que debe afrontar solo el cuidado de su pequeño hijo luego de acaecida la muerte de su esposa. Un narrador en tercera persona, omnisciente, presenta el cuadro de soledad e incomunicación que define el mundo de ambos: el del padre que debe afrontar las dificultades económicas engendradas por las deudas contraídas durante la enfermedad de su mujer y el del hijo que no se resigna a tal pérdida. El paso por distintas pensiones, la hostilidad de las dueñas ante el obstinado mutismo del niño y la imposibilidad por parte del viudo de comprender su conducta y de poder asumir los nuevos roles que le corresponden, progresivamente van generando en el padre una contenida ira. Este piensa entonces en la causa del ostracismo en el hijo:

La pena.

Estas palabras se quedan prendidas en el corazón del padre. La pena.

Recuerda que ha olvidado la pena. Él. (25)

La sintaxis de la frase es singular, actualiza materialmente la cerrazón del padre y del niño, la incapacidad por parte de ambos de verbalizar sus sentimientos. Hacia el final del relato, tal parquedad se metaforiza en la insostenible permanencia del niño enroscado debajo de la cama, temeroso como un animal indefenso y apresado mortalmente en las limitaciones de su lenguaje. En el texto no hay explicaciones, las conductas se presentan en una sucesión ininterrumpida de crecientes desacuerdos. El narrador presenta las escenas y secuencias en distintos ámbitos (el niño en los diferentes cuartos de pensión, el padre en la calle o en la oficina) a través de las formas del presente narrativo, procedimiento que anticipa cierta técnica relacionada con el cine que el autor explotará con mayor agudeza en los cuentos publicados a posteriori.

El relato se construye entonces a partir del uso lineal de las secuencias temporales y espaciales. El narrador recurre a un lenguaje preciso en la conformación de imágenes que son presentadas mediante la agilidad de una sintaxis entrecortada que pretende emular la sintaxis filmica. El desarrollo de las acciones del relato tiene como única sucesión temporal la alusión a las horas del día relacionadas con los horarios laborales del padre y el simple paso de las semanas.

Los tres cuentos más extensos de *Grot*, “Enroscado”, “As” y “El juicio de Dios”, coinciden en presentar dramas humanos que parten de una realidad cotidiana, del absurdo de situaciones que surgen en medios sociales y económicos poco favorecidos. En “As” resultan enfrentadas dos familias de diferente estratos sociales aunque de similares valores morales: situado en los suburbios de una ciudad, el cuento actualiza los ambientes de marginación donde se impone la ley de los compadritos de arrabal.

“El juicio de Dios”, uno de los relatos quizá más conocidos y celebrados de Di Benedetto, reitera situaciones grotescas y extravagantes para mostrar la más cruenta realidad; esta vez la trama se focaliza en torno a unos empleados de ferrocarril y una familia de campesinos. Es un relato extenso, casi una *nouvelle* de cuarenta y cinco páginas, en donde el humor y la ironía adquieren tonos dramáticos por la brutalidad e ignorancia de sus protagonistas.

El siglo ha comenzado unos siete años antes. San Rafael evoluciona. El cuatrero decaee porque el ganado es menos, sólo por eso. La tierra se racionaliza en colonias y en ellas enraíza la viña, los durazneros y los hombres. El ferrocarril

ha llegado con la puntualidad de los que, si bien es cierto que ayudan, vienen a cobrar una parte.<sup>129</sup>

La acción se localiza en 1907, año en que el Gobierno Nacional argentino promovió una ley que favoreció el desarrollo de la red ferroviaria. La Ley 5315 modificó el régimen legal para las inversiones privadas en los ferrocarriles en detrimento de la construcción de carreteras; este hecho generó un violento incremento de la red ferroviaria por la inversión de capitales ingleses al punto tal que entre 1907 y 1914 creció en un 50%<sup>130</sup>. Esta situación histórica no es sólo el telón de fondo del relato, es el mismo nudo temático que lo erige: el contraste entre el progreso y la industrialización que trae el ferrocarril a los centros urbanos más conectados con el exterior a través del comercio, y esa otra realidad que persiste frente a la pujante modernización, la realidad de los campesinos, aislados y embrutecidos en su limitado modo de subsistencia.

Como bien lo ha estudiado Leo Marx<sup>131</sup>, en la literatura norteamericana la irrupción de la máquina —más propiamente: el tren— en el espacio no industrial, diseña un "modelo metafórico" presente en las ficciones del siglo XIX y del XX que pone en escena la compleja interrelación de dos ideales: el ideal de progreso y el ideal pastoral. Dicho "modelo metafórico" atraviesa las fronteras nacionales para reactualizarse en "El juicio de Dios" de manera singular. El tren es aquí el vaso comunicante que une dos mundos radicalmente irreconciliables: el de la ciudad o el de la civilización, y el del campesinado que, lejos de ser abordado como un espacio ideal en el que el hombre se relaciona con la naturaleza de manera armónica para extraer de ella placer y suficiencia económica, es asumido como el universo del salvajismo y la violencia más extrema.

Un tren de carga procedente de Mendoza sufre un desperfecto y queda detenido en mitad del camino, en plena zona desértica, antes de llegar a San Rafael. El jefe de la estación decide ir con unos peones para averiguar las causas de la detención del tren. El calor y el esfuerzo realizado por los hombres para desplazarse con la zorra, les obliga a detenerse y buscar agua por las inmediaciones. Don Salvador, el jefe de la estación, adentrándose en un terreno sembrado se dirige a una anciana que tiene una niña en brazos y le explica su situación:

---

<sup>129</sup> Di Benedetto, Antonio. "El juicio de Dios" en: *Grot.* Ob. cit. (p.95). En lo sucesivo citaremos esta edición.

<sup>130</sup> Cfr. Ortiz, Ricardo. *Historia Económica de la Argentina*. Buenos Aires, Puls Ultra, 1978. Cap. IX: "Los medios de transporte" (pp.480-600).

La anciana parece recibirlo con gusto. Sonríe. Él le dice: 'Abuelita', le explica lo que les pasa y le pide agua. La mujer dice: 'Sí, sí', sigue sonriendo y no muestra apuro por hacer nada, aparte de ver bien al hombre, su uniforme y sus botones, y escuchar su historia. Don Salvador teme encontrarse frente a una débil mental y le dan ganas de empujarla hacia la casa. Pero se contiene y hace una caricia a la niña, que naturalmente no le importa, y que está muy sucia, descalza, con una mirada tranquila y amistosa (...). Cuando retira la mano de la barbilla de la chica —una nena de menos de dos años, que no parece saber hablar— ella hace algo semejante a un gran esfuerzo con todo su cuerpo, levanta el bracito, señala con el dedo a don Salvador y, cortando la palabra en sílabas, pero con mucha firmeza, articula:  
-Pa-pá. (99)

Es entonces cuando se desencadena la tragedia, una situación grotesca, increíble incluso para el mismo protagonista. El equívoco nace por la insistencia de la nena en llamar "papá" a un hombre que no conoce (equívoco que para la edad de la niña no lo es —por eso el narrador deja bien sentado ese dato— puesto que elabora un correcto razonamiento analógico) y por la alarma de la anciana que toma por verdadera esa afirmación. Convocados por ésta los hombres de la casa, ultiman a punta de escopeta al jefe de la estación al descubrir en él al supuesto hombre que sedujo y alejó de la casa a "la Juana".

La joven madre se ha marchado dejando a la niña y a los hombres sin el aporte de su trabajo, es por eso que ultiman a don Salvador para que les revele su paradero. El jefe de la estación es entonces sometido a un juicio de ribetes absurdos; el hecho de que el mismo haya llamado "abuela" a la vieja y la niña lo haya señalado como "papá" son, dentro la simple lógica de los campesinos, indicios más que suficientes para definir su culpabilidad. Al apelar al razonamiento y al diálogo para dilucidar tan extravagante situación, el jefe logra reponer fragmentos de la historia de la mujer desaparecida y de la violencia con la que era tratada por aquellos hombres. El cuento se desdobra en la voz del narrador omnisciente que presenta los hechos tal como los está viviendo don Salvador y, por otra parte, cómo los perciben los peones que han quedado a la espera del agua que fue a solicitar el jefe.

Ante la imposibilidad de resolver la situación, interviene en el juicio el más anciano de la casa. Éste, pretendiendo imponer justicia por encima de las disputas de los hijos que, cada vez más enardecidos, acusan a don Salvador de sus desgracias, apela a la justicia divina para dilucidar el conflicto: si don Salvador es culpable Dios hará que el tren, al reemprender la marcha, choque con la zorra que el jefe ha dejado abandonada.

---

<sup>131</sup> Marx, Leo. *The machine in the garden. Technology and ideal pastoral ideal in America*. New York,

Para lograr que la obra divina se lleve a cabo, son secuestrados los dos peones que esperaban al enjuiciado y encerrados en un viejo galpón.

Luego de una noche de espera, acaece el previsible desenlace: en la semipenumbra del amanecer, el maquinista no ve la zorra y el tren choca. El viejo y los campesinos consideran cumplida la sentencia divina. Al clarear, los ferroviarios que conducían el tren, se acercan a la casa para solicitar ayuda y son recibidos con la misma actitud amenazante y poco amistosa de los campesinos. Se repite entonces la misma situación primera al balbucear la niña, frente a cualquiera que porte una gorra con visera, la palabra "papá". El juicio y la acusación se desvanece y don Salvador es liberado de su encierro.

Para la segunda edición de estos cuentos, parecida en 1969 bajo el título *Cuentos claros*, Di Benedetto agrega a "El juicio de Dios" una dedicatoria: "El cuento para Sarita". Dedicatoria que en la antología preparada por Alberto Cousté <sup>132</sup> en 1975 se explicita aún más: "El cuento de Sarita, mi madre". El autor refiere en una entrevista realizada por Celia Zaragoza que las narraciones orales de su madre le sirvieron como estímulo para descubrir las técnicas y los modos de construcción del relato:

Me provocaba estímulos para descubrir que es bueno para una narración dejar elementos inconclusos. Así, la historia continúa con la ayuda creativa de quien la escucha o quien la lee. Es decir, el lector o el oyente participan de la creación, reciben su siembra. <sup>133</sup>

Por otro lado, las narraciones orales ya habían sido enteramente valoradas por la generación intelectual que antecedió a Di Benedetto. En el conjunto de estos relatos las diversas formas y giros del lenguaje oral se hacen presente a través de las distintas voces que asumen los personajes. Sin articularse sobre complejos artificios formales, los distintos cuentos de esta serie evaden también la denuncia social explícita, presente en otros narradores de la década. <sup>134</sup>

---

Oxford University Press, 1964.

<sup>132</sup> Di Benedetto, Antonio. *El juicio de Dios. Antología*. Buenos Aires, Orión, 1975.

<sup>133</sup> Zaragoza, Celia. "Antonio Di Benedetto: Los cuentos de mi madre me enseñaron a narrar" en: *Crisis*. Nro.20, Buenos Aires, Diciembre de 1974 (p.42)

<sup>134</sup> Arturo Rezzano, en una reseña crítica, señala como característica notable de estas narraciones, la sencillez y el realismo que las sustenta: "El lenguaje llano, las situaciones implicadas en la realidad, la idea originalísima, configuran el armonioso conjunto de una serie de relatos que están jerarquizados por el estilo particularizado de la sencillez. Con los materiales hartos escasos de ambientes comunes, personajes triviales, nada arquetípicos, elabora con asombrosa maestría un antológico cuadro de sentimientos y desenlaces dentro de la órbita sintética, casi sugerente de resoluciones que significa el cuento. (...) La evidente sobriedad de exposición evita a su prosa complicaciones laterales para esforzarla únicamente en conseguir expresar lo simple, y por qué no, lo común que es lo más peligroso." Rezzano,

Con un estilo de marcada sencillez y un lenguaje despojado, estos relatos iluminan situaciones concretas marcadas por la brutalidad y la ignorancia. Visiones que se reproducen a veces con trazos de neto corte expresionista, sobre un realismo descriptivo que se sustenta sobre la captación y el montaje de distintos enfoques y perspectivas de consideración de los personajes en la secuencia actancial, procedimiento que recuerda a la técnica cinematográfica.

#### **Capítulo IV:**

##### **El grotesco en la “era de la novela norteamericana”**

En una entrevista publicada en la revista *Análisis*, Di Benedetto explica haber escrito estos cuentos motivado por las críticas de un grupo de amigos que caracterizaban a sus narraciones como construcciones demasiado complejas: "(el autor) publicó *Grot*, cuyo nombre original era *Cuentos Claros*: 'Pero me pareció que era demasiada concesión y lo rebauticé con las cuatro primeras letras de la palabra grotesco, porque eso son –aclara– cuentos grotescos'."<sup>135</sup>

Publicados originalmente bajo el título *Grot* (1957), en la segunda edición del volumen (ocurrída en 1969) se vuelve a la denominación inicial que tenía la serie cuando aún estaba inédita (*Cuentos claros*) intentando aludir a la construcción simple y al lenguaje lacónico y despojado que la sustenta. Empero, sería erróneo desconocer el hecho de que el mismo nombre remite a otro gran sistema de ficciones, el de la narrativa sureña norteamericana<sup>136</sup> a la que ya desde la mitad del presente siglo se la caracterizaba –a veces peyorativamente– como “grotesca”. Una serie de escritores se alistaban así tras las huellas de William Faulkner, del cual circulaban traducciones en estas tierras desde hacía casi dos décadas. Recordemos sólo que en 1940 Jorge Luis Borges realizó, a pedido de editorial Sudamericana, la traducción de *Palmeras salvajes*, y que incluso el

---

Arturo. “Otro feliz ejemplo narrativo: *Cuentos claros* de Antonio Di Benedetto” en: *Clarín*. Buenos Aires, 17 de Abril de 1969.

<sup>135</sup> Sin indicación del autor: “Novelas de buena cepa” en: *Análisis*. Nro.450, Buenos Aires, Octubre- Noviembre de 1969 (p.66).

<sup>136</sup> William Goyen, Katherine Ann Porter, Carson McCullers, Robert Penn Warren, Eudora Welty y en su primer momento Truman Capote, fueron considerados como “escritores sureños” amparados por la

diario *Los Andes*, en enero de 1950, publicaba como noticia el hecho de que se llevara al cine una novela de este autor “referente a los Negros”.<sup>137</sup>

Sin duda puede leerse en los textos de Di Benedetto el mismo enigma que —en palabras de Samuel Chase Coale<sup>138</sup>— caracteriza a las narraciones de Faulkner: “es el corazón humano en conflicto consigo mismo”. El misterio insoslayable de la personalidad humana está, en las narraciones de Faulkner, más allá de la comprensión de sus personajes que se interrelacionan a fin de lograr algún entendimiento sin jamás lograrlo. Así, es como conocemos a la desterrada Caddy, una criatura de amor y promiscuidad; a la difunta Addie, furiosa por las desconexiones entre el mundo y la acción; al crucificado Joe Christsmas, una invención de persona, blanco y negro anulándose mutuamente, la perfecta víctima cuya vida puede ser plenamente experimentada en su mutilación y muerte; al difunto pero heroicamente legendario Thomas Sutpen, inocencia y voluntad, diseño y destrucción en desacuerdo uno con otro; al templo (Temple) violado y al Popeye mecánico, víctima y villano a la vez... Similar recorrido de especímenes puede trazarse en la galería dibenettiana de personajes. He aquí el mismo enigma maniqueísta que turbaba a Hawthorne (del cual habíamos precisado su presencia en los relatos “Bizcocho para polillas” y “Mariposas de Koch”, de *Mundo animal*), el Bien y el Mal disputándose el corazón de los hombres.

El carácter “excepcional” de esta realidad vendría a caracterizar a estas ficciones. Flannery O’Connor<sup>139</sup>, quien definitivamente se alinea en esta “escuela”, afirma que en las obras grotescas el escritor da vida a una experiencia que habitualmente el hombre común no suele observar. Son situaciones en las que se ignoran las clásicas relaciones realistas para dar lugar a extrañas grietas y omisiones que no atentan contra la coherencia interna del personaje sino que, al contrario, logran escapar de los esquematismos sociales, inclinándose hacia lo misterioso y lo inesperado de la experiencia humana.

---

sombra de William Faulkner. Cfr. Mohrt, Michel. “El mito del sur” en: *La novela americana contemporánea*. Madrid, Escelicer, 1956.

<sup>137</sup> “En los Estados Unidos siguen produciéndose películas que se refieren al problema negro. La última estrenada se titula *Un intruso en el polvo* y es la versión cinematográfica del relato del notable novelista William Faulkner. La dirección pertenece a Clarence Brown y en la interpretación han intervenido David Brian y Juan Hernández. El tema se relaciona con un negro que da muerte a un blanco y el acoso de que es objeto el asesino. Juan Hernández, según la crítica, en su papel de ‘negro orgulloso’ constituye una revelación.”. En: “Se ha llevado al Cine una Novela de Faulkner referente a los Negros” (Sin referencia del autor). *Los Andes*. Mendoza, 6 de enero de 1950 (p.7).

<sup>138</sup> Cfr. Chase Coale, Samuel. *En la sombra de Hawthorne. El romanticismo americano desde Melville hasta Mailer*. México, Ed. Prisma, 1988 (pp.64-65).

<sup>139</sup> O’Connor, Flannery. *Mystery and Manners*. (Occasional prose selected and edited by Sally and Robert Fitzgerald). New York, Farrar, Strauss and Giroux, 1957.

Thomas Mann ha dicho que el grotesco es el verdadero estilo antiburgués; no es necesario señalar que el tono de este tipo de ficción se acerca desde esta perspectiva a “lo salvaje”. Casi necesariamente se trata de una ficción violenta y cómica que trata de conciliar lo inconciliable. El problema para el novelista de ficciones grotescas radica – en palabras de O’Connor–, en saber cuánto puede distorsionarse sin destruir, “y para no destruir, tendrá que descender lo suficientemente dentro de sí mismo como para llegar a esos resortes subterráneos que dan vida a su trabajo.”

Don Pascual asediado por sus fantasmas y huyendo de la escritura; dos hombres disputándose la suerte de una mujer como si fuera una mercancía; una familia que es capaz de liquidar a un hombre ante la sola palabra de una niña. Los personajes “monstruos”, como los llama la escritora, son los que verdaderamente sostienen la modalidad grotesca de estos relatos. Si ampliamos los límites de nuestras especulaciones, podemos percibir en el personaje de “la Colorada”, del cuento “El cariño de los tontos”<sup>140</sup>, una correspondencia directa que no hace más que reafirmar este sistema de lecturas, uno entre varios, presente en la escritura de Antonio Di Benedetto después de la segunda mitad de la década del 50.

“El cariño de los tontos” tematiza la insatisfacción y la angustia de una mujer prisionera de su rutina que utiliza a la fantasía como único recurso para evadirse de su realidad. El absurdo de su existencia se proyecta en la inacción y en la tragedia que la envuelve al morir su pequeña hija. Asediada, ante cada intento de rebeldía, por una culpa que la paraliza elucubra en su mente una historia de amor frustrado con un joven poeta que conoce sólo a partir de una noticia de diario, la precisa noticia que anuncia su suicidio. Situación grotesca si las hay, Amaya evoca a más de un personaje de Faulkner: el encierro, la espera, la ensoñación y la imposibilidad de huir de aquellos temores que organizan el espacio subjetivo que le toca inevitablemente recorrer a cada personaje.

Sin duda, el valor de esta narración se encuentra más que nada en la riqueza y contradicción de sus personajes. Dentro de esta lógica, la presencia de los idiotas (Cataldo y la Colorada) adquiere entonces una importancia neta. Asimismo, es significativo que la Colorada y Amaya sea una de las pocas parejas de hermanos/as presentes en la narrativa de Di Benedetto, de las que sólo cabe mencionar a los hermanos de la novela *Los suicidas* (1969) y a los personajes Caín y Abel del relato

---

<sup>140</sup> Di Benedetto, Antonio. *El cariño de los tontos*. Buenos Aires, Ed. Goyanarte, 1961. En lo sucesivo citaremos esta edición.

"Dos hermanos"<sup>141</sup>, en ambos casos reactualizando maniqueamente el tema de la culpa y la inocencia en la clara diferenciación de los opuestos –víctima y victimario–. Es notable, entonces, que en la pareja de la Colorada y Amaya se complejice de tal modo la construcción de la subjetividad que no sea posible establecer esta diferenciación. Y es otra vez Faulkner quien en este terreno ejerce su influencia pues en su narrativa el número de hermanos que encontramos es impresionante: los hermanos Compson, Bayard y John Sartoris, Henry Sutpen y su hermanastro Charles Bon, los dos hermanos McCaslin, los hermanos Gowrie. Pareciera que el novelista no puede concebir un personaje más que acompañado de otro que se le parece íntimamente<sup>142</sup>; en otras obras Faulkner confecciona dos perfiles como esquemas paralelos de un mismo carácter: en *Luz de agosto*, los dos puritanos FcHeachern y el abuelo de Christmas; Harry y el doctor, en *Palmeras salvajes* (el doctor, que es lo que Harry hubiera llegado a ser si no hubiera conocido a Charlotte), los dos condenados de *Old Man* y tantos casos más.

Un sagaz crítico de la obra de Di Benedetto también ha subrayado esta tendencia especular en la construcción de sus personajes. Centrándose básicamente en su novelística, Julio Premat señaló como característica de ésta la representación indirecta de los conflictos del sujeto a través de una proyección del universo ficcional de la subjetividad hacia el mundo exterior e incluso hacia otros personajes. Esta imposibilidad de claramente definir las fronteras de la subjetividad, exige en estos textos al yo-narrador proveerse de un doble o un reflejo de sí: Orlando y Rolando en *El Pentágono* (1955), Ventura Prieto/Vicuña Porto y Manuel Fernández/Diego de Zama en *Zama* (1956), Besarión y Reato en *El silenciero* (1964), el narrador y Marcela en *Los suicidas* (1969).<sup>143</sup>

La tonta y la mujer cautiva, Amaya y la Colorada, ambas son culpables y a la vez inocentes de su sino. Amaya es incapaz de tomar posesión de su cuerpo, vive aprisionada en la fantasía y en su soledad; la Colorada, en cambio, representa la inocencia y libertad, la disposición libre del cuerpo más allá de cualquier tabú. Cercana a la animalidad, la Colorada ha tenido un novio y un embarazo frustrado que la han sumido en una demencia aún mayor. Ahora vaga con su amigo Cataldo, también limitado mentalmente:

<sup>141</sup> En "Dos hermanos" de *Cuentos del exilio*. Buenos Aires, Bruguera, 1983.

<sup>142</sup> Cfr. Mohrt, Michel. Ob. cit. (pp.100-101)

<sup>143</sup> Premat, Julio. "Le miroir de l'écriture. Le double dans les romans d'Antonio Di Benedetto" en: *América. Frontières culturelles en Amérique Latine*. Cahiers du criccal N.8. Publications de la Sorbonne Nouvelle.

(...) ella es madre sólo de las moscas, porque una le entró por la nariz y se le quedó en la cabeza, y ahí cría, y de ahí nacen todas las moscas del pueblo. Y cuando los muchachos le preguntan qué hace con Cataldo, responde con limpia naturalidad: Hacemos moscas. (37)

Las escenas de los idiotas son narradas con la misma precisión despojada que el resto del texto; aun así, el narrador se sumerge en el interior de los personajes al referirlas y el relato asume entonces la “verdad” de los tontos. Difícilmente puede dejar de notarse la relación entre este texto y la novela *El sonido y la furia* de William Faulkner<sup>144</sup>. El ambiente rural, las conductas brutales de sus personajes y una trama que narra la progresiva desintegración de una familia sureña desde el particular punto de vista de un joven idiota son puntos de contacto más que significativos.

En el texto de Di Benedetto el mundo de provincia se percibe en la detención de la acción, en la pesadez, simplicidad y pacatería de un escenario que se reduce al pueblo y al almacén del que es dueño el marido de Amaya. Las remisiones remotas al gobierno brindadas a partir de las reflexiones de un perseguido político –como es el caso de Romano– o de la familia de algún oscuro funcionario en vacaciones –vecinos y amigos de Amaya– refuerzan ese clima de lejanía y ahogo de la vida provinciana. Por otro lado, la sensualidad que rodea a los tontos está imbuida de la más rotunda inocencia. Cataldo es sexualmente impotente, “rasca” a la Colorada, “hace moscas” con ella, deambulan todo el día juntos, pero el contacto físico entre ellos está connotado siempre de infantilismo. El universo de los idiotas parece actualizar la teoría del “buen salvaje”, siendo tontos y desplazados sociales están teñidos de los más altos valores. Valores que Cataldo está dispuesto a defender con la vida: a partir de un malentendido (sueña que Romano le ha prometido casamiento a la Colorada) el tonto enfrenta a pedrazos al veterinario y lo conmina a que cumpla su promesa, enfrentamiento que culmina con el fuego y la destrucción de la granja de éste.

El texto entonces se caracteriza por el despliegue de un narrador impersonal, la desaparición de las formas descriptivas del discurso, la utilización del presente narrativo en la intercalación de los diálogos de los distintos personajes y, finalmente, la presencia de frases muy cortas que acentúan la brutalidad de las situaciones narradas.

---

<sup>144</sup> Di Benedetto nombra a esta novela, junto a los textos de Joyce, como una de los principales impactos literarios a los que es deudor su escritura: “A continuación cayó en mis manos otro libro, bastante pariente de Joyce, *El sonido y la furia*, de William Faulkner. Eso terminó de embrollarme maravillosamente, y yo tomé al pie de la letra que había que escribir así. El resultado son algunos de mis libros y muchos de mis cuentos.” Recio, Paloma. “La soledad como protección” en: *Quimera*. Nro. 59, Barcelona, Montesinos Editor, diciembre de 1986.

Puede que hasta ahora hayamos utilizado con demasiada soltura el término “realismo” para distinguir a estos nuevos relatos del autor. Es necesario nuevamente subrayar, de acuerdo con Jakobson, que el problema del realismo convoca necesariamente al problema de la “verosimilitud” artística. Es indispensable, entonces, formular la misma pregunta que se hace el teórico: ¿Se puede plantear el interrogante del grado de verosimilitud de tal o cual tipo de tropo poético? ¿Se puede decir, acaso, que tal metáfora o metonimia es objetivamente más realista que otra?

El problema trae sus corolarios y el mismo Jakobson reconoce que no es posible conocer “la realidad” sino a través de representaciones, “de la misma forma que no se pueden captar las palabras si no se conoce el idioma”. Es decir, a medida que el hombre acumula “tradiciones” (historia), el objeto y la pregunta sobre la verosimilitud de su representación se asociará necesariamente con éstas. Paralelamente, siempre estará presente la dicotomía de cómo juzgar “lo realista”, si como algo inmanente al objeto o desde una perspectiva subjetiva, en donde cumplirá un papel decisivo “mi” impresión.<sup>145</sup>

Es precisamente el cine quien ha revolucionado en el siglo XX esta “historia de los verosímiles”. Como asegura Yuri Lotman: “El crédito emocional que el espectador concede a lo que se proyecta en la pantalla convierte al cine en uno de los elementos esenciales en la historia de la cultura.”<sup>146</sup> Entre todos los problemas de la teoría del film y la representación, uno de los más importantes y pioneros en ser razonado por cuadrillas de semiólogos, críticos y filósofos es el de la “impresión de realidad” que el espectador experimenta frente a la pantalla. Según especifica Christian Metz, poco importa que los temas convocados por el film sean “realistas” o “irrealistas”, siempre desencadenarán en mayor o menor grado en el espectador un proceso que es a la vez perceptivo y afectivo de “participación”.<sup>147</sup>

A esta revolución en la representación y percepción del verosímil, es a la que se refiere Claude-Edmond Magny en la década del cincuenta cuando dice: “Ya no percibimos de la misma manera en que lo hacíamos hace cincuenta años, en particular,

---

<sup>145</sup> “Como existe una tradición que dice que el realismo es C, los nuevos realistas (en el sentido A1 de este término -sea este la tendencia a deformar los cánones artísticos corrientes, interpretada como un acercamiento a la realidad) se ven obligados a declararse neorealistas, realistas en el sentido superior de esta palabra, naturalistas; a establecer una distinción entre el realismo aproximativo, ilusorio (C), y el que en opinión de ellos es el auténtico (es decir, el de ellos). ‘Soy un realista, pero en el sentido superior de esta palabra’, decía Dostoievsky.” Jakobson, Roman. “El realismo artístico” en: *Polémica sobre realismo*. Ed. Buenos Aires, Barcelona, 1982 (p.170).

<sup>146</sup> Lotman, Yuri M. *Estética y semiótica del cine*. Mimeo de la cátedra de Estética del Cine y Teorías Cinematográficas, Filosofía y Letras, U.B.A. (p.17)

<sup>147</sup> Metz, Christian. “Acerca de la impresión de realidad en el cine” en: *Ensayos sobre la significación en el cine*. Ed. Tiempo Contemporáneo.

hemos adquirido la costumbre de *ver relatar* historias, en lugar de oírlas narrar.” Magny entendió cabalmente el impacto cultural provocado por el cine y entendió el modo en que tal colapso se materializó también en nuevos procedimientos formales desplegados en la escritura. La técnica cinematográfica se habría transpolado en un “objetivismo descriptivo” que simula el movimiento de la cámara y el verídico registro de la realidad: “Casi todos los novelistas americanos de los últimos veinte años, desde Caldwell a Hemingway, parecen haber adoptado inconscientemente la visión behaviorista del hombre: no nos dan los sentimientos o los pensamientos de sus personajes, sino la descripción objetiva de sus actos, la estenografía de sus discursos; en pocas palabras, el registro de sus comportamientos ante una situación dada.”<sup>148</sup>

El objetivismo-descriptivo –para Magny– se erige como característica diferenciadora de casi todos los novelistas norteamericanos de la época previa a la guerra mundial. Faulkner, Hemingway, Caldwell, Fitzgerald habrían así aprendido del cine la mostración pura y descarnada de situaciones contrapuestas, divergentes, depurando al extremo la mediación del narrador. En esta nueva estética del relato, la elipsis juega un papel radical, deja al lector la tarea de reponer los significados de una trama complejísima a la cual sólo el narrador nos asoma. No hay así explicaciones causales, los hechos ocurren, simplemente se suceden (como hemos visto en “El cariño de los tontos” y *Grot*) ante la mirada atenta y objetiva del narrador.

Teresita Mauro señaló a las obras de Dostoievsky y Tolstoi, junto a la difusión de los narradores norteamericanos como generadores, a mediados del presente siglo, en la literatura hispanoamericana de “formas autóctonas de un realismo orientado a lo social, a la denuncia en medios urbanos y rurales, que coincidían con una nueva visión del indigenismo y de la problemática americana.”<sup>149</sup> Asimismo, la crítica ha postulado que la influencia de la novela norteamericana ha sido decisiva en la obra de Di Benedetto: “El *objetivismo* de Di Benedetto, que generó la polémica sobre la paternidad

---

<sup>148</sup> Magny, Claude-Edmond. *La era de la novela norteamericana*. Buenos Aires, Ed. Goyanarte, 1972 (pp.44-47).

<sup>149</sup> “Estas visiones tienen su culminación a comienzos de la década del cuarenta con la publicación en los diferentes países del continente de obras marcadas por lo social. En 1941 se publica en Costa Rica *Mamita Yunai* de Carlos Luis Fallas, en Buenos Aires aparece *Tierra de nadie* del uruguayo Juan Carlos Onetti, en México, *Nueva burguesía* de Mariano de Azuela, en Perú, *Yawar Fiesta* de José María Arguedas y en Buenos Aires, *Es difícil empezar a vivir* de Bernardo Verbitsky.” Mauro, Teresita. *La narrativa de Antonio Di Benedetto*. Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Filología, Madrid, 1992 (p.66).

del género, tiene sus modelos en el conductismo y en la novela norteamericana, antes que en los autores franceses.”<sup>150</sup>

Hemos repuesto y confirmado la presencia de Faulkner en la narrativa producida por Di Benedetto durante este período; en las páginas siguientes problematizaremos esta tesis.

## **Capítulo V:**

### **“Declinación y Ángel” y la influencia del neorrealismo**

En 1958, un año después de publicar el libro de cuentos *Grot*, Di Benedetto edita en Mendoza, en edición bilingüe, *Declinación y Ángel*<sup>151</sup> integrado por dos relatos, “El abandono y la pasividad”, que cuenta con sólo tres páginas, y “Declinación y Ángel”, con treinta y ocho. En general, la crítica ha abordado de manera conjunta ambos relatos y forzado en ellos la posible relación establecida con ese nuevo movimiento que en Francia revolucionaba el ambiente literario, el *nouveau roman*.

Sin embargo, es preciso señalar dos cosas. Primero, que “El abandono y la pasividad” fue escrito en el año 1953 y en rigor, pueden establecerse más distancias que puntos de contacto con la “nueva novela” francesa; segundo, que el libro aparece recién en el año 1958, en una edición bilingüe, cuando para ese entonces Robbe-Grillet ya había publicado *Les gommés* (1954) y *La jalousie* (1957). Ahora, ¿por qué editar relatos tan particulares en una edición precisamente bilingüe? Este gesto deliberado de aproximación y reacomodamiento del objeto-libro dentro de una escuela extranjera exige una reflexión sobre la escritura que logre desarticular aquellas mismas relaciones trazadas.

Si bien es cierto que “El abandono y la pasividad” fue escrito en 1953 como respuesta a una conferencia pronunciada por Sabato en Mendoza, y que esto ha ocasionado grandes especulaciones acerca de cuál sería el “primer” relato objetivista; en rigor, poco tiene que ver este cuento con el movimiento que encabezara Robbe-Grillet a mediados de la década del 50. Por otro lado, el extenso relato “Declinación y Ángel”

---

<sup>150</sup> Cfr. *Ibid* (p.140).

<sup>151</sup> Di Benedetto, Antonio. *Declinación y Ángel*. Mendoza, Biblioteca Pública San Martín, 1958. Edición bilingüe español-inglés. Con introducción de Luis Emilio Soto.

que sí permite, en cambio, establecer algunas conexiones más significativas con dicho movimiento, encuentra, a la vez, sus principales fuentes de influencia tanto en la narrativa norteamericana como en el cine neorrealista italiano.

En un apartado del volumen titulado “Declaraciones del autor”, Di Benedetto manifiesta:

“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.

Como si esta mención acaso no fuera suficiente, Luis Emilio Soto expresa en la “Introducción”: “Varios investigadores anotaron las afinidades del cuento con el cine cuando a éste se le regateaba aún la categoría de ‘séptimo arte’. Partiendo de esos préstamos mutuos el autor de ‘Declinación y Ángel’ ha concebido y realizado un extenso relato donde traspone a la acción narrativa al ritmo de la pantalla. (...) En ‘Declinación y Ángel’ el movimiento subjetivo se exterioriza en cambiantes escenarios, se desdobra en una red más compleja de móviles, pasiones y estallidos realistas. Acciones paralelas, contrastes de presencia y ausencia, todo se transfigura en un enjambre de imágenes visuales cuya trayectoria convergente adquiere un relieve humano y poético. El ‘ojo de la cámara’ –ubicua espía– se desplaza rápidamente, aísla y destaca con relampagueante nitidez el rasgo donde el tiempo se demora, atributo privativo del cuento.”<sup>152</sup>

Si bien es cierto que esta *nouvelle* está compuesta básicamente por imágenes y sonidos que recrean distintas situaciones, en verdad no se distancia de manera radical de las técnicas narrativas desplegadas en *Grot*. La técnica fotográfica utilizada –o como la denomina Jitrik: “el procedimiento de la cámara”– sirve para mostrar una realidad que no está sujeta a la interpretación del narrador y que al fin responde a un “deseo de captación indubitable”.<sup>153</sup> El narrador de “Declinación y Ángel” abandona, con respecto a los relatos publicados en el 57, cierta omnisciencia que le permitía dar cuenta de los

<sup>152</sup> Soto, Luis Emilio. “La literatura experimental de Antonio Di Benedetto” (Introducción) en: Di Benedetto, Antonio. *Declinación y Ángel*. Mendoza, Ediciones bilingües de la Biblioteca Pública San Martín, 1958 (pp.10-11).

<sup>153</sup> “(...) la cámara sirve tan sólo para ejemplificar una actitud intelectual que se traduce en un tipo de narración. (...) esa actitud consiste fundamentalmente en un deseo de captación indubitable de la realidad como es, a través de un registro amplio y fiel y por medio de una objetividad que no quiere ser neutralidad sino la única expresión posible y, por eso, quiere estar comprometida con los altos fines éticos que dan sentido a su mera existencia.” Jitrik, Noé. *Procedimiento y mensaje en la novela*. Córdoba, Imprenta de la Universidad Nacional de Córdoba, colección de Ensayos y Estudios, 1962 (p.93).

sentimientos más profundos de sus personajes anticipando, en cambio, aquel realismo *behaviorista* sobre el que se construirá “El cariño de los tontos”.

El texto se acerca a la estética del guión cinematográfico, estética que – recordemos– Di Benedetto ejerciera muy posiblemente en el momento de la escritura de este relato ya que al año siguiente de la publicación de *Declinación y Ángel* resulta premiado por el Instituto Nacional de Cinematografía su guión *El inocente*. Un narrador extradiegético presenta las distintas situaciones a través de las formas impersonales reflexivas y en tercera persona verbal:

Una cabeza de mujer reposa sobre un respaldo de cuero sujeto a leves sacudimientos rítmicos. También en una atmósfera gris azulada que diluye los contornos, se ve otro rostro, dormido, el de un adolescente.

Nace un sonido que se indentifica mientras se pone de manifiesto que los dos, mujer y adolescente, están sentados uno frente al otro. Entre ambos, la ventanilla del tren revela, al fondo del campo, el ascenso del sol que gana el horizonte. (17)

El material narrativo se presenta segmentado en secuencias tal como serían percibidas por la cámara. Las frases breves y entrecortadas configuran una sintaxis descriptiva similar a la utilizada por John Dos Passos en *Paralelo 42*. Di Benedetto actualiza así aquellos procedimientos desplegados por los narradores norteamericanos que –como señalábamos anteriormente– habían logrado sustituir la construcción del relato en torno a una anécdota central, por la sucesión de escenas representadas de manera objetiva.

El relato se abre con un viaje en tren, con la focalización de una “cabeza de mujer” sujeta a los movimientos de la máquina y la presencia de un adolescente sentado frente a ella. Estas imágenes y el modo impersonal en que están narradas recuerda a la novela de Michel Butor, *La modificación*.<sup>154</sup> Elaborada enteramente en segunda persona, dicha novela también se erige sobre la constatación objetiva de los movimientos y reacciones de sus personajes. *La modificación* tiene como protagonistas a Léon Delmont, Cécile Darcella y Henriette; el tradicional triángulo amoroso aquí se reactiva en la polarización de dos ciudades, Roma y París. El viaje en tren que realiza el

<sup>154</sup> Según aclara Maurice Nadeau (“El *Nouveau Roman*” en: *La novela francesa después de la guerra*. Caracas, Ed. Tiempo Nuevo, 1971, p.135): “Por mucho tiempo se ha reunido el nombre de Michel Butor con el de Robbe-Grillet. Sin embargo estos dos novelistas jóvenes no tienen nada de común y Michel Butor ha sido el primero en aclarar las cosas al atacar violentamente las tesis del autor de *Le Voyeur*. Si quiere también él efectivamente renovar el género, si le confiere una gran importancia al ‘mundo objetivo’ y si no cree en absoluto en la psicología, cree en sus personajes y en las relaciones que mantienen con el mundo. Para él, es más bien el mundo lo que ha cambiado, especialmente en sus categorías principales: el espacio y el tiempo.”

protagonista al desplazarse de una ciudad a otra (en una se encuentra su esposa y en la otra su amante) dan lugar a largas reflexiones por parte de éste, las cuales están diferenciadas del resto del texto a través de una ausencia total de puntuación entre párrafos y oraciones. La novela se construye sobre la lenta transformación interior de un hombre que, habiendo salido de Roma a fin de traerse a su amante, decide dejar las cosas tal como están, quedarse con su mujer y sus hijos, y continuar su actividad de viajante de comercio. Durante el viaje, sus observaciones, reflexiones, recuerdos y hasta sueños de los que se compone su presente y su pasado, se fusionan unos sobre otros, se superponen e imperceptiblemente lo van llevando a “modificar” su proyecto.

Publicada en 1957, *La modificación* gana el premio francés Renaudot y atrae al gran público hacia la imprecisa escuela que Sartre acababa de bautizar como *antinovela*. Según señala Abelardo Arias, Butor “como buen ensayista y hombre de sólida versación filosófica, no logra desprenderse totalmente del análisis psicológico –aunque más no sea ofreciéndolo de manera indirecta como reflejo de las cosas–, y se afinca en un ‘perceptivismo’ que le permite crear personajes sólidos, existentes.”<sup>155</sup> *La modificación* es traducida aquí recién en 1961, y aunque los textos trazan entre sí significativas relaciones no podríamos asegurar que Di Benedetto conociera la novela de Butor en el momento de gestación de “Declinación y Ángel”.

De todas formas, existe un texto que bien podría servir de vaso comunicante entre estos dos: *La náusea*, de Jean-Paul Sartre, escrita en 1936 y editada en Buenos Aires por Losada en 1947, ya fundaba un nuevo modo de percepción de los objetos y sus transformaciones.

Quizá eso comenzara detrás de mí, y cuando me volviera, de pronto, sería demasiado tarde. Mientras pudiera ver los objetos, no se produciría nada: miraba todo lo posible el pavimento, las casas, los picos de gas; mis ojos pasaban rápidamente de unos a otros para sorprenderlos y detenerlos en medio de sus metamorfosis.<sup>156</sup>

*La náusea* había puesto en escena la distancia radical que separa al hombre de los objetos: “Los objetos..., me tocan, resulta insoportable. Me da miedo entrar en contacto con ellos exactamente igual que si fueran animales vivientes.” Este es el gran descubrimiento de Roquentin, el hecho de que las cosas estén vivas, como él. La distancia que separa al hombre de los objetos no es pasible, entonces, de ser zanjada ni

---

<sup>155</sup> Arias, Abelardo. “Orígenes y Concordancias Argentinos de la ‘Nueva Novela’ Francesa” en: *Davar*. Nro. 100, Enero-Marzo, Buenos Aires, Editada por Sociedad Hebrea Argentina, 1964.

aun tramando las más íntimas relaciones. Según Robbe-Grillet la “existencia” en este libro está caracterizada por la presencia de distancias interiores, y la “náusea” es una desdichada tendencia visceral que el hombre siente por tales distancias. La “sonrisa cómplice” de las cosas termina así en un rictus: “Todos los objetos que me rodeaban estaban hechos de la misma materia que yo, una especie de mal sufrimiento.”<sup>157</sup>

Otro texto catalizador de este sistema de lecturas es *El extranjero*, de Albert Camus. Como es sabido Camus llamó “absurdo” al abismo infranqueable que existe entre el hombre y el mundo, entre las aspiraciones del espíritu humano y la incapacidad del mundo para satisfacerlas. Según esto, el absurdo no radicaría ni en el hombre ni en las cosas, sino en la imposibilidad de establecer entre ellos más relación que la de “extrañamiento”. El protagonista de *El extranjero* mantiene con el mundo una oscura connivencia, mezcla de rencor y de fascinación; las relaciones que establece con los objetos no son en absoluto inocentes, el absurdo acarrea constantemente la decepción, el apartamiento, la rebeldía.<sup>158</sup>

Más adelante analizaremos la presencia del pensamiento existencialista en esta narrativa, por el momento sólo pretendemos puntualizar cómo estos escritores diseñan una específica forma de narrar al priorizar la percepción objetiva de la realidad, erigiendo como principal pilar de la narración a aquella subjetividad de la que es deudora la percepción. En “Declinación y Ángel”, las imágenes y los sonidos provocados por los objetos, el tren, las detenciones, el humo, el paisaje, y los interiores de cada vivienda, son presentados por medio de imágenes descriptivas, adjetivadas de modo tal de poder provocar en el lector la imagen visual y mental del escenario invocado:

Sube el sonido del tren y desde arriba del convoy se ve, adelante, la locomotora afanosa hendiendo una ancha planicie sin cultivo, amarronada e indiferente. Se abre una puertecilla de madera lustrada.(...)  
Surge una cigarrera de metal. Humo entre los labios; un celeste flotante contra el rojo fresco. (18)

---

<sup>156</sup> Sartre, Jean-Paul. *La náusea*. Buenos Aires, Losada, 1982 (p.93).

<sup>157</sup> Cfr. Robbe-Grillet, Alain. “Naturaleza, humanismo, tragedia (1958)” en: *Por una novela nueva*. Barcelona, Seix Barral, 1964 (pp.79-81).

<sup>158</sup> Para Robbe-Grillet el absurdo es una forma de humanismo trágico: “No es una constatación de distancia entre el hombre y las cosas. Es una disputa amorosa, que lleva al crimen pasional. El mundo es acusado de complicidad en asesinato.” Cfr. *Ibid* (p.77)

Di Benedetto tiene a estas alturas (en 1957, año en que muy posiblemente creara este relato), tanto sea como crítico cinematográfico, narrador o guionista, plena conciencia de la importancia de los “escenarios” requeridos por una historia:

Está contra el combinado y a un lado y otro hay sillones amarillos y mesitas adamascadas y cortinas azules y más allá el bar americano, y todo queda extendido en panorama ante la sirvienta, con la patrona colérica y herida al medio. Y la muchacha cabecea su desconcierto cuando Cecilia dice ‘La señora soy yo’ e inicia la negativa; reacciona y cabecea la afirmativa, pero no basta porque ya Cecilia está gritando. (26)

En una crítica al film *El último acto*, de G.W. Pabst (con libro de Erich María Remarque), aparecida en el diario *Los Andes* en diciembre de 1956, se abordaba de manera crítica tanto el guión, como el argumento, la caracterización de los personajes e incluso el escenario de la película, refiriendo como deficiencia de este último “la poca utilización de ese gran recurso que el cine provee”. En general las reseñas cinematográficas publicadas en el período revisado (los años comprendidos entre 1955 y 1959) aunque breves (ocupan una extensión aproximada de 5cm x 10cm) suelen sopesar críticamente todos estos aspectos al evaluar la calidad del film en cuestión. Como anteriormente decíamos, es muy posible que la mayoría de estos textos fueran escritos por Antonio Di Benedetto ya que por aquel entonces dirigía en el nombrado diario la sección Espectáculos.

Así, es precisamente el contrapunto entre ciertas técnicas del monólogo teatral y el brillante despliegue de cambiantes escenarios y puntos de vista gestados a través del movimiento de la cámara, lo que el crítico destaca de la película *Ricardo III* (realizada e interpretada por Laurence Olivier). Al comenzar el año 1958 aparece un artículo en *Los Andes* en donde se realiza un balance de la actividad artística registrada en la provincia el año anterior.

La cantidad de estrenos fue superior a la de años anteriores (...). Como siempre la mayoría de los films son norteamericanos. No ha faltado el cine europeo, especialmente el italiano y el francés. Ha subido el número de películas inglesas, pero ha mermado el de españolas. El cine sueco mantuvo la proporción de temporadas anteriores. Se vio más películas nacionales que en 1956, pero no todas estrenadas en Buenos Aires. Fue sensible la ausencia del cine japonés.<sup>159</sup>

---

<sup>159</sup> Sin referencia de autor, “Aspectos principales de la actividad artística registrada en la provincia en el año anterior” en: *Los Andes*. Mendoza, domingo 5 de enero de 1958.

Luego, el artículo procede a calificar los mejores films proyectados en el año. El listado presentado es el siguiente: *La Strada* (Fellini), *Ricardo III* (Laurence Olivier), *El 41* (Grigori Chujrai), *El ferroviario* (Pietro Germi), *Baby Doll* (E. Kazan y T. Williams), *O' Cangaceiro* (sin mención del director), *Sed de vivir* (V. Minelli), *El mundo silencioso* (Cousteau, documental); y las producciones nacionales: *La casa del Ángel* (Torre Nilson) y *Rosaura a las 10* (Soficci).<sup>160</sup>

La calidad de los films en cuestión es indiscutible y confirman no sólo el perfil ecléctico y la entera formación del autor en materia cinematográfica (lo cual lo llevará al año siguiente al Festival de Cannes), sino también su capacidad para leer un film y transpolar en su escritura ciertas cavilaciones allí originadas.

*El ferroviario* (Italia, 1955), de Pietro Germi, refiere la historia de un hombre de edad madura, padre de familia, que trabaja como maquinista y atropella a un individuo que se tira a las vías. El film se centra en la odisea de este trabajador quebrantado por el alcohol y la inevitable descomposición de su familia, formada por dos hijos mayores (una hija que se separa de su marido luego de perder un bebe y un hijo asediado por las deudas de juego) y un niño. Los films de Germi se alistan en el período de máxima afirmación y expansión del neorrealismo italiano. Desde sus primeras películas, *In nome della legge* (Maffia, 1949) y *Il cammino della speranza* (*El camino de la esperanza*, 1950), Germi demostró su habilidad para elaborar narraciones de tipo popular teniendo presente la agitada forma narrativa que caracterizaba al *western* americano<sup>161</sup>, y logró reivindicar una zona definida como propia, su Sicilia natal, extendiéndose a la vez al resto de la península.

Según Yuri Lotman, la aspiración de los films de Pietro Germi es lograr la conjunción del lenguaje cinematográfico con la tradición nacional de la *commedia dell'arte*. En Italia, la ópera y la *commedia dell'arte* son artes cuyo sistema tradicional de convencionalismos es comprensible para el espectador masivo, es por eso que el director recurre a la convencionalidad de aquellos lenguajes artísticos que el espectador

---

<sup>160</sup> Al año siguiente también se publica un artículo similar donde se evalúa la actividad artística de la provincia, un recuadro titulado "Las Mejores películas exhibidas" arroja los siguientes films: "*Un condenado a muerte se escapa*, de Robert Bresson (Francia); *Tres almas desnudas*, de Ingmar Bergman; *Puente entre dos vidas*, de Luchino Visconti (Italia); *Rosemarie entre los hombres*, de Rolf Thiele (Alemania); *Puente sobre el río Kwai*, de David Lean (Inglaterra); *El hombre del rickshaw*, con la magnífica labor del actor Toshiro Mifune (Japón); *El octavo día de la semana*, de Alexander Ford (Polonia); *Los tramposos*, de Marcel Carné (Francia); *Los dioses vencidos*, de Edward Dmytryk (EEUU). Del cine argentino destacamos *La caída*, de Beatriz Guido y Torre Nilson." Sin referencia de autor. "Actividad artística en Mendoza durante el año 1959" en: *Los Andes*. Mendoza, domingo 3 de enero de 1960 (p.3).

<sup>161</sup> Cfr. Castello, Giulio Cesare. *El cine neorrealista italiano*. Eudeba, Buenos Aires, 1962 (p.21).

conoce desde la infancia. El lenguaje popular o plebeyo que reivindican los personajes de *El ferroviario* tiene, entonces, no menos posibilidades de elaborar una crítica social que si estos enarbolaran un estilo más familiar al espectador cultivado. En palabras de Lotman: “Germi habla de los grandes problemas de la actualidad con lenguaje de titiritero”<sup>162</sup>.

En esta misma línea, los protagonistas del relato de Di Benedetto “Declinación y Ángel” son personas simples que viven en un mismo edificio, en una ciudad cualquiera, podría ser tanto Roma como Mendoza o Buenos Aires. Los habituales oficios y la vida normal de sus habitantes apenas logra sugerir cómo irrumpirá la fatalidad y la violencia en sus vidas. Luego de un largo viaje en tren Cecilia llega a su casa; la recibe un niño, Ángel, que acostumbra pasar por la ventana de su departamento y trepar así al techo. A través de la madre de éste, Cecilia se entera de que su amante ha estado en su casa durante su ausencia y la asaltan dudas acerca de su fidelidad. La trama narrativa se complica con la presentación de sucesivas imágenes, secuencias que muestran al mismo tiempo la degradada vida de los inquilinos en la que se mezclan la intimidad de éstos y las habladurías que circulan.

El hombre engancha la servilleta en la camisa.

Cecilia se arroja en la cama sin despojarse de las chinelas, los ojos muy abiertos.

Una gran calma, una calma lúcida y sufriente.

Ángel y sus padres están comiendo. No hay palabras.

La atmósfera se hace sobre sus cabezas, como en un viejo cuadro de paz o de cansancio.

Después habla Ana, a nadie en particular, supuestamente:

-Tiene sus motivos. Se peleó con la sirvienta. La echó.

La cuchara del marido se estaciona en el aire, a nivel del rostro, que inquiere pestañeando:

-¿Ahora se queda sola?

La mujer hace que sí, con el sorbo en la boca, con la frente más cerca del mantel rosado que de ninguna otra cosa. (32)

El procedimiento narrativo tiende a emular el juego de focalización realizado con diferentes lentes y objetivos capaces de presentar distintas imágenes coordinadas y entrelazadas a través del montaje. El tiempo se construye así en el montaje de distintas simultaneidades.

Diferentes apartados organizan la acción del relato y encauzan los hechos hacia el desencadenamiento de la tragedia. Luego de la reconciliación de Cecilia y Julián (su

<sup>162</sup> Lotman, Yuri. *Estética y semiótica del Cine*. Ob. cit. (p.33)

amante), los encontramos cenando en un lujoso restaurante mientras el adolescente que la joven ha conocido en el tren va a visitarla a su casa y al no encontrarla, le deja unos bombones en la puerta de su departamento. Al volver la pareja las imágenes se suceden violentamente: Julián, celoso, golpea a Cecilia y la abandona inconciente en la puerta de su casa; el padre de Ángel, que observa desde abajo la escena, recoge el cuerpo desmayado de la mujer y lo deposita en su cama, quedando inyectado de deseo hasta el día siguiente en que la aborda bestialmente. Cecilia, para defenderse del ataque inminente, incita a Ángel desde su ventana a que remonte más alto el barrilete. El niño pierde el equilibrio y cae del techo al vacío.

El cuerpito choca en la canaleta. Ángel abre los ojos. El cuerpo rebota. Ángel mira: debajo, una terrible profundidad lo absorbe. ¡Grita! ¡Grita desde muy adentro! El grito golpea en la impavidez de los edificios. Golpea en el living de Cecilia: Cecilia y el hombre ávido luchan en el suelo. El grito magnetiza y esculpe la cabeza del hombre y todas las fuerzas del hombre lo empujan a la ventana. Encara el techo; la mirada busca, enredándose en el trabajador doblegado y trémulo, se resigna y baja, hacia el fondo del patio, y entonces la cabeza se hunde más, como para saber más hondamente.

Desde su humillación en el suelo, Cecilia lo ve salir de la luz pujante de la ventana, clamando para atajar algo poderosísimo:

- ¡Soy culpable! ¡Soy culpable! ¡Soy culpable! (54)

El patetismo de esta escena es notable y recuerda a cierta modalidad felliniana para la elaboración de situaciones altamente conmovedoras. Giulio Castello ha determinado dos tendencias marcadas en la cinematografía de Fellini de la década del cincuenta. Por una lado, una tendencia hacia la ironía tajante, hacia la fría observación de algunas costumbres burguesas. Del otro, un gusto por las situaciones que lindan en lo patético, con clara intención de enternecer al espectador. Mientras que los primeros films del director se ubicarían en la primera tendencia, *La strada* (1956) consolidaría la segunda. Patetismo que, por otro lado, también es altamente explotado por Grigori Chujrai en *El 41* (film ruso que Di Benedetto considera entre los mejores del año 58).

La figura de Fellini se impone entre los años 1950-1954 como la más interesante para la renovación de la estética neorrealista. Este director comienza su actividad dirigiendo en colaboración con Lattuada *Luci del varietà* (*Luces del varietà*, 1950), film que reproducía con vivísimo humor el mundo de los cómicos que se exhiben en escenarios de poca categoría y ponía en escena la engañosa afectación de este ambiente en las muchachas de provincia, fácilmente seducidas por el espejismo de la riqueza y la fama. Similares eran las intenciones y el tono de *Lo sceicco bianco* (*El jeque blanco*,

1952), en donde Fellini reconstruía el ambiente de las revistas de aventuras relatando los extravagantes episodios vividos por una ingenua y joven esposa provinciana quien, llegada recientemente a Roma en viaje de bodas, abandona a su marido para correr tras el “jeque” de sus sueños. Luego de esta película le siguen *I vitelloni* (*Los inútiles*, 1953) y *El cuentero* (1955) que también reivindican el ambiente provinciano tomando una distancia crítico-irónica.

El 27 de diciembre de 1956 se estrena en Mendoza *La strada* desplegando en el diario *Los Andes* un considerable aparato publicitario que, si bien no sale de lo común, tiene a su favor el sumar los elogios de la prensa local. El domingo 30 de diciembre se publica un gran recuadro (20cm x 20 cm) bajo el título “¿Quién es Giulietta Masina? Raramente un personaje ha conmovido tanto como Gelsomina”, allí se muestra el rostro de la actriz y un breve texto que refiere la relación con su esposo Federico Fellini y el desarrollo de su carrera teatral. *La strada* fue considerada por los críticos de Hollywood como la mejor película extranjera exhibida en 1956, el crítico del citado diario comenta: “Una de las películas más importantes de estos últimos años” (2/1/57); “Recomendamos, finalmente, el final sin palabras de *La strada*: concepción y realización llenas de grandeza” (3/1/57):

El final de *La strada* nos muestra a Zampanó, el protagonista, llorando en la playa desierta porque se ha dado cuenta de su soledad, verdadero tema sobre el que se construye el film. Este final con pretensiones poéticas, es lo que le permite a Castello criticar a Fellini por su patetismo, por su manifiesta intención de conmovier.

Ese mismo año se estrenan en Mendoza tres películas de Vittorio de Sica: *Milagro en Milán*, el 22 de junio de 1957; *El techo* (con argumento de Césare Zavattini), el 21 de julio; *El bígamo*, el 11 de octubre. Todas con crítica favorable aunque no lleguen a ser catalogadas como los mejores films del año; ya hacía casi una década que el neorrealismo encontraba en estas tierras un recibimiento favorable.<sup>163</sup>

Los críticos coinciden en señalar que el neorrealismo nació en 1945 con *Roma città aperta* de Rossellini. Sus antecedentes inmediatos pueden distinguirse en tres films producidos entre 1942 y 1943 – en la época en que, próximo ya el fin del fascismo, afloraba la necesidad de enfrentarse al régimen–: *Quattro passi fra le nuvole* (*Cuatro*

<sup>163</sup> El 9 de febrero de 195 se estrena la película de Renato Castellani *Bajo el sol de roma* y la crítica la presenta como una “muestra de la ejemplar escuela realista del cinematógrafo italiano”. Recordemos que desde 1946 Castellani se perfiló dentro del ámbito de la corriente neorrealista como la “tendencia ligera” en tanto que explotaba determinados ambientes, situaciones y temáticas propias de esta escuela en tono de

*pasos en las nubes*, Alessandro Blasetti, 1943), *I bambini ci guardano* (*Los niños nos miran*, Vittorio de Sica, 1943), y, sobre todo *Ossessione* (*Obsesión*, Luchino Visconti, 1943). Anticonvencional por excelencia, *Roma ciudad abierta* ha sido considerado film-manifiesto del neorrealismo.

Tanto *Sciusciá* (*Lustrabotas*, de Sica, 1946), como *Roma città aperta* (*Roma ciudad abierta*, Rossellini, 1945) y *Paisá* (*Paisá*, Rossellini, 1946) generan al momento de su estreno un clamoroso efecto de ruptura al presentar con toda la cruda elocuencia posible, la calamitosa realidad de la Italia de posguerra. Más allá del contenido, destinado a cambiar con el correr del tiempo, y del estilo, lo que posiblemente más se destacaba en aquellos films era la ardiente exigencia de sinceridad, de confesión y de buceo social que empujaba a los directores a enfrentar los aspectos más crudos de la realidad para extraer una enseñanza de tipo moral.<sup>164</sup>

Si es cierto que Rossellini se erige en piedra fundante de esta nueva estética, no es menos cierto el hecho de que tanto Fellini como de Sica son a partir de la década del cincuenta los directores con más éxito de público y más resonancia en el exterior. En particular y en relación al tema que nos compete, es imposible no asociar –por su temática y ambiente– un cuento como "Ítalo en Italia" (de *Absurdos*, 1978) con *Ladrones de bicicletas* (1948) de de Sica. Mientras que *La terre trema* (*La tierra tiembla*, de Visconti, 1948), por virtud de su rigurosísimo estilo, fue considerada como la obra cumbre de todo el cine neorrealista; *Ladrones de bicicletas* es el film que mayor número de elogios ha recibido de parte de la crítica de todo el mundo y que mayor influencia ejerció fuera de Italia. La siguiente película de Vittorio de Sica fue quizá más ambiciosa, *Miracolo en Milano* (*Milagro en Milán*, 1951), al tratar de fundir el realismo con el cuento de hadas.<sup>165</sup> En *El techo* (1956), en cambio, de Sica retorna a sus concepciones más rigurosas.

Se ha subrayado el papel que cumple el niño en el neorrealismo, sobre todo en el cine de Vittorio de Sica: en el mundo adulto, el niño padece de cierta impotencia motriz, pero ésta a la vez lo capacita para ver y para oír aquello que los adultos ignoran. Es precisamente Sandrino, el niño de la película de Pietro Germi, *El ferroviario*, quien ve y

---

comedia. En *Sotto il sole di Roma* (*Bajo el sol de Roma*) describió con vena humorística cierta juventud romana de los años de la guerra y la posguerra.

<sup>164</sup> Cfr. Castello, Giulio. Ob. cit. (p.10)

<sup>165</sup> Al respecto Vittorio de Sica manifestó: "Milagro en Milán no es un film político, es una fábula, y mi única intención fue tentar un cuento de hadas siglo XX. En cuanto al sentido del film, es para mí el triunfo de la bondad; que los hombres aprendan a ser buenos entre sí; he ahí la única política de mi film." Fragmento de una entrevista publicada por *L'écran français*, París, 1951.

sabe que su hermana le es infiel a su marido, que su padre se alcoholiza en los bares de la ciudad, que a su hermano lo persiguen hombres peligrosos que quieren cobrarse una deuda. Sandrino es quien verdaderamente observa cómo se descompone su familia. Igual papel juegan los niños en la narrativa de Di Benedetto.

En “Declinación y Ángel” el niño es quien podría haber salvado a Cecilia de las agresiones de su novio puesto que él era quien había atendido al adolescente que le dejara los bombones en el umbral de su puerta. Asimismo, Ángel es quien conoce qué sucede realmente en esa casa, deambula por los pasillos, se filtra por los departamentos, sube a los techos y desde allí adquiere una visión privilegiada. Doblemente “puro”, por nombre y esencia –ya que dentro de este sistema, la infancia es por excelencia el espacio de la inocencia–, Ángel debe finalmente morir (al igual que la niña Suspiros, de “El cariño de los tontos”) a fin de expiar el Mal de sus mayores. Podría incluso pensarse de manera serial, tomando al protagonista del cuento “Amigo enemigo” (*Mundo animal*), luego a Robertito, del relato “Enroscado” (*Grot*), hasta llegar a Suspiros y a Ángel, que la progresiva relevancia que van tomando estos niños en la configuración del relato se traduce en la materialidad textual en un progresivo ascenso de situaciones óptico-descriptivas en detrimento de la acción puntual en la trama. En un balance final, si comparamos “Declinación y Ángel” con “El cariño de los tontos” –ambos de similar extensión–, percibimos cómo la acción se reduce y polariza en la materia textual y cómo los escenarios, el ambiente, la descripción visual de la escena adquiere mayor relevancia hasta hacer de los niños los verdaderos inocentes y los grandes videntes de la fatalidad cotidiana.

Según ha señalado certeramente Gilles Deleuze<sup>166</sup>, lo que define al neorrealismo es la preponderancia de situaciones puramente ópticas (y sonoras, aunque el sonido sincrónico haya faltado en los comienzos del neorrealismo), fundamentalmente distintas de las situaciones sensoriomotrices de la imagen-acción que caracterizaban al antiguo realismo. Es gracias a Hitchcock, quien inauguró la inversión del punto de vista cuando incluyó al espectador en el film, que el personaje se ha transformado ahora en una suerte de espectador. Por más que se mueva, corra y se agite, la situación en que se encuentra desborda por todas partes su capacidad motriz y le hace ver y oír lo que en derecho ya no corresponde a una respuesta o a una acción. Los personajes más que reaccionar, registran; más que comprometerse en una acción, se abandonan a una visión, perseguidos por ella o persiguiéndola. Es por eso que Deleuze puede considerar a

*Ossessione* (1942) de Luchino Visconti como un gran precursor del neorrealismo. En dicho film aparece algo que no cesará de desarrollarse en el cine de Visconti: los objetos y los medios cobran una realidad material autónoma que los hace valer por sí mismos. Allí, como en “Declinación y Ángel”, es preciso que no sólo el espectador/lector sino también los protagonistas de la historia impregnen medios y objetos con la mirada, es preciso que vean u oigan cosas y personas para que pueda nacer la acción, para que la angustia, la tragedia o la pasión ingrese en la cotidianidad.

A partir de este inventario de los objetos que componen la escena es que la situación sensoriomotriz del realismo tradicional puede dejar lugar a la composición óptica-sonora y cargar los sentidos tanto del espectador/lector como de los protagonistas a fin de permitir el desarrollo de la acción. Sólo desde esta perspectiva es lícito denominar como “objetivistas” a los relatos de este período de Di Benedetto.

Poco o nada tiene que ver este “objetivismo” con el movimiento que encabezara Robbe-Grillet. Y es éste, quizá, uno de los mayores logros narrativos del escritor aunque en su intento por alistarse en dichas filas él mismo lo opacara.

## **Capítulo VI:**

### **El triunfo de la imagen y la emergencia del sujeto**

Hay dos relatos que, junto a “El cariño de los tontos”, componen el volumen que el citado cuento da nombre. “El puma blanco” y “Caballo en el salitral” se construyen sobre una serie de procedimientos narrativos que encuentran su más cercano antecedente tanto en la novela norteamericana como en el neorrealismo italiano.

Buscamos un puma blanco. Polanco lo precisa vivo, para hacer cruza. Llevamos red, lazo y narcótico. Pero todos cargan revólver o pistola, como precaución. La única arma larga es mía. Soy tirador, el contratado. No soy cazador, no me gusta matar animales. Sólo tiro a la paloma, por ejercitarme en blanco móvil. <sup>167</sup>

Así comienza el relato “El puma blanco” que, al igual que los primeros relatos del autor, se articula sobre un narrador en primera persona a la vez que emplea la tercera

---

<sup>166</sup> Cfr. Deleuze, Gilles. *La imagen-tiempo*. Barcelona, Paidós, 1987 (pp.13-16).

<sup>167</sup> Di Benedetto, Antonio. “El puma blanco” en: *El cariño de los tontos*. Ob. cit.

para referir las voces y diálogos de sus compañeros de grupo. Este procedimiento da lugar también a la introducción del lenguaje propio de los campesinos, otorgándole al narrador el rol de partícipe y a la vez testigo de los sucesos que narra. El tirador, narrador del cuento, fue contratado por Polanco para sumarse a una expedición por los Andes en busca de un puma albino. Con intenciones de hallar e investigar a tal espécimen, este hombre de ciencia ha contratado también como ayudantes a Iribarne y a Giménez. La búsqueda del puma blanco se convierte en una travesía a través de cerros y montes, de puesto en puesto de agricultores y criadores de cabras. Cada nuevo rancharío al que llegan suma al relato la voz y la historia de esas personas simples y muestra una cara diferente de la miseria. Estos son los personajes que el neorrealismo enseñó a mostrar: un puestero que ha dejado la mina porque estaba abandonada su explotación, al regresar a su casa encuentra que su mujer ha sido atacada por el puma y para defenderse ha debido refugiarse en la mina. Allí muere de hambre su hijo menor; al tiempo la mujer quiere “reemplazar al finadito” y muere también en el parto. Ahora su hijo mayor, de apenas catorce años, “se hace hombre” trabajando en la mina.

La acción del relato se continúa, Gimenez e Iribarne salen a explorar los cerros, suenan varios disparos, y al acudir los otros hombres encuentran que uno ha sido atacado por el puma que ahora yace muerto por las balas de su compañero. Polanco piensa en cómo conservar lo mejor posible el cuerpo del animal; para ello somete a los hombres al duro trabajo de transportar sobre sus hombros la pesada carga ya que los caballos se espantan ante la presencia del animal muerto. Trastornado por el hambre y el miedo, Iribarne mata a los caballos dejando al grupo sin medio de transporte. El absurdo de la ambición humana llega a su punto culminante hacia el final del relato cuando asistimos a la odisea de estos hombres empecinados en llevar a destino al preciado animal aun cuando corren peligro sus vidas.

La sintaxis abrupta y el despliegue de frases cortas que da entrada a los diálogos y las distintas voces no impide que el narrador, por momentos, ofrezca inquietantes imágenes ópticas que erizan el relato:

Yo oigo hablar, pero contemplo los retazos obstinados de luz que se prenden de lo alto de los cerros. Es la hora azul del monte y de las nubes, y al llano, en torno y por encima de nosotros descende ese color. (...)

Yo atiendo, más no dejo de observar otro prodigio blanco, que se halla próximo a nosotros y se multiplica hasta donde la cercana noche permite verlo: la flor del cacto, que aquí y allá, a esta hora, cierra sus pétalos como nosotros juntamos la punta de los dedos. (20)

Y más adelante:

¡Cándores!... Y me extasí contemplantando su modo ingrávito de apoyar las alas en el aire.(...)

Cinco hojitas violadas, circundando dos estambres, forman el pequeño ramo que emerge entre hojas de un verde terso, abiertas, como tres dedos, con algo de antiguo y de noble que parece heráldico. (26)

Sería quizá un ejercicio no del todo gratuito el de enumerar la cantidad de verbos referentes a los sentidos de la vista y el oído. La presencia de éstos y el modo en que escanden el texto, forma una sutil y a la vez resistente malla que es preciso evaluar.

“Caballo en el salitral” se articula sobre similares procedimientos narrativos, a la vez que enlaza aquellos logros alcanzados en *Grot* y en *Declinación y Ángel*. Así como el extenso relato “El cariño de los tontos”, el texto se inicia con una determinación temporal específica, “Agosto de 1924”. El cuento se abre con un aeroplano sobrevolando el pueblo al que arribará el tren real que conduce al príncipe heredero de Saboya, ante la mirada atónita de los campesinos.<sup>168</sup>

La mención de este hecho histórico viene a cumplir en la configuración textual el mismo papel que la mención de la película *El cantor de jazz* en “El cariño de los tontos”, a la vez que verosimiliza el relato permite situar puntualmente la acción en una coyuntura histórica determinada. Acercándose así a las preocupaciones que caracterizaban –según hemos apuntado– a los escritores de la generación del 55, Di Benedetto puede entonces actualizar en su cuento la problemática campesina según ha aprendido suficientemente a hacerlo de los cineastas italianos. El resultado: uno de los mejores relatos escritos en lengua española en cuanto a la originalidad de su temática y el rigor formal que lo sustenta en la construcción de la trama y de la acción a través de la puesta en escena de situaciones óptico-sonoras por medio de un lenguaje tan preciso como poético.

Según el mismo autor, “Caballo en el salitral” nació precisamente de una *imagen* real percibida por él mismo en una calle mendocina: "Fue una observación que hice a la hora de la siesta que, como usted sabe, en toda la zona de Cuyo, es el momento en que

---

<sup>168</sup> Cfr. Alen Lascano, Luis. *La argentina ilusionada, 1922-1930*. Buenos Aires, Ed. La Bastilla, 1975 (pp.108-109): "(...) el 6 de agosto, hacía su entrada el acorazado donde venía en visita oficial el príncipe del Piamonte, Humberto de Saboya, heredero del trono italiano, a quien recibía con grandes honores el presidente Alvear. El bello rostro y el entorchado uniforme del joven Príncipe, junto a la alta estampa del Mandatario argentino, fueron durante varios días el espectáculo obligado de la curiosidad porteña. Las nupcias del oficialismo y el régimen fascista llegaron a su más alto grado de efervescencia con los actos conmemorativos del 25 aniversario de Víctor Manuel III en el trono de Italia. Profusión de camisas negras hicieron guardia en torno al magnífico Teatro Colón. (...)"

la ciudad se vacía. Al fondo de la calle Catamarca vi un carruaje de panadero estacionado. 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 pasto– sin poder comer. De ahí que lo pensara llevando fardos y dando vueltas en el desierto desesperado de hambre sin saber que llevaba él mismo el alimento."<sup>169</sup>

El nudo central del relato es entonces esta imagen sobre la cual se articula la acción y las numerosas interpretaciones que quiera trazarse: un caballo andando en círculo en el desierto y transportando él mismo el alimento que lo salvaría. Al igual que en “Declinación y Ángel”, un narrador impersonal presenta las distintas imágenes que constituyen la trama del relato y las pocas pero contundentes reflexiones de Pedro Pascual, el dueño del animal:

Tanta tierra la del patrón que él cuida y tener que cargar pasto prensado y alambrado para quitarle el hambre a las vacas. (...)  
Lo hombres caminan, largo a largo, pisan fuerte, y harían ruido, si pudieran, pero las alpargatas no suenan. (9)

Pascual es un campesino que ha ido al pueblo en busca de alimento para las vacas, ha demorado su regreso por la curiosidad de ver pasar el tren del príncipe de Saboya. Al caer la tarde emprende el retorno hacia su casa y lo sorprende una tormenta. El hombre se refugia entre los matorrales y la fatalidad se cierne sobre él: es fulminado por un rayo y el caballo huye espantado con el carro cargado de hierba. Comienza entonces su deambular marcado por el hambre a través de una naturaleza que se muestra en todo su esplendor. La sucesión de imágenes ópticas que muestran las diferentes especies animales y vegetales amparadas en una naturaleza avasallante se van sucediendo en la composición del relato hasta decretar la inevitable muerte del animal.

Ha huido toda la noche. Afloja el paso, somnoliento y vencido, y se detiene. El carro le pesa como un tirón a lo largo de las varas; sin embargo, aguanta. Cabecea un sueño. La pititorra picotea la superficie del pasto y a saltitos lleva su osadía por todo el dorso del caballo, hasta la cabeza. El animal despierta y se sacude y el pajarito le vuela en torno y deja a la vista las plumas blancas del pecho, adorno de su masa gris parduzca. Después lo abandona. (...)  
El sol golpea en la arena, rebota y se le mete en la garganta. (11)

---

<sup>169</sup> Halperín, Jorge. “Lentamente estoy volviendo del exilio” en: Ob. cit. (p.19)

Una perdiz se desanuda del monte y levanta con sus pitidos el miedo que empieza a gobernar, más que el hambre, al animal uncido al carro. Es que vienen volteando los yaguarondíes. La perdiz lo sabe; el caballo no lo sabe, pero se le avisa, por dentro. (12)

La presencia imponente del puma hace nuevamente huir al animal, ya agotado por el hambre, la sed y la errancia. El último apartado del relato está encabezado por una imprecisa indicación temporal (“Un setiembre”) y muestra como imágenes finales el esqueleto del caballo y del carro detenidos en medio de un salitral. Una bandada de pájaros que emigran cruza el cielo, mientras que una paloma imposibilitada (“por su carga de madre”) de seguir el viaje, desciende y hace nido en la calavera.

No importa, porque la madre ha encontrado nido hecho donde alumbrar sus huevos. Como una mano combada, para recibir el agua o la semilla, la cabeza invertida del caballito ciego acoge en el fondo a la dulcísima ave. Después, cuando se abran los huevos, será una caja de trinos.(15)

Las reseñas críticas sobre este relato han señalado, en general, como característica particular la densidad poética de estas imágenes y el carácter experimental del mismo.<sup>170</sup> Sin embargo, lo que no ha contemplado suficientemente la crítica es que esta ausencia de personajes, esta adjetivación profusa en la descripción de objetos y animales, y la construcción de la trama a partir de situaciones óptico-sonoras, operan de manera conjunta en multiplicar los procesos a través de los cuales el sujeto emerge del texto y, por elisión –como veremos más adelante–, logra adquirir una presencia mucho más contundente que el personaje literario tradicional. Es decir, la imagen del caballo transido por el hambre y el miedo arrastrando una carga que en sí misma lo salvaría es, para el lector, absurda, aterradora –y por ende, altamente efectiva– porque el modo en que se narra tal derrotero humaniza a la bestia y permite la identificación en la instancia de la lectura.

---

<sup>170</sup> Dice Atols Tapia: “‘Caballo en el salitral’ es quizá el mejor depositario de la sutil, contenida capacidad de ternura de Antonio Di Benedetto. La historia de ese caballito abandonado a su suerte en el desierto, inmerso con su carro a rastras en su círculo de condenado, en ese infierno zoológico que para él crea el autor, es sobrecogedora.” Tapia, Atols. “*El cariño de los tontos*, por Antonio Di Benedetto” en: *Ficción*. Nros.41-42, Buenos Aires, Abril de 1963 (pp.147-148). Por su parte, señala Graciela de Solá: “La comparación plástica surge necesariamente cuando leemos por ejemplo ‘Caballo en el salitral’. Es sobre todo un ejercicio del ojo, una suma de impactos sensoriales de luz, volumen, textura que cristaliza en la palabra intensa y justa del narrador. Di Benedetto enfoca la realidad con la mirada de un pintor, de un escultor, de un camarógrafo. No en vano ha escrito excelentes guiones de cine.” Sola, Graciela de. “Antonio Di Benedetto: un narrador frente a los laberintos” en: *Clarín*. Buenos Aires, 27 de marzo de 1969 (p.5).

Mientras que “El puma blanco” antes de ser publicado en *El cariño de los tontos* apareció en la revista *Ficción* en el año 1959; “Caballo en el salitral” obtuvo el Primer Premio del Concurso Nacional de cuentos organizado por el diario *La Razón* en 1958. Estos hechos señalan que la fecha de composición de los relatos es muy próxima a la de “Declinación y Ángel”. “Caballo en el salitral” ha sido el cuento más celebrado de Di Benedetto a la vez que ha sido incorporado en casi todas sus antologías.<sup>171</sup>

En 1965 son publicados este relato y “El abandono y la pasividad” en una edición bilingüe inglés-español titulada *Two stories*. La reunión de estos dos cuentos en un mismo volumen responde no sólo a la similitud de procedimientos narrativos empleados, sino también al mismo gesto inequívoco que había caracterizado a la edición bilingüe de *Declinación y Ángel*: una búsqueda deliberada de otra lectura legitimadora fuera de las fronteras nacionales.

## **Capítulo VII:**

### **La esterilidad de una polémica**

A propósito de las fechas de escritura y publicación de los relatos que componen el libro *Declinación y Ángel* se ha originado una larga polémica en la crítica vernácula y extranjera que, incluso, ha llegado a reclamar para su autor la supuesta paternidad del Objetivismo. Es hora de aclarar la confusión generada al respecto.

Tanto Abelardo Arias como Günter Lorenz señalan la posibilidad de la coincidencia de fenómenos similares producidos, de manera simultánea, de un lado y otro del océano. El hecho de que Di Benedetto haya escrito el cuento “El abandono y la pasividad” en el año 1953 (aunque recién lo publicara en el 58) ha dado cabida a esta serie de especulaciones. Abelardo Arias, amigo personal del escritor, señalaba al respecto de “El abandono y la pasividad” en 1964: “(...) ha tenido bastante resonancia en el interior del país, en particular en Córdoba, en sus ambientes literarios y universitarios; pero me temo que en Buenos Aires haya pasado desapercibida. Si el

---

<sup>171</sup> “Caballo en el salitral” se reproduce en las antologías *Two stories* (Mendoza, Voces, 1965), *El juicio de Dios* (Buenos Aires, Orión, 1975), *Caballo en el salitral* (Barcelona, Bruguera, 1981) y *Absurdos* (Barcelona, Pomaire, 1978).

autor de *Zama* (novela que tampoco ha sido apreciada en su real valor) hubiera publicado "El abandono y la pasividad" en París, ya sería mundialmente conocido."<sup>172</sup>

Juan Jacobo Bajaría, por su parte, dos años después resaltaba el hecho de que Di Benedetto escribiera este relato en el mismo año en que Robbe-Grillet publica su novela *Les gommés*: "Di Benedetto, a quien debió corresponder un primer puesto en la nueva tendencia, pasó a ser, de esta manera, al publicar *Declinación y Ángel* en 1958, con el cuento mencionado, un simple integrante del objetivismo. Le cupo, en cambio el honor de ser el primer objetivista de lengua española."<sup>173</sup>

Günter Lorenz, en el diálogo mantenido con Di Benedetto, insistía en el olvido en que Europa había mantenido a *El Pentágono* y *El silenciero*, obras que consideraba como precursoras de la técnica de la "novela absoluta".<sup>174</sup>

Asimismo, los prólogos realizados por Luis Emilio Soto y Alfonso Sola González a las distintas ediciones de estos relatos, se suman a la polémica. Mientras que el primero subrayaba, en la edición bilingüe del año 1958, la fuerte impronta de las técnicas cinematográficas presente en estos relatos dando cabida a las sucesivas especulaciones; el segundo, por su parte, en 1965 hacía hincapié en la relación tramada entre éstos y el objetivismo francés: "En "El abandono y la pasividad", Di Benedetto ensaya, por primera vez en lengua española, como experimentación de una nueva forma narrativa, lo que años más tarde en Francia sería llamado *Objetivismo*. No olvidamos, desde luego, antecedentes en la aplicación parcial, consciente o inconsciente, de este método expresivo, en escritores que bien podrían ser considerados *behavioristas* por su rechazo de la introspección como actitud novelística excluyente y su adhesión al *comportamiento* de los personajes. Pero Di Benedetto desarrolla mucho más a fondo y con mayor lucidez esta experiencia. Deja hablar a las cosas, y son ellas las que revelan, en algunos de sus cuentos, el dramatismo de la existencia. (...) Di Benedetto no llamó a su ensayo literatura *objetiva*, sino *experimental*; era para él una entre tantas posibilidades expresivas y no se proponía transformarla en vía exclusiva o excluyente."<sup>175</sup>

<sup>172</sup> Arias, Abelardo. "Orígenes y concordancias argentinos de la *nueva novela francesa*" en: *Davar*. Nro. 100, Buenos Aires, Enero-Marzo de 1964 (pp.67-71).

<sup>173</sup> Bajaría, Juan Jacobo. "Libros y autores: Antonio Di Benedetto y el Objetivismo" en: *Comentario*. Nro.49, Buenos Aires, Julio-Agosto, 1966 (p.66).

<sup>174</sup> Lorenz, Günter. "Antonio Di Benedetto" en: *Ob. cit.* (pp.119-121)

<sup>175</sup> Sola Gonzalez, Alfonso. "El primer cuento *objetivista* de lengua española" (Prólogo) en: Di Benedetto, Antonio. *Two Stories*. Mendoza, Voces, 1965.

En una entrevista realizada por Joaquín Soler Serrano en el año 1978 se le pregunta por la vieja polémica y Di Benedetto refiere como conclusión a la que habrían arribado con Robbe-Grillet en el diálogo que ambos mantuvieron en Berlín (1963), las siguientes reflexiones: "Ni usted ni yo somos los inventores o fundadores del Objetivismo. (...) Nuestro rechazo de cierta literatura nos llevó a escribir de otra manera, para escribir de esa otra manera, usamos para hacer propia nuestra propia composición recursos que estaban en todas partes, especialmente a través del cine. De esa manera comenzamos a coincidir en los resultados, estábamos actualizados por igual porque en un mundo tan comunicado con la presencia del espectáculo de cine, la televisión, escuchar radio, leer los diarios, todo lo tiene el mismo día en todo el urbe."<sup>176</sup>

Por otro lado, en la última entrevista que Di Benedetto concedió a un periodista del diario *La Nación* pocos días antes de morir, volvía a expresarse sobre el tema dejando en claro que su conocimiento del *nouveau roman* se dio gracias a una beca obtenida por el gobierno francés recién en la década del sesenta: "(...) conocí el *nouveau roman* porque había vivido becado en Francia en el sesenta y tantos, en la época en que allí maduró esa teoría en términos novelísticos. Pero también di otra explicación. Dije que el *nouveau roman* no me había capturado para militar en sus huestes, porque la mejor cualidad que le encontraba era la de producirme sueño."<sup>177</sup>

Anteriormente, al analizar la conformación del grupo *Voces* habíamos mencionado su nacimiento a raíz de la necesidad de recibir y homenajear a Sabato en Mendoza en el año 1953. En aquella oportunidad el escritor, al disertar sobre *Madame Bovary* de Flaubert, hizo referencia a la imposibilidad de deshumanizar la novela, ya que ésta siempre habría encerrado un "drama humano". Según refiere Di Benedetto en varias entrevistas, dicha anécdota habría sido la generadora de uno del relato: "Yo escribí el cuento 'El abandono y la pasividad' pero como ya había partido hacia Buenos Aires se lo mandé por correo y le escribí: 'Mire Sábato, posiblemente una novela sin seres humanos no se puede hacer porque requiere más acción, la concurrencia de más episodios y la conflagración de los episodios, pero un cuento, sí se puede'. Sábato, con su laconismo, que es de una maestría extraordinaria, me contestó: 'La excepción

---

<sup>176</sup> Soler Serrano, Joaquín. "Mis personajes favoritos. Resumen de las más famosas entrevistas en el programa *A fondo: Antonio Di Benedetto*" en: *TP*. Nro.77, Madrid, Año XII, 11-17 de Septiembre de 1978 (pp.609-616).

<sup>177</sup> Urien Berri, Jorge. "Entrevista: Antonio Di Benedetto, el autor de la espera" en: *La Nación*. Buenos Aires, 19 de octubre de 1986 (p.6).

confirma la regla.<sup>7</sup> Es decir que yo había conseguido escribir un cuento pero no tenía razón.”<sup>178</sup>

Como anteriormente decíamos, la crítica ha leído este relato junto con “Declinación y Ángel” en íntima relación con el cine y luego, como si este paso fuera estrictamente necesario, con el *nouveau roman*. La misma introducción de Luis Emilio Soto se encargaba de comenzar –sin quererlo– la confusión a la vez que el autor apuntaba lo suyo en una especie de prólogo: “El abandono y la pasividad” está compuesto sólo con cosas, pero no simulándose vida y lenguaje como en las fábulas. El florero es florero y la carta, carta. Si el vidrio y el agua hacen estragos es en función meramente pasiva. El drama humano se halla implícito.”<sup>179</sup>

De aquí nace la real confusión. “El abandono y la pasividad” no está construido por cosas, sino por imágenes, por situaciones óptico-sonoras absolutamente dinámicas (a diferencia del estatismo de las descripciones de Robbe-Grillet) que ostentan la inocente virtud, a la manera de las películas de Michelangelo Antonioni, de apresar el tiempo en su singularidad.

Nuevamente una imagen, según el mismo autor afirma, es la que origina el relato: “Yo vi cómo un cielo abierto –o cerrado– descargaba una cantidad de granizo. Algunas de las piedras rompían una ventana, rodaban y golpeaban en su paso un vaso de agua. El vaso se iba sobre la carta escrita y el agua desflecaba la letra. La acción se completa sin que participe el ser humano. Fue por el cielo y el agua, los elementos de la naturaleza.”<sup>180</sup> Es precisamente en el modo en que Di Benedetto transforma esta visión en relato, en donde se encuentra su verdadero logro:

Una bocanada de luz se derramó en el cajón de la ropa de hombre; pero inmediatamente fue ahogada. La luz fue entonces sobre la ropa femenina, que mudó de continente: del cajón de la cómoda a la valija, sin la pulcritud sedosa que conoció recién planchada. Un viso, despreciado, quedó marchito y encogido sobre la cama. La malla enteriza perdió la compañía de las dos piezas bikinis. (13)

Un narrador impersonal nos ofrece imágenes del movimiento de los objetos antes que de las acciones de los personajes. Las imágenes así se suceden y los cambios cromáticos aluden al paso de las horas, al atardecer, al envejecimiento que sufren los objetos con el transcurrir de los días. De estas situaciones ópticas puede inferirse que

<sup>178</sup> “(...) Cuando Sábato concluía su estadía en la provincia, dio una conferencia sobre *Madame Bovary*, de Flaubert y en un pasaje dijo que en toda novela no puede faltar el ser humano con sus sentimientos y su conducta.” Halperín, Jorge. Ob. cit. (p.19)

<sup>179</sup> “Declaración del autor” en: *Declinación y Ángel*. Ob. cit.

<sup>180</sup> Halperín, Jorge. Ob. cit. (p.19)

una mujer ha abandonado su casa y dejado una nota sobre la mesa, debajo de un vaso con flores. La sucesión de imágenes conforma la trama: el vaso de agua se enturbia, el reloj se detiene, la tormenta y el granizo han culminado, hasta que una piedra arrojada desde una acequia por un niño, rompe el vidrio de la ventana y provoca lo que no pudo la tormenta, romper el vaso con flores y derramar el agua sobre la carta. Luego asistimos al paso del viento zonda y a su acción sobre los objetos, el papel se seca y envejece, el polvo se acumula sobre los muebles. Un hombre, es decir, unos zapatos de hombre, entran luego en la habitación pretendiendo leer el mensaje que ha dejado de serlo.

El orden entre las distintas situaciones ópticas está dado básicamente por la luz, por lo que ésta permite captar, ver, aprehender, y por lo que no:

La luz, que sólo fue diurna y venía por la ventana, retorna una noche manando de los filamentos de la lámpara del medio. Las cosas, opacas bajo el polvo, recuperan volumen y diferenciación. (14)

La pureza de la luz solar triunfa sobre el amarillo tenue, ya extemporáneo, que permanecía derivando de los dos focos.

La luz solar, consecuente inspectora, encuentra que todo está. Hay menos orden: la colcha arrugada, cajones abiertos... pero todo permanece. Faltan del cajón de la ropa de hombre una camisa, un pañuelo y un par de medias; pero encima de una silla quedan otra camisa, otro pañuelo y un par de medias, sucios. (15)

Si bien es cierto, como afirma Teresita Mauro, que Di Benedetto se apoya para construir este relato en los logros de la literatura norteamericana de entreguerras, la cual –en palabras de Claude-Edmond Magny– “nos ha enseñado a *ver relatar* historias”; no es menos cierto, que –en rigor– este cuento (y en menor medida “Declinación y Ángel”, “Caballo en el salitral” y “El puma blanco”) se distancia radicalmente del método *behaviorista* de la descripción objetiva de la realidad que Robbe-Grillet defendía radicalmente al menos en su primera época.

Otro punto importante de distancia y a la vez confusión, es la categoría de personaje que estos relatos invocan. En “El abandono y la pasividad” (y podría también pensarse aquí en “Caballo en el salitral”) se eliden los personajes como “actantes” –en el sentido en el cual los define Greimas<sup>181</sup>– dejando éstos de ser el soporte del relato. A diferencia también de los textos iniciales de Robbe-Grillet, el drama del hombre aquí está implícito y es inferido a través de la profusa adjetivación que recae sobre los objetos.

Noé Jitrik en su ensayo *El no existente caballero* señala las diversas formas y procedimientos narrativos que adoptan los autores latinoamericanos en el camino hacia la desaparición o anulación del personaje. El cuento "El abandono y la pasividad" es citado por el crítico como ejemplo de lo que él denomina "la inversión de los signos", así la oposición presencia-ausencia de personajes se vuelve efectiva como una mera descripción: "(...) una pura descripción de los objetos —descripción que elude toda mención a seres humanos o personajes de cualquier índole que sea— va informando, conformando un vacío que corresponde, no obstante, a alguien percible; dicho de otro modo: la ausencia de personaje nos da la forma de un personaje; no nos queda otro remedio que reinvertir los signos para precisar esa forma y entenderla; una existencia posible, la del personaje, se desarrolla ante nosotros como una ausencia completa, como una inexistencia visible que apela a la condición fundamental del personaje."<sup>182</sup>

Es importante subrayar que este juego de presencia-ausencia de personajes que permite la nítida emergencia del sujeto en el relato sólo es logrado a través de una apuesta escrituraria específica que se materializa en un ejemplar despliegue de situaciones puramente ópticas. Ya sea que problematicemos el relato desde la categoría de personaje o desde los objetos que por analogía los reemplazan, lo que se pone de manifiesto en uno y otro lado, es el uso que se hace del lenguaje.

Maurice Nadeau, al referirse a las nuevas corrientes de la literatura francesa, insistía en el problema del lenguaje; formas discursivas que asumen nuevos puntos de vista en la búsqueda de originalidad: "La conquista de la objetividad es una ilusión puesto que nos servimos de un lenguaje que no es el de las cosas mudas por definición. Es un lenguaje humano; mejor, un lenguaje de novelista. (...) El mundo lleno cuyo inventario hace Robbe-Grillet es en verdad un mundo vacío y despojado de significación si el hombre no mantiene con él relaciones complejas, dialécticas, que hacen de él un mundo humano, si se diese el caso de que el individuo quisiera desaparecer y absorberse en el mundo de las cosas y de los objetos. Esa voluntad de desaparición, de absorción proviene también de la subjetividad."<sup>183</sup>

Robbe-Grillet se ha esforzado en sus novelas por dar testimonio de esa literatura "objetiva" que invocaba en sus ensayos críticos. La ciudad de *Les gommès*, sus calles, sus casas, su canal se afirman en la experiencia sensible, los personajes no

---

<sup>181</sup> Greimas, A.J. *La semiótica del texto*. Barcelona, Paidós, 1983.

<sup>182</sup> Jitrik, Noé. *El no existente caballero*. Buenos Aires, Megápolis, 1975 (p.86).

<sup>183</sup> Nadeau, Maurice. *La novela francesa después de la guerra*. Editorial Tiempo Nuevo, Caracas, 1971 (pp.132-133).

existen sino como simples siluetas, como sombras que se mueven por motivos que están fuera de nuestro alcance. Robbe-Grillet crea un mecanismo perfecto en el que la acción lo es todo, un sistema de relojería mediante el cual en el transcurso de una repetición punto por punto de los gestos y las acciones, llega a crear un tiempo que deja que la acción se reanime por su propia cuenta.

Este escritor obtiene en 1955 con la novela *Le voyeur* el premio de la crítica, un galardón bastante codiciado en Francia. Para entonces, Pierre de Boisdeffre y Roland Barthes (amigo personal de Robbe-Grillet) comienzan a ver en estas obras el nacimiento de una “nueva novela”; mientras que Michel Butor publicaba *Passage de Milan* (1954), sin llamar, por cierto, demasiado la atención. En *El mirón* Robbe-Grillet fragmenta la acción del relato en múltiples gestos y comportamientos verosímiles destinados a aturdir o a disimular el suceso principal: el asesinato de una pastorcita por un viajante de comercio cuyas idas y venidas son perfectamente cronometradas. Los objetos, la inmediatez e inmovilidad que de éstos se desprende, intentan restituir al universo el orden que el asesino ha perturbado con su acto.

Dos años después aparece *La jalousie*, con un protagonista que es –en palabras del autor–: “un vacío en el corazón del mundo, un hueco entre las cosas y objetos; pero como toda línea parte de él o en él termina, este hueco concluye por ser algo tan concreto y sólido, sino más, que un ser humano.” El narrador carece de nombre y de rostro, también se prescinde de una trama continuada y de personajes coherentes o reconocibles. El texto presenta un calidoscopio de acciones o, más bien, de visiones de acciones que se imbrican en un tiempo abolido. Las relaciones entre los individuos son los únicos soportes que los definen como tal: un marido, una mujer y su amante son convocados a este pseudo teatro de sombras compuesto básicamente por objetos, que, más que apuntalar la solidez del mundo “real”, parece reivindicar la alucinación. Según Maurice Nadeau, al intitular su novela “la jalousie”, palabra que designa a la vez un objeto (la celosía) y un sentimiento (los celos), el autor se condena, hasta sin decirlo, a mostrarnos un celoso y un universo visto a través de las láminas de una persiana. Así, “la búsqueda extrema de la objetividad se confunde con la peor subjetividad: vemos el mundo a través de los ojos de un marido celoso”.

En cierto sentido, el argumento de Nadeau se aproxima a las argumentaciones que Ernesto Sábato esgrimió contra el Objetivismo en su pretensión de abandonar cualquier abordaje psicológico-analítico del personaje en aras de la observación propuesta por la psicología conductista. Según el escritor argentino, el conductismo

supone una concepción más precaria y más ajustada a la realidad que el análisis psicológico tradicional, pues al tomar al hombre en su conducta total, en sus manifestaciones globales, participa de una posición totalizadora que es propia del estructuralismo. Pero, a su vez, comete una nueva equivocación pues “no sólo es legítimo hablar de movimientos externos sino que también existen estructuras internas en la conciencia, como es el caso de un suceso complejo y, en general, de una vivencia cualquiera.” Dice Sábato: “El auténtico dilema no es ése. El auténtico dilema es el de la vieja concepción fenomenológica de la existencia. Desde Husserl sabemos que es apócrifa y abstracta la separación entre el sujeto y el objeto, y que ni el yo existe sin el mundo que lo rodea ni el mundo sin el yo. Y el novelista de hoy debe dar la descripción *total* de esa interacción y debe mostrar la sutil trama que vincula lo más profundo de la subjetividad de un ser humano con lo más externo de la objetividad (...)”.<sup>184</sup>

Las críticas de Sábato al escritor francés alcanzan en algunas de las catorce páginas exclusivas que le dedica en su libro de ensayos *El escritor y sus fantasmas*, ribetes que rayan los límites de la ironía para casi internarse en el terreno de la violencia.<sup>185</sup>

Juan Jacobo Bajarlía en el artículo anteriormente citado, asume la lícita defensa del Objetivismo, y postula al “behaviorismo” como un modo de entender la realidad. En un apartado titulado “Addenda sobre Sábato” dice: “Creo que el autor de *Sobre héroes y tumbas* (1961) ha tomado literalmente la separación entre el sujeto y el objeto. El conductismo (psicología objetiva, opuesta a la psicología subjetivista, de tipo tradicional) no separa ni distingue entre ambas instancias. La relación sujeto-objeto que expresaría la *totalidad* del ser sólo se rescata, *objetivamente*, sin interferencias del *juzgador*, a través de los hechos externos. Es decir, se es como se obra y no como lo interpreta el juzgador. La conducta incluye, por tanto, la serie de gestos que resolverá el carácter o la psicología del personaje. Esta serie de gestos o estructuras de conducta,

<sup>184</sup> Sábato, Ernesto. “Las pretensiones de Robbe-Grillet” en: *El escritor y sus fantasmas*. Buenos Aires, Aguilar, 1964 (p.115).

<sup>185</sup> Cfr. “Pero ¿quién le pide que haga análisis psicológico? ¿Y quién le prohíbe usar además de la vista y el oído su inteligencia, su intuición y sus ideas al narrador de *La Jalousie*? ¿Qué, es idiota? ¿Es un mono o un cobayo?” (*Ibid*, p.115) O más adelante: “Que los escritores ‘bárbaros’ norteamericanos, narradores en muchos sentidos primitivos en el buen sentido de la palabra, hombres de hechos más que de introspecciones, de puñetazos más que de análisis psicológicos, escribieran novelas donde casi priva la pura narración externa y conductista, es natural y fue en muchos sentidos expresión de autenticidad, así como fuente de vitalización para una novelística que en Europa estaba esterilizada por el bizantinismo. Pero que un francés cartesiano, que para colmo es ingeniero, presuma de rebelión contra la abstracción científica empleando otro método abstracto y empleando el más abstracto de los sentidos, eso es un singular fenómeno psicoanalítico que sólo podía darse en París.” (*Ibid*, pp.116-117)

incluyen la conexión entre el ser y el acontecer. No hay *hecho externo* aislado del sujeto. El objeto, que es este hecho externo, integra la relación *sujeto-objeto*.<sup>186</sup>

Se discuta o no el punto de vista que instaura la psicología conductista, la lectura que realiza Bajarlía del relato “El abandono y la pasividad” está punteada por un objetivo primordial: consagrar la escritura de Di Benedetto demostrando su proximidad y simpatía a la programática objetivista desplegada por Robbe-Grillet: “Cuando él se introduce en la aventura de ‘El abandono y la pasividad’, siguiendo un desafío que también se hace a sí mismo, inducido por una tesis de Sábato, no sabe que en ese instante comienza la revolución en la prosa narrativa. No describe al hombre en función de sus accidentes, sino los accidentes, la acción de los elementos exteriores en función de un sujeto cuya significación será el hombre mismo. Renuncia a la introspección psicológica y a la descripción del hombre desde adentro para tomarlo como entidad sobreentendida desde el lado de la acción. Realiza lo que se llama *behaviorismo* o *conductismo* cuyos juicios de valor se dan a través del comportamiento, de las reacciones objetivamente observables, como decía J.B.Watson (The behaviorism, 1914).<sup>187</sup>

Muy certeramente Jorgelina Loubet<sup>188</sup> ha subrayado el despliegue de imágenes metafóricas realizado en “El abandono y la pasividad”, las cuales, lejos de pretenderse inocentes, asumen una carga humana total. De ahí el empleo de giros animistas tales como: “la puerta selló con ruido”, “el despertador mantuvo la guardia”, “el vaso está aterido”, “el agua... se hace nido”, “la castidad del vidrio”. Tan impregnada está la mirada de la circunstancia del hombre que el narrador llega incluso a establecer entre las cosas vinculaciones humanas: así el vidrio “arrastra a su perdición al *hermano* hecho vaso”, y el agua va “al papel que resultaba intocable *vecino*”, la malla de baño “pierde la *compañía*” de la bikini, y la piedra de la acequia logra “lo que antes no logró su *familia* menor, blanca y efímera, la del granizo”. Estamos dentro del terreno de las analogías que precisamente rechazaba con vigor Robbe-Grillet.

<sup>186</sup> Bajarlía, Juan Jacobo. Ob. cit. (p.67) En el Nro. 50 (Sept.-Oct. de 1966, Buenos Aires) de la revista *Comentario*, Sábato le responde a Bajarlía invitándolo a leer nuevamente su artículo y no a tomar “un fragmento aislado de un contexto extensísimo y fundadísimo”. Lo importante es que en dicha carta, Sábato confirma lo dicho en Mendoza en el año 1953 (esto es: “no hay novelas de cosas, toda novela es una novela de hombres; una novela sobre la condición humana”) y el hecho de haber recibido al tiempo el mencionado relato. (“Me alegra que ese aforismo irrefutable le haya servido a Di Benedetto para escribir un magnífico cuento.”)

<sup>187</sup> Bajarlía, Juan Jacobo. Ob. cit. (p.66)

<sup>188</sup> Cfr. Loubet, Jorgelina. “Crítica” en: *Nueva crítica*. Nro.1, Buenos Aires, 1970 (pp.95-101).

A lo largo de su producción ensayística el escritor francés, ha ido atenuando la radicalidad de su propuesta. Según Maurice Nadeau, Robbe-Grillet llega a un resultado exactamente contrario al que su teoría estaba encargada de producir. “La derrota del teórico controvertido es la victoria del novelista. Robbe-Grillet ha terminado por aceptar que la objetividad y la subjetividad formaban las dos caras complementarias de su manera de aprehender el mundo y que el exceso de una podía dar en la otra.”<sup>189</sup>

En su ensayo “De qué sirven las teorías”<sup>190</sup>, Robbe-Grillet comenzaba invocando la categoría de “novedad” para avalar el surgimiento de “nuevas formas novelescas, capaces de expresar (o de crear) nuevas relaciones entre el hombre y el mundo” sin repetir sistemáticamente las fórmulas del pasado. Entre la ingenuidad y el razonamiento tautológico (“Flaubert escribía el *nouveau roman* de 1860, Proust... el de 1910. El escritor debe aceptar con orgullo el llevar su propia fecha...”) el escritor francés percibía en el relato cinematográfico la radical capacidad de sacudir el confort interior del lector/espectador para situarlo en medio de la más violenta materialidad, la de los objetos. Profetizaba así una nueva era para la novela futura, una era signada por la sólida presencia de los gestos y los objetos, capaz de superar cualquier teoría explicativa que tratara de encerrarlos en un sistema de referencia, ya sea éste sentimental, sociológico, freudiano, metafísico, etc. La célebre tesis: “... el mundo no es significativo ni absurdo. Es, sencillamente”<sup>191</sup> intentaba librar una batalla perdida de antemano contra el universo de los “significados”, contra el “falso misterio” encerrado en los objetos, contra esa “sospechosa interioridad que un ensayista ha llamado ‘el corazón romántico de las cosas’.”

Dicha cruzada tenía como principales enemigos a la novela de personajes y a la metáfora. Robbe-Grillet –y en esto se diferencia de Michel Butor a la vez que se acerca a Nathalie Sarraute– pensaba que una novela no podía reducirse a una intriga y a unos personajes y que era necesario proclamar la “muerte del personaje” al mismo tiempo que las categorías psicológicas o filosóficas (el tiempo, el espacio) dentro de las que se lo solía encerrar. Y en compensación, romper con la evolución que conducía al género hacia una subjetividad más y más acentuada: “De hecho, los creadores de personajes, en el sentido tradicional, no consiguen ya proponernos sino fantoches en los que hasta ellos

<sup>189</sup> Nadeau, Maurice. Ob. cit. (p.33)

<sup>190</sup> Robbe-Grillet, Alain. “De qué sirven las teorías” en: *Por una novela nueva*. Barcelona, Seix Barral, 1964.

<sup>191</sup> Robbe-Grillet, Alain. “Un camino para la novela futura (1956)” en: Ob. cit. (p.25)

han dejado de creer. La novela de personajes pertenece con mucho al pasado, caracteriza una época: la que marca el apogeo del individuo.”<sup>192</sup>

Exige, así, que el autor se olvide de sí mismo o incluso se elimine, en provecho de lo que nos hace ver. Para Robbe-Grillet, la novela debe ser un inventario escrupuloso, y evidente, de ese mundo que existe fuera de nosotros: el mundo puro de los objetos, el de la “cosa en sí”. El autor debe entonces comunicar a su novelística la evidencia y solidez de la “realidad”. Desde esta perspectiva, “describir las cosas será colocarse deliberadamente en el exterior, frente a ellas. No se trata de apropiárselas ni de trasladar nada a ellas. Planteadas, desde un principio, como que no son el hombre, permanecen constantemente fuera de su alcance y no son, al final, ni comprendidas en una alianza natural, ni recobradas por un sufrimiento. Limitarse a la descripción, es evidentemente rechazar todos los demás modos de abordar el objeto. La simpatía por idealista, la tragedia por enajenadora, la comprensión como perteneciente única y exclusivamente al campo de la ciencia. (...) Describir tal superficie no es pues sino esto: constituir esa exterioridad y esa independencia.”<sup>193</sup>

En esta crítica del Humanismo, la metáfora es considerada como la mayor responsable de materializar en la expresión todo un sistema de relaciones analógicas, destinadas a encubrir una concepción metafísica de la existencia. Cuando Robbe-Grillet establece esta gran teoría de las descripciones a partir de una concepción realista tradicional (aquella que supone la independencia entre la descripción y el objeto, planteando en consecuencia, la discernibilidad entre lo real y lo imaginario), el cine neorrealista ya había sugerido la imposibilidad de distinguir entre lo subjetivo y lo objetivo en tanto fuera cobrando importancia la situación óptica o la descripción visual y decayendo la acción motriz. Mientras que Robbe-Grillet en su reflexión sobre el *Nouveau Roman* y el cine deberá aceptar progresivamente este hecho; sin duda, Di Benedetto, desde la creación de un relato como “El abandono y la pasividad”, es absolutamente consciente de la indeterminación involucrada entre lo imaginario y lo real, entre lo físico y lo mental.

En palabras de Deleuze: “Las situaciones ópticas y sonoras puras pueden tener dos polos, objetivo y subjetivo, real e imaginario, físico y mental. Pero dan lugar a opsignos y sonsignos que no cesan de comunicar los polos entre sí y que, en un sentido o en otro, aseguran los pasajes y las conversaciones, tendiendo hacia un punto de

<sup>192</sup> Robbe-Grillet, Alain. “A propósito de unas nociones caducas (1957)” en: Ob. cit. (p.38)

<sup>193</sup> Robbe-Grillet, Alain. “Naturaleza, humanismo, tragedia (1958)” en: Ob. cit. (pp.83-85)

indiscernibilidad (y no de confusión).”<sup>194</sup> Un régimen similar de intercambio entre lo real y lo imaginario puede establecerse en el uso del lenguaje metafórico sobre el que se construye “El abandono y la pasividad”.

Puede que no sea errado situar a este relato junto al cine de Antonioni o, más extremadamente, junto a las películas de Ozu (a quien Deleuze considera el primero en desarrollar, en un contexto japonés, situaciones ópticas y sonoras puras en 1936). Ambos –Di Benedetto y Ozu– comparten no sólo su carácter de excepcionalidad dentro del sistema, sino también el hecho de haber captado algo tan intolerable como excesivamente poderoso, el tiempo en estado puro.

Sacudidos los tópicos que anquilosan la imagen que el relato acostumbra dar a conocer, “El abandono y la pasividad” se sitúa en medio de la vida cotidiana sin realzar en la trama los momentos decisivos a los muertos, solo capta y relata el devenir, el cambio, el pasaje. Alcanza así lo absoluto, como una contemplación pura, asegurando la inmediata identidad de lo mental y lo físico, de lo real y lo imaginario, del sujeto y del objeto, del mundo y el yo.

---

<sup>194</sup> Deleuze, Gilles. Ob. cit. (p.21).

TERCERA PARTE  
El escritor filósofo

## Introducción

A partir del surgimiento de lo que se dio en llamar en el medio intelectual francés de la década del cuarenta como “novela metafísica”, podría acaso afirmarse que se aniquiló el hiato hasta ese momento más o menos claro que separaba las esferas de la literatura, la filosofía y la vida. Aunque se retrotrayeran a la novelística de Dostoievsky o de Kafka al distinguir una breve genealogía o linaje literario, o incluso –por otros motivos– a la novela negra norteamericana, lo que ponían en escena tanto Sartre como Camus en sus escritos ficcionales, era la necesidad de desanquilosar los “sistemas” en los que hasta ese momento se había “expresado” la filosofía. La reivindicación del pensamiento de Kierkegaard, con todo lo de asistemático y narrativo que éste tiene, respondía sin duda a esta doble torsión. Por un lado, denotar los mecanismos ficcionales y subjetivos sobre los que el discurso filosófico se construía. Por el otro, subrayar suficientemente que cada texto ficcional también erigía su propio andamiaje filosófico a partir del despliegue temático y del trazado de sus propias subjetividades. En fin, una *moral* de acción determinada.

Mientras que en las últimas décadas del siglo XX el postestructuralismo ha reflexionado sobre los mecanismos ficcionales del discurso filosófico; el fracaso poético de la gran “maquinaria-Sartre” ha sellado la suerte de la reflexión filosófica en la literatura. Luego de la aparición de los últimos textos ficcionales de Sartre en los que se operaba una mera ilustración de su sistema de pensamiento, “literatura comprometida” ha de ser sinónimo de planfletismo o de servidumbre de lo real. Nada más alejado de la alegoría ético-humanista elaborada por Albert Camus en *El mito de Sísifo* y *El hombre rebelde*, de su reivindicación de la libertad de pensamiento y de acción ante cualquier tipo de coerción que se quiera infringir sobre el sujeto y sus contradicciones. En ese punto de inflexión operado a partir del quiebre entre Sartre y Camus, es en donde se inserta la obra del escritor argentino Antonio Di Benedetto con un grado de coherencia poético-filosófica notable. Una coherencia fundada en una concepción singular del sujeto y de la escritura, y en un ejercicio de la prosa por demás original en la literatura argentina.

A lo largo de estas páginas intentaremos analizar específicamente tres novelas de Antonio Di Benedetto, *Zama* (1956), *El silenciero* (1964), y *Los suicidas* (1969) trazando un diálogo entre éstas y el pensamiento existencialista. Con todo, quizá lo más interesante de este movimiento es que nos ha obligado a pensar, superando la deconstrucción operada por las vanguardias de principios de siglo y sus manierismos posteriores, en un nuevo principio de “valor estético” a fin de cotejar cabalmente su apuesta. Un principio en donde la originalidad literaria y la coherencia de pensamiento están íntimamente unidas.

## Capítulo I:

### **Influjos existenciales**

El cuento “Es superable” es paradigmático no sólo de la serie que –bajo el título *Mundo animal*– Antonio Di Benedetto publica en 1953 sino incluso en toda su obra. Y es extraño por varias razones significativas. Narrado en primera persona, el relato tematiza la transformación material del yo gracias a la superación de lo que el personaje llama “la materialidad constante”. En la primera versión del cuento esta transformación se da en el paso de ternero a presidiario y sólo llega a insinuarse la posibilidad de la aniquilación total por medio de la fagocitación. En la segunda versión, la aparecida en el año 1971 gracias a Fabril Editora, Di Benedetto multiplica este procedimiento transmutando al sujeto una multiplicidad de veces: de presidiario ahora deviene en hogaza de pan, pan que luego es devorado por un niño, después por un “hombrón”, para luego esparcir sus restos en migajas que han de ser comidas por los pájaros. Se llega entonces así a la desintegración formal y semántica del yo que coincide, por supuesto, con el final del relato. Pero este procedimiento, que bien puede ser pensado como característico de toda su obra (esto es: multiplicar los procedimientos a través de los cuales el sujeto se desintegra y/o se constituye), adquiere en la versión del 53 rasgos singulares: “Antes mugía; fui demasiado bovino. Pero existía –dice el narador–. Ahora también existo; pero pienso. Y no puedo entender si la angustia me viene de pensar o si es que hace falta la angustia para poder pensar.”<sup>195</sup> Sin duda, la palabra “angustia” está demasiado connotada en las décadas del 40 y del 50 para que Di Benedetto la utilice gratuitamente sin saber que reenvía, de manera inmediata, al pensamiento existencialista. De igual forma, no es gratuito que sea Dostoievsky el único escritor citado en el volumen y que en el cuento “Mi muerte suya” la protagonista diga:

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. (108)

Hacia fines de la década del 40 y principios de los 50 circulaban en Argentina una serie de textos que hicieron posible la difusión de esta corriente de pensamiento.<sup>196</sup>

<sup>195</sup> Di Benedetto, Antonio. *Mundo animal*. Para consultar esta primera edición ver: *Mundo animal*. Xenos Books (edición bilingüe), Massachusetts, USA, 1997.

<sup>196</sup> Nombremos, sólo para tener una idea global: Norberto Bobbio, *El existencialismo* (México - Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1949); Tristan d’Athayde, *El existencialismo, filosofía de nuestro*

No sabemos a ciencia cierta si Di Benedetto accedió o no a estos libros. Sí, en cambio, sabemos que era un atento lector de la revista *Sur*.

En 1947 aparece publicada en la mencionada revista “El existencialismo es un humanismo”, un breve y popular ensayo en donde Sartre explicaba los principales lineamientos de su doctrina filosófica. En el mismo número, el artículo “Literatura y metafísica” de Simone de Beauvoir abogaba por la comunión directa entre filosofía y literatura. En ese mismo año editorial Losada publicaba, en traducción de Aurora Bernárdez, la novela *La náusea*; y al año siguiente gracias a la misma casa editorial y a la misma traductora, los lectores argentinos accedían ahora a dos obras de teatro, *Las moscas* y *Nekrasov*, también de Sartre.

En la década del cincuenta la corriente existencialista estaba lo suficientemente difundida para que incluso fuera considerada como una influencia radical para gran parte de los escritores que comenzaron a publicar en esos años. El conocimiento y difusión de esta filosofía estaba, por otro lado, arraigada desde hacía ya algún tiempo en el mundo hispánico gracias a Unamuno<sup>197</sup>, a quien se debió la temprana difusión en lengua española del pensamiento de Kierkegaard. La introducción y lectura crítica de los textos de Heidegger en español antecede, asimismo, a su conocimiento en otros idiomas. José Gaos (traductor de *Ser y tiempo*), Ortega y Gasset, Laín Entralgo, entre otros, contribuyeron al estudio del existencialismo cada uno desde su propia perspectiva filosófica. En este sentido, la estrecha relación que Ortega y Gasset mantuvo con el grupo *Sur* durante la década del 30 fue por demás significativa. Conocedor pormenorizado de la filosofía alemana, Ortega aplicó con originalidad las ideas de Heidegger a su análisis de la historia y la sociología.<sup>198</sup> La aparición de teorías afines tanto en Alemania y Francia como en España, fue seguida de cerca por un amplio sector de la intelectualidad argentina. Desde la cátedra, por medio de traducciones y de ensayos críticos, Carlos Astrada, Vicente Fatone y Miguel Angel Virasoro, entre otros, popularizaron las ideas de Heidegger, Sartre, Gabriel Marcel y Jaspers. Las obras filosóficas y literarias de estos autores, los ensayos, novelas y obras de teatro de Camus, sumado a otras manifestaciones —en la ficción y en la escena— de una visión

---

*tiempo* (Buenos Aires, Emecé, 1949); Vicente Fatone, *El existencialismo y la libertad creadora. Una crítica al existencialismo de Jean-Paul Sartre* (Buenos Aires, Argos, 1948); Guillermo de Torre, *Valoración literaria del existencialismo* (Buenos Aires, Ollantay, 1948); entre otros.

<sup>197</sup> Cfr. Torre, Guillermo de. *Historia de las literaturas de vanguardia*. Tomo: I, II, III. Madrid, Guadarrama, 1971.

<sup>198</sup> Cfr. Morón Arroyo, Ciriaco. *El sistema de Ortega y Gasset*. Madrid, Ed. Alcalá, 1968 (138-141).

existencialista conformaron sin duda un contexto intelectual y artístico suficientemente contundente para influir de manera singular en la narrativa de Di Benedetto.

Así, Diego de Zama –protagonista de la novela a la que da nombre– reflexiona de la siguiente manera cuando la expedición que lidera corre en pos de Vicuña Porto, aquel bandido saltador que se encuentra entre sus propias filas:

Entonces, pensando que él se hallaba entre nosotros y nosotros padecíamos necesidades, tropiezos y muertes por encontrarlo, se me ocurrió que era como buscar la libertad, que no está *allá*, sino en *cada cual*.<sup>199</sup>

Abundan las citas en los textos de este período –recordemos que esta novela fue publicada en 1956, sólo un año después de *El Pentágono*– en los que se hace referencia a conceptos y problemáticas existenciales.<sup>200</sup>

En *El existencialismo es un humanismo* Sartre definía al existencialismo como una “doctrina que hace posible la vida humana y que, por otra parte, declara que toda verdad y toda acción implica un medio y una subjetividad humana”<sup>201</sup>. Para Sartre la libertad es el fundamento de la existencia, el hombre es libre, es libertad; y por su libertad es también responsable de cada una de sus acciones. Retomando aquellas conocidas palabras de Dostoievsky: “Si Dios no existiera, todo estaría permitido”; Sartre fija en esa tesis el punto de partida del existencialismo. Como Dios no existe (“la existencia precede a la esencia”), no hay determinismo posible con el que pueda pensarse al hombre que sólo se define por la libertad con la que obra y se crea a sí mismo y a la humanidad entera. La conciencia cabal de esta total responsabilidad es la que llena de angustia al sujeto existencialista y lo hace declarar que “el hombre es angustia”<sup>202</sup>.

En este sentido, *Zama* actualiza la posición sartreana en cuanto al significado de la libertad a la vez que pone en escena las contradicciones y debilidades del sujeto frente a su realidad. En la primera parte de la novela, Diego intenta excusar su conducta invocando el determinismo de “potencias interiores irreductibles”, de un “juego de factores externos”, y de “culpas heredadas”. Siente que lleva dentro de sí una poderosa negación, superior a cualquier rebeldía, a cualquier aplicación de sus fuerzas. Más adelante rechaza esta actitud inauténtica con la que ha tratado de presentarse como

<sup>199</sup> Di Benedetto, Antonio. *Zama*. Buenos Aires, Alianza, 1984 (219).

<sup>200</sup> Otro ejemplo: “¿Qué era eso tan peor? ¿La destitución, acaso? ¿La pobreza? ¿Alguna afrenta? ¿Tal vez la muerte? ¿Qué, qué era?... Nada, lo ignoro. Era nada. Nada.” *Ibid* (120).

<sup>201</sup> Sartre, Jean-Paul. *El existencialismo es un humanismo*. Buenos Aires, Ediciones del 80, 1992.

<sup>202</sup> *Ibid* (18).

víctima, sin culpa ni responsabilidad, y admite que no supo pronunciarse y elegir a tiempo. Finalmente, se acepta responsable de su destino cuando declara que: “igualmente en el momento último se puede elegir”.

Sería quizá acertado apuntar que *Zama* es el drama del “develamiento”. Es decir, el drama existencial que supone el conocerse libre y por ende único responsable de la propia suerte. El drama existencial que supone saberse absolutamente sólo frente la absurdidad de un mundo sin Dios y sin Ley. *Zama* tematiza así el horror experimentado al conocer los sinuosos límites de la existencia presentida en la nada. Dice el texto: “El horror. El horror del absurdo que nos atrapa” (179).

Malva Filer, en su libro *La novela y el diálogo de los textos. Zama de Antonio Di Benedetto*<sup>203</sup>, aporta al respecto algunas reflexiones interesantes. La crítica, por ejemplo, confronta dos escenas, una de *La náusea* y otra de *Zama*, y encuentra en ellas marcadas coincidencias en lo que refiere a la sensibilidad exacerbada con la que ambos personajes perciben al mundo en su faz puramente repulsiva. Vale la pena citarlas:

*La nausée:*

“Je l’ ai, la saleté, la Nausée... Ça m’a pris dans un café... Je fais un gros effort et je tourne la tête. Ils sont quatre. Elle se penche sur un vieillard... Sourires. Il a les dents pourries. Ce n’est pas à lui qu’ appartient la main rouge, C’est a son voisin, un type à moustaches noires. Ce type... possède d’ immenses narines... qui lui mangent la moitié du visage... Les mains font des taches blanches sur le tapis, elles ont l’ air soufflé et poussiéreux.”

*Zama:*

“Tomé banco, junto a la mesa más rala, donde tres ancianos bebían en silencio y ablandaban, con las encías casi desdentadas, tajaditas finas de matambre. Uno era lagafioso. Otro transpiraba... Se le extendían intermitentes chorrillos de sudor, que luego bajaban... hasta el cuello, donde se perdían... en hondas depresiones formadas por la piel arrugada. Cuando no era chorrillo, sino una gota... actuaba como una lente, y... me hacía ver, atrozmente aumentados, ora un pelo, ora un puntillo negro, ora el rojo de una irritación del cuero... Reconocí en detalle la costrita negra del que nunca se lava la cara... Parecía moverse hacia fuera.”<sup>204</sup>

Ya desde 1936, año en que es publicada en Francia la novela *La náusea*, y luego de que a lo largo de 1937 y 1938 fueran apareciendo en la *Nouvelle Revue Francaise*, los relatos primeros de Jean-Paul Sartre, “Le mur” e “Intimité” (recopilados junto a otros bajo el título del primero en 1939), podía vislumbrarse el impacto de la novela norteamericana, esa atmósfera de “extranjería”, de lo oscuramente instintivo ante el mundo irracional. Por otro lado, la influencia del surrealismo también se manifestaba

<sup>203</sup> Filer, Malva. *La novela y el diálogo de los textos*. México, Oasis, 1982.

notablemente en “Erostrato”, un cuento que recreaba, sin duda, la figura de André Breton al proclamar que lo más sensato era salir con un revólver a la calle y disparar mientras se pudiese. Para entonces, la deslumbrante negrura del universo que despuntaba en Sartre, sólo volvió a tener parangón en 1942 cuando apareció *El extranjero* de Albert Camus. Su héroe, Mersault, al igual que los de Sartre, además de sumar todos esos rasgos que, por otra parte, no eran absolutamente ajenos a Gide, también traía notables reminiscencias del universo y las criaturas de Dostoievsky y de Kafka.

La fascinación ejercida por la novela norteamericana de las primeras décadas ha desencadenado en todos los escritores de este siglo las más notables y dispares manifestaciones. Sin duda, en el caso de Di Benedetto, esa fascinación fue provocada gracias y luego de haber leído la novelística francesa. En anteriores páginas (Cfr. Segunda parte, cap.IV) hemos puntualmente analizado cómo ésta, junto al fenómeno insoslayable del surgimiento del cine en tanto espectáculo de masas y, a la vez, “gran usina” de experimentaciones narrativas, hizo posible la creación de relatos altamente innovadores. Cuentos como “El abandono y la pasividad”, “Declinación y Ángel”, “Caballo en el salitral” ponen en escena textual la primacía de la construcción de la imagen y del movimiento a través de una marcada subjetivización de los objetos como nadie hasta ese momento lo había hecho en la narrativa hispanoamericana.

Hemingway, Faulkner, Dos Passos, fueron leídos por Sartre y por Camus antes de ser leídos por Di Benedetto, y es muy posible que éste accediera a ellos por vía francesa. Así, volviendo al tema que nos compete, la percepción hiperbólica de la fealdad, la vejez y la suciedad que Diego de Zama debe a Roquentin, lo empuja a rechazar –según apunta Filer– la realidad que lo circunda y buscar una evasión en lo onírico. La recreación de uno de los sueños del funcionario letrado nos reenvía, ahora a otro texto capital del pensamiento existencialista, *El mito de Sísifo*<sup>205</sup> de Albert Camus.

Necesitaba escapar y todo el obstáculo era una roca. La embestía y en cada embestida me partía más una herida en medio de la cara. Seguí embistiendo cada vez más débil, más débil, más... (76)

El mito, según refiere Camus, nos muestra a Sísifo condenado por los dioses a llevar rodando eternamente una piedra hasta la cima de una montaña desde donde la piedra ha de volver a caer por su propio peso. Los dioses habían pensado con algún

---

<sup>204</sup> Respetamos la citación de Filer: Sartre, Jean-Paul. *La nausée*. París, Gallimard, 1959 (32).

fundamento que no hay castigo más terrible que el trabajo inútil y sin esperanza. Por su desafío y desprecio de y hacia los dioses, por su odio a la muerte y su apasionamiento por la vida, por todo aquello que le valió su suplicio indecible de estar condenado a no acabar nada nunca, por todo eso Sísifo es para Camus el héroe absurdo por excelencia.

Tanto Jean-Paul Sartre como Albert Camus marcaron notablemente la narrativa de Antonio Di Benedetto. Lo característico de *La náusea* o *El extranjero* es que puede diferenciarse en cada uno de esos textos distintas proyecciones de un problema filosófico o moral. De igual forma puede leerse la trilogía novelística a la que en estas páginas nos abocamos.

La reflexión sobre el absurdo de la existencia tampoco está ausente en la producción sartreana. La náusea que experimenta Roquentin ante el mundo que lo rodea, ante las formas inorgánicas de la materia que al ser contempladas con frialdad y desprendimiento revelan la existencia como un vacío en donde lo vital se aniquila de manera patética y absurda. Leemos en *La náusea*: “La palabra absurdo nace ahora de mi pluma; hace un rato, en el jardín, no la encontré, pero tampoco la buscaba, no tenía necesidad de ella; pensaba sin palabras, en las cosas, con las cosas. El absurdo no era una idea en mi cabeza, ni un hálito de voz, sino aquella serpiente o garra de raíz o garfios de buitre, poco importa. Y sin formular nada claramente, comprendía que había encontrado la clave de mi existencia, la clave de mis Náuseas, la clave de mi propia vida.”<sup>206</sup> Esta apología del absurdo, apología sobre la que se sostiene también el meditado rigor del ensayo *El mito Sísifo* y que, asimismo, se encuentra actualizada en las obras de Beckett, hizo que incluso se hablara en el medio intelectual francés de una “literatura del absurdo” con consignas estéticas más o menos claras.

Entre los años 1951 y 1953 Samuel Beckett publica *Molloy*, *Esperando a Godot* y *Murphy* y *Watt* a partir de la construcción textual de una conciencia individual absorta en sí misma, que se muestra en todo momento incapaz de imponer un orden dentro del mundo absurdo que lo rodea. En las mismas fechas, Eugene Ionesco (un autor del cual Di Benedetto se ha considerado “discípulo”<sup>207</sup>) daba a conocer sus comedias paródicas

---

<sup>205</sup> Camus, Albert. *El mito de Sísifo*. Losada, Buenos Aires, 1953 (129-135).

<sup>206</sup> Sartre, Jean-Paul. *La náusea*. Losada, Buenos Aires, 1947 (146).

<sup>207</sup> El día 18 de septiembre de 1969, aparece publicado en el diario *Clarín* una entrevista de Di Benedetto a Ionesco titulada “Apuntes de un diálogo con Eugène Ionesco”, vale la pena recrear cómo comienza ese breve reportaje: “Rescato, de un carnet, apuntes de un diálogo. Olvido si los fijé con fidelidad a las palabras, si los adelgazó un ánimo de compendio, si escribí oscuramente o con vacíos porque anoté al instante, o si es una reconstrucción tardía de lo hablado en Bahía o en Dakar o en un doméstico departamento de París que daba a la calle de los papeles pintados. Creo, sí, que uno era yo y el otro Ionesco.”

para reflejar la soledad del hombre absurdo y jugar con el lenguaje como expresión de la alienación humana. Entre 1950 y 1953 eran publicadas: *La cantante calva*, *La lección* y *Victimas del deber* entre otras obras.

Si bien puede discutirse que el existencialismo haya conformado una escuela o un movimiento literario, es menos discutible el hecho que, en efecto, fue una corriente de pensamiento. El absurdo, la nada, el pesimismo, la ruptura total de convenciones no fueron tanto expresiones "literarias" como epifenómenos de una época de guerra, terror y demoliciones físicas y morales. Con todo, resulta curioso observar cómo una doctrina, "la menos escandalosa, la más austera, destinada estrictamente a técnicos y filósofos" (según palabras del propio Sartre), encontrara tanta difusión dentro y fuera de Europa.

El existencialismo, entonces, fue una tendencia literaria y filosófica que se hizo fuertemente presente a mitad de siglo XX en el horizonte cultural europeo y americano a través de ciertas recurrencias temáticas pasibles de prolongarse a problemáticas existenciales específicas. Sólo a partir de aquí es posible explicar que para la segunda edición de *El silenciero*<sup>208</sup> Di Benedetto agregara al texto un epígrafe capital: "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)."<sup>209</sup> Sin duda, hacia 1975 Di Benedetto ya puede tomar suficiente distancia y considerar al protagonista de su novela dentro de ciertas coordenadas de época: si el drama del silenciero es ahora un drama filosófico, es también un drama históricamente situable.

## **Capítulo II:**

### **"La verdad está en el sujeto", Kierkegaard dixit**

*El silenciero*<sup>210</sup> es la segunda novela de Antonio Di Benedetto. Fue publicada en Buenos Aires en 1964 gracias a un apoyo económico del Fondo Nacional de las Artes y un año después de su edición recibe el Gran Premio de Novela de la Subsecretaría de Cultura de la Nación –integraban el jurado Silvina Bullrich, Manuel Mujica Láinez,

<sup>208</sup> Di Benedetto, Antonio. *El silenciero*. Buenos Aires, Troquel, 1964

<sup>209</sup> Di Benedetto, Antonio. *El silenciero*. Buenos Aires, Orión, 1975.

<sup>210</sup> En la subsiguiente citación nos manejaremos con la segunda edición.

Abelardo Arias y Jorge Masciángoli-. Ese mismo año, 1965, *El silenciero* mereció el Primer Premio de la Fiesta de las Letras de Necochea.

La segunda edición de la novela aparece también en Buenos Aires en 1975. Para esa ocasión el autor revisa el texto y como es su costumbre ajusta la construcción de la sintaxis, sustituye vocablos y perfecciona el estilo. Asimismo, detalles relacionados con los precios de las viviendas, el monto de los sueldos recibidos o los ahorros realizados se actualizan en la detallada contabilidad llevada a cabo a través del narrador protagonista. También, y esto es altamente significativo, se extienden las reflexiones de carácter filosófico sobre el tema del ruido. Asimismo, se agrega un breve epígrafe que actúa como referencia paratextual al localizar espacial y temporalmente al texto.

Con todo, es de notable importancia el despojamiento narrativo que se opera en la segunda edición del texto. Este proceso de depuración tiende a simplificar cada uno de los ejes del relato siguiendo la tendencia que Di Benedetto había profundizado a fines de los sesenta con la escritura de *Los suicidas*: el tiempo respeta a grandes rasgos el desarrollo lineal, el espacio se constituye entorno a recintos mínimos de fáciles simetrías, la focalización se limita a la voz narradora. Entre los distintos materiales discursivos que incluía la primera edición hay tres cartas de Besarión, dos dirigidas al narrador y una a su madre, de las cuales sólo queda una.

Por otro lado, para la segunda edición se incorporan un total de ocho fragmentos que si bien tienden a diluir digresivamente el hilo narrativo, dotan de mayor espesor filosófico y psicológico al texto. Lo cierto, es que una lectura acotada sólo al texto primitivo de la novela no permite abundar demasiado acerca de la condición metafísica del sufrimiento de *El silenciero*; más bien, en este primer texto, se refuerza la idea de que el ruido es un efecto creciente de la industrialización en los años 50 y de la movilidad social que ésta trae aparejada. El conflicto del narrador de la primera edición nace de la agresión física y se desplaza hacia el interior de su subjetividad; su discurso estará entonces centrado en la agresión del ruido que el progreso mal encauzado produce en la sociedad industrial, aunque el texto también sugiera que su cruzada nace de una obsesión paranoide y de un desequilibrio mental que lo enajena de su entorno.

Al sumar, para la segunda edición de la novela, reflexiones filosóficas en torno al sujeto y la existencia, Di Benedetto realiza una jugada –si se quiere, astuta– que tiene consecuencias dobles. Por un lado, eleva el problema de la “invasión sonora” hacia la reflexión existencial del sujeto y, por el otro, jaquea una lectura sociológica que –si bien no era la única, sí era la predominante– el texto original promovía, y que reenviaba

a aquellas “molestias” manifestadas por Julio Cortázar frente a la ebullición de los “cabecitas negras” en las ciudades en la década del cincuenta.

La novela, en su versión definitiva (la edición de 1975), está dividida en dos partes de igual extensión. En la primera el protagonista, que es también el narrador, comienza a sufrir de manera creciente los ruidos de la ciudad; el texto se abre, precisamente, con la percepción de esta violencia:

La cancel da directamente al menguado patio de baldosas. Yo abro la cancel y encuentro el ruido.

Los busco con la mirada, como si fuera posible determinar su forma y el alcance de su vitalidad. Viene de más lejos de los dormitorios, de un terreno desocupado que yo no he visto nunca, los fondos de una casa espaciosa que emerge en otra calle.(9)

Un taller mecánico, el motor de los autos, las radios o televisores, los ruidos mismos de toda la ciudad van tomando progresivamente un protagonismo significativo en tanto aumenta la sensibilidad y la intolerancia del personaje central. El tono monocorde que asume el relato, a través de la narración de un sujeto que se presenta en todo momento como víctima de la agresión del mundo exterior, desplaza los ejes actanciales sobre los que se construye el texto y crea una ilusión de estatismo de los personajes frente a la velocidad del ruido y la movilidad del mundo. Frente a ese exterior dinámico, la gran gesta del silenciero es intentar alcanzar el núcleo de la inmovilidad, ese absoluto silencio que linda con la muerte:

¿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? (...) 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.) (104-105).

Y más adelante el narrador precisa: “Considero al hombre un hacedor de ruidos. Sus ruidos son diferentes de los ruidos cósmicos y los ruidos de las Naturaleza.” (107) En esa búsqueda, que no es más que un deseo de silencio y de muerte, su amigo Besarión juega un papel central.

Julio Premat<sup>211</sup> ha señalado —como en páginas precedentes apuntáramos— que la presencia de personajes dobles o especulares es un rasgo característico en la novelística del escritor mendocino. Más allá de las críticas que puedan hacerle por traspolar nociones típicas del relato fantástico a textos que están lejos de serlo, Premat apunta un

---

<sup>211</sup> Premat, Julio. “Le miroir de l’écriture” en: *Frontières culturelles en Amérique Latine*. América. Cahiers du criccal, Nro.8. Publications de la Sorbonne nouvelle. Cfr. Segunda parte, capítulo IV.

dato interesante: "hablar de los otros (para los narradores protagonistas) es el modo propicio de hablar de sí mismos". Diversas secuencias paralelas se desarrollan en el texto. Besarión y el protagonista comparten desde el principio de la novela ciertos rasgos de carácter y formas de vida: ambos son huérfanos de padre, viven con sus madres y sufren conflictos existenciales que desacomodan y anulan cualquier posibilidad de relacionarse fluidamente con el medio que los rodea.

Besarión es precisamente quien le señala al silenciero que su problema no es físico, sino metafísico. En una breve esquela, en la que demuestra su afinidad con la filosofía de Sören Kierkegaard, le dice:

*Desde su habitación veo el alambre donde estaba el saco con la solapa arrancada. Recuerdo que me dio esta imagen de usted: un hombre desgarrado, aunque ignoro qué lo desgarró.*

*Sören le advierte que la existencia desgarrada deja al hombre en la zona de contacto con lo divino. (46)*

Besarión es un personaje misterioso, sus palabras y sus actos nunca son suficientemente claros, oscilan entre lo elidido y lo supuesto. El narrador, por su parte, así lo describe:

*Él se siente con fuerzas, con poderes, para realizar enormes ordenamientos, de qué clase no sé: si espirituales o materiales. Se considera en condiciones de estar en un orden superior, pero la vida lo tiene muy abajo. Esto último él no lo percibe o, si lo advierte, trata de engañarse, de no verse en su estado real. Por lo tanto, él anda entre dos mundos, entre dos órdenes. (55-56)*

A lo largo de todo el texto el narrador sufre una transformación primordial que está delineada por las peripecias, desventuras y rasgos de carácter de su amigo Besarión. De ser una persona que se relaciona de manera más o menos normal con su entorno, el protagonista irá entrando en ese espacio sinuoso que desdibuja los límites entre la realidad y la ficción, entre la realidad y la locura, en ese "estar entre dos órdenes" que define a Besarión y que también minará la suerte del protagonista hasta abortar, definitivamente, todo tipo de contacto con el mundo. Dice el narrador respecto a Besarión: "Lo observaré como un testigo impasible, como si él representara esos aspectos de la vida que uno padece y que no entiende." (57) Eso es precisamente lo que le atrae de Besarión al narrador, que encarne una parte de sí que padece, que no logra aprehender y que tampoco entenderá al final del relato. A lo largo de las páginas el

ruido crece y lo enajena más y más del mundo, pero ese ruido adquiere a su vez la forma de de un ello que lo enajena de sí mismo.<sup>212</sup>

El narrador es, entonces, un sujeto absolutamente opaco porque se relaciona de manera "indirecta" consigo mismo y con los otros. Dice: "Y no, porque yo soy indirecto (como que amo a Leila y hablo a Nina. Lo cual en nada lastima la honestidad y es simplemente mi método)." La cuestión es que su método es un fiasco, no le sirve para llegar a Leila: se casa con Nina. De la misma forma, reflexionar sobre Besarión, tampoco le posibilita reflexionar sobre su propia existencia. Es altamente significativo que el narrador sea el único personaje de todo el texto que no tenga nombre. Tener nombre es tener, al menos, alguna identidad posible. Escribir la novela que nunca escribió le hubiera supuesto acceder a algún conocimiento sobre sí. El proceso de construcción textual se superpone, en consecuencia, con el proyecto abortado de escritura del propio personaje:

(...) quizás este es el día señalado para empezar mi libro.

Lo tengo casi todo en al cabeza. Nada más me falta que elegir la punta: qué digo, con qué empiezo.

Sentado al escritorio, lo medito y esas criaturas que he pensado ya hacen lo que deben para vivir el drama prefijado. Les he dicho que anden, y andan. Me maravillo de la magia de mi pensamiento.(44)

Colapsada la posibilidad de que los procesos imaginativos desemboquen en una creación estética concreta según el propio protagonista pretende, éstos se constituyen en un baladí modo de compensar los desajustes entre el sujeto y su realidad.

Tendré que prescindir de Leila, me resultará más tranquilizador que sea así.

Cuando sienta la necesidad de ella, pensaré que es un personaje de ficción, la criatura de mi segunda obra, y algún día también ese libro escribiré.(84)

La novela se construye en un proceso continuo de superposición de diferentes discursos que generan un modo de enunciación polifónica: diálogos, cartas de Besarión a su amigo, fragmentos de noticias que son publicadas en un diario y hasta microhistorias son reproducidas en la materia textual. En la segunda parte de la novela, caracterizada por el continuo deambular del protagonista y su familia de casa en casa, de pensión en pensión, el narrador encuentra en el pensamiento de Schopenhauer argumentos suficientes que refuerzan los motivos por los que el ruido le perturba:

---

<sup>212</sup> Cfr. Sola, Graciela de. "Antonio Di Benedetto; Documentalismo y poesía" en: *Señales*. Nro.166. Buenos Aires, 3er. trimestre, 1969.

Vine a encontrar a Schopenhauer de mi lado:

“Igual que un diamante, una vez cortado en pedazos, no tiene más valor que tantos más pequeños, o igual que un ejército, si es dispersado, es decir, disuelto en pequeños grupos, no puede ya cumplir nada, así también un gran espíritu no puede realizar más que uno más pequeño, una vez que es interrumpido, molestado, distraído o desorientado; puesto que su superioridad es condicionada por su capacidad de concentrar todas sus fuerzas en un solo punto y objeto, como un espejo cóncavo todos sus rayos; y eso se lo impide la interrupción ruidosa.

Por eso los espíritus eminentes –Kant, Goethe, Lichtenberg, Jean-Paul– siempre han aborrecido cualquier molestia, interrupción y distracción, en particular la causada, en forma violenta, por el ruido, mientras a los demás eso no los perturba mayormente.”

La lectura de esta página me produjo un estado de ánimo melancólico, porque me filió entre los que pueden ser distraídos y perturbados, dio uno de los posibles motivos de la postergación reiterada de mi libro –que yo siempre atribuyo a la inestabilidad de mi vivienda– (...) (90)

El protagonista participa de ese hallazgo a un periodista conocido, Reato, quien lo saca en el periódico en el que trabaja bajo el título “Chasquidos de látigos” inaugurando así una nueva sección dedicada al tema. Sección que será firmada por Reato con seudónimo y que lo llevará a concejal en el municipio. La novela reproduce a modo de juego intertextual todos esos textos publicados en el diario, un procedimiento bastante común en la novelística de los sesenta. Ya desde *Zama* (1956) Di Benedetto había incursionado en los distintos modos de construcción transtextual del discurso al elaborar una novela certeramente sustentada sobre la recolección y actualización de fuentes historiográficas específicas. En *El silenciero*, por otro lado, reincide en este procedimiento y para la segunda edición lo satura, no sólo al echar mano de la filosofía, el periodismo y el psicoanálisis en su intento por dotar de un saber específico a sus personajes sino también al materializar textualmente la presencia de estos diferentes discursos.

Las figuras de Besarión y el protagonista bordean un peligroso límite. El absurdo y la ironía se proyectan sobre ellos como un telón oscuro que amenaza cualquier orden, cualquier sentido acabado y posible. Hay una sensación de irrealidad que se profundiza al adentrar en el texto hasta incluso desdibujar la existencia real de los mismos sujetos. Mientras que el narrador se esfuerza por transmitir la apariencia de una vida normal –“(...) nuestra vida era como la de los demás. Íbamos al cine, veíamos a la familia, visitábamos y recibíamos a ciertos matrimonios (...)” (126)–, el texto da cuenta de un desfase entre éste y lo que le acontece. La percepción hiperbolizada del ruido, los sucesivos cambios de domicilio y las consecuentes denuncias policiales, los distintos

enfrentamientos con vecinos y con la propia mujer, e incluso los problemas económicos que cada traslado ocasiona se oponen a esa filosofía sufrida, pero desenfadada, con la que el protagonista elabora los sucesos. De igual manera, un supuesto viaje de Besarión por diferentes países europeos es contradicho en el discurso de la madre del silenciero sin que éste se plantee mayor problema ante el misterio.

Este clima de irrealidad que rodea a los sujetos se acentúa al final del texto cuando Besarión, barbado y ligeramente vestido, aparece muerto de frío en los arrabales ciudadanos. El protagonista es citado para reconocer el cadáver junto a las hermanas y familiares del muerto quienes no logran discernir la verdadera identidad de éste. Las palabras del silenciero dan cuenta de cómo, hacia el final de la novela, ya se han borroneado y contaminado estas subjetividades hasta el punto de que es posible dudar del hecho de que Besarión haya existido realmente: "(...)como si Besarión –sea o no sea el que está aquí– fuera una hechura de mi imaginación y lo dejaran en mis manos."(147)

Besarión y el silenciero se presentan desde el principio como dos personajes que si bien comparten ciertos rasgos de carácter, representan dos filosofías ciertamente antagónicas. Mientras que el silenciero se identifica con Schopenhauer, con una existencia sufrida, pesimista, que sólo encuentra en la vida padecimiento y dolor; Besarión, por su parte, se inclina hacia el existencialismo religioso de Kierkegaard. Toda la novela se construye sobre la transformación del narrador que, gracias a la influencia de su amigo, deconstruye su perspectiva filosófica hacia nuevos planteamientos. Para Schopenhauer, como para el silenciero, la voluntad de vivir es la fuente primera e inagotable de dolor. Voluntad y representación son los dos ejes sobre los que el filósofo alemán erige su sistema; para Schopenhauer las ideas poseen una existencia más real que todo lo tangible y el mundo no es más que la representación de un sujeto que lo posee en sí mismo. Acudiendo a Shakespeare sienta las bases de una nueva antropología: "Estamos hechos de la misma tela que los sueños y nuestra corta vida está rodeada de un sueño"<sup>213</sup>. El clima de irrealidad que sumerge a todo el relato responde sin duda a esta premisa. Si bien hacia el final del texto, los préstamos y las influencias entre un amigo y otro se multiplican problematizando en todo momento la cuestión del lenguaje y del sujeto, habrá de mantenerse esta atmósfera onírica y fantasmagórica a través de la cual vislumbramos la vida cotidiana de los personajes.

En este sentido es absolutamente significativo el episodio en el que Besarión, quien "ha conseguido hacer que su vida sea una divagación o una especie de múltiple

metáfora”(118), luego de recorrer “muchos países” (¿?) en busca de una señal (“una sonrisa de la Macarena” o el deseo de que se propicie en su carne las mismas heridas provocadas por los clavos y las espinas de la cruz de Cristo vistas en la basílica de San Marco, en Roma) refiere al silenciero el preciso momento en que destruye, o cree destruir, aquello que podría haber sido el vehículo de la “revelación”:

Me vino la alegría de la recompensa, me vino la ansiedad de una revelación más plena de aquel signo, aunque me repugnaba el bicho consagrado como agente. De pronto, lo sentí en mi cuello y pudo más la repulsión: le di un manotazo y lo maté. Me sacudí la camisa y cayó al suelo. Me arrodillé a verlo y, caviloso, tuve que contemplarlo no sé qué inmenso rato: ya no era, o nunca fue, una mosca, sino abeja, una dorada abeja.(120)

Una angustia radical acucia a Besarión, la angustia de poder convertir a todo cuanto lo rodea en signo. Como el amante que busca siempre otro significado en todo lo que atañe y manifiesta a su amado, Besarión busca a cada momento “una señal o un signo” que lo envíe a otro orden, un orden superior, extraterrenal. Lector y transcriptor de las ideas de Kierkegaard, en esa búsqueda Besarión intenta superar el desgarramiento existencial que lo enajena de sí mismo. Luego de ser convocado a Suiza por un tal Ludwig Lücke y de trajinar los días y los lugares sin encontrarlo, Besarión se dice: “Entonces me senté y me dije: No sé quién es, pero Ludwig Lücke puede darme cosas en toda la ruta que ha establecido para mí. ¿Dónde estaba cuando no conseguía nada? ¿Dónde estará después del viaje, cuando yo lo necesite?”(111). De este viaje (del que la madre del protagonista duda) Besarión extrae una única certeza, que Lücke significa “vacío”. Sin duda acá resuena en sordina *Esperando a Godot* de Samuel Beckett.

Edith Kern ha señalado como característica de la ficción “de carácter existencialista” la utilización de un narrador que es al mismo tiempo protagonista y testigo, que en todo momento despliega su conciencia como un filtro a través del cual el lector puede entrever el mundo y los objetos que lo rodean.<sup>214</sup>

Max Brod<sup>215</sup> afirma que si bien no puede interpretarse a Kafka a la luz de Heidegger, “en el sentido que tendrían la muerte, la soledad y la desesperación”, sí puede apuntarse su afinidad con la filosofía de Kierkegaard puesto que uno y otro “nacieron de la misma raíz de infinito”. En un pasaje de sus Diarios, en 1913, Kafka llega

<sup>213</sup> Schopenhauer, Artur. *El mundo como voluntad y como representación*. México, Porrúa, 1982 (29).

<sup>214</sup> Kern, Edith. *Existential Thought and Fictional Technique: Kierkegaard, Sartre, Beckett*. New Haven y Londres, Yale University, 1970.

<sup>215</sup> Brod, Max. *Franz Kafka, una biografía*. Emecé, Buenos Aires, 1955.

a afirmar: “Según presentía, su caso es, no obstante diferencias esenciales, muy semejante al mío. Por lo menos, se sitúa en el mismo lado del mundo.” Y más: “Me confirma en mi existencia como un amigo”. Kafka y Kierkegaard compartieron una misma vacilación, es a esto a lo que se refiere el autor de *La metamorfosis* al llamarlo “amigo”, la misma vacilación que ambos experimentaron frente al matrimonio, al trauma psíquico que ambos sufrieron al romper sus compromisos en beneficio de una empresa que les absorbía todas sus fuerzas: “Aborrezco todo lo que no sea literatura” – escribía Kafka en su diario.

La influencia de Kierkegaard se manifiesta en la narrativa de Franz Kafka sobre algunos ejes temáticos que tampoco son ajenos a la galería dibenedettiana. El sentido de la culpa, la tragedia de la fe, la soledad irremisible, la abominación y la sátira de todo sistema y la obsesión por el infinito inalcanzable, son las recurrencias temáticas que han impresionado a Di Benedetto de Kafka y que se han reactualizado de manera singular en su propia narrativa.

“He tomado sobre mí lo negativo de una época... Soy un fin o un comienzo” leemos en el *Diario de un seductor*, de Sören Kierkegaard. Es en verdad significativo que sea este filósofo quien guíe la búsqueda de Besarión. Como hombre de pasión, absolutamente asistemático e inasible, Kierkegaard multiplicó en vida la cantidad de pseudónimos con los que firmaba sus obras. Sin conciliar los opuestos, lo religioso con lo lúdico y lo profano, se resistió siempre a elaborar cualquier tipo de abstracción hegeliana. Con todo, es precisamente su vacilación, esa gran “angustia” que Kierkegaard encuentra en el hombre antes de que abrace la fe, lo que la corriente existencialista reivindica del filósofo danés. La “angustia de Abraham” ante el sacrificio de su hijo Isaacs, a la que se refiere en *Temor y temblor*<sup>216</sup>, no es otra que aquella que invade al hombre al vaciar sus actos de cualquier tipo de certeza. Dice Kierkegaard en tal libro: “Los caballeros del infinito resignan todo para recobrarlo todo en virtud del absurdo.”<sup>217</sup> Y más adelante: “El caballero de la fe tiene clara conciencia de esta imposibilidad, lo único capaz de salvarlo es lo absurdo, lo que concibe por la fe.”<sup>218</sup> Absurdo y fe son los dos caminos que se abren a partir de este filósofo, dos caminos que Kierkegaard concebía de manera conjunta, y que el pensamiento existencialista insistió

---

<sup>216</sup> Kierkegaard, Sören. *Temor y temblor*. Losada, Buenos Aires, 1968 (primera edición en Buenos Aires, 1947).

<sup>217</sup> *Ibid* (46)

<sup>218</sup> *Ibid* (52)

en deslindar. Según afirma Regis Jolivet<sup>219</sup>, para Kierkegaard el hombre sólo puede encontrar la verdad en su misma subjetividad. La idea —una y otra vez subrayada— de que la verdad está en lo subjetivo y de que sólo por la identidad de su sentimiento el hombre adquirirá una existencia verdadera, es el principal mojón del radical subjetivismo de Sören Kierkegaard que el pensamiento existencialista rescató.

Que sea, entonces, este filósofo quien guíe los pasos primero de Besarión, y luego del silenciero, impone un determinado sentido a la materia textual. Unamuno, escritor en quién el pensamiento del filósofo danés ha echado raíces de manera notable, señala que el subjetivismo de Kierkegaard “se acuesta más en la poesía que en la ciencia”; de los tres “estadios” que su filosofía distingue (estético, ético, y religioso) Kierkegaard enlaza sustancialmente el primero y el último mientras que de la misma ética surge todo aquello que parece anonadar al hombre: en esa zona irresuelta en donde surge la nada, la crueldad y el absurdo, es en donde cargará las tintas el pensamiento existencialista.

En su libro quizá más significativo, *Post-scriptum final y no científico a las Migajas filosóficas* (publicado bajo el pseudónimo de Johannes Cimacus en Copenhague en el año 1846), Kierkegaard escribe: “El pensador subjetivo no es un hombre de ciencia, sino un artista. Existir es un arte. El pensador subjetivo es bastante estético para que su vida pueda tener un contenido estético, bastante ético para regularla, bastante dialéctico para dominarla mediante el pensamiento.” Así “mientras el pensamiento abstracto se propone comprender abstractamente lo concreto, el pensador subjetivo (para nosotros “existencialista”) tiende, por el contrario, a comprender concretamente lo abstracto. El pensamiento abstracto desvía su mirada del hombre concreto en beneficio del hombre en sí; el pensador subjetivo comprende lo abstracto: ser un hombre en lo concreto, ser tal hombre particular existente.”

La aventura del silenciero pone en todo momento en escena el problema de la subjetividad y el de la reflexión existencial de manera singular. Al colocarse en las huellas de Kierkegaard, Besarión y el silenciero marcan los dos rumbos posibles que se abren luego de saturar de tal forma la noción de sujeto: o bien se abraza la Fé (como el mismo Kierkegaard hace) o bien se abraza el Absurdo.

Besarión no soporta la repugnancia que le provoca el insecto, la mosca que el cree será el agente de la revelación, y lo liquida de un manotazo, sin acceder a ningún

---

<sup>219</sup> Jolivet, Regis. *Las doctrinas existencialistas. De Kierkegaard a Jean-Paul Sartre*. Madrid, Gredos, 1950.

saber posible. Este acontecimiento es varias veces meditado por el silenciero en su intento por sacar de allí un conocimiento práctico que guíe su búsqueda:

A Besarión tendría que decirle la verdad: que me aprovecho y me cuido de su error. Él se ofuscó, dio el manotazo y mató al bichito sin saber si era mosca o si era abeja. Si yo me ofusco y los increpo, por el altavoz o las motocicletas, puedo ser atacado. Si me atacan, puedo dar un terrible manotón: buscar con qué y, tal vez, matar.  
(135)

El razonamiento sería el siguiente: matar una mosca-agente de la revelación es igual que matar al ruido y su agente. Ergo: el ruido, es decir el sufrimiento sonoro, es también un vehículo hacia lo extraterrenal. Es por esa razón que el silenciero soporta su padecimiento, el sufrimiento lo coloca –según las palabras de Besarión parafraseando a Kierkegaard– en la zona de “contacto con lo divino”. Y es ahí donde quiere por el momento estar. Finalmente, hacia las últimas páginas del texto el narrador vuelve sobre esta escena ya para imprimir un sentido singular a su búsqueda. El protagonista es arrestado por intentar incendiar un taller vecino, hecho del cual el lector nunca ha de enterarse si es inocente o culpable, y en la cárcel refiere: “El zumbido me asedia. Se asienta en mi mejilla y no cesa su vibración sonora. Lo golpeo y cae. No es una abeja, es una mosca.”(148)

Entre el sueño y la vigilia, el silenciero despierta finalmente a su realidad y a su condena con la certeza de que tras esa “zona de contacto” no hay nada más que el absurdo de un mundo sin Ley, sin Dios, sin Orden: “Rehago mi entendimiento y lo adapto al lugar donde en verdad me hallo. (...) Pero mi cansancio no es feliz. La noche sigue... y no es hacia la paz adonde fluye.”(148)

*El silenciero* ha conocido finalmente el Absurdo de la existencia. A diferencia de Besarión, el silenciero no abraza la divinidad que lo condena. Sin otra verdad que su yo existente, se encuentra en el borde de sí mismo sin un fin o un sentido último que lo salven. Su gran desafío consiste en vivir en la noche de esta verdad con la menor infelicidad posible.

### Capítulo III:

#### Forma, figura y moral del suicidio

En 1969 editorial Sudamericana publica *Los Suicidas*, la tercera novela de Antonio Di Benedetto que ya en 1967 había sido galardonada con la Primera Mención en el Concurso de Novela “Primera Plana-Editorial Sudamericana” por decisión unánime del jurado compuesto por Augusto Roa Bastos, Leopoldo Marechal y Gabriel García Márquez. La novela continúa la saga trazada por *El silenciero* al reiterar procedimientos de construcción formal. La investigación periodística se conjuga así con la investigación policial en torno al gran tema sobre el que se estructura el relato: el deseo suicida. Apartir de allí elementos provenientes de la psicología, la sociología, la religión y la filosofía, son interpelados por el protagonista en la búsqueda de sentido.

La novela se articula en tres partes. La primera, “Los días cargados de muerte” presenta los distintos casos de suicidio sobre los que el periodista comienza a investigar; en la segunda, “Interludio con animales”, se avanza sobre la investigación a la vez que agrega información sobre la muerte voluntaria en diferentes especies animales. La tercera y última parte, “Las ordalías y el pacto”, culmina las pesquisas llevadas a cabo por el protagonista y la fotógrafa, y desencadena el pacto suicida de éstos. Cada una de estas partes se subdivide en párrafos de muy distinta extensión a la manera de secuencias que intercalan distintas visiones sobre el tema. La secuencia inicial precisamente presenta al periodista que asumirá la voz narrativa de todo el texto: “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.”<sup>220</sup>

Toda la acción de la novela se sucederá en el transcurso de esas cuatro semanas que separan al protagonista del cumplimiento del veinticinco aniversario de la muerte de su padre. En este punto, es necesario remarcar el cruce operado entre el material ficcional y el autobiográfico: tanto el autor como su personaje a temprana edad sufren el suicidio paterno. Anteriormente (Cfr. Primera parte, cap.I) hemos mencionado cómo este hecho se relaciona directamente con la primera escena de escritura que menciona Di Benedetto. Precisamente, es después de este acontecimiento altamente angustiante que el autor refiere la elaboración de su primer cuento gracias a la influencia de su maestro de escuela, el escritor y poeta Américo Cali.

---

<sup>220</sup> En lo sucesivo nos manejaremos con la siguiente edición: Di Benedetto, Antonio. *Los suicidas*. Buenos Aires, Ceal, 1987 (11).

En una cantidad significativa de entrevistas, Antonio Di Benedetto señala la pluralidad de suicidios ocurridos en su familia y su preocupación ante el fenómeno: “En la rama paterna, en cambio, imperaba el drama. Suicidios repetidos en todas las etapas. Lo he dicho con mucha claridad en *Los suicidas*, en donde la historia de mi abuelo Antonio está contada en parte, como personaje que allí se trata de un modo real. Uno de los hermanos de mi padre se suicida luego de un largo periodo de pérdida de la razón. Las graves hostilidades familiares eran motivadas, casi siempre, por asuntos pasionales.”<sup>221</sup>

Incluso —también en numerosos reportajes<sup>222</sup>— el escritor menciona haber estudiado durante largo tiempo el tema y haber utilizado dicho material y el drama pasional que involucró a su abuelo, la joven mujer de éste y a su tío (que en la ficción aparece como el primo): “En *Los suicidas* la motivación fue la tragedia familiar que, con abundancia, se ha desencadenado en las últimas generaciones y ha diezariado mi parentela. Entonces, el ejemplo me incitó a meditar, no sólo en el caso de los muertos sino a abordar el tema general de los suicidios, sus motivaciones, la moralidad o la inmoralidad del suicidio. Orquesté ese material tan abundante en forma de narrativa, encadenando episodios, porque el libro es una sucesión de episodios.”<sup>223</sup>

Esta insistencia por parte del autor en marcar la correspondencia entre la literatura y la vida, llevó a cierta zona de la crítica a leer toda su obra desde esta perspectiva, observando en *Los suicidas* la culminación formal y temática de una tendencia autodestructiva.

La novela se construye sobre el entrelazamiento de varias historias orquestadas en torno a una investigación. La organización textual del material que se va sumando sobre el tema principal plantea la necesidad de considerar a la muerte voluntaria no desde una perspectiva meramente sociológica, sino desde una perspectiva filosófica. Si en un principio, el periodista aborda la investigación obsesionado principalmente por la curiosidad que la matriz numérica y el detalle de los casos de la serie le provoca, progresivamente irá adentrándose en ese enigma filosófico que no sólo lo involucra a él como sujeto, sino que además lo enfrenta con su propia historia familiar y con su identidad. En ese movimiento de la subjetividad, dos mujeres están directamente

---

<sup>221</sup> Zaragoza, Celia. “Antonio Di Benedetto: los cuentos de mi madre me enseñaron a narrar”. en: *Crisis*. Nro.20, Buenos Aires, Diciembre de 1974 (41).

<sup>222</sup> Cfr. Soler Serrano, J. “Mis personajes favoritos: Antonio Di Benedetto”; Zaragoza, Celia. *Ibid*; etc.

<sup>223</sup> Vázquez, María E. “Con Antonio Di Benedetto” en: *La Nación*. Buenos Aires, 14 de diciembre de 1984.

implicadas. Por un lado, Marcela, la fotógrafa asignada en la investigación, quien entablará con el protagonista una relación íntima; y por el otro Bibi, la traductora de la agencia, apodada “el fichero”, que será la encargada de proveer numerosa información sobre el tema. Mientras que Bibi es la responsable del carácter enciclopedista que adquiere el texto al sumar consideraciones tan disímiles como la cantidad de suicidios en Alemania o Japón, el método mortal de apareamiento de varias especies animales o las reflexiones de Nietzsche, Camus, Buda o Schopenhauer al respecto; Marcela, reenviará la trama y la acción del texto hacia zonas más íntimas referidas a la subjetividad del narrador protagonista.

El texto se abre con un enigma, con un ejercicio interpretativo. El jefe le arroja al periodista tres fotografías de cadáveres y le pide que le describa qué ve. Así comienza un largo proceso de desciframiento del “punctum” –en palabras de Barthes<sup>224</sup>– de estas fotografías que habrá de prolongarse hasta el final de la novela: el extraño rictus de placer sombrío en la comisura de los labios de los cuerpos será el gran interrogante en la investigación del periodista.

Esta investigación pseudopolicial se centra, entonces, en los tres casos que han sido retratados: dos jóvenes adolescentes, una mujer madura y un hombre mayor y adinerado. El caso de los estudiantes muertos en la colina es resuelto luego de la lectura de un diario personal de uno de los jóvenes. El periodista asocia este pacto suicida con la transgresión a un orden establecido, con la rebeldía adolescente asociada psicoanalíticamente con la idea simbólica de matar al padre.<sup>225</sup>

Por otro lado, el caso del suicidio de Adriana Pizarro, una maestra de escuela, se dilata a lo largo de varias páginas sin encontrar una resolución diáfana. Los periodistas interpelan a tres de sus hermanos y una sobrina, quienes suman distintas versiones acerca del carácter de ésta, lo cual los hace dudar del hecho de que haya sido voluntaria su muerte. Finalmente, es la sobrina de la suicida quien aclara el enigma al relatar que su tía se solía escribir cartas a sí misma instándose a su propia aniquilación.

Por último, el suicidio de Juan Tiflis, un “hombre de fortuna y de inclinaciones espirituales y altruistas”, es paradigmático en el texto puesto que el enigma de su muerte

---

<sup>224</sup> Roland Barthes ha señalado en *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía* (Barcelona, Paidós, 1990) que la reproducción fotográfica constituye un núcleo generador de discursos interpretativos que se desprenden de la imagen misma. Para Umberto Eco (“Fotos de pared” en: *La definición del arte*. Barcelona, Planeta-Agostini, 1985) por otro lado, la imagen fotográfica lleva a la ampliación de nuevos horizontes interpretativos.

es planteado desde las primeras páginas y es resuelto poco antes del desenlace final. Tiflis es un rico empresario casado con una mujer hermosa y sensual pero vive obsesionado por la pureza y el ideal, “un soñador” en la definición de su abogado. Su pertenencia a una secta esotérica le permite mantener la esperanza en la trascendencia espiritual, hasta que descubre la falsía y la muerte voluntaria se le presenta como el único camino a seguir. Su muerte se explica entonces por su debilidad de carácter, reenviándonos aquí a un tópico en la narrativa de Antonio Di Benedetto: aquellos sujetos que hacen de la ensoñación, del ideal y la belleza, todo su mundo no encuentran un espacio social que los cobije.

El relato policial se cierra así sobre la investigación misma.<sup>226</sup> Al ir adentrándose en el tema, el protagonista y su ayudante logran desmontar aquel mecanismo con el que la sociedad condena al suicidio. Si no hay crimen, no hay tampoco culpables, sólo apenas puede reflexionarse acerca de los móviles sin tampoco prometer demasiadas respuestas, apenas una “moral de acción” para los sujetos. Al respecto, Noé Jirik en su ensayo *Producción literaria y producción social* analiza las distintas formas de violencia ejercidas en el seno de la sociedad contemporánea y advierte que la única forma de violencia no admitida socialmente es la violencia contra sí mismo, puesto que al poner a la muerte impudicamente en evidencia, el suicida no hace más que transgredir aquella codificación con la que la sociedad logra asimilarla e institucionalizarla a través de la previsibilidad.<sup>227</sup>

Más que sobre el modelo del relato policial –como la crítica ha ligeramente anotado del texto– la novela se construye sobre la matriz a partir de la cual nace el género. La investigación es disparada por un “detalle” encontrado en una imagen fotográfica, un “detalle” que es codificado como “indicio”. Pero, el método de investigación basado en el indicio no es sólo propiedad del relato policial. A finales del siglo XIX –señala Carlo Guinzburg<sup>228</sup>– surgió silenciosamente en el ámbito de las ciencias sociales, un modelo epistemológico centrado en el indicio, o mejor dicho, en el

---

<sup>225</sup> Dice el texto: “Y desde entonces procuraron hacer lo que aún no habían probado: sudar un baño turco, robar en una tienda, incendiar un arbol, vender diarios en la madrugada, apostar en el hipódromo, decapitar un gallo y matar al padre.” Di Benedetto, Antonio. *Los suicidas*. Ob. cit.

<sup>226</sup> A este respecto María Sáenz Quesada en su reseña bibliográfica a la novela destaca que la trama policial de la novela es trascendida por el mismo texto: “Pero aquí es cuando el libro trasciende la simple novela policial, porque el periodista, hijo del suicida, se siente fuertemente atraído por la muerte voluntaria y aprovechará su trabajo para hacer un acopio de datos que respondan a su propia inquietud.” Sáenz Quesada, María. “Nuevo orgullo del hombre: *Los suicidas* de Antonio Di Benedetto” en: *Clarín*, Buenos Aires, 3 de julio de 1969.

<sup>227</sup> Jirik, Noé. *Producción literaria y producción social*. Buenos Aires, Sudamericana, 1975 (77-78).

<sup>228</sup> Guinzburg, Carlo. *El signo de los tres. Dupin, Holmes, Peirce*. Barcelona, Lumen, 1989.

detalle significativo. Así, el método de Giovanni Morelli elaborado para la atribución de la propiedad y de los apócrifos en pintura es directamente homologado al método de investigación que, pocos años más tarde, Sherlock Holmes hará ejecutar a su personaje Sir Arthur Conan Doyle. Por su parte, el periodista de *Los suicidas* se desempeña como el especialista de arte y como el detective al ser lanzado a la búsqueda no del autor de un delito o de una pintura, sino de un “sentido”. Un detalle minúsculo brinda aquí la clave para acceder a una realidad más profunda, inaccesible por cualquier otro método. Mientras que para Freud (fascinado lector de Morelli) estos detalles son “síntomas”, para Holmes, son “pistas” o “indicios”, y para Morelli, rasgos pictóricos.

El narrador de *Los suicidas* se desplazada como un hermeneuta entre estos modelos, no sólo en la búsqueda de un sentido o explicación al suicidio, sino en la búsqueda de sí. Y es en esa búsqueda que son interpeladas todo tipo de fuentes: la historia, la filosofía, la religión, informes científicos y noticias periodísticas marcan la apertura de la novela hacia el cuestionamiento filosófico acerca del derecho que le cabe al hombre de disponer de su propia vida. El texto resulta entonces un entretejido heterogéneo que contrapone y actualiza de manera polémica las distintas posiciones sobre el tema:

Durkheim dice: “A menudo sucede que en las familias se observan hechos reiterados de suicidio, éstos se reproducen casi idénticamente unos a otros. No sólo tienen lugar a la misma edad...”

Dice tienen lugar a la misma edad.

“... sino que además, se ejecutan de la misma manera”.

Hacia las páginas finales encontramos:

Lo rechazaron

Pitágoras, Platón, Aristóteles, Dante, Lutero, Calvino, Shakespeare, Spinoza, Napoleón...

(...)

Lo admitieron

Confucio, Buda, Diógenes, Séneca, Montaigne, Voltaire, Rousseau, Hegel, Nietzsche...

Hegesías de Cirene, en su escuela filosófica de Alejandría, estimulaba el suicidio de sus discípulos. Lo conseguía.

Los estoicos aducían la libertad del hombre y ordenaban el suicidio contra cualquier mal.(102)

Explotando aquellos procedimientos de construcción textual sobre los que se erigía *El silenciero*, el texto presenta una variada cantidad de discursos que son puestos

en diálogo permanentemente. La narración lineal es interrumpida así por datos de carácter enciclopédico brindados por Bibi, relatos de las experiencias y sentimientos personales de los suicidas, reflexiones de alumnos de escuela sobre la muerte, breves narraciones relacionadas con el tema, visiones oníricas o sueños eróticos de los personajes del texto.

Al respecto, Carmen Espejo Cala en su libro *Víctimas de la espera*<sup>229</sup> propone, a fin de ordenar el abundante material discursivo que compone la novela, diferenciar los “elementos narrativos” de los “digresivos o discursivos”. Mientras que el elemento narrativo aparecería “vertebrado en torno a un hablante en primera persona, innominado una vez más” a partir del cual se sucede la investigación periodística y la “evolución familiar y sentimental del protagonista”, los elementos digresivos conformarían un amplio corpus de difícil asimilación en el conjunto de la obra. De la tensión entre fragmentación y unidad surge, según la crítica, el carácter atípico de *Los suicidas*.

Ana María Amar Sánchez, Mirta Stern y Ana María Zubieta señalan por su parte que el entrecruzamiento de los distintos discursos funciona en *Los suicidas* como apoyatura y soporte textual: “Estos discursos configuran la apoyatura teórica de la propuesta final del texto, en la medida en que, por un lado, afirman la universalidad del suicidio, quitándole carácter circunstancial o especial, y por el otro, pregonan su inconveniencia. Equilibrio entre Eros y Tánatos que el desenlace de la novela confirma: Marcela y el periodista hicieron un pacto suicida pero sólo Marcela lo cumple.”<sup>230</sup>

Efectivamente, el juego dual entre la aceptación y el rechazo del suicidio recreado en la confrontación de fuentes en el texto, es también actualizado al interior de la relación amorosa que se establece entre Marcela y el periodista. Es porque Marcela llega a consumir el pacto suicida que el personaje narrador es liberado de la muerte y entregado a la vida como un niño recién nacido: el equilibrio entre la vida y la muerte se mantiene. La alusión a la desnudez con la que el protagonista enfrenta la muerte de la fotógrafa envía precisamente a este renacer de la subjetividad:

Releo el papel que Marcela sujetó con el frasco de tabletas y que he tenido apretado en el puño: “No lo hagas, te pido”.  
Lo leo de nuevo. Y aún otra vez y otra vez.

<sup>229</sup> Espejo Cala, Carmen. *Víctimas de la espera*. Vicerrectorado de Huelva, 1993 (142-144).

<sup>230</sup> Amar Sánchez, Ana María – Stern, Mirta – Zubieta, Ana María. “La narrativa entre 1960 y 1970: Di Benedetto, Tizón, Moyano y Hernández” en: *Historia de la literatura argentina*. Buenos Aires, Ceal, 1981, Vol. VI (634).

Luego necesito algo para calmar mi estómago y preparo un jarro de café.  
Son las 11.  
Tendré que avisar, lo cual será engorroso.  
Debo vestirme porque estoy desnudo.  
Completamente desnudo.  
Así se nace. (125)

En este sentido, las novelas *El silenciero* y *Los suicidas*, parecen dialogar de manera nítida. Augusto Roa Bastos en un extenso artículo publicado con motivo de la edición de esta última señalaba el hecho de que ambas novelas estuvieran íntimamente relacionados con esa obsesión de desamparo y desnudez individual del hombre: “En *El silenciero*, la protesta del instinto vital acorralado por las fuerzas de la destrucción, de la desintegración. En *Los suicidas*, la tentativa o tentación de burlar este acoso con el recurso voluntario de la autodestrucción.”<sup>231</sup>

Para Roa Bastos las novelas de Antonio Di Benedetto se inscriben en la corriente de la antinovela, una corriente caracterizada por construirse a partir de una actitud de austeridad verbal y de reflexión sobre sus mismas condiciones de posibilidad. Frente a esta tendencia, la más humilde, la menos estridente, el escritor paraguayo coloca a la llamada “nueva novela” latinoamericana definida básicamente por la exasperación de cierto barroquismo verbal. Así, aunque señale que “el barroco formal de los escritores de hoy no es una simple prolongación del viejo estilo” y que asume rasgos absolutamente diferenciados en cada caso (sea en Lezama Lima, en Guimarães Rosa, en García Márquez o en Vargas Llosa), Roa Bastos subraya el hecho de que si bien los escritores que pertenecen a la línea de la antinovela son los menos (sólo señala a Juan Rulfo y a Antonio Di Benedetto) es a partir de ellos de quienes puede surgir una verdadera renovación y transformación de la literatura latinoamericana.

Augusto Roa Bastos apunta los rasgos de “concentración y sequedad estilística” de *El silenciero* como cabales antecedentes de la “degradación” deliberada del lenguaje que se opera en *Los suicidas*. Si bien es necesario apuntar como deficiencia el hecho de que el escritor paraguayo pase por alto en su reflexión un texto como *Zama*, siendo que la intesidad y concisión que adquiere allí la escritura de Di Benedetto le hubiese sido enteramente funcional a su pensamiento, es sin duda acertado su análisis. El “despojamiento” es la verdadera clave de acceso a la novela. El despojamiento de todo tipo de vicio retórico se convierte en la actualización formal del mismo tema que

---

<sup>231</sup> Roa Bastos, Augusto. “Reportaje a la tentación de la muerte” en: *Los libros*. Nro.3, Buenos Aires, Galerna, Septiembre de 1969.

problematiza. Deseo de muerte y deseo de silencio no pueden sino ser las resultantes de una misma pulsión de muerte del sujeto.

Ya Roland Barthes en *El grado cero de la escritura* señalaba la peligrosa proximidad entre el “asedio a la forma” y el mutismo completo. En su intento por iluminar el tránsito del arte clásico al contemporáneo, Barthes acertadamente incluyó bajo la misma interpretación artística y sociológica las dos tendencias, aparentemente contradictorias, que animan a los precursores de la vanguardia y del “nuevo arte”. Por un lado, ante el retoricismo y conservadurismo de las bellas letras decimonónicas, un arte de la ruptura, de la distorsión provocadora del orden lingüístico y, por ende, social. Por el otro, la búsqueda o el intento de crear una “escritura blanca”, una “escritura neutra” en un intento desesperado por liberar al lenguaje literario de toda sujeción con respecto a un orden prefigurado. Así, la palabra neutra de *El extranjero* de Camus, realiza un estilo de la ausencia que es casi una ausencia ideal de estilo en donde la escritura se reduce a un modo negativo en el cual los caracteres sociales o míticos del lenguaje se aniquilan a favor de un estado neutro e inerte de la forma.<sup>232</sup>

Es gracias al surgimiento de esta nueva escritura en la década del cuarenta que Antonio Di Benedetto puede intentar, con un alto grado de originalidad, una nueva actualización formal y temática de este “arte del suicidio” ya practicado –con diversa gradación– en sus novelas anteriores. Leemos en *Los suicidas*:

El bowling resuena hacia adentro, como encañonado. El ruido de los palos, que las bolas abaten, no es chocante. Pienso en los palillos de tambor, troncos secos y huecos, indios, carpintería, descarga de tablas, los 12 lápices de colores ruedan de la caja, el lápiz de la maestra contra el pupitre, batuta, Toscanini golpea dos batutas en el aire, leña que arde y se desmorona, carbón, un pelo negro en la nuca de un negro (Cassius Clay), knock out. (33)

El camino hacia la desintegración de lo literario que recorre el narrador de *Los suicidas* lo lleva directamente hacia la autodestrucción, hacia la total autoaniquilación puesto que, como nos alerta Roland Barthes, “no hay escritura que se conserve revolucionaria” y “todo silencio de la forma sólo escapa a la impostura por un mutismo completo”.

Es posible entonces diferenciar distintos tipos de “despojamiento” o adelgazamiento textual que, si bien ya se prefiguraban en la construcción de *El silenciero*, se radicalizan en *Los suicidas*. Frente a la profusión de actores que se

<sup>232</sup> Barthes, Roland. *El grado cero de la escritura*. México, Siglo XXI, 1992 (78-79).

invocan a partir de la notable cantidad de discursos subsumidos en la trama se produce, paradójicamente, una reducción de actantes. *Los suicidas* se construye a partir de un narrador que se erige como único protagonista del relato y que es poco permeable a otras voces, frente a esta conciencia omnipresente en el discurso el resto de los personajes carece de entidad definida puesto que sólo accedemos a ellos a partir del juicio ya consolidado del narrador. Por otro lado, el texto se construye, al igual que *El silenciero*, a partir de un “despojamiento temporal” que hace del presente del indicativo el tiempo verbal más adecuado para manifestar la absoluta extrañeza y soledad del sujeto. Como manifiesta Jean Bloch-Michel en su célebre ensayo *Lé présent de l'indicatif* (1963) en donde estudia el uso del presente que hacen los novelistas del *nouveau roman*: “El tiempo escogido para el relato en la nueva novela, ese obsesivo presente de indicativo, es pues, empleado aquí para expresar o, más bien –porque el término gramatical es más preciso–, para indicar la existencia perfectamente separada de mí, de los objetos; la ausencia de toda comunicación entre mi yo y los objetos que me son absolutamente extraños. El presente de indicativo es el término del solipsismo, de la extrañeza, de la soledad.”<sup>233</sup>

El presente del indicativo es entonces el tiempo del suicida, el tiempo del despojamiento y del límite, el tiempo a través del cual el sujeto es capaz de desasirse del mundo objetivo y llegar a la autoaniquilación.

Sin duda, sería acertado apuntar cierta proximidad entre estos textos y la novelística del *nouveau roman*. Si bien anteriormente hemos señalado que el supuesto carácter objetivista de relatos como “El abandono y la pasividad” o “Caballo en el salitral” se relaciona, no con la novelística francesa –como la crítica apuntó (Cfr. Segunda parte, caps. IV, V)–, sino con la novela negra norteamericana y la lectura que de ella hicieron Sartre y Camus, y a la vez con el cine neorrealista italiano; no podemos descuidar ahora el hecho de que hacia 1963 Di Bendetto ya se había encontrado con Robbe-Grillet en Europa y se había manifestado en el medio literario argentino absolutamente ansioso por ser considerado como el “verdadero precursor del nuevo arte”. Es posible, entonces, filiar ciertas secuencias conversacionales de *Los suicidas* con el *parlerie*, o parloteo, de las novelas de Nathalie Sarraute.

Como Marcela no me informa, le pregunto si realizó un buen trabajo.  
- Hasta que revele no lo sabré, no podía enfocar.

<sup>233</sup> Bloch-Michel, Jean. *El presente del indicativo*. Madrid, Guadarrama, 1967 (65).

Me muestra una cámara miniatura y la tomo para examinarla. Se puede confundir con un juguete.

- El viejo cooperó – le digo.

- No es viejo.

- Creo que prefería estar con usted.

- Es natural. No había otra mujer y precisaba alguna solidaridad afectiva.

- ¿Se lo dijo?

- No. Supongo.

- Me parece que a él le gustaría verla de nuevo, y a solas.

- Quiere ver las fotos. Me llamará.

Ella sabe por qué llamará, no por las fotos, y no se niega. ¿Está disponible Marcela? Saldría de lo corriente, no hay mujer sin hombre.(25)

En la colección de ensayos publicados en el volumen *La era del recelo*, Nathalie Sarraute abogaba por erigir al diálogo como elemento constituyente del discurso a fin de lograr el adelgazamiento psicológico del texto. Decía puntualmente en el artículo “Conversación y subconversación” escrito en 1956: “El diálogo, vibrante y tenso debido a esos movimientos que le agitan y deleitan, será tan revelador como el diálogo teatral, a pesar de que su apariencia sea trivial.”

Esa apariencia “trivial” es lo que llevó a un sector de la crítica francesa a condenar sin miramiento a esta “nueva literatura”. Si bien la utilización que Di Benedetto hace del diálogo supone un conocimiento de esta narrativa, su apuesta es distinta. Así como en la materia textual se opera un adelgazamiento de los ejes actanciales, temporales e incluso literarios, también se opera una transformación en cuanto a los límites y los alcances de la subjetividad sobre la que se construye el relato, transformación que se conecta con mucha coherencia a ciertos planteamientos apuntados en torno al problema del sujeto en *El silenciero*.

Desde el comienzo del texto, el narrador sin nombre de *Los suicidas* se reconoce a sí mismo como un ser retraído, pasivo hasta el extremo, tanto para la acción como para la reflexión: “Pasan, las ideas, igual que las semillas de fuego en la noche, no las retengo para un análisis y meditación que me diga si son coherentes con mi actitud.” Imágenes trabajadas en otros textos se repiten ahora para caracterizar la agresión del mundo y la angustia existencial del hombre: el calor, el polvo y las moscas agobian y potencian la depresión del protagonista (“Me siento deprimido y hace mucho calor”), y lo empujan incluso a renunciar a toda pasión a condición de evitar el sufrimiento. Así como el silenciero pretende en todo momento esconderse del rumor y del ruido ocasionado por el contacto con otros seres, el periodista continuamente formula su deseo de “eludir”, “omitir”, o “desligarse” ya sea de Julia, de su jefe o de la agencia.

Incluso, cuando el protagonista manifiesta sus gustos literarios o cinematográficos puede percibirse su tendencia a la evasión: lee *Minotauro 7*, *El mundo sumergido* y *El mundo subterráneo*, mientras que *La fogosa criatura del planeta Ultra* y *Fahrenheit 451* son sus películas.

Con todo, a lo largo del texto, en la medida en que se radicaliza la pulsión suicida de Marcela, la actitud nihilista del periodista cambia en favor de una aproximación afectiva a ella, a su madre y a su hermano. Sólo cuando Marcela le propone el pacto suicida, el narrador que parecía abocado fatalmente a su voluntad de muerte se pregunta: “¿Y por qué lo haríamos?”. Se percibe entonces un proceso de rehumanización del protagonista que ha de culminar con su “castigo” y posterior “salvación”.

Hacia las páginas finales, junto con la resolución de los casos investigados y los textos aportados por Bibi, se produce un altercado entre el protagonista y Mauricio, “el hermano bueno”, quien lo golpea y acusa de su reiterada indiferencia:

Mamá se dirige a la escalera y yo a Mauricio y averiguo de su salud y dice “Bien, bien” aunque lo noto pendiente de alguna cosa. En un momento más, cuando nos quedamos realmente solos en el living, me dice sucesivamente, con excesivo ardor, que olvidé que hoy hace 25 años y que para mí los sentimientos no cuentan, mamá sufre, he perdido las noción del honor y del respeto y...

Quiero defenderme y levanto una mano para contenerlo (...)

Se me viene encima, él tiene más peso, yo podría esquivarlo pero no me muevo porque es Mauricio.

Me da en la cabeza, un-dos, repite en el plexo, yo caigo y él espera en guardia. Duele atrocemente y estoy aturdido, aunque alcanzo a entender que mi hermano mayor me castiga por algo.(121)

En los últimos días de su relación con Marcela, el periodista le propone un juego: tratar de propiciar un sueño común y, de conseguirlo, desistirán de su pacto suicida. No lo logran. Marcela sueña, tal como en otra oportunidad refiere Julia (una ex-novia del narrador), con una bestia feroz que los persigue a ambos:

Debíamos adelantarnos, porque nos seguía la fiera hambrienta; sin embargo caíamos, y nos vencía la somnolencia. Nos despertaba la lengua del animal, que nos lamía, y no era una fiera, sino un perro humilde y doméstico que estuvo asustado y buscaba nuestra compañía.

Aparecía el sol frío, que no era amarillo, pero bastaba para licuar un poco la nieve y se formaba un charquito azul.

Continuábamos caminando, ya estábamos reconfortados. (118)

Marcela no llega a comprender el significado del sueño. Él en cambio, que ha soñado como en las primeras páginas del texto, que anda desnudo, comprende rápidamente su sentido:

Pregunta qué me parece y opino que, si quiere interpretar una significación, está muy clara: la salvación y la esperanza.

Se interroga: ¿La salvación y la esperanza de qué?...

Considero que también resulta claro: la salvación del miedo.(118)

Cuando Marcela muere él recuerda ese sueño, la significación que le dió, y llora. Unos días atrás, Bibi había aportado una frase de Kierkegaard sobre el suicidio: “De acuerdo, es una cobardía; pero una cobardía que exige mucho valor.” Marcela vence el miedo y con su muerte propicia el “renacimiento” del protagonista. Si el final de *El silenciero* nos presentaba la total opacidad de un sujeto radicalmente escindido (“La noche sigue... y no es hacia la paz adonde fluye”), el final de *Los suicidas* nos enfrenta con la luminosidad del día y el renacer del sujeto depurado por el castigo y la expiación: “Debo vestirme porque estoy desnudo. Completamente desnudo. Así se nace.”

#### **Capítulo IV:**

##### **La trilogía camusiana**

Como Dostoievsky, como Kafka, como Proust, Antonio Di Benedetto es un “escritor filósofo”. Oponiéndose a los escritores de tesis, es decir, a aquellos que sólo “cuentan una historia” para presentar una idea, los escritores filósofos crean –con una gran conciencia reflexiva– un mundo con coordenadas propias fuertemente identificables.

“El pensamiento abstracto –escribía Albert Camus en *Le mythe de Sisyphe* publicado en París en el año 1946 y traducido en Buenos Aires por editorial Losada en 1953– reencuentra al fin su soporte carnal. Así también los juegos novelescos del cuerpo y de las pasiones se ordenan según las exigencias de una visión del mundo. Ya no se cuentan “historias”; se crea un universo. Los grandes novelistas son novelistas filósofos, es decir, lo contrario de escritores de tesis. Así Balzac, Sade, Melville,

Stendhal, Dostoievsky, Proust, Malraux, Kafka... La elección que hacen al escribir con imágenes, más que con razonamientos, revela cierto pensamiento que les es común, persuadidos como están de la inutilidad de todo principio de explicación y convencidos del mensaje enseñante que posee la apariencia sensible. Consideran la obra de arte a la vez como un fin y como un comienzo. Es la consecuencia de una filosofía inexpresada, su ilustración y su culminación.”<sup>234</sup>

Si bien puede objetarse que todo texto ficcional despliega un andamiaje filosófico que actúa como sostén o como guía más o menos clara, lo que estaría aquí diciendo Camus es que el “valor estético” de estos escritores está dado por el grado de conciencia, originalidad, coherencia y cohesión filosófica que alcanzan estos textos. Es esto, y no otra cosa, lo que los hace realmente únicos. Lo llamativo de esta selectiva lista confeccionada por Camus es que acuerde (salvando algunas ausencias, como la de Sade o Balzac) con la elaborada por Di Benedetto a la hora de manifestar gustos y preferencias literarias.<sup>235</sup>

Quizá, hasta el momento, no haya sido cabalmente valorada la influencia de este escritor en la narrativa de Antonio Di Benedetto<sup>236</sup>. Tres grandes temas son los que definen el ensayo *El mito de Sísifo* de Albert Camus, y tres grandes temas, precisamente, son los que organizan la trilogía novelesca de Di Benedetto. La espera, la búsqueda metafísica que deviene en la comprensión y aprensión del absurdo, y el suicidio, son los tres ejes temáticos sobre los que se construyen las novelas *Zama*, *El silenciero* y *Los suicidas*, respectivamente. Sin duda, esto no es mera coincidencia. Aunque no tuviéramos en cuenta las innumerables entrevistas en las que el escritor menciona a Camus como uno de los pocos autores contemporáneos a los que admira, el tipo de narrador y el tiempo verbal utilizado, junto al hecho de que la trama y la acción textual se centran en un problema filosófico que aqueja al sujeto, todo esto de por sí impone una proximidad estética altamente significativa. Recordemos, incluso, que uno de sus últimos volúmenes de relatos se titula *Absurdos* (1978).

<sup>234</sup> Camus, Albert. *El mito de Sísifo*. Buenos Aires, Losada, 1999 (110-111).

<sup>235</sup> Ver Lorenz, Günter. *Diálogo con Latinoamérica*. Ob. cit. (130).

<sup>236</sup> A pesar de esta deuda expresamente manifiesta, Roa Bastos relativiza tal influencia: “Lector atento de Camus (a quien se ha querido vincularlo de una manera un poco simplista y mecánica, pero de quien sólo ha tomado, a mi juicio, una proximidad referencial de lenguaje y estilo), Di Benedetto no parece aceptar consciente ni subconscientemente el hecho, admitido o entrevisto por el propio Camus, de que en las profundidades de su rebeldía dormitaba la conciliación. La rebeldía contra el absurdo toma en *El silenciero* y *Los suicidas* un giro distinto: una especie de resistencia, un espesor de naturaleza casi visceral, que anula el pensamiento a favor del instinto y resuelve la angustia en un modo de espera o de deseo que se vigila a sí mismo.” (“Reportaje a la tentación de muerte”, Ob. cit.)

Dice Di Benedetto en una entrevista: "Lo que origina el suicidio son las grandes vergüenzas, el sentido de la pérdida de la dignidad, el idealismo... Por eso creo que el gran gesto es el de borrar de una vez los sueños, borrando la causa, que es uno mismo. De ahí que uno reverencie a un tipo como Albert Camus que, aunque no se suicidó, estaba minado por la muerte y dispuesto a recibirla sin esperar el paliativo de la enfermedad. Tuvo la suerte de que la carretera era deslizante... es la misma suerte que tuvieron, de algún modo, Romeo y Julieta, que se murieron antes de que el amor se les gastara."<sup>237</sup>

La novela *Los suicidas* se abre con una cita de Albert Camus que, a modo de epígrafe o de referencia paratextual, anticipa el contenido del relato: "Todos los hombres sanos han pensado en su propio suicidio alguna vez." En el arco que se traza desde este juicio de carácter universal y la afirmación vitalista con la que se cierra el ensayo citado se inscribe la novela con toda su fuerza reflexiva. Esa afirmación vitalista de Camus, también es referida por Bibi, quien apunta las siguientes palabras del escritor francés: "Así saco del 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."

El pensamiento de Albert Camus incide tanto en el carácter formal de la narrativa de Antonio Di Benedetto como en sus postulaciones éticas y filosóficas. En este sentido la valoración que realiza Juan José Saer no le hace total justicia a su obra. Demasiado preocupado en remarcar la excepcionalidad de la escritura dibenedettiana, excepcionalidad de la que no puede dudarse, Saer realiza un enconado esfuerzo por jaquear cualquier tipo de relación que quiera trazarse entre ésta y el resto de literatura universal. Dice en el prólogo a la reedición de *El silenciero* hecha por la editorial Adriana Hidalgo recientemente: "Es sin duda (la prosa narrativa de Antonio Di Benedetto) la más original del siglo y, desde un punto de vista estilístico, es inútil buscarle antecedentes o influencias en otros narradores: no los tiene. Como, a estar con la cosmogonía judeocristiana, el mundo en que vivimos, el estilo de Di Benedetto parece surgido de la nada aunque, superior en esto a nuestro mundo que le requirió a su creador seis días para ser completado, su prosa ya estaba enteramente acabada y lista para funcionar desde la primera frase escrita. En Borges percibimos a veces ecos de Hazlitt, de Marcel Schwob, de Oscar Wilde, de Macedonio Fernández; en Roberto Arlt

<sup>237</sup> Braceli, Rodolfo. "Un escritor en serio" en: *Gente*. Buenos Aires, Dic. 1972 (84-88).

de los escritores rusos, de Pirandello y de la literatura futurista. Pero si en los textos de Di Benedetto ciertos temas son afines a los del existencialismo (los espectros de Kierkegaard, de Schopenhauer y de Camus atraviesan de tanto en tanto el fondo del escenario) la prosa que los distribuye discretamente en la página no tiene ni precursores ni epígonos.<sup>238</sup>

Sería injusto adjudicarle a Saer cierto desconocimiento del objeto al que se refiere. La presencia de Kafka, y en menor medida de Dostoievsky, en *Mundo animal* y *El pentágono* –los primeros textos de Antonio Di Benedetto–, es demasiado explícita para ser ignorada.

El gesto de Saer más que a una perspectiva crítica estricta parece responder a otro deseo, el de rediagramar el mapa literario argentino del siglo XX en función de otras figuras estelares: si a Borges o a Roberto Arlt puede encontrarle precedentes, el escritor santafesino necesita imperiosamente que Di Benedetto no los tenga. La excepcionalidad de su propia escritura depende de eso. En la medida en que la poética saeriana se ha conformado en los últimos años como una de las más potentes del sistema literario argentino, en esa exacta proporción Saer ha radicalizado su valoración sobre la escritura de este autor. Frente a las grandilocuentes palabras del prólogo del año 1999 que anteriormente citábamos, vale la pena confrontar la calibrada medida del artículo “Zama” escrito en 1973: “(...) hay un estilo Di Benedetto, reconocible incluso visualmente, del mismo modo que hay un estilo Macedonio, o Borges, o Juan L. Ortiz. Este mérito puede muy bien ser secundario; pero que yo sepa no lo encontramos, en la Argentina, en ningún otro narrador contemporáneo de Di Benedetto.”<sup>239</sup>

En dicho artículo Saer acertadamente desmontaba la relación trazada por cierta crítica entre Di Benedetto y el objetivismo, a la vez que relacionaba a *Zama* con la literatura existencialista. En este punto el autor de *La ocasión* comete la impericia de colocar en un mismo nivel las producciones ficcionales de Sartre y las de Camus. Mientras que es acertado criticarle al primero el hecho de haber convertido a su literatura en un “mero informe o ilustración de sus tesis filosóficas” (aunque en rigor no es cierto el hecho –señalado por el escritor argentino– de que *La náusea* haya sido escrita después de elaborar su sistema filosófico, y sí lo es, por ejemplo, *Los caminos de la libertad*) no es apropiado apuntarle las mismas deficiencias a la literatura de Camus. El meollo del problema se visualiza cuando Saer pasa a distinguir clara y unívocamente

<sup>238</sup> Di Benedetto, Antonio. *El silencio*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 1999 (12).

<sup>239</sup> Saer, Juan José. *El concepto de ficción*. Buenos Aires, Planeta, 1997 (54).

las esferas de la literatura y la filosofía: “De este hecho podemos inferir una distinción precisa entre literatura y filosofía: distinción que no se encuentra en el objetivo de reflexión sino en la fase del proceso de creación o de expresión en que ese objeto se halla ubicado: anterior en el caso de la filosofía; dentro, en alguna parte, en el caso de la narración.”

Es esta distinción clara y precisa que diferenciaría las esferas de la literatura y la filosofía, la que Albert Camus pone en suspenso en su brillante reflexión sobre la “creación absurda” realizada en *El mito de Sísifo*. Para el escritor francés, “pensar es, ante todo, querer crear un mundo. Es partir del desacuerdo fundamental que separa al hombre de su experiencia para encontrar un terreno de armonía conforme a su nostalgia, un universo encorsetado con razones o aclarado por analogías que permitan resolver ese divorcio insoportable. El filósofo, aunque sea Kant, es creador. Tiene sus personajes, sus símbolos, y su acción secreta. Tiene sus desenlaces.” Y a la inversa, “la cantidad existente de malas novelas no debe hacernos olvidar la grandeza de las mejores. Éstas, justamente, llevan consigo su universo. La novela tiene su lógica, sus razonamientos, su intuición y sus postulados. Tiene también sus exigencias de claridad.”<sup>240</sup> Sin duda, aquí, la influencia de Kierkegaard es más que evidente: el pensamiento no puede ya aspirar a una validez universal puesto que es inseparable de un sujeto y de su ética.

La proximidad entre filosofía y narrativa fue elevada como bandera de originalidad en los cuarenta. En 1947 apareció publicado en la revista *Sur* junto al breve ensayo de Sartre “El existencialismo es un humanismo”, un texto de Simone de Beauvoir titulado “Literatura y metafísica”. En dicho artículo, tras afirmar la estrecha relación entre novela y metafísica, la escritora defendía que el pensamiento existencialista se expresara tanto por ficciones como por medio de tratados teóricos. “Es un esfuerzo por conciliar lo objetivo con lo subjetivo, lo abstracto con lo relativo, lo temporal con lo histórico —dice Simone de Beauvoir— pretende captar el sentido en el corazón de la existencia; y si la descripción de la esencia corresponde a la filosofía propiamente dicha, sólo la novela permitirá reconstruir en su verdad completa, singular y temporal el flujo original de la existencia.” No se trata, entonces, de que el escritor explote en un plano literario verdades previamente establecidas en el plano filosófico, sino de “manifestar un aspecto de la experiencia metafísica que no puede expresarse de otro modo: su carácter subjetivo, singular, dramático, y también su ambigüedad; ninguna descripción intelectual podría darle por sí sola una expresión adecuada.”

Absolutamente próxima a la reflexión de Camus, Simone de Beauvoir en esas páginas también apuntaba una cuestión radical, el hecho de que la filosofía fuera, por primera vez en la historia, consciente de las contradicciones presentes en todo sistema que intentara erigir y tuviera que reconocerle, inevitablemente, a la literatura su capacidad de manifestar lo paradójico de la existencia: “Hablar de lo trascendente, siquiera fuese para decir que es inaccesible, sería ya pretender llegar a él, mientras que un relato imaginario permite respetar este silencio, que es lo único adecuado a nuestra ignorancia.”<sup>241</sup>

Es desde esta perspectiva que debe valorarse la producción de Antonio Di Benedetto teniendo en cuenta no sólo la originalidad de su escritura, sino también su preocupación por llevar a cabo a través de la trama textual una reflexión metafísica en torno al sujeto. Reflexión que, si bien tuvo a Albert Camus como principal guía, encuentra sus propias y singulares respuestas.

Para Camus el absurdo nace del desnivel existente entre la subjetividad y el mundo, y traduce “el divorcio entre el impulso del hombre hacia lo eterno y el carácter finito de la existencia.” Situado “más allá del nihilismo”, propone mantener la conciencia en vigilia y la tensión en rebeldía más que “replantear el sentido del mundo a cada instante.” En *El hombre rebelde*<sup>242</sup> analiza las dos fases consecutivas del proceso revolucionario al plantear que “toda rebelión política lleva también implícita una rebelión metafísica”: el hombre que se alza frente a los reyes o los déspotas, se alza también contra la condición a que se le somete en cuanto ser humano. Así, Camus hace un recorrido histórico que va desde Caín hasta Sade, los deicidas y el siglo XX hasta llegar al momento en que la “revuelta alcanza su contradicción más extrema, y está amenazada o bien de perecer con el mundo que ha suscitado, o bien de reencontrar una fidelidad y un nuevo impulso.” Ante todo, el escritor francés subraya que “la revolución, para ser creadora, no puede prescindir de una regla, moral o metafísica, que equilibre el delirio histórico.” Aquí es donde se abre la polémica con Sartre, en el momento en que Camus, sin vacilar, no teme manifestarse como un moralista y anteponer a los excesos del régimen comunista, los valores de la “no violencia” y de la “humanidad”.

---

<sup>240</sup> Camus, Albert. *El mito de Sísifo*. Ob. cit. (109-110)

<sup>241</sup> de Beauvoir, Simone. “Literatura y metafísica” en: *Sur*. Nros. 147-149, Buenos Aires, 1947 (289-301).

<sup>242</sup> Camus, Albert. *El hombre rebelde*. Buenos Aires, Losada, 1953.

Estos dos ensayos trazan una línea de pensamiento que Di Benedetto ha reactualizado de manera productiva en su escritura. Así, es posible leer en su trilogía novelesca un periplo similar al que recorre Camus a lo largo de sus ficciones y sus ensayos: de la alienación del hombre que vive sólo de la esperanza (Diego de Zama), se sucede el conocimiento del absurdo de la existencia (el silenciero), hasta llegar finalmente al “renacer” del sujeto (el suicida) que, conociendo los límites de sí, convierte al destino en un asunto enteramente humano.

## **Capítulo V:**

### **La escritura pudorosa**

Hacia 1794 Manuel Fernández, el escribiente de la gobernación en donde Zama se desempeña como asesor letrado, es sorprendido por el gobernador escribiendo un libro cuya autoría se adjudica. Cuando éste lo conmina “a tener hijos en vez de escribir libros” –así como ha hecho Diego de Zama quien acaba de comunicarle la noticia de su incipiente paternidad “bastarda”–, el escriba le contesta: “Yo quiero realizarme en mí mismo. Y no sé cómo serán mis hijos.”<sup>243</sup> A partir de allí el asesor letrado llevará a cabo una tediosa investigación inquisitorial que terminará en el proceso y destitución de Manuel Fernández.

Este hecho que parece insustancial, sin embargo, delimita una zona de inflexión y recurrencias singulares en la narrativa de Antonio Di Benedetto. Lo que Fernández invoca en *Zama*, la novela más lograda de este autor, es –ni más ni menos– que una concepción absolutamente moderna del sujeto y de la escritura. Anticipándose a los tiempos, su empresa si bien no fracasa –el escriba logra terminar su libro y entregarlo a un viajero desconocido–, impone una perspectiva singular desde donde evaluar la gran gesta del protagonista: es precisamente porque no escribe que Diego de Zama puede “narrar” su desesperación. Si Fernández es capaz de desposar a Emilia, adoptar al hijo de Zama, cuidar y velar por ambos, e incluso escribir su libro; la empresa del asesor letrado deberá necesariamente circular por otros carriles. Acaso los del erotismo, la locura o la muerte.

---

<sup>243</sup> Di Benedetto, Antonio. *Zama*. Buenos Aires, Alianza, 1984 (126).

Sujeto y escritura son dos ejes constantes sobre los que se articula toda la novelística de Di Benedetto con un grado de coherencia poético-filosófica tal que obliga a releer el resto de su narrativa a la luz de estos ejes.

La escritura, entonces, no sólo como génesis textual marcada por la elisión y el escandido de la sintaxis, por un uso “anormal” del verbo transitivo y de la metáfora, por una necesidad de llevar al lenguaje a esa zona de vértigo en donde peligran los límites de lo posible y lo “indecible”<sup>244</sup>; sino también, y esto es por demás significativo, como núcleo temático recurrente que así como impone un determinado rumbo en la progresión y resolución de la trama, permite la emergencia opaca y deseante del sujeto. Para decirlo brevemente: los sujetos dibenedettianos suelen relacionarse de manera problemática con la escritura.

No es fortuito que el protagonista de *El silenciero* se debata a lo largo de todo el texto por comenzar a escribir una novela que confiesa tener toda en su mente, novela que habría de llamarse precisamente *El techo*, mientras peregrina de casa en casa, de pensión en pensión huyendo de un ruido que crece y adquiere la forma ominosa de un “ello” que lo enajena del mundo y a la vez de sí mismo.

En *Los suicidas*, por otro lado, la investigación pseudopolicial se conjuga con la escritura periodística en función del tema principal sobre el que se construye el texto: el deseo suicida. Formalmente, la escritura de la novela actualiza en su sintaxis el mismo anhelo a través del escandido violento de la prosa y de la proliferación asistemática de las elisiones en las secuencias conversacionales. Muerte y silencio son las resultantes de una misma pulsión tanática del sujeto. El periodista narrador se enfrenta a su propio deseo de muerte sólo a partir de la preparación de la escena de escritura, sólo a partir de la investigación sociológica y filosófica que ha de ser el sustento de su artículo.

Estas novelas exigen ser pensadas como una trilogía no sólo por estar construidas a partir de un narrador en primera persona o “autodiegético” (según la terminología de Gérard Genette) y de un tiempo verbal recurrente, sino también porque actualizan en la ficción los tres grandes temas que puntean un libro altamente significativo en y para la escritura de Antonio Di Benedetto. La esperanza, el absurdo que revela la total inadecuación entre el sujeto y el mundo, y el suicidio son los tres ejes temáticos del ensayo *El mito de Sísifo* de Albert Camus, y, a su vez —como

---

<sup>244</sup> Posteriormente analizaremos en profundidad los dispositivos formales que caracterizan a la escritura dibenedettiana: Cfr. Cuarta parte, caps.IV-V y Quinta parte, cap.IV.

especificábamos páginas atrás— son los tres pilares sobre los que respectivamente se construyen *Zama*, *El silenciero* y *Los suicidas*.

Situada históricamente en una ciudad colonial americana en las postrimerías de la Revolución Francesa (de la cual el texto no acusa noticia), *Zama* es una novela desesperada, como toda la literatura existencialista, como *La náusea* de Jean-Paul Sartre, o como *El extranjero* de Camus. Pero, así como nombrar la espera es una forma de redimir el tiempo perdido (recordemos que *Zama* está dedicada a “las víctimas de la espera”), nombrar la desesperación es una forma también de conjurarla. La literatura desesperada es una contradicción en sus propios términos: aunque no diga sino la nostalgia y la inconclusión, crea, no obstante, la forma y la salvación. “La novela fabrica el destino a la medida —decía Camus en *El hombre rebelde*—. Así hace la competencia a la creación y triunfa, provisionalmente, de la muerte.”

Podríamos afirmar que históricamente “la novela nace al mismo tiempo que el espíritu de rebelión y pone de manifiesto, en el plano estético, la misma ambición.”<sup>245</sup> Según el escritor francés es posible diferenciar dos grandes períodos literarios en la historia del hombre occidental: por un lado, la literatura de consentimiento, que coincide con los siglos antiguos y los siglos clásicos en los que ésta era subsidiaria al poder; por otro, se encuentra la literatura que Camus llama “de disidencia”, que comienza con los tiempos modernos. “La *Comedia Humana* es la imitación de Dios Padre” afirmaba Thibaudet a propósito de Balzac. Desde entonces hasta nuestros días, el arte —cualquiera sea su materia— entablará con Dios una desesperada y culpable competencia.

La gran maquinaria poético-filosófica desplegada en los textos de Antonio Di Benedetto avanza por sobre estos planteamientos hasta encontrar su propia respuesta. La utilización casi obsesiva tanto del presente del indicativo como de un narrador en primera persona que es al mismo tiempo protagonista y testigo, impone un determinado perfil resolutivo a la trama textual. Esta combinación, a la vez que define el radical desfasaje sufrido entre el sujeto y el mundo, pone en todo momento en escena la mutilación de la imagen unívoca del sí. De allí resultan estas tres impecables novelas de alienación o de crisis identitaria. Desdibujadas todas las fronteras entre el sujeto y su entorno, este problema se convierte en el nudo conflictual de los textos: percibir y manifestar la experiencia subjetiva frente al mundo y frente al otro, es el medio privilegiado que encuentra el sujeto tanto para intentar apropiarse de su realidad como para manifestar o superar su propia escisión.

De tal forma, a lo largo de las tramas de estas novelas vemos desfilar a sujetos deformados y deformantes que acuden a la escena adquiriendo una presencia lábil, fugitiva, dependiente en todo momento de la subjetividad del narrador protagonista: así Besarión y Reato en *El silenciero*, Marcela en *Los suicidas*, la tríada Manuel Fernández - Ventura Prieto y Vicuña Porto en *Zama*, o incluso Orlando y Rolando en *El Pentágono*, hayan su justificación en los textos no sólo por sumar a éstos la acción necesaria para su progresión resolutive, sino porque además son el medio propicio a través del cual la narración logra desplazar la dialéctica propia que la conforma al interior del mismo sujeto. En términos de Paul Ricoeur este procedimiento se traduciría en observar cómo la dialéctica de la “concordancia discordante” por medio de la cual la narración logra la “síntesis de lo heterogéneo” se desplaza al problema de la subjetividad a través de la dialéctica del *idem* y del *ipse* al cotejar el cambio y la mutabilidad en la constitución de la misma.<sup>246</sup>

Es decir, estos personajes aparentemente secundarios son los responsables de develar al sujeto su propia opacidad, su propia escisión. Para ser más claros, dice el narrador de *El silenciero*:

---

<sup>245</sup> Camus, Albert. *El hombre rebelde*. Buenos Aires, Losada, 1996 (240).

<sup>246</sup> El novedoso hallazgo de Paul Ricoeur es haber traspolado el problema narratológico de la construcción del personaje dado en la trama textual a través de la dialéctica de la concordancia-discordante a la problemática existencial de la subjetividad. En otras palabras, “es la dialéctica de concordancia discordante del personaje la que debemos inscribir ahora en la dialéctica de la *mismidad* y de la *ipseidad*.”

Así la identidad entendida en el sentido de un sí-mismo (*idem*) se substituye por la identidad entendida en el sentido de un sí-mismo (*ipse*); la diferencia entre *idem* e *ipse* no es otra que la diferencia entre una identidad sustancial, formal, e idéntica a sí misma, y la *identidad narrativa*. La *ipseidad* puede sustraerse al dilema de lo Mismo y de los Otro en la medida en que su identidad descansa en una estructura temporal conforme al modelo de identidad dinámica fruto de la composición poética de un texto narrativo. El sí-mismo puede así decirse refigurado por la aplicación reflexiva de las configuraciones narrativas. A diferencia de la identidad abstracta de lo Mismo, la *identidad narrativa*, constitutiva de la *ipseidad*, puede incluir el cambio y la mutabilidad en la “cohesión de una vida” (concepto que el filósofo debe a Heidegger). Con todo, el sujeto aparece entonces constituido a la vez como lector y como escritor de su propia vida. Dice Paul Ricoeur: “Como lo confirma el análisis literario de la autobiografía, la historia de una vida es refigurada constantemente por todas las historias verídicas o de ficción que un sujeto cuenta sobre sí mismo. Esta refiguración hace de la propia vida un tejido de historias narradas.”

El inconsciente será entonces un objeto, en el sentido en que es “constituido” por el conjunto de procedimientos hermenéuticos que lo descifran, no lo es “absolutamente”, sino “relativamente” a la hermenéutica considerada como método y como diálogo. Todo aquello que pueda decirse después de Freud sobre la conciencia, Ricoeur lo reduce a esta simple fórmula: “la conciencia no es origen, sino *tarea*”; apostando así a un conocimiento ya no *realista*, sino *dialéctico* del inconsciente. Por otro lado, la exégesis que puede hacerse de la “conciencia” en un método que no es más una psicología de la conciencia sino un método reflexivo que tiene su punto de partida en el movimiento objetivo de las figuras del hombre, posibilita que pueda derivarse a través de una pormenorizada reflexión aquella subjetividad que sólo se constituye a sí misma al tiempo que se engendra como objeto. En otras palabras: “la conciencia es el movimiento que aniquila sin cesar su punto de partida y no está segura de sí más que al final.” Véase Ricoeur, Paul. *Si mismo como otro*. Madrid, Siglo XXI, 1996.

Besarión intenta ser, finge ser, para no ser. ¿No ser qué? ¿No ser quién? Él mismo. Besarión tiende decididamente a no ser.

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.

Como la condición de estar conmigo. ¿Eso es la soledad? Quizá podría llamarse la soledad profunda.

Aunque si estoy conmigo, estoy acompañado. Ya que si estoy conmigo no soy yo solo, somos dos. “Estar con” indica “alguien o algo junto a”, no el mismo.

Si somos dos, constituimos uno y el otro. ¿Cuál de ellos soy? Digo: yo y el que está conmigo. Luego, el que está conmigo es el otro. ¿O si digo “estar conmigo” supongo “un yo” y otro “un yo”? (112)

Es sólo reflexionando sobre su amigo Besarión que el silenciero puede encontrar y reclamar para sí el verso desgarrado de Rimbaud que reza “Je est un autre”. Resulta notable que en la versión original de la novela este fragmento no conste. Lejos de ser irrelevante, este agregado demuestra la puntual intención del escritor por explicitar aún más la problemática centrada en el ser y no-ser del sujeto. Desde las primeras páginas de *El silenciero*, Besarión es presentado como un personaje misterioso al que el narrador —y por ende el lector— no llega a comprender aunque ejerza sobre él una particular seducción; Besarión es precisamente quien le señala al protagonista que su problema es “metafísico”.

A lo largo de todo el texto el silenciero sufre una transformación primordial que está delineada por las peripecias, desventuras y rasgos de carácter de su amigo. Progresivamente el narrador irá adentrándose en ese espacio sinuoso que desdibuja los límites entre la realidad y la ficción, entre la realidad y la locura, ese “estar entre dos órdenes” que define a Besarión y que también minará su suerte. La gran revelación a la que accede el silenciero es la de encontrarse escindido en un “otro”; es haber vislumbrado que la idea de un “yo” idéntico a sí mismo, empírico y trascendental es una ilusión sustancialista insostenible.

Sin duda aquí Di Benedetto no puede exigir patente de autor. Ya a partir de Marx, Nietzsche, y Freud se quebró en el horizonte filosófico contemporáneo la certeza del *cogito* cartesiano al poner en escena un nuevo problema: “el de la mentira de la conciencia”, o —si se quiere— “el de la conciencia como mentira”<sup>247</sup>. A partir de estos pensadores surgen dos proposiciones irrevocables. La primera es que hay una certidumbre de la conciencia inmediata, pero que esta certidumbre no es un saber verdadero de uno mismo. La segunda, que toda reflexión remite a lo irreflexivo, como

---

<sup>247</sup> Cfr. Ricoeur, Paul. *Hermenéutica y psicoanálisis*. Bs.As., La Aurora, 1975. (Este libro es una traducción de la segunda parte de *Le conflit des interpretations*, 1969).

escape intencional de sí, pero que este irreflexivo no es tampoco un saber verdadero del inconsciente. La angustia fenomenológica ante el problema puesto por el inconsciente es ya entonces irreparable.

Aquella revelación que a *El silenciero* le valió más de la mitad del texto, a Diego de Zama, en cambio, le cuesta mucho menos. He aquí otro de sus méritos. Es desde las primeras páginas de la novela que el personaje narrador se sabe “otro”, y es, precisamente, desde esa extranjería que se lanza al abierto ejercicio de la transgresión como único camino de conocimiento y apropiación de sí. Dice el narrador:

*Zama había sido* y no podía modificar lo que fue. Podía creerse que me determinaba un pasado exigente de mejor porvenir. (...) Sin embargo, yo veía el pasado como algo visceral, informe y, a la vez, perfectible. (...) No renegaba de eso; lo tomaba como una parte de mí, incluso imprescindible, aunque no hubiese intervenido en su elaboración. Más bien, yo esperaba ser yo en el futuro, mediante lo que pudiera ser en ese futuro.

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, medroso, interrumpir algo. (21-22)

He aquí la forma absoluta de la alienación: el sujeto que habla de sí mismo en tercera persona no puede sino saberse desgarrado. Frente a una sintaxis que pretende imponer un orden racional, austero, regido por las causalidades y las derivaciones, la acción en *Zama* se erige básicamente por el desborde (de sueños, de pulsiones, de pequeños relatos ajenos) e impone en el texto la misma marca que el erotismo en el sujeto social, el sello del “derroche”, del gasto gratuito y de la inaprensión.

La escritura de Di Benedetto se recuesta sobre una paradoja esencial: el sujeto dice aún cuando sólo dice que no puede decir. Y es a partir de esta imposibilidad primera que el texto se presta a manifestar la experiencia del sujeto escindido del mundo y de sí mismo.

Tanto el narrador de *El silenciero* como el de *Los suicidas* son sujetos sin nombre. Tener nombre es tener, al menos, una ilusión de identidad. Es en esa tensión instaurada por el sujeto innombrado que la escritura adopta la dimensión del prodigio y de la salvación, pero también de la experiencia límite.

En *El silenciero* el proceso de construcción textual se superpone al proyecto abortado de escritura por parte del propio personaje. Escribir esa novela que nunca comenzó le hubiera posibilitado al sujeto acceder a algún conocimiento acabado sobre sí y, quizá también, lo hubiera salvado de la prisión o de la demencia. En *Los suicidas*, por otro lado, el ejercicio de escritura del periodista narrador, si bien es menor, es quien lo

enfrenta a su deseo. La muerte de Marcela y la escritura son los mecanismos expiatorios que le permiten al sujeto “renacer” y conciliar los opuestos: si la pulsión de muerte era deseo de silencio en la escritura, la radical afirmación de la vida no puede sino también silenciar a la forma.

En este sentido, el cuento “Falta de vocación” –al que en páginas anteriores nos referíamos–, arroja suficiente luz sobre esta problemática. Narrado en tercera persona, el relato tematiza la experiencia del sujeto frente a la escritura. Un jubilado de apenas sesenta años, alentado por un joven periodista amigo, comienza a escribir pequeños relatos de carácter fantástico. Un atardecer contempla en la penumbra de su casa el vuelo de una mosca, insecto por el que siente particular aversión, y de pronto, mientras la sigue con la mirada y cambia los focos de luz para deshacerse de ella, ve o cree ver que se transforma en un murciélago y “siente como si una mano, como si su propia mano más fuerte, le hubiera capturado el corazón y se lo estuviera apretando.”<sup>248</sup> A partir de allí decide no escribir más y ante la sorpresa de su amigo se excusa diciendo que le “falta vocación”.

En la narrativa de Antonio Di Benedetto, la mosca aparece como un elemento de altísima condensación simbólica. Si en *El silenciero* podía ser o no la señal divina, y en *El cariño de los tontos* estaba asociada con el erotismo desenfadado de la Colorada (la hermana boba de Amaya, la protagonista de ese extenso relato), ahora, en este breve cuento, representa la ominosa y desgarrada percepción a la que puede llegar el sujeto por medio de la escritura. Lo divino, lo ominoso, la degradación y el erotismo, están así directamente relacionados con la escritura.

En la obra de Di Benedetto, entonces, este problema filosófico centrado en la opacidad del sujeto encuentra dos modos resolutivos. Por un lado, el sujeto percibe (a lo Camus) en la escritura el gran camino de conocimiento o de apropiación de la subjetividad. Pero, en tanto y en cuanto esta opacidad es negada, el sujeto ha de negarse también a una práctica de la escritura que lo enfrente a dicha opacidad; ya sea porque ésta suponga una experiencia altamente traumática o porque se declare absolutamente imposibilitado de producir y asumir cualquier fenómeno de innovación semántica en el lenguaje y, por lo tanto, de autoconquista de la subjetividad. Acepte o no su opacidad, y este es el segundo modo, el sujeto tiende a refugiarse en la imaginación como única estrategia compensatoria.

---

<sup>248</sup> Di Benedetto, Antonio. “Falta de vocación” en: *Grot*. Mendoza, D’Accurzio, 1957 (54).

Colapsada la posibilidad de que los procesos imaginativos desemboquen en una creación estética concreta, éstos se constituyen en un específico modo de compensar los desajustes entre el sujeto y su realidad. El protagonista del cuento "No" (publicado también en *Grot*), el de *El Pentágono* (1955), Diego de Zama (*Zama*, 1956), o incluso Amaya (de *El cariño de los tontos*, 1961) –sólo para citar algunos ejemplos–, todos estos sujetos acuden a la imaginación como una forma de paliativo o de evasión, de bálsamo curativo y favorable a los estragos producidos por la inadecuación entre el sujeto y el mundo.

Si bien a lo largo de esta narrativa se plantea la idea de que la escritura es el acto configurador por excelencia, está también fuertemente presente la certeza de que esta actividad nunca es feliz puesto que enfrenta al sujeto con una fantasmática cuya contemplación le es insoportable. La escritura de Di Bendetto observa el rodeo sinuoso y laberíntico a través del cual el sujeto se enfrenta a la verdad de la locura, el erotismo y la muerte para sólo detenerse en un preciso límite: allí donde el hombre se quiebra y se pierde en sí mismo. Recatada, pudorosa, su escritura narra el velo, la vergüenza y el terror que antecede a la caída.

CUARTA PARTE  
Derroteros americanos

## Introducción

Gran problema ha de plantearle a un escritor llegar en el momento inicial de su carrera al pico de máxima tensión estética al que habrá de arribar su producción en toda su vida. No sé de muchos autores que hayan sufrido tamaña suerte. Por otro lado: ¿Qué crítico avezado puede reconocer o acaso sospechar en la primera novela de un mendocino ignoto de apenas treinta y tres años (es la edad que tenía Antonio Di Benedetto cuando escribió *Zama* en un mes) a uno de los más grandes textos de la literatura hispanoamericana? Postular o acaso reconocer dicha excepcionalidad hubiera provocado un escándalo impensable dentro de un campo estético-intelectual signado – por supuesto– por otras coordenadas.

Si bien *Zama* fue sucesivamente elogiada en cada una de sus reediciones, a la distancia tales lecturas resultan insuficientes. Como todo gran libro, el valor de esta novela es múltiple y diverso, tal vez heteróclito, pero siempre indudable. También, como todo gran texto exhibe estos “excesos” como un trofeo reluciente, como un talismán, como un mandala o acaso un amuleto. Allá los que quieran hacerse con él...

De cómo asalta un gran texto a su autor: ni toda la batería pesada desplegada por la narratología estructuralista y posestructuralista del siglo XX ha podido descifrar cabalmente el asunto. Quizá, en este caso, se deba tanto a una combinatoria alocada de lecturas –entre las que deben mencionarse, por ejemplo, a *Historia del Paraguay y del Río de La Plata* y *Geografía física y esférica del Paraguay* del erudito Félix de Azara, o a *La Asunción de antaño* de R. de Lafuente Machain junto a *La náusea* de Jean-Paul Sartre– como al riesgo que supone entregarse con pasión a la escritura hasta encontrar ese absoluto singular que la define. La fuerza arrasadora de este temprano contrapunto es lo que convierte a *Zama* en hiperbólico mito fundante de esta poética.

La excepcionalidad de este texto no radica sólo en la pluralidad de lecturas que concita al conjugar la reflexión existencial sobre el sujeto y su escritura, y la cavilación sobre el destino y el “ser” americano; o en desmontar el modelo de novela histórica tradicional al renunciar a cualquier tipo de reconstrucción arqueológica del pasado para acudir –en cambio– a la imaginación histórica como el medio propicio para reflexionar sobre el presente. La fuerza fundante de *Zama* consiste en que al pretender

crear un cierto “verosímil de lengua” acorde al tiempo y al lugar en donde se desarrolla su trama, sienta las bases constitutivas que habrán de definir los rasgos distintivos de toda la poética dibenedettiana. Alredor de veinte palabras guaraníes, algunos pocos giros arcaizantes, y una escritura libre de coloquialismos, con profusión de frases unimembres, deliberada elisión verbal, y un uso “anormal” del verbo transitivo y de la metáfora, son la suma de recursos específicos de los que se vale Antonio Di Benedetto para crear la lengua, que es a la vez esa atmósfera tan característica de *Zama*. Estos dispositivos formales –que habrán de prolongarse e incluso exacerbarse en su producción posterior–, serán desde la aparición de esta novela los distintivos de una escritura que habrá de encontrar en las diversas modalidades de lo arcaico un abanico infinito de posibilidades estéticas.

## Capítulo I:

### Una lectura de las lecturas

En el año 1956 Antonio Di Benedetto publica *Zama* en Ediciones Doble P. Numerosos artículos periodísticos y de revistas especializadas festejaron la aparición de esta novela que, poco a poco comenzó a ser traducida a distintos idiomas (francés, alemán, polaco, italiano e inglés) después de producida su segunda edición en el año 1967 a través de Centro Editor de América Latina. Por la compleja composición de su trama, por las múltiples referencias intertextuales que traza con la literatura occidental, por la profusión y variedad de procedimientos narrativos que convoca, y por el valor sugerente y simbólico del discurso puede decirse con justicia que es el texto más logrado de Antonio Di Benedetto. Con todo, recién en el año 1979 esta novela es premiada con un galardón de peso por el Instituto Italo-Latinoamericano de Roma. En años anteriores se habían hecho merecedoras de esta distinción obras como *Paradiso* de José Lezama Lima (en 1972), *El astillero* de Juan Carlos Onetti (en 1974), y *Teresa Batista cansada de guerra* de Jorge Amado (en 1976). En esta cuarta edición del premio competían como finalistas las novelas: *Tres tristes tigres* de Guillermo Cabrera Infante, *El recurso del método* de Alejo Carpentier, *Hijo de hombre* de Augusto Roa Bastos y *Abadón el exterminador* de Ernesto Sábato.

Ya desde las primeras lecturas se evidencian los principales tópicos con los que habrá de abordarla recurrentemente la crítica. Así, Antonio Pagés Larraya en un extenso artículo publicado en el diario *La Razón* en el año 1956 a la vez que elogiaba con ardor el texto, decía:

*Zama* es una novela histórica escrita desde el punto de vista existencial. (...) Y aunque la historia se sitúa a fines del siglo XVIII tiene un sabor moderno que nace de la técnica del relato y de haber renunciado al arcaísmo lingüístico, aunque use giros y palabras de sabor arcaico. Nimbada a veces de sutilísimo humor esa prosa, que sabe ser lenta o cortante, según convenga al ritmo de la historia, revela la posesión de un estilo.<sup>249</sup>

La revista *Comentario*, a través de una reseña de Norma Dumas, se hacía eco también de estas palabras:

---

<sup>249</sup> Pagés Larraya, Antonio. "Con *Zama* revela Antonio Di Benedetto aptitudes que honran a nuestra nueva generación" en: *La Razón*. Buenos Aires, 29 de diciembre de 1956. Este artículo fue reeditado por *La Gaceta* de Tucumán con el título "Salutación a *Zama*" el 12 de octubre de 1986.

La sutil reminiscencia de un pasado digno de presente más conciliatorio, se infiltra angustiosamente en un clima en el que la cólera se une al lamento, la nostalgia a la indiferencia, la preocupación al desapego, la íntima contrición a la ironía, tratando siempre de rescatar un futuro que acabará indefectiblemente en una eterna y sustancial claudicación. (...)

No puede sorprender el entusiasmo al que el editor alude en la mencionada solapa, es más, nos adherimos a él abiertamente, en la absoluta certeza de que *Zama* enriquecerá visiblemente nuestro acervo literario.<sup>250</sup>

Por su parte, la prestigiosa revista *Sur* publicaba en el año 1958 una reseña de Jorge Alberto Paita en la que señalaba con aprobación ciertas técnicas ficcionales utilizadas en la construcción de la misma:

Pero casi no importa en este libro la línea argumental, ni demasiado la psicología de los personajes, pese a ser Di Benedetto un buen psicólogo; *Zama* es fundamentalmente una novela de situaciones. Y si la personalidad del protagonista cobra verdadera importancia no es porque el novelista se aplique a dibujarla, sino porque ella misma se va haciendo y deshaciendo, a partir de las situaciones en que el autor -con criterio filosófico fácilmente discernible- la abandona. (...)

Además de la capacidad psicológica, Di Benedetto tiene sentido de lo fantástico, que nos suministra a veces amalgamado con la trama. (...) Otras veces lo fantástico relampaguea en breves historias autónomas, permanentemente interpoladas en el relato mayor. (...)

Di Benedetto sugiere a menudo más de lo que dice, pero si dice, dice bien.<sup>251</sup>

“Novela histórica”, “novela filosófica”, “novela de situaciones”... Salvo por la corrección de algunos vocablos o cierto ajuste sintáctico, la segunda edición del texto se mantiene fiel al original y concita de igual manera buena crítica.<sup>252</sup> Ese mismo año (1967) se traducía al alemán *Zama* y *El silenciero*, recogiendo a su vez favorable acogida extranjera.<sup>253</sup> Adolfo Ruiz Díaz en un artículo publicado en la *Revista de Literaturas modernas* de Mendoza contextualiza esta nueva edición en el panorama de la literatura argentina de los años sesenta:

El contexto en que ahora habrá de funcionar *Zama* ha variado de manera notoria. La faz social de la literatura argentina y, en general, latinoamericana es otra. El proceso se ha cumplido hacia adentro y hacia fuera. Con aceleración impresionante

<sup>250</sup> Dumas, Norma. "Zama por A. Di Benedetto" en: *Comentario*. Nro.17. Buenos Aires, Octubre-Diciembre de 1957.

<sup>251</sup> J.A.P. (Jorge Alberto Paita) "Antonio Di Benedetto: *Zama*" en: *Sur*. Nro.251. Buenos Aires, Marzo-Abril de 1958.

<sup>252</sup> Ver: Sola, Graciela de. "Anotaciones sobre literatura actual de Mendoza" en: *Lyra*. Nro. 201/203, Buenos Aires, marzo de 1967. Sola, Graciela de. "Antonio Di Benedetto: Documentalismo y poesía" en: *Señales*. Nro.166, Buenos Aires, Artes Gráficas Sapientia, 1969.

<sup>253</sup> Cfr. Günter Lorenz. "La desperdiciada vida del desterrado *Zama*" en: *Die Welt*. Hamburgo, 28/3/68. Karl August Horst. "De escollo en escollo" en: *Stuttgarter Zeitung*, 6/12/97. Sin indicación del autor: "Und Zama wartet" en: *Borromäusverein*. Bonn, 19 de Abril de 1968. "Zama" en: *Deutsche Presse Agentur*. Hamburgo, 12 de noviembre de 1968.

los escritores de estos países se dirigen a un público creciente que cuenta efectivamente con ellos. Está en vías claras la afirmación de una comunidad literaria en nuestro idioma. (...)

Zama y la tierra que pisa son inseparables y hasta indiscernibles. No se trata de un escenario sino, en la acepción de Ortega, de una cabal circunstancia.<sup>254</sup>

La crítica de Ruiz Díaz plantea, entonces, dos cuestiones: por un lado señala que latinoamérica se presenta como un problema sustancial para los escritores jóvenes; pero, por otro, insiste también en pensarla como formación extendida de un gran público demandante de literatura propia.

Recordemos –según hemos analizado en páginas precedentes (Cfr. Segunda parte, cap.II)– que los críticos coinciden en señalar la preocupación por el destino y el ser americano como tópico recurrente en los escritores que comienzan a publicar en la segunda mitad del siglo XX. Así, por ejemplo, Emir Rodríguez Monegal en su ensayo sobre la “Nueva novela latinoamericana” señala como rasgo común a éstos la inquisición sobre América y la “búsqueda de una identidad supranacional” a partir de una profunda renovación de la retórica de la novela precedente y, a su vez, la superación de la tradicional oposición entre regionalismo y narrativa universal.<sup>255</sup> Por su parte, Noé Jitrik en un ensayo temprano –al que también anteriormente nos hemos referido– analiza el caso de seis escritores argentinos que comienzan a publicar luego de 1952 para encontrar en ellos puntos de coincidencias no siempre estables pero que en general se vinculan al problema de la tierra como fuerza engendradora o como problema social, y a una indagación sobre el pasado como búsqueda y cuestionamiento del presente.<sup>256</sup>

Desde la década del cuarenta en adelante, la narrativa hispanoamericana ha oscilado en un movimiento pendular de vuelta hacia lo autóctono y, a su vez, de atención hacia lo universal. Según Ángel Rama, esta dialéctica entre tradición y renovación, entre continuidad y vanguardismo, debe ser comprendida como un proceso de “transculturación” (término que el crítico le debe al antropólogo cubano Fernando Ortiz) o de mixtura entre las culturas gracias a la influencia del arte y el pensamiento surrealista, la incorporación de nuevas concepciones del mito y la posterior revalorización de las creencias populares como categorías válidas para interpretar la realidad americana. Así: “Se redescubren las energías embridadas por los sistemas narrativos que venía aplicando el regionalismo, se reconocen las virtualidades del habla

<sup>254</sup> Ruiz Díaz, Adolfo. "La segunda edición de *Zama* (1967)" en: *Revista de Literaturas modernas*. Nro.7, Mendoza, Universidad nacional de Cuyo, 1968.

<sup>255</sup> Rodríguez Monegal, Emir. "La nueva novela latinoamericana" en: *Narradores de esta América*. Ob. cit.

y las de las estructuras del narrar popular. Se asiste así al reconocimiento de un universo dispersivo, de asociacionismo libre, de incesante invención que correlaciona ideas y cosas, de particular ambigüedad y oscilación. Existía desde siempre, pero había quedado oculto por los rígidos órdenes literarios que respondían al pensamiento científico y sociológico propiciado por el positivismo. (...) La quiebra de este sistema lógico deja en libertad la materia real perteneciente a las culturas internas de América Latina y permite apreciarla en otras dimensiones.<sup>257</sup>

La modernidad narrativa del continente iniciada por Rulfo, Lezama Lima y Carpentier habría promovido de esta forma la reflexión sobre la identidad individual y de los pueblos a partir de un proceso de mestizaje entre la cultura universal y la autóctona. Puesto que “la construcción de la historia es reproducida por la construcción del discurso, de tal modo que las formas de la peripecia equivalen a las formas de la narratividad”<sup>258</sup>, Santa María, Comala o Macondo –todas ciudades ficticiales latinoamericanas– operan en el imaginario como fundaciones míticas de una nueva historia asociada a una geografía específica.

A la luz de esta problemática, la preocupación de Antonio Di Benedetto por recrear un ambiente y un espacio esencialmente americano más allá de la proyección universal del planteamiento filosófico del texto, recobra una importancia singular:

Mi libro que mejor considero, *Zama*, contiene variadas esencias: el misterio y la aventura, 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. Y no cualquier punto de América, sino de un sitio de condiciones acentuadamente expresivas y significativas, que resultó ser el Paraguay, país que en el libro no está mencionado ni una sola vez (...)<sup>259</sup>

Si bien –como veremos en el capítulo próximo– el autor se documenta extensamente previa escritura de esta novela, es altamente problemático apostar sin mediaciones a la categoría de novela histórica para analizarla. Específicamente, podrían organizarse las lecturas sucedidas alrededor de *Zama* alrededor de dos polos (no antagónicos) de reflexión: la cuestión de la “identidad latinoamericana” y la de “novela histórica”. Así, aun en un artículo reciente publicado en el diario *La Nación* Emilio Cócara decía: “América Latina sin despotismos y sin tormentos, sin atropellos a la

<sup>256</sup> Jitrik, Noé. *La nueva promoción*. Ob. cit.

<sup>257</sup> Rama, Ángel. *Transculturación narrativa en América Latina*. México, Siglo XXI, 1985 (p.53).

<sup>258</sup> *Ibid* (p.53)

<sup>259</sup> Lorenz, Günter. "Antonio Di Benedetto". Ob. cit. (p.132)

dignidad del hombre y sin autoritarismo no se puede concebir (...) Esta es la esencia trágica de América Latina” y Diego de Zama ha de ser entonces “un símbolo de la americanidad toda, porque América Latina aún espera”<sup>260</sup>. Por su parte, Graciela Maturo<sup>261</sup> en su lectura de la obra de Di Benedetto a partir de lo puramente biográfico ha entendido a *Zama* como “la búsqueda de una identidad personal y un destino que se fusionan con la búsqueda de la identidad y el destino americano”. En otro artículo anterior, publicado en la revista *Señales*, tomaba partido también frente al supuesto historicismo del texto:

*Zama*, su primera novela, ubicó decididamente a Di Benedetto en la primera plana de la novelística argentina. En ella su expresionismo remodelador alcanza su máxima intensidad (...). El mundo en que se mueve su personaje, es y no es la América colonial, ya que la materia histórica cede ante la poética destrucción del tiempo y del espacio, mostrando claramente que el autor se mueve en niveles mucho más profundos y abarcadores que los del registro superficial de actos y circunstancias.<sup>262</sup>

Para Maturo, entonces, la “materia histórica” es puesta al servicio de una poética mucho más ambiciosa que la superflua reconstrucción arqueológica del pasado. Al respecto, María Elena Legaz en un artículo publicado en el año 1991 analizaba las metáforas de lo heroico sobre las cuales descansaría *Zama* para postular que: “Con *Zama*, Antonio Di Benedetto se adelanta en 1956, a un nuevo giro hacia lo histórico que el discurso narrativo argentino realizaría en los setenta. Lo histórico no como reconstrucción, sino como subyacencia que sugiere realidades del pasado, marca y repliega, dibuja y oculta (...)”<sup>263</sup>

Carlos Orlando Nallim en un artículo publicado en el año 1972 realiza una lectura en particular riesgosa del texto. El crítico propone analizar a *Zama* como “novela histórica” ya que “en la literatura argentina no abunda la novela histórica y cuando se trata de precisarlas nos vienen siempre a la memoria unos pocos nombres. Pensamos en *Facundo* (1845), *Amalia* (1851), *La novia del hereje* (1851) y *La gloria de don Ramiro* (1908)”:

---

<sup>260</sup> Cócara, Emilio. “La narrativa de Antonio Di Benedetto” en: *La Nación*. Buenos Aires, 14 de febrero de 1993.

<sup>261</sup> Maturo, Graciela. “La aventura vital en la creación de Antonio Di Benedetto” (Estudio preliminar) en: *Páginas escogidas de Antonio Di Benedetto*. Seleccionadas por el autor. Buenos Aires, Celtia, 1987.

<sup>262</sup> Graciela, de Sola. “Antonio Di Benedetto: documentalismo y poesía” en: *Señales*. Buenos Aires, Nro. 166, 1969.

<sup>263</sup> Legaz, María Elena. “Tres metáforas de lo heroico (una lectura histórica de *Zama*)” en: *VI Congreso nacional de Literatura Argentina*. Universidad Nacional de Córdoba, Facultad de Filosofía y Humanidades. Octubre de 1991.

En qué sentido y por qué incluir a *Zama* entre las pocas novelas históricas argentinas. Trata del hombre que espera sin esperanzas. En ningún momento asistimos a sucesos grandiosos de la historia sudamericana. Todo lo que acontece, por el contrario, es aparentemente insignificante. Sin embargo, la plasmación poética se logra y los móviles humanos de *Zama* y el concurso de personajes que lo rodean se hacen patentes. Es decir, se procura y se logra expresar la fuerza psíquica individual o social que hizo que hombres como Zama pensarán, sintieran y actuaran en una realidad histórica determinada por el tiempo, "siglo XVIII", y por un espacio con lindes más o menos definidas, el Paraguay.<sup>264</sup>

*Zama* es una novela existencialista absolutamente moderna, si bien los móviles de acción del protagonista responden a las costumbres de una época y a una geografía específica, la cosmovisión del personaje, en su idiosincracia y conflictiva, es de un sujeto moderno. Sólo abordando al personaje en su superficialidad se puede acordar con Nallim en que Diego de Zama "piensa, siente y actúa" en su época y circunstancia.

Frente a este debate Juan José Saer plantea la fatal encrucijada que implica pensar en la existencia de un tal género, más de dos siglos después de que Walter Scott le haya otorgado ese estatuto a partir de sus teorizaciones<sup>265</sup>.

Se ha pretendido, a veces, que *Zama* es una novela histórica. En realidad, lejos de ser semejante cosa, *Zama* es, por el contrario, la refutación deliberada de ese género. No hay, en rigor de verdad, novelas históricas, tal como se entiende la novela cuya acción transcurre en el pasado y que intenta reconstruir una época determinada. Esa reconstrucción del pasado no deja de ser simple proyecto. No se reconstruye ningún pasado sino simplemente se *construye* una visión del pasado, cierta imagen o idea del pasado que es propia del observador y que no corresponde a ningún hecho histórico preciso.<sup>266</sup>

El escritor santafesino señala así una aporía irreductible que, por otro lado, había sido insinuada ya por la narratología posestructuralista: si la narración y el discurso de la historia trabajan sobre los mismos tropos literarios, la supuesta "verdad de los hechos" habrá de surgir a partir de la extenuación de las mismas estrategias retóricas de verosimilización presentes en ambos discursos<sup>267</sup>. Ergo: si ya no hemos de

<sup>264</sup> Nallim, Carlos Orlando. "Zama: entre texto, estilo e historia" en: *Anales de Literatura*. Madrid, Universidad Complutense. Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1972. Este artículo fue reeditado luego en: Nallim, Carlos. *Cinco narradores argentinos (Mansilla, Alvarez, Dávalos, Arlt, Di Benedetto)*. Universidad Autónoma de México, 1987 (p.349).

<sup>265</sup> Cfr. Erhart, Virginia. "Walter Scott y la novela histórica" en: *Historia de la literatura Mundial: Romanticismo y realismo*. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1977.

<sup>266</sup> Saer, Juan José. "Zama de Antonio Di Benedetto" en: *Literatura Hispanoamericana. Donostiako V Cursos de verano*. Bilbao, Rita Gnutzman (ed.), Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco. Este artículo fue reproducido luego en: Saer, Juan José. *El concepto de ficción*. Buenos Aires, Ariel, 1997.

<sup>267</sup> Al respecto ver: White, Hayden. *Metahistoria. La imaginación histórica en la Europa del siglo XIX*. México, Fondo de Cultura Económica, 1992. White, Hayden. *El contenido de la forma. Narrativa,*

observar la faz disciplinal del discurso de la historia (esto es: su función política y social en una particular trama de poder) sino su matriz puramente hedonista, hablar o defender hoy la existencia de una tal "novela histórica" resulta –en el mejor de los casos– una mera tautología (o toda novela es histórica o ninguna lo es), cuando no un guiño de complicidad con aquel proceso de reificación operado en la década de los noventa que ha hecho de ésta la niña mimada del mercado editorial argentino.

Con todo, el autor de *La ocasión* prefiere analizar a *Zama* como una parodia que establece a partir de la imitación una relación dialéctica con su modelo en la búsqueda de un nuevo sentido que desplace al supuesto modelo original y, por esta mutua interacción, deje a la vez en evidencia la genialidad del artificio.

Desde esta misma perspectiva, Noé Jitrik piensa a *Zama* como una obra de una "modernidad absoluta, que se hace preguntas sobre sí misma en su íntima identidad de texto", a la vez que prolonga el género histórico a partir de una atipicidad voluntaria que estaría dada –también– en la parodia; es decir, en la emergencia de la narración y la escritura a partir de la articulación entre ambos discursos.<sup>268</sup>

## **Capítulo II:**

### **Los pre-textos de *Zama***

Cuando escribí *Zama*, en 1955, jamás lo había visitado. Estuve por primera vez en Paraguay en 1970, catorce años después de editado el libro. Con asombro, encontré la permanencia de la naturaleza y el escenario que el siglo XIX proveyó para la existencia de la gente de entonces; aquel que yo había concebido en mi mente, sólo documentándome en la Biblioteca de la Universidad Nacional de Córdoba. Escribí *Zama* en menos de un mes, durante un período de licencia de mi trabajo, en el que me encerré en una casa vacía. Los dieciocho días de licencia pasaron demasiado pronto y concluí la novela ya reincorporado a mi tarea habitual. La prisa me impuso un estilo urgente (breve, de frases cortas, muy condensado) aunque afortunadamente (y contra mis temores) adecuado al vértigo de las peripecias de don Diego.<sup>269</sup>

---

*dicurso y representación histórica*. Barcelona, Paidós, 1992. Certeau, Michel de. *La escritura de la historia*. México, Universidad Iberoamericana, 1993. Barthes, Roland. "El efecto de lo real" en: George Lukacs y otros. *Polémica sobre realismo*. Barcelona, Ediciones Buenos Aires, 1982. Y, por supuesto: Foucault, Michel. "Nietzsche, la genealogía, la historia" en: *Microfísica del poder*. Ed. La Piqueta.

<sup>268</sup> Cfr. Jitrik, Noé. "De la historia a la escritura" en: Balderston, Daniel (ed.). *The Historical Novel in Latin America*. Tulané, Hispamérica, 1986.

<sup>269</sup> Sin indicación del autor. "Con Antonio Di Benedetto" en: *La Nación*. Buenos Aires, 18 de julio de 1971. En la entrevista con Günter Lorenz refiere, específicamente, que la tercera parte del texto la

A diferencia de las novelas de Walter Scott, Dumas, Sienkiewicz, o más cerca nuestro, el Larreta de *La gloria de don Ramiro*, Zama no intenta reconstruir arqueológicamente el pasado. Tampoco fatiga páginas y lectores en elaborar un anecdotario informativo pleno de notas de color y “sabor local” a fin de componer al personaje y su escenario, como si éstos fueran piezas de museo o autómatas extraviados entre la fugacidad de ambos mundos (el que se pretende con violencia “recrear” y el que hace a la contemporaneidad del autor y que se asoma tras su impostura). *Zama* renuncia, por principio, a cualquier intención imitativa –uno de los grandes problemas de la novela histórica corriente consiste, precisamente, en cómo referir el modo de hablar de los personajes–. La fuerza arrasadora de *Zama* radica en que Antonio Di Benedetto no crea un estilo *para* la novela sino *desde* ella. Y es a partir de aquí que funda su propio mito de escritura.

No obstante ello, es de notar la gran labor documentativa que ha realizado previa la escritura del texto. Según refiere, estudió: “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”. Impregnado de todo este conocimiento, tiró toda esa información por la borda y se puso a escribir.

Prescindi del Paraguay histórico, prescindi de la historia, mi novela no es una novela 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.<sup>270</sup>

Gaspar Pío del Corro en su libro *Zama, zona de contacto*<sup>271</sup> señala que en el año 1961 Antonio Di Benedetto dio en Córdoba una conferencia sobre su obra narrativa en el marco del Seminario de Literatura Argentina organizado por la Dirección de Cultura de esa provincia. Allí reveló las fuentes documentales de las que se habría nutrido para la escritura de la novela entre las cuales habría señalado la biografía del investigador

---

escribió ya de vuelta en su trabajo: “en el diario mismo, en las mañanas, en siete u ocho días más, terminé el libro.” Ob. cit. (p.133)

<sup>270</sup> Lorenz, Günter. Ob. cit. (p.132)

<sup>271</sup> Pío del Corro, Gaspar. *Zama, zona de contacto*. Córdoba, Ediciones Argos, 1992 (pp.16-17).

cordobés Efraín Bischoff, *Doctor Miguel Gregorio de Zamalloa, primer rector revolucionario de la Universidad de Córdoba*<sup>272</sup> y los textos del erudito Félix de Azara.

El libro de Bischoff, que Di Benedetto ha elogiado en una reseña aparecida en el diario *Los Andes* en el mes de diciembre de 1952<sup>273</sup>, es la biografía de un personaje real que nace en Jujuy en 1753 (de padre español y madre criolla) y pasa en ese medio los años de su niñez, para luego trasladarse a Córdoba y estudiar en el colegio de Nuestra Señora de Monserrat. En la Universidad de Córdoba alcanza los títulos de bachiller, licenciado y maestro en Artes (1772) y de licenciado y doctor en Teología (1776). Posteriormente solicita el puesto de Corregidor de Chichas, el cual ejerce, y es designado luego Justicia Mayor de Tarija. Tras su casamiento en Jujuy, debe dejar a su mujer para desempeñar su cargo durante el período particularmente violento y agitado que sucede a la rebelión de Tupac-Amaru de 1780. Con la abolición de los corregimientos y la reorganización de los virreinos, Zamalloa no obtiene un puesto ventajoso y es designado Teniente Asesor Ordinario de Paraguay, razón por la cual va a residir a la ciudad de Asunción en 1785. Así, siendo funcionario directamente vinculado al gobernador Joaquín Alós –de quien Bischoff afirma que fue un verdadero azote a la civilidad asunceña– Zamalloa sufrió muchos apremios hasta incluso ser acusado en 1789 de mantener relaciones ilícitas con una dama. En 1796 –señala el biógrafo– Alós es reemplazado en el cargo por Lázaro de Rivera, y tres años después Zamalloa es trasladado a Montevideo para actuar también como asesor de gobierno, hasta su jubilación, y luego como Asesor Honorario de la Audiencia de Buenos Aires. Finalmente, poco antes de la Revolución de Mayo, se traslada a Córdoba y en enero de 1811 es designado Rector de la Universidad de Córdoba, función que habrá de desempeñar hasta su muerte acaecida en agosto de 1819.<sup>274</sup>

Aunque en la novela no se actualiza con exactitud este trasfondo histórico, ni tampoco se alude directamente a ninguno de estos sujetos, puede leerse más allá de la homonimia casual entre Zama y Zamalloa, una notable coincidencia de vivencias, en lo objetivo y concreto, durante el período sufrido por ambos en la Asunción de 1790.

---

<sup>272</sup> Bischoff, Efraín U. *Doctor Miguel Gregorio de Zamalloa, primer Rector revolucionario de la Universidad de Córdoba*. Córdoba, Universidad Nacional de Córdoba, Instituto de Estudios Americanistas, 1952.

<sup>273</sup> *Los Andes*, Mendoza, 28 de diciembre de 1952.

<sup>274</sup> Cfr. Pío del Corro, Gaspar. Ob. cit. (p.16)

Por su parte, Malva Filer en su libro *La novela y el diálogo de los textos* ha estudiado en profundidad las conexiones intertextuales<sup>275</sup> existentes entre *Zama* y las obras *Historia del Paraguay y del Río de la Plata* y *Geografía física y esférica del Paraguay* del erudito español Félix de Azara, así como también, en menor medida, *La Argentina* de Martín del Barco Centenera. En lo que refiere al aspecto físico de la ciudad de Asunción a fines del siglo XVIII, apunta como fuentes indiscutibles, los textos: *La ciudad de Asunción* de Fulgencio R. Moreno y *La Asunción de antaño* de R. Lafuente Machain. Es revelador, así, el hecho de que la acción de la novela (cada una de las tres partes en que se organiza están identificadas con los años: 1790, 1794 y 1799) se inscriba dentro del período correspondiente a los viajes de exploración y estudio de Félix de Azara, realizados como comisario de la tercera partida demarcadora de los límites –por siglos en disputa– entre España y Portugal.<sup>276</sup> Azara permaneció en América durante veinte años, tiempo en el cual –más allá de su misión oficial– acomete el estudio de los animales y plantas que lo rodean tanto por diversión personal como por esa necesidad de conocer el mundo inmediato que ha caracterizado al hombre ilustrado.

Las dos primeras partes de la novela ocurren en Asunción, aunque en el texto se omite ese dato. La tercera parte se desarrolla siguiendo el camino que remonta el Paraguay hacia el norte, bordeando el Chaco, y continúa al oriente por territorio brasileño, en dirección a los ríos que llevan a Matto Grosso y Cuyabá. El paisaje natural que se configura a lo largo del texto, pleno de soles abrasadores y frondosos bosques, de animales, insectos y pájaros tropicales, de suelos arenosos y planicies anegadas, es en esencia el mismo paisaje que se desprende de las descripciones de Azara. Con todo, en la tierra paraguaya descrita por el erudito español proliferan las “situaciones pantanosas”, las “orillas anegadas”, porque “la horizontalidad de los terrenos hace que las aguas se detengan indecisas en las llanuras, hasta que se van evaporando.”<sup>277</sup> Tal es así que la imagen del agua detenida surgida de éstas y otras descripciones semejantes – como, por ejemplo, las presentes en el Canto II de *La Argentina* de Martín del Barco Centenera<sup>278</sup> – es refigurada en la escena inaugural con la que se abre *Zama*.

---

<sup>275</sup> Aquí la crítica aplica la teoría del “estatuto del enunciado” de Julia Kristeva, según la cual, “el enunciado, en el texto, está orientado hacia el corpus literario anterior o sincrónico (...) El enunciado (el texto) es un cruce de enunciados (de textos) donde se lee por lo menos otro enunciado (texto).” Cfr. Kristeva, Julia. *El texto de la novela*. Barcelona, Lumen, 1974 (pp.119-120).

<sup>276</sup> Cfr. Filer, Malva. *La novela y el diálogo de los textos*. Ob. cit. (pp.27-57)

<sup>277</sup> Azara, Félix de. *Descripción e historia del Paraguay y del Río de La Plata*. Buenos Aires, Bajel, 1943. Citado por Malva Filer, *ibid* (p.29).

<sup>278</sup> Barco Centenera, Martín del. *La Argentina*. Buenos Aires, Junta de Historia y Numismática, V, 1912.

Dice el texto: “Yo venía sudoroso y seguramente más encendido de lo normal por la tierra, esa tierra roja de las calles pegada a mi rostro.”<sup>279</sup> Las referencias al calor y al suelo arenosos son frecuentes en la novela y colaboran en la creación de un clima psicológico opresivo –“La arena limpia que da visiones” (13)– que, asimismo, coincide con la calidad del suelo descrito por Azara.

Otra labor interesante que realiza Malva Filer es analizar los vocablos en guaraní utilizados en el texto para nombrar a los animales típicos, las tribus de indios o las distintas zonas geográficas por las que habrá de avanzar la expedición militar. Así, por ejemplo, el *mainumbig* del que hay una breve referencia en *Zama*, es el nombre guaraní del famoso picaflor o colibrí americano que tanto ha atraído a los naturalistas e inspirado poemas y leyendas.<sup>280</sup> Por otro lado, la cuadrilla de *carachai* que atormenta a don Diego hacia el final de la obra son una especie de jevenes muy típicos de la zona a los que se les atribuye el origen de las enfermedades cutáneas. Luego de rastrear la absoluta exactitud de éstos y otros numerosos vocablos, no le sorprende entonces a la crítica descubrir que la expedición organizada para cazar –en la tercera parte del texto– al bandido Vicuña Porto, reproduce la ruta emprendida por Félix de Azara en junio de 1784, de la cual el erudito da cuenta en su *Geografía física y esférica del Paraguay*. Del mismo modo que aquél, los personajes de la novela se dirigen a Ypané, pueblo que en esa época –según atestigua Azara– se encuentra a 25° 27' 44" de latitud austral y recibe el nombre del río homónimo. Ypané había tenido una ubicación anterior, al norte del río, a 23° 16' 26" de latitud, y fue llamado Pitun por unos bosques cercanos que tenían este nombre. La expedición de Diego de Zama pasa, sin evidente lógica, por las ruinas de Pitun, antes de llegar a Ypané. El funcionario letrado observa que los indios radicados en esa región utilizan huesos de vaca o de caballo para abrir surcos en la tierra, y nota cómo los pájaros se comen las semillas antes de que las cubran con sus precarias herramientas. Esta misma situación es descrita por Azara de la siguiente manera: “En el Paraguay y Misiones se sirven para azadas, de las paletillas de vaca acomodándolas en un mango, y sus arados son de un palo punteagudo”; más adelante también menciona la destrucción que ocasionan los “pájaros, cuadrúpedos, hormigas, avispas y otros insectos.”<sup>281</sup> Sucedió esta escena, la novela anuncia la entrada de los personajes en la región de los indios mbyas, de los cuales también da cuenta Azara a la

<sup>279</sup> Di Benedetto, Antonio. *Zama*. Buenos Aires, Alianza, 1990 (p.51). En lo sucesivo citaremos esta edición.

<sup>280</sup> Cfr. Morales, Ernesto. *Leyendas guaraníes*. Buenos Aires, Ed. Futuro, 1946.

<sup>281</sup> Cfr. Filer, Malva. Ob. cit. (pp.32-33)

vez que indica las características del suelo que habrá de recrearse ahora en *Zama*: “Todo lo que no es bosque es pajonal alto, y tan espeso que en parte alguna se ve el suelo.”<sup>282</sup>

Más adelante, la partida se adentra en busca de víveres en los frondosos bosques de *y-cipó*. Diego de Zama corta bejucos que parecen “poderosas sogas con que estuvieran atados los árboles entre sí”, los cuales traman una espesura impenetrable que lo aísla del mundo: “Yo buscaba arriba y había otras palmas sobre la horqueta de los árboles que nacían del suelo. Palmas *pindó* y plantas desconocidas, helechos, flores, formaban otro bosque, aéreo, a veces tan denso como el que perforábamos.”(43) En *Geografía física y esférica* encontramos una descripción similar:

Todos los bosques están llenos de infinidad de bejucos, enredaderas llamados aquí *Y-cipó* de modo que todo el bosque forma como un solo cuerpo amarrado con bejucos y cada árbol está sostenido por sus laterales. Abundan tanto en los bosques las plantas parásitas de muchísimas especies, que admira ver un bosque sobre otro como si faltase a la naturaleza suelo para sus producciones. Se ve muchas veces que las palmeras “pindó”, como si creyesen ser tierra los helechos y plantas bajas que las tocan, arrojan coronas de raíces en el aire á la altura del contacto.<sup>283</sup>

Acordamos con Malva Filer en señalar, entonces, que el parentesco entre estos textos es más que significativo. No podía faltar tampoco en la novela la leyenda de los “cocos”; la cual Diego de Zama —como hombre de su época— conoce tan bien como Azara:

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.  
(236-237)

En *Geografía física y esférica* se informa que las piedras fueron descubiertas en las cercanías de la Ciudad Real, luego de haber sido fundada en 1557 por Ruiz Díaz Melgarejo; los vecinos creyeron que los espatos y cristales encontrados dentro de estos cocos de pedernal eran “diamantes, amatistas y otras piedras preciosas, y acopiándolas en gran cantidad formaron el proyecto de escaparse con ellas a Europa tomando el camino de Brasil.”<sup>284</sup> Según Azara, ellas se encontraban en la sierra del Campanero, sobre la costa occidental del río Paraguay, al crecer en su interior tales cristales, dejándolos sin espacio, los cocos reventaban produciendo “un estruendo al igual de una

<sup>282</sup> Azara, Félix de. *Geografía física y esférica del Paraguay*. Montevideo, Anales del Museo Nacional, I, 1904 (p.322).

<sup>283</sup> *Ibid* (p.324) Citado por Malva Filer. Ob. cit. (p.34)

bomba o cañonazo". Los portugueses de Cuyabá vieron en ellas prueba de que la cordillera poseía diamantes y oro. Esta leyenda es recogida en *Zama* a través del relato de un grupo de indios ciegos (víctimas de los mataguayos) e inunda a los hombres de la expedición ya sublevada del sueño de riqueza. La posición de Diego de Zama es, entonces, la de un hombre ilustrado; y el relato de los indios ciegos, quienes aseguran haber escuchado los estampidos provenientes de la sierra, sirve para confirmar la ubicación geográfica en la que se desarrolla esta parte de la novela.

Hacia el final de *Zama*, los hombres sublevados y puestos a la orden de Vicuña Porto analizan la posibilidad de interceptar a los portugueses que transportan sus cargamentos de ricos minerales desde Matto Grosso y Cuyabá; para lo cual se propone salirles al paso "en los ríos Cuchuy o Tacuary". Esta referencia a la larga y penosa ruta que seguían los portugueses para recorrer el camino desde San Pablo a las poblaciones mencionadas, y el uso del nombre Cuchuy (que en los mapas actuales no se encuentra) confirma nuevamente la utilización de los textos de Azara, específicamente *Geografía física y esférica*, en el cual hay una minuciosa descripción de este trayecto.<sup>285</sup>

Por otro lado, según apunta Malva Filer, las fuentes de información más plausibles utilizadas por Antonio Di Benedetto para recrear el aspecto físico de Asunción a fines del siglo XVIII, son *La ciudad de Asunción*, de Fulgencio Moreno<sup>286</sup> y *La Asunción de antaño*, de R. de Lafuente Machain<sup>287</sup>; así como también la "Descripción histórica de la antigua provincia del Paraguay" de Mariano Antonio Molas<sup>288</sup> en la cual se describe las condiciones existentes en la ciudad colonial desde fines del siglo XVIII hasta 1840. Cotejando estas fuentes con el texto de la novela, la crítica señala que en el mismo se superponen rasgos descriptivos que corresponden al momento histórico en el que se sucede la trama con otros pertenecientes a una época posterior. Así, por ejemplo, la escena del muelle y el agua estancada con la que comienza *Zama*, en la cual se refiere la caminata de don Diego ribera abajo al encuentro de algún barco fuera de la ciudad, concuerda con la disposición del muelle referida por Jorge Federico Masterman en 1870 (fragmento incluido en *La Asunción de antaño*) pero, obviamente corresponde a condiciones posteriores en un siglo al período en que se

---

<sup>284</sup> Azara, Felix de. Ob. cit. (p.36) Ver también: Ruy Díaz de Guzmán. *La Argentina*. Buenos Aires, Ángel Estrada, 1943 (p.261).

<sup>285</sup> Cfr. Filer, Malva. Ob. cit. (p.36)

<sup>286</sup> Moreno, Fulgencio. *La ciudad de Asunción*. Buenos Aires, Librería J. Suárez, 1926.

<sup>287</sup> Lafuente Machain, R. de. *La Asunción de antaño*. Buenos Aires, Amorrortu e hijos, 1942.

<sup>288</sup> Molas, Mariano Antonio. "Descripción histórica de la antigua provincia del Paraguay" en: *La revista de Buenos Aires*. Buenos Aires, Imprenta de Mayo, IX-XV, 1866/8.

sitúa el texto. Lo mismo ocurre con la nomenclatura de las calles, la cual se hizo a partir de 1849, durante el gobierno de Carlos Antonio López<sup>289</sup>; de esta fecha datan los nombres mencionados en la novela: “Encontré alojamiento para mi visitante en una casa de la calle San Francisco. La calle de San Francisco corre, mirada desde el río, detrás de la calle de San Roque (...)”.(38)

La construcción de la ciudad colonial conjuga, entonces, datos verídicos y datos que no corresponden a la época. La “zanja formada por los raudales” donde Zama encuentra a la indígena enferma refiere, así, según estas fuentes, a la verdadera situación edilicia de esos años y era utilizada para “encauzar los grandes raudales de agua” y defender a la ciudad de los avances del río.<sup>290</sup>

Con respecto al período histórico en el que se desarrolla *Zama*, Malva Filer señala: “(...) la escritura de *Zama* se apoya en un andamiaje deliberadamente construido, con múltiples referencias a textos científicos e históricos. Con ellos, Di Benedetto diseña el recinto temporal de su obra, del mismo modo que ha establecido su recinto espacial.”<sup>291</sup> Este período corresponde a la época de reformas políticas y administrativas realizadas bajo el régimen borbónico de Carlos III. En 1776 se creó el Virreinato del Río de la Plata con capital en Buenos Aires, con la intención de proteger mejor el territorio de amenazas extranjeras y establecer un contacto más fluido con la corona. Los virreyes, representantes directos de los soberanos, asumían así las atribuciones de gobernadores, capitanes generales y presidentes de las audiencias. La reforma administrativa impuesta por Carlos III reforzó la autoridad del virrey a través del establecimiento del Régimen de Intendencias que pautaba una nueva organización administrativa y legal. En 1782 fue dictada en Buenos Aires la Real Ordenanza de Intendentes (en poco más de cinco años se extendió a Lima, Nueva España y al resto de América) a partir de la cual se disponía que las Intendencias suplantaran al antiguo sistema de Corregimientos, desapareciendo en consecuencia los cargos de Corregidor y Gobernador. Estos cargos, a los que antes podían acceder criollos, eran suplantados entonces por los Intendentes Gobernadores, ocupados por funcionarios de la Metrópoli sometidos en parte a la autoridad del Virrey, y en parte a la del Intendente General. Al mismo tiempo, los Cabildos Municipales perdían su autonomía y sus atribuciones tradicionales en asuntos de justicia pasaban a ser privativas de los Gobernadores

<sup>289</sup> *Historia edilicia de la ciudad de Asunción*. Asunción, Departamento de Cultura y Arte, 1967 (p.81).

<sup>290</sup> Cfr. Filer, Malva. Ob. cit. (p.39-40)

<sup>291</sup> *Ibid* (p.51)

Intendentes, a la vez que en lo fiscal eran suplantados en gran medida por las Juntas Municipales, los Gobernadores Intendentes y la Junta Superior de Hacienda.<sup>292</sup>

Esta reforma institucional perseguía el objetivo de lograr una administración más eficaz y mejor controlada desde la Metrópoli y, por supuesto, incrementar los ingresos del Tesoro –propósito que efectivamente logró cumplir–. Pero, como contrapartida, el nuevo régimen producía el desplazamiento de los criollos que habían ocupado cargos de Gobernadores, Alcaldes Mayores y Corregidores, y su sustitución por funcionarios peninsulares. Este hecho tendría, años después, consecuencias políticas decisivas en América. Diego de Zama es –como también lo es el doctor Miguel Gregorio de Zamalloa–, uno de esos criollos desplazados por la reforma.

Podemos, entonces, concluir en que la historia –o mejor dicho, el discurso de la historia– funciona en la dinámica narrativa de *Zama* como su "pre-texto" puesto que si bien Di Benedetto ha utilizado diversos documentos para estudiar el marco geográfico e histórico en donde la novela habría de desarrollarse, la ficción avanza por sobre éstos absolutamente despreocupada de cualquier tacha de imprecisión o anacronismo.

La clave histórica a partir de la cual se erige *Zama* ha obsesionado a tal punto a los críticos que incluso algunos han señalado también la coincidencia entre el apellido del protagonista y el nombre de la célebre batalla de Zama, en la cual se enfrentaron en la segunda guerra Púnica las tropas de Aníbal y de Escipión.<sup>293</sup>

Si es cierto que el modelo tradicional del género novela histórica resulta por demás insuficiente a la hora de analizar este texto, no es equivocado –en cambio– pensar a *Zama* como un hito de especial atención en el horizonte cultural argentino que marca un modo de interrogar a la historia que, posteriormente, habrá de ser explotado en ciertos textos claves de la literatura argentina de los ochenta como *Respiración artificial* (1980) de Ricardo Piglia, *El entenado* (1983) de Juan José Saer, *Ansay o los infortunios de la gloria* (1984) de Martín Caparrós o *En esta dulce tierra* (1984) de Andrés Rivera.<sup>294</sup>

<sup>292</sup> Cfr. Levene, Ricardo. "Introducción a la historia del Derecho Indiano" en: *Obras*. Buenos Aires, Academia Nacional de la Historia, 1962, III.

<sup>293</sup> Dice Adolfo Ruiz Díaz: "Las historias escolares enseñan que en Zama se jugó la suerte de Roma y con ello la nuestra. Agreguemos que la batalla de Zama persiste en el recuerdo por el esplendor de Aníbal, el vencido." Ruiz Díaz, Adolfo. "La segunda edición de *Zama*". Ob. cit.

<sup>294</sup> Cfr. Kohan, Martín. "Historia y literatura: la verdad de la narración" en: *Historia crítica de la literatura argentina. Volumen XI: La narración gana la partida*. Buenos Aires, Emecé, 2000 (pp.245-259). Ver también en este mismo volumen el interesante artículo de María Cristina Pons "El secreto de la historia y el regreso de la novela histórica" (pp.97-117).

Puede afirmarse incluso que *Zama* sienta las bases constructivas de aquellas novelas que Martha Morello-Frosch ha denominado como “biografías ficticias” (tiene en cuenta además de la novela de Piglia ya citada, *Hay cenizas en el viento* (1982) de Carlos Dámaso Martínez y *Nada que perder* (1982) de Andrés Rivera) por “articular versiones parciales, subjetivas, fragmentos de la experiencia histórica que se supone olvidada o meramente ausente” renunciando a cualquier propuesta totalizante. Erigidos a partir de las lagunas fácticas, las interrupciones retóricas y la elipsis metafórica, estos textos revelan relaciones de poder desiguales en las cuales el sujeto social da cuenta así, oblicuamente, de la historia que lo sesga.<sup>295</sup>

### **Capítulo III:**

#### **El viaje irrealizado y la figuración errante del deseo**

Entreverada entre sus palos, se manea la porción de agua del río que entre ellos recae. Con su pequeña ola y sus remolinos sin salida, iba y venía, con precisión, un mono muerto, todavía completo y no descompuesto. El agua, ante el bosque, fue siempre una invitación al viaje, que él no hizo hasta no ser mono, sino cadáver de mono. El agua quería llevárselo y lo llevaba, pero se le enredó entre los palos del muelle decrepito y ahí estaba él, por irse y no, y ahí estábamos.

Ahí estábamos, por irnos y no.

(11)

*Zama* se abre con la postulación de un deseo. El deseo del viaje a la metrópoli, o al menos a alguna ciudad de mayor prestigio en la colonia, es un anhelo trunco que recorre sin vacilación todas las páginas de la novela. Dice el texto: “Tenía que prepararme para sobresalir en Buenos-Ayres. Perú seguía en la línea de mis aspiraciones; lo más codiciado, como culminación, España.”(82)

El viaje colonial, el viaje utilitario, el viaje consumidor, el balzaciano, el viaje de la izquierda... Nada insinúa David Viñas, en su estudio ya canónico<sup>296</sup>, del viaje irrealizado. De aquel que se promete a cada instante pero que no llega a realizarse más que como derrotero de la subjetividad asociado, inevitablemente, a los flujos de la conciencia, al goce erótico y a la muerte.

<sup>295</sup> Morello-Frosch, Marta. “Biografías ficticias: Formas de resistencia y reflexión en la narrativa argentina reciente” en: *Ficción y política*. Buenos Aires, Alianza, 1987 (pp.60-70).

<sup>296</sup> Viñas, David. *Literatura argentina y realidad política*. Buenos Aires, Ceal, 1994.

La novela se abre con dos imágenes acuáticas, dos ex-cursos retóricos. Una, es la contemplación de este mono muerto llevado y traído por las aguas cuya descripción interrumpe la narración autodiegética a favor del avance de la tercera persona, hasta llegar a la identificación y el reconocimiento sucedido en la emergencia de la primera persona plural. La segunda imagen corresponde al relato de Ventura Prieto, secretario del funcionario letrado, en el cual se hace referencia a cierto tipo de pez que es rechazado por las aguas y que debe pasar toda la vida aún de un modo más penoso que el mono “porque está vivo y tiene que luchar constantemente con el flujo líquido que quiere arrojarlo a tierra” empleando “casi íntegramente sus energías en la conquista de la permanencia”.(12)

Ya desde las primeras líneas, el lector asiste entonces a la mecánica del texto: la trama se sucede en la sutil combinatoria de aceleraciones y demoras de sentido a partir de la presencia de “microhistorias condensadoras”<sup>297</sup>, de imágenes de alta densidad simbólica que apuran la trama anticipando lo que vendrá. Dicha imagen del mono muerto, llevado y traído por las aguas, deviene con la sucesión de la lectura en metáfora de la oscura historia de este funcionario colonial entrampado en una tierra agobiante en la que espera un ascenso que nunca ha de llegar. De igual manera, Diego de Zama sospecha en la historia del pez, una clave explicatoria a su realidad e infortunio: “Yo había seguido con viciada curiosidad esta historia, que no creí. Al considerarla, recelaba de pensar en el pez y en mí a un mismo tiempo.”(13) Pero lo que aún Zama ni sospecha es que si la América colonial de fines del siglo dieciocho ha de tornarse –gracias a las Reformas Borbónicas– un medio cada vez más hostil para aquellos americanos que quieran “hacer carrera” dentro de la colonia, no ha de ser menos violenta para aquellos españoles que no se avengan a disfrutar sus “beneficios de sangre” e insinúen la injusticia del derecho indiano. Zama y Ventura Prieto son –como el pez– dos trashumantes antagónicos que no pueden sino ser expulsados del sistema: el primero, por ser un americano que “pretende ser español”; el segundo, por ser un español que denuncia la injusticia y defiende lo americano.

Así, es precisamente Ventura Prieto quien cuestiona al asesor letrado su promesa de dar indios en encomienda<sup>298</sup> a un anciano descendiente de adelantados, aduciendo

---

<sup>297</sup> Cfr. Schwartzman, Julio. “Las razones de Zama” en: *Microcritica*. Buenos Aires, Biblos, 1996 (pp.63-69).

<sup>298</sup> La abolición de las encomiendas tuvo lugar durante el período inmediatamente anterior a la época en que se desarrolla la novela. Silvio Zavala señala que esta medida generó amplia resistencia, tal es así –asegura– que todavía en el año 1769 se hallan en el Paraguay ejemplos de encomiendas autorizadas por el

que “para privar de la libertad a cien o doscientos nativos y hacerlos trabajar en provecho ajeno no era mérito suficiente un papel antiguo con el nombre de Irala.”(47) Zama se sorprende frente a este juicio “peligroso” y le pregunta:

—¿Estaré hablando con un español o un americano?

Y él, incontinentemente, me replicó:

—¡Español, señor! Pero un español lleno de asombro ante tantos americanos que quieren parecer españoles y no ser ellos mismos lo que son.

Aquí nació mi furia.

—¿Va por mí?

Vaciló un instante, se contuvo y dijo:

—No. (48)

Como es de esperar este episodio no puede más que terminar —páginas después— en una escena de violencia protagonizada por Zama en contra de su subordinado. Ventura Prieto es así injustamente destituido, puesto en prisión y luego exiliado. A pesar de que en apenas unos lustros la independencia americana sería un hecho, el asesor letrado sólo piensa a Ventura “como el propagandista de algo, si bien ignoraba de qué.”(81)

El agua es omnipresente, circunda a la ciudad en un encierro que es a la vez promesa de partida. Como afirma Gastón Bachelard a propósito de la obra de Edgar Allan Poe: “Contemplar el agua es derramarse, disolverse, morir.”<sup>299</sup> Las múltiples modalidades y figuraciones de lo líquido que escanden el texto se relacionan con este deseo de viaje y con su sublimación a través de la promesa de continuidad ofrecida por el erotismo en la “pequeña muerte”<sup>300</sup>. Es así cómo los besos de Luciana, esa española bella y blanca que Diego de Zama pretende durante toda la primera parte, son vividos y recordados una y otra vez como “jugosos”; y cómo la crisis moral del protagonista se relaciona indirectamente con la falta de solidez de los alimentos que ingiere. Si comer es consumir la consistencia, la blandura acuática del magro sustento diario de Zama (sopas, pescado, carnes blancas y mucho mate) sugiere una negatividad de la materia que es clave también de la conflictividad con la que él mismo asume sus pulsiones.

Vicuña Porto, personaje central y decisivo de la última parte de la novela y que —por correspondencia fonemática y en tanto ambos representan la americanidad— puede incluso aventurarse que es el mismo Ventura Prieto (si bien el texto sugiere esta

---

Rey. El texto, con todo, indica la poca seriedad con que procede Zama en tanto olvida “reclamar la documentación probatoria de su ascendencia.”(46) Ver: Zavala, Silvio. *La encomienda indiana* México, Porrúa, 1973.

<sup>299</sup> Bachelard, Gastón. *El agua y los sueños*. México, Fondo de Cultura Económica, 1978.

<sup>300</sup> Cfr. Quinta parte, cap.II.

hipótesis, nunca la afirma ni la descarta<sup>301</sup>), es precisamente por esta negatividad de lo líquido comparado con el río:

Vicuña Porto era como el río, pues con las lluvias crecía.

Cuando las aguas del cielo tórrido se derramaban sobre la tierra, se hinchaba la lengua de la corriente, mientras Vicuña Porto escapaba de aquellos suelos asiduamente mojados.

Entonces, si una vaca se perdía, culpa se echaba al río, el lamedor de la gula incesante, y si un mercader moría, en la cama, destripado, ya la culpa era de Porto. (195)

Vicuña Porto, oculto tras el nombre de Gaspar Toledo, es uno de los hombres encomendados a su captura. Situación absurda si las hay, su búsqueda se convierte en cifra explicativa de estos nueve años narrados en la vida del funcionario letrado: “Entonces, pensando que él se hallaba entre nosotros y nosotros padecíamos necesidades, fatigas, tropiezos y muertes por encontrarlo, se me ocurrió que era como bucar la libertad, que no está allá, sino en cada cual.”(219) Vicuña, audaz y valiente, amigo y conocedor de los indios, mezcla de violencia, astucia y rebeldía es un producto del suelo americano y prefigura al futuro caudillo. Es la contracara de Zama, una “víctima de la espera” (a quienes dedica Di Benedetto la novela), un desarraigado que cultiva su desarraigo y que asume los valores del conquistador negando su identidad criolla y los lazos que lo unen a su tierra.

Pero hay más: esta irrealización del viaje a la metrópoli por parte del funcionario letrado tiene su correlato y consecuencia en la “economía de los cuerpos”<sup>302</sup> dirimidos en la colonia. Europa es para Zama una mujer blanca que hay que poseer, dominar, usufructuar. Y este derrotero –así sublimado y refigurado–, habrá de perpetuar el viaje utilitario de Belgrano y de Alberdi.<sup>303</sup>

El sujeto del relato de viaje tradicional descubre la imagen del “otro” y de “lo otro”, en la cual suele proyectar una imagen de sí mismo que le resulta a una vez,

---

<sup>301</sup> Al comienzo de la tercera parte Diego de Zama dice conocer al bandido: “Vicuña... y un tiempo ido. Vicuña... y el corregidor. ¡Yo conocía su nombre y conocía su cara!” (196) De aquí puede inferirse que conoce al bandido de su tiempo de corregidor, razón por la cual la hipótesis de que Ventura Prieto y Vicuña Porto son la misma persona decae. Sin embargo, para sumar desconcierto más adelante leemos: “Era él, si él decía serlo, exponiendo con ello la vida. Además, su voz me trajo la presencia de mi mesa, mi despacho, mi caballo, mi espada, mis faenas en otra tierra.”(205)

<sup>302</sup> Cfr. Rubin, Gayle. “El tráfico de mujeres: notas sobre la “economía política” del sexo” en: *Nueva Antropología*. Vol. VIII, Num.30. México, Noviembre de 1986.

<sup>303</sup> Según señala Viñas la preocupación utilitaria del viaje a Europa de Belgrano se prolonga e intensifica en el viaje de Alberdi, el movimiento atesorador y acumulativo no se detiene aunque se pase de la relación “súbdito-corte” a la de “espectador americano” o “hijo del desierto”: “Europa es una mina, hay que escarbar en ella, usufructuarla, y Alberdi descende la escalera de los archivos y abre los códigos. La antigua relación colonial se ha invertido.” Viñas, David. Ob. cit. (p.27)

patente y negada. En el relato de viaje de las culturas conformadas en el expansionismo colonial, el mundo “otro” suele representar el “Mal” el cual debe ser regenerado con la conquista y la colonización.<sup>304</sup> Según nos alerta Tzvetan Todorov al analizar las novelas del escritor francés decimonónico Pierre Loti, erotismo y exotismo son parte indispensable de la fórmula que la novela colonial habrá de explotar sin pudor. Así, los tres libros de Loti (*Aziyadé*, *Rarahu* y *Madame Chrysanthème*) cuentan una sola historia conformada por dos elementos: un europeo visita un país no europeo y un hombre tiene una relación erótica con una mujer. Loti inventa esta fórmula novelesca que consiste en hacer coincidir exotismo y erotismo: es necesario que la mujer sea extranjera y por lo tanto exótica para despertar el deseo erótico. En este sentido, no es errado afirmar que Zama invierte la fórmula de la novela colonial al construirse a partir de una inversión del punto de vista en estas relaciones asimétricas de sexo-poder.

(...) una mujer de otras regiones, un ser de finezas y caricias como podía haberlo en Europa, donde siquiera unos meses hace frío y las mujeres usan abrigos suaves al tacto como los cuerpos que cobijan.

Europa, nieve, mujeres aseadas porque no transpiran con exceso y habitan casas pulidas donde ningún piso es de tierra. Cuerpos sin ropas en aposentos caldeados, con lumbre y alfombras. Rusia, las princesas... Y yo ahí, sin unos labios para mis labios, en un país que infinidad de francesas y de rusas, que infinidad de personas en el mundo jamás oyeron mentar (...) (43)

La supuesta “cultura sofisticada” de los europeos es un mito colonial de la misma manera que la “inocencia paradisíaca” de los indios americanos es un mito europeo.<sup>305</sup> El problema es que Diego de Zama conjuga asistemáticamente las dos cosmovisiones y en el hiato tramado en esta imposible mixtura, en esta indecisión, se condensa la clave de su conflicto. Si bien concibe a América con la mirada del europeo como una tierra infantil y sin historia –“Con ser tan mansa, cuidábame de la naturaleza de esta tierra, porque es infantil y capaz de arrobarme...” (11)– lejos de encontrar allí su encanto, añora precisamente lo que nunca por ley ha de tener: la sangre, la historia, la cultura europea.

No es fortuito que todos los personajes con los que el protagonista establece relación en la primera y segunda parte de la novela sean españoles. En la primera sección del texto aparecen: el Gobernador, Bermudez (el Oficial Mayor), Godofredo

<sup>304</sup> Monteleone, Jorge. *El relato de viaje*. Buenos Aires, El Ateneo, 1998.

<sup>305</sup> Cfr. Rosa, Nicolás. “Nuevas expediciones: itinerarios, migraciones, excursiones, turismo” en: Mattalia, Sonia – Alcázar, Joan del. (coord.) *América Latina: Literatura e Historia entre dos finales de siglo*. Valencia, Ediciones del CEPS, 2000 (p.294).

Alijo y Honorio Piñares de Luenga (Ministros de la Real Hacienda), y Luciana, esposa del último. De posición menos destacada que este pequeño círculo de altos funcionarios y ricos comerciantes son, en cambio, el dueño de la pensión en donde vive Zama, Domingo Gallegos Moyano y su hija Rita, el capitán Indalecio Zavaleta y finalmente, Ventura Prieto. En la segunda parte encontramos a Zama conviviendo con Emilia, una española viuda y pobre con quien cumple su deseo de ser padre, y a Manuel Fernández, el escriba de la gobernación que acabará siendo su protector secretario. Aunque no se informe en el texto si Fernández es americano o español, esta ambigüedad no es menos significativa.

Es precisamente en una fiesta ofrecida por este círculo de élite, hacia el comienzo de la novela, en donde Diego de Zama manifiesta con marcada arrogancia que sólo ha de tener relaciones con mujeres blancas y españolas:

Alguien propuso, en la rueda masculina, que al cabo de la cena, devueltas las mujeres al hogar, se hiciera una reunión con mulatas libres en cierta casa de las afueras. (...)

Yo me hacía fiera violencia en la vacilación, hasta que llegó mi turno y me excusé. Entonces, uno de ellos, como muchos ya al tanto de mi comportamiento, me preguntó sin malicia:

—¿Sólo blanca ha de ser?

—¡Y española! —respondí con arrogancia.

(27)

El comportamiento de Zama es perturbador, escandaloso, irreverente. Por varias razones: primero, por ser un americano, “el único en la administración de esta provincia”(35); segundo, por confesar pretender a una mujer española y blanca estando casado con una americana que, precisamente, no se encuentra junto a él; y tercero, por codiciar una mujer de la colonia en franco adulterio, “y si la hembra también lo estaba, en redoblado delito”(35). Como se lo hace saber el oficial Bermúdez, sus palabras lo han colocado en un aprieto: “Si el asunto se tomaba como ofensa de un americano contra el honor de los españoles y alguien interesado se encargaba de abultarlo, podría estorbar mis demandas ante el propio virrey.”(36)

Si bien Zama le resta importancia al asunto, el deseado viaje a la metrópoli nunca habrá de realizarse. En cambio, el lector asiste a lo largo de las ciento veinte páginas que componen esta primera sección del relato, a los continuos y afiebrados desplazamientos del ex-corregidor indiano dentro de la ciudad colonial, siempre transportado por su deseo, siempre en busca de mujer:

La ciudad, mañanera y tenuemente festiva, entreabría ventanas e intercambiaba caminantes y carruajes de barrio a barrio y de iglesia a hogares.

En las calles, saludé a algunas señoras y doncellas que solía tratar por amistad o vinculación con sus respectivos hombres, esposos, padres.

De pronto me lancé a la aventura.

Una desconocida dama de mantilla, escoltada por dos pardas, fijó su mirada en mí, a medida que nos aproximábamos de frente. Creí interesarle y, apartándome a un costado, le hice una reverencia, que no contestó. Me vino la apetencia de ella —la apetencia de mujer— (...) Alguna criadita lo advirtió y la dama, avisada, apuró el paso, pero el mío era más ganador de espacio. Ella ya casi corría y yo también, aunque los dos sin perder compostura. Era una persecución violenta, destinada, bien lo veía, a un fracaso por cualquier motivo, más que ninguno al de mi escaso tacto. No cejé hasta ponerme a unas varas de ella. Entonces salió al paso, de su hogar, calmosa e innegable, una nombrada familia con la que yo mantenía frecuentes contactos. Tuve que detenerme a saludar.

Después me interné por las calles de diferentes rumbos, sin dar con la fígitiva.

Pero ya estaba lanzado.

Retorné a los lugares donde afluían mujeres devotas o visitadoras y saludé a todas las que no venían con guardia masculina. Si eran conocidas, buscaba en su expresión un indicio de disposición más que cortés; si no, alguna correspondencia a mi actitud ligeramente galante que me revelase a la mujer capaz de un desvío.

Estaba excitado y atento a los signos más sutiles, dispuesto a aferrarme a cualquiera de ellos y llevar adelante mi osadía hasta alguna victoria. Caminé, sudé; fui y volví una hora o más. (67-68)

La ciudad colonial es —entonces— el escenario más adecuadamente cómplice que su travesía sexual puede esperar porque en el cuerpo de la mujer blanca y española que allí circula, se cifra todo lo que Diego de Zama anhela en ese momento para sí: placer, prestigio, poder y promesa de partida. Pero para conseguir todas esas “p” Zama no puede más que tramar muy debilmente, puesto que ya se sabe desde el principio condenado al fracaso, un tráfico ilegítimo de influencias a partir de este cuerpo. Y este tráfico es ilegítimo porque dada su condición de americano, casado, pobre y subalterno (numerosas veces el texto da cuenta de la pobreza de Zama), no tiene qué ofrecer a cambio. Como bien señala Gayle Rubin a partir de los estudios de Freud, Lévi-Strauss y por supuesto Marcel Mauss, el “tráfico” o el “intercambio de mujeres” es lo que funda lo social a través de las redes de parentesco. Pero, “si el objeto de transacción son las mujeres, entonces son los hombres quienes las dan y las toman los que se vinculan, y la mujer es el conductor de una relación, antes que una participante.” Así, “para participar como socio en un intercambio de regalos es preciso tener algo para dar. Si los hombres pueden dar a las mujeres, es que éstas no pueden darse ellas mismas.”<sup>306</sup>

Zama es un desposeído, un “menguado”, lo único que posee es un pasado que él juzga como glorioso y bravío. Es un desposeído y a la vez es un ingenuo: espera que la

<sup>306</sup> Rubin, Gayle. Ob. cit. (pp.110-111)

mujer le dé algo que ella misma no posee. Al final de la primera parte, cuando ya el ex-corregidor se ha cansado de esperar los desbordes de la pasión que pudiera entregarle Luciana, ésta le envía la siguiente misiva:

“Estoy tan sola que pienso menos en mí. Me pregunto: ¿Qué hace Diego por su prosperidad? ¿Se atiene a vagas promesas de parientes y amigos bien intencionados pero nada eficientes? ¿Podría serle útil una súplica de mi hermano ante S.M.? Diego: Por que estuvieras cerca, aunque no te viera, he vacilado siempre en ofrecerte una ayuda que pueda llevarte a otro país, quizás a España. Ahora pido menos de la vida y estoy resignada a que triunfes lejos de mí. ¿Harás el bien de visitarme?” (105)

Luciana es sólo el agente conductor. Es cierto: es un agente poderoso, pero no es la influencia directa. De igual manera es que a través de su mujer, Marta, que Zama supone los favores de su cuñado: “Entretanto, sin duda llegaría aviso de mi traslado, por la gestión del hermano de Marta en Buenos-Ayres o la del hermano de Luciana en la corte.”(119) Será por este plus de disminución, o por la ilegitimidad del tráfico –en uno u otro caso–, que los beneficios de las influencias nunca llegaran.

La mujer es una mercancía<sup>307</sup> preciada que es necesario poseer de algún modo. Si es cierto –como se afirma en algunas lecturas críticas<sup>308</sup>– que la gesta de Diego de Zama está punteada por la continua degradación y la autodestrucción de sí, no es menos cierto que ésta puede también medirse a partir de las mujeres que el funcionario frecuenta hasta que finalmente parte hacia la caza del bandido Vicuña Porto. De pretender a una dama rica y esposa de un encumbrado miembro del gobierno como es Luciana, ó, acaso no tan rica, pero sí joven y blanca, como lo es Rita; hacia el comienzo de la segunda parte del texto y habiendo transcurrido cuatro años, ya vemos al asesor letrado asistido por Emilia, una española viuda y pobre con la cual convive. Si bien Emilia no tiene dinero ni influencias que ofrecerle, le da precisamente lo que él desea en ese momento, un hijo. Un hijo que habrá de tener algo de la preciada sangre española.

---

<sup>307</sup> El problema de la mujer como mercancía es desarrollado por Antonio Di Benedetto en el cuento “As” (publicado en *Grot*) en donde dos hombres se disputan a una mujer (uno es su padre y el otro pretende ser su marido) dotada de una suerte proverbial para los juegos de azar. Allí, la condición de la mujer resulta claramente ligada a la rentabilidad y la utilidad que procura.

<sup>308</sup> Así, mientras Rosa Boldori señala la continua degradación sufrida por Diego de Zama, Noemí Ulla advierte en ésta la configuración de una poética (“una poética de la destrucción”). Paralelamente, María Elena Legaz entiende la transformación del protagonista como una “continua degradación” que desencadena “la absoluta imposibilidad de ser rehabilitado”. Cfr. Boldori, Rosa. “Antonio Di Benedetto y las “zonas de contacto” en la literatura” en: *Boletín de literaturas hispánicas*. Universidad Nacional del Litoral, Santa Fé, 1967. Ulla, Noemí. “Zama: la poética de la destrucción” en: *Nueva novela latinoamericana*. Buenos Aires, Paidós, 1972. Legaz, María Elena. “Nido en los huesos en la obra de Di

Así Zama reproduce y a la vez invierte el gesto del conquistador. Si éste –como bien señala Martínez Estrada– engendraba vástagos en las indias “como si al hacerlo tomara una recóndita represalia contra esa América que lo había desengañado”<sup>309</sup>, Zama ahora habrá de sembrar la cimiento en el cuerpo de la española como una especie de revancha o desquite de todo lo que anhela y que su origen espurio de mestizo le veda. Y su hijo, como el del conquistador, habrá de ser hijo también de la miseria y del abandono.

Por último, al final de la segunda parte de la novela, otra mujer se le ofrece a su comercio:

De nuevo alguien me ofrecía ayuda. *Otra mujer* se sentía autorizada para dispensarme protección. Yo era, pues, un visible hombre frágil. No se trataba de eso únicamente. Es que insinuaba reproducción de la urdimbre de Luciana, aquel trámite afanoso que hubo de naufragar, no sé, porque pasó a ser para mí como un pariente desaparecido. Luciana y su gestión se reproducían con aquella esquila, pero ya, meramente, como un simulacro, una burla del tiempo a través de esa fealdad que me buscaba. (172)

Bien sabe Zama que esta mujer fea que se le ofrece no posee en demasía lo que él en ese momento más necesita, metálico. Aún así, acepta una ayuda que terminará convirtiéndolo a él mismo en mercancía al entregar su cuerpo a cambio de dinero. Es decir, degradación y feminización se homologan así en un proceso irreversible que acaso pudiera determinar su suerte.

“Marta, no he naufragado” escribe Zama en un papel sabiendo que en pocas horas quizá ha de perder la vida. “Como la promesa de un hijo, o igual que un amado despojo” (238) ese papel anuncia un deseo más que una realidad. Y en la posibilidad de este naufragio se afirma la realización efectiva de un viaje, no a la metrópoli, sino al corazón de la infancia –“al reino del Mal”, diría Bataille–, al centro de sí mismo –diría Baudelaire<sup>310</sup>. Y este viaje no puede ser emprendido sino en concomitancia y proyección de otro viaje singular: el viaje a la “barbarie americana”.

En la tercera parte de la novela, fechada en el año 1799, Zama se suma a una legión a las órdenes del capitán Parrilla que, bordeando el Chaco, se remontará hacia el norte del Paraguay para continuar hacia el oriente por territorio brasileño en dirección a

---

Benedetto” en: *Curso de actualización: La narrativa contemporánea*. Universidad Católica de Córdoba. Córdoba, 1983.

<sup>309</sup> Martínez Estrada, Ezequiel. *Radiografía de la pampa*. Buenos Aires, Hispamérica, 1986 (pp.26-27).

<sup>310</sup> Baudelaire alcanzó en uno de sus poemas más logrados –“Le voyage”– un entendimiento definitivo de la profunda significación del relato de viaje. “¡Saber amargo aquel que se aprende del viaje!” dice el poema: la vileza, la esclavitud, la estupidez, el crimen y la demencia son todo el conocimiento que los viajeros obtienen del mundo para terminar finalmente seducidos por el deseo de lo nuevo que los arrastra

los ríos que llevan a Matto Grosso y Cuyabá. Allí, esa tierra plena de soles abrumadores se le muestra con el esplendor exultante y alucinado de la inconciencia: “Yo veía nuestra situación como la de quien quisiera penetrar en el dibujo de un bosque sobre el cual se ha hecho el dibujo de otro bosque, y a mayor altura, pero ligado al primero, el dibujo de un tercer bosque confundido con un cuarto bosque.”(220)

Es en esa tierra que al principio de la novela había sido caracterizada como “infantil” que Zama ha de conocer las costumbres salvajes de los indios guanaes y de los mbayas, ha de conocer también al pueblo derrotado por los indios mataguayos y que, conducido por los ojos de los niños, no tiene descanso. Y, finalmente, es en esta misma tierra que Zama ha también de entender que ese niño rubio cuyas apariciones fantasmáticas había celado en años anteriores es una proyección de su atribulada conciencia. Las cuatro ocasiones en que éste se le presenta son particularmente singulares: las dos primeras desencadenan el conflicto con Ventura Prieto, la tercera se sucede luego del encuentro erótico con la mujer fea, y la cuarta, es al final, cuando ya ha sufrido la mutilación de sus dedos por parte de la legión sublevada y a las órdenes de Vicuña Porto. Si es significativo que el número doce –la edad que tiene siempre el niño– sea simbólico del “orden cósmico y la salvación”<sup>311</sup>, no es menos importante el hecho de que el agente de dicha salvación se presente bajo la figura de un niño.

Él me contemplaba.

No era indio. Era el niño rubio. Sucio, estragadas las ropas, todavía no mayor de doce años.

Comprendí que era yo, el de antes, que no había nacido de nuevo, cuando pude hablar con mi propia voz, recuperada, y le dije a través de una sonrisa de padre:

–No has crecido...

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

–Tú tampoco. (240)

América es –según H.A. Murena– “un hijo crecido, y sin experiencia, un joven senil que vive a la sombra de sus padres, estancado”<sup>312</sup>. Un año antes de la escritura de Zama editorial Sur publicaba el libro *El pecado original de América*, allí Murena postulaba que la ilusión de juventud atribuida a los pueblos del continente había servido erróneamente para explicar sus fracasos. América, cubierta así de “una capa de historización adventicia” conferida por Europa de acuerdo a sus patrones, sufría una

---

hacia *sí mismos*, hacia el Mal y la muerte. En este sentido, *Zama* puede ser pensada como una especie de ejercicio retórico desplegado sobre esta matriz o teoría primaria.

<sup>311</sup> Cirlot, J.E. *A Dictionary of Symbols*. New York, Philosophical, Library, 1962.

<sup>312</sup> Murena, H.A. *El pecado original de América*. Buenos Aires, Sur, 1954 (p.40).

ilusión de continuidad que inhibía a la vez la gestación de una nueva vida en el suelo americano. Años antes en *Radiografía de la Pampa*, Ezequiel Martínez Estrada –de quien Murena se ha declarado discípulo– señalaba el error de haber designado a América como “Nuevo Mundo”, lo cual hizo que se designaran como “defectos de infancia los vetustos vicios de senilidad”. Así, “aquello que fue poblado y modificado se convirtió en nuevo”, olvidando que América había tenido civilizaciones cuyo apogeo coincidió con la invasión de los moros en España.

Es precisamente esa “falsa historicidad” lo que hace que la tierra americana sea invisible para Zama durante las dos primeras partes de la novela y que su “locomoción deseante” se relacione indirectamente con la búsqueda de la identidad a través del reconocimiento de los lazos que lo unen a su medio.<sup>313</sup>

Yo, en medio de toda la tierra de un Continente, que me resultaba invisible, aunque lo sentía en torno, como un paraíso desolado y excesivamente inmenso para mis piernas. Para nadie existía América, sino para mí; pero no existía sino en mis necesidades, en mis deseos y en mis temores. (43)

Sólo cuando Zama se adentra en el corazón de ese continente –que es también el corazón de *sí mismo*– es que América se hace arrasadoramente visible. Y esta visión supone por lo pronto la aprehensión de una certeza cabal: la supuesta infantilidad de América es sólo el atributo de una percepción dislocada. Si América es arcaica, entonces Zama ha de ser por fuerza el infante. Y siendo un niño es acaso posible que aun mutilado pueda crecer.

#### **Capítulo IV:**

##### **Sujetos arcaicos, sujetos discretos**

*Zama* opera en la poética dibenedettiana como su mito fundante de escritura. Y esta afirmación –creemos– no es exagerada. La fuerza arrasadora de este texto temprano no radica solamente en la pluralidad de lecturas que concita al actualizar el pensamiento

---

<sup>313</sup> Según ha analizado Fernando Aínsa en su libro *Identidad cultural de Iberoamérica en su narrativa*, los desplazamientos a través del espacio, la naturaleza, o hacia el pasado, propios de la novela hispanoamericana pueden ser entendidos como una “búsqueda de la identidad” por parte del protagonista, como un viaje que es también el re-conocimiento de su propia cultura y por ende, de su subjetividad.

existencialista en un ámbito latinoamericano en función de una reflexión específica sobre el sujeto y la escritura, o en desmontar el modelo de “novela histórica” al renunciar a cualquier tipo de reconstrucción arqueológica del pasado para postular, en cambio, una versión poética del mismo en donde la única realidad es la de “una Historia mutilada, fantasmagórica e indescifrable”<sup>314</sup>. La fuerza fundante de *Zama* consiste en que al pretender crear un cierto “verosímil de lengua” acorde a la época y el lugar en donde se desarrolla su trama, sienta las bases constitutivas que habrán de definir los rasgos distintivos de la poética dibenedettiana.

Alrededor de veinte palabras guaraníes, algunos pocos giros arcaizantes, y una escritura libre de coloquialismos con profusión de frases unimembres y deliberada elisión verbal, son la suma de recursos específicos de los que se vale Antonio Di Benedetto para crear una atmósfera acorde a la trama. A estos dispositivos formales que habrán de perpetuarse e incluso exacerbarse en su producción posterior (salvando –por supuesto– la presencia de vocablos en guaraní) debe sumársele –como posteriormente veremos (Cfr. Quinta Parte, cap.IV)–, el uso “anormal” del verbo transitivo y de la metáfora en la construcción de imágenes de alta densidad simbólica.

Como bien señala Noemí Ulla: “La precisión y tersura narrativa de *Zama* parecen provenir de un vigoroso poder selectivo, siempre vigilante a los desbordes que un idioma dieciochesco, pleno de arcaísmos y exhuberancia comunicativa, podía ofrecerle. (...) Antonio Di Benedetto acomete el difícil salto histórico (...) un salto en el tiempo en la búsqueda de un lenguaje perdido, al que debe ajustar una doble simultaneidad. Por un lado, la recuperación de la retórica virreinal; por otro, la decantación inmediata de esa retórica en la solicitud exigente de nuestro siglo, sin otorgarse la posibilidad de abandonos hacia una u otra época: la voluntad de un arduo equilibrio.”<sup>315</sup>

Di Benedetto acomete lo arcaico con discreción y selectividad. Lo arcaico le abre un abanico infinito de posibilidades puesto que le permite exaltar la validez del presente –como bien señala Saer– “al hacerlo más comprensible mediante un alejamiento metafórico hacia el pasado”.<sup>316</sup> En su estudio sobre la narrativa de este autor, Rosa Boldori apunta con respecto al lenguaje la siguiente conclusión: “El vaivén constante entre fantasía y realidad se ve favorecido por la cotidianidad del lenguaje, que

---

<sup>314</sup> Premat, Julio. “La topografía del pasado. Imaginario y ficción histórica en *Zama* de Antonio Di Benedetto”. Ob. cit. (p.292)

<sup>315</sup> Ulla, Noemí. “*Zama*: la poética de la destrucción”. Ob. cit. (p.251)

al no concordar a veces con lo fantástico del contenido, produce en el lector un efectivo desconcierto.<sup>317</sup> El desconcierto, más bien, parece generarse en la superposición del *fantasy* que suele tramarse en estos relatos y las modalidades de lo arcaico que convocan. Esta combinación inaugurada sin dudas por *Zama* –en donde lo fantástico surge a partir del onirismo y percepción distorsionada del protagonista– encuentra en uno de los últimos libros de relatos de este autor un tratamiento privilegiado.

*Absurdos* fue editado en España en el año 1978. Este volumen reúne, como se especifica en una nota aclaratoria, once cuentos inéditos<sup>318</sup> y otros cuatro anteriormente publicados, éstos son: "El juicio de Dios" (de *Grot*), "Caballo en el salitral" (de *El cariño de los tontos*), "Los reyunos" (premiado en el Primer Concurso Latinoamericano de Cuentos Policiales *Siete Días-Air France*, Buenos Aires-París, siendo el jurado: Borges, Marco Denevi y Augusto Roa Bastos) y "Pez", editado anteriormente en las páginas de una revista literaria.

En una entrevista de María Esther Vázquez a Adelma Petroni, una escultora amiga del escritor, nos enteramos de algunos datos puntuales referidos a la gestación de estos cuentos durante los diecinueve meses en que Di Benedetto estuvo preso: "Primero estuvo detenido unos meses en Mendoza, en el Colegio Militar. No se lo podía ver pero sí llevarle ropas y alimentos. Cuando lo trasladaron sorpresivamente a la Unidad 9 de La Plata, no nos dijeron adónde lo habían llevado. Empezamos a buscar con Bernardo Canal Feijóo, y los dos, cada uno por su lado, logramos saber su destino. (...) Estuvo preso 1 año y 7 meses, desde marzo de 1976 hasta septiembre de 1977. Yo pedí a todo el mundo que hiciese lo posible para lograr su libertad. Finalmente el Premio Nobel de Literatura Heinrich Böll le envió un telegrama a Videla" –gracias a la gestión de la traductora de Di Benedetto al alemán–. Según refiere Petroni, Antonio Di Benedetto sufrió cuatro simulacros de fusilamiento y numerosos golpes. Sin poder escribir, porque le rompían todos los papeles, encontró entonces 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). Después esos cuentos se

---

<sup>316</sup> Saer, Juan José. "Zama" en: *El concepto de ficción*. Ob. cit. (p.49)

<sup>317</sup> Boldori, Rosa. "Antonio Di Benedetto y las "zonas de contacto" en la literatura" en: *Boletín de literaturas hispánicas*. Nro.8, Universidad Nacional del Litoral, Santa Fé, 1967.

<sup>318</sup> Además de los relatos mencionados, el volumen contiene a: "Málaga Paloma", "Aballay", "Triptico zoo-botánico con rasgos de improbable erudición", "Hombre invadido", "Cínico y ceniza", "Pez", "Felino de indias", "Obstinado visor", "Onagro y hombre con renos", "Los reyunos", "Ítalo en Italia" (*Absurdos*. Barcelona, Pomaire, 1978).

editaron bajo el título de *Absurdos*. Con el anticipo que le dio el editor viajó a Europa, dio algunas vueltas y se instaló en España.<sup>319</sup>

Dos o tres cuestiones de interés: Primero, el hecho de que casi todos estos relatos hayan sido escritos en un absoluto encierro al igual que *Zama* (aunque el de *Zama* haya sido un encierro voluntario –por supuesto–). Segundo, que los sujetos de estos relatos sufran situaciones angustiantes de invasión y peligro en espacios reducidos o que estén condenados a la trashumancia sin poder conjurar una antigua culpa que los aniquila. Tercero y último, que la mayoría de estas ficciones se desenvuelvan en un tiempo improbable, desdibujado, indefinido, pero siempre inactual.

“En el fondo de las prisiones el sueño no tiene límites y la realidad no frena nada –afirmaba Albert Camus a propósito de Sade–. La inteligencia encadenada pierde en lucidez, lo que gana en furor.”<sup>320</sup> Si los veintisiete años de presidio generaron en el “divino Marqués” una ética de la soledad y de la destrucción, a partir de la reivindicación desesperada de la libertad y –en concomitancia– un imperio de la servidumbre, una servidumbre de los intentos pues ésta es la libertad que se reclama; en Di Benedetto, la experiencia del presidio –aunque más breve, no menos intensa– generó una ética de la culpabilidad y del absurdo que, bajo la aparente sumisión en la negación de toda violencia –tanto el terrorismo de estado como el terrorismo individual–, “ganó en lucidez lo que perdió en furor” para esconder en los pliegues de la escritura la más eficaz y extrema de las rebeliones. La errancia de Aballay, ese gaucho nómada que pretende emular la vidad de los estilistas anclado en su montura hasta no saberse lavado de la culpa de una muerte, es –doblemente– la figura y el conjuro en este paradigma trazado por la ética de los aniquilados, por los que ya de antemano se saben perdidos.

Así, “Tríptico zoo-botánico con rasgos de improbable erudición” (publicado también *Absurdos*) es –como su nombre lo indica– una composición elaborada al modo de los trípticos pictóricos que conjuga elementos tomados de la zoología, la botánica y la historia universal para dar cuenta finalmente de la absoluta diversidad de las Américas (la del Norte, la Central y la del Sur) sólo hermanadas por un sentimiento común: el desarraigo.

---

<sup>319</sup> Vázquez, María Esther. “Casi memorias de Antonio Di Benedetto” en: *La Nación*. Buenos Aires, 17 de febrero de 1991. En numerosas entrevistas concedidas a su regreso del exilio, Di Benedetto confirma haber escrito el libro en prisión y haber utilizado estos subterfugios para que no destruyeran sus escritos. Cfr. Zaragoza, Celia. “Con Antonio Di Benedetto a punto de partir de España” en: *La Prensa*. Buenos Aires, 7 de octubre de 1984. Sosa, Nilda. “Cuando soplan los sueños” en: *Clarín*. Buenos Aires, 11 de abril de 1985.

<sup>320</sup> Camus, Albert. *El hombre rebelde*. Buenos Aires, Losada, 1996.

El primero de los trípticos, “Vizcachas”, relata la historia del aventurero irlandés Ryan O’Hara quien –“desarraigado allá y acá” (97)– llega a Buenos Aires rodeado por una leyenda tan quimérica como imprecisa que lo asocia a Búfalo Bill, a los pieles rojas y la aventura del oro en América del Norte. Devenido en estanciero pretende recrear de un continente a otro su leyenda persiguiendo “con saña exterminadora” (98) a los indios para terminar siendo asesinado por sus subordinados. Hacia el final, nos enteramos que el narrador del relato es un descendiente de O’Hara y que se encuentra en una cueva muy parecida (o acaso sea la misma) a aquella en donde su abuelo murió: Ryan, el abuelo, estaqueaba hombres; este O’Hara es cazador, estaquea vizcachas.

El segundo de los trípticos, “Sargazos”, toma el nombre de las algas marinas que se extienden como una especie de pradera en el océano Atlántico, a la altura de América Central, en lo que se conoce como el Mar de los Sargazos. El narrador se presenta al principio del relato como una figura zoomórfica signada por el desplazamiento, por una locomoción incesante que evade el agua estancada y se lanza a la inmensidad oceánica. Las ideas naturalistas de Aristóteles, el filósofo de origen griego Diodoro de Sicilia e incluso Platón son invocados en el texto por este narrador signado por la liquidez: la historia de la humanidad resulta entonces como un mero fluir, como una migración intermitente que desemboca irremediabilmente en América. Pero este artificio tan acorde a la poética borgeana sobre el que se construye el texto recibe hacia el final una vuelta de tuerca:

Intrigué a un naturalista, acaso filósofo, que se interrogaba en lares de Sicilia. ¡De Sicilia, como Diodoro, como Antonello de Mesina, como Luigi Pirandello!... Como mis abuelos, viticultores y músico anónimos... Y yo (en cierto modo, por lo que hace a la sangre inmigrante) que no tendré plaza en su parnaso. 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. Anguila migratoria en medio del cardumen que de dos en dos viene de Sicilia y fondea en los Sargazos. Desova, y mueren las hembras, y los machos, con los retoños, vuelven. Así, siempre. (103)

Explicado de esta manera el mecanismo de producción del relato a través de la asimilación de la inagotable biblioteca borgeana, el narrador –como si de repente implicara demasiado esfuerzo mantener el artificio– permite que el velo caiga, que el proceso de metaforización que lo consituye como “anguila” se desvanezca y aparezca este “yo” narrador/escritor que especula con una plaza en el parnaso. Si bien el *modo* fantástico de esta ficción es similar al utilizado en su primer libro de cuentos al aborbar

al “mundo animal” y toda su simbólica a fin de problematizar las relaciones del sujeto con el mundo y consigo mismo, este relato marca un límite. Marca el comienzo de un agotamiento de los mecanismos ficcionales al detener abruptamente el proceso por medio del cual el sujeto reflexiona sobre su escritura y sobre sí a la vez que genera el texto. Y este agotamiento ha de ser –precisamente– la piedra basal sobre la que se constituirá formal y temáticamente la última novela de Antonio Di Benedetto, *Sombras, nada más...*

El último de los trípticos, “Conejos”, aborda la historia de una solterona de origen británico “nacida con dos dones, Florence Taylor: el de los recuerdos y el de la maternidad” (105); mientras que al primero lo ejerce sin prudencia, el segundo no tiene aparente aplicación. Lo singular de este relato transcurre en Buenos Aires en el siglo XIX es que los recuerdos que acometen a miss Florence son recuerdos del futuro, hechos imaginados o tomados de diarios aún inexistentes o de libros apócrifos que trastocan los límites de la realidad y la fantasía en aras de la realización de un sueño – que es también la construcción de un futuro–: Florence Taylor recuerda/desea una Patagonia poblada y plagada de conejos.

De la conjunción de estos cuentos en el “Tríptico” total resulta una visión de América signada por la impronta zamana; signada por la migración, por sujetos errantes, desarraigados, deudores de una historia antigua que les aniquila el presente y los condena a un anhelo sin futuro porque lo que se anhela es lo ya ido.

Es así como “Felino de indias”, otro gran cuento de este volumen, actualiza los procedimientos formales sobre los que Di Benedetto había construido el relato “Caballo en el salitral” extremando las modalidades de lo arcaico inauguradas por *Zama*. El espacio actancial en el plano narrativo está ocupado nuevamente por un animal, un gato acompañado por un papagayo domesticado y parlante que comparten la aventura de la supervivencia en tierras americanas luego de ser abandonados por el séquito de un mercader español recientemente fallecido:

En tierra de Indias, sobre el espinazo de la cordillera de los Andes, un mercader español ha muerto.

Llevaba breve séquito de su raza y origen: primero, dos mozos de todo provecho, uno de ellos capaz con los números, en la práctica su contador cuando negociaba tejidos y especias, o piedras preciosas, si al caso venía. (...)

Dos años de traficar en Indias, descendiendo desde Santo Domingo, habían adherido a don Antolín de Reartes algunas costumbres, como las de andar por estos mundos sobre cabalgaduras que transportaban no solamente sus mercancías, sino una especie de su hogar, incluidos ciertos muebles de poco tamaño, con que se instalaba en las ciudades o puertos, tal Valparaíso, su reciente fonde.

Ló acompañaban dos animales, doméstico el uno, domesticado el otro. Un gato, que portaba en jaula y soltaba en las pausas de la travesía, sin cuidado de que escapara, por ser muy de su afición, y un papagayo, vocinglero e imitador, del que se hizo en el trópico. (153-154)

Las peripecias sufridas por estos animales en su aventura por sobrevivir en la árida cordillera andina recrean en el presente de la lectura y la escritura no sólo el paisaje y la riqueza de la fauna y la flora de la región, sino también la inmediatez del tiempo de la colonia. Lo arcaico, entonces, se problematiza a través de una escritura que controla rigurosamente el uso de ciertos vocablos de sabor antiguo y en un diestro manejo del tiempo narrativo. Con todo, aún aquellas ficciones de neto corte policial como “Los reyunos” y “Cínico y ceniza”, localizan su trama en pequeños pueblos o ciudades de provincia para luego evocar a través del ejercicio de la memoria un tiempo más arcaico: el de la época colonial –el primero– o el de la niñez y juventud del protagonista –el segundo.

“¿Qué es, entonces, el tiempo? Si nadie me lo pregunta, lo sé; si quiero explicárselo a quien me lo pregunta, ya no lo sé.”<sup>321</sup> Para San Agustín la fenomenología del tiempo nace en el centro de esta pregunta ontológica junto a la certeza de que por sobre a la argumentación escéptica que se inclina hacia el no-ser del tiempo, el uso cotidiano del lenguaje nos obliga aceptar que, aún no sabiéndolo explicar, el tiempo es. A esta paradoja ontológica planteada por San Agustín en el Libro XI de las *Confesiones*, se sucede la de la medida: “¿Cómo puede ser el tiempo si el pasado ya no es, el futuro todavía no es y el presente no es siempre?” Dice San Agustín: “Decimos que un tiempo es largo o breve, observamos su duración y su medida”<sup>322</sup>. Es el lenguaje quien atestigua la medida del tiempo, a la vez que el “¿cómo?” le es inaccesible; a partir de allí el razonamiento de San Agustín operará a través del desplazamiento del “presente” y del “futuro” al rango de adjetivos (*futura* y *praeterita*), de cualidades temporales que pueden existir en el presente sin que las cosas de las que hablamos cuando las narramos o predecimos existan ya: “Habría que decir que los tiempos son tres: presente de las cosas pasadas, presente de las cosas presentes, y presente de las cosas futuras. Las tres existen en cierto modo en el espíritu y fuera de él no creo que existan (...) Veo, pues, que el tiempo es una distención o dilatación (...) del espíritu mismo”<sup>323</sup>.

<sup>321</sup> San Agustín. *Confesiones*. Libro XI. Buenos Aires, Sopena, 1944.

<sup>322</sup> San Agustín. *Confesiones* Libro XI, Cap.15. Ob. cit.

<sup>323</sup> San Agustín. *Confesiones*. Libro XI, cap.20. Ob. cit.

Es, precisamente, al enigma de la especulación sobre el tiempo al que respondería –según postula el filósofo francés Paul Ricoeur– el acto poético de la construcción de la trama, no resolviendo el problema, sino produciendo la figura invertida de la discordancia y de la concordancia.<sup>324</sup> Ricoeur encuentra en el concepto de construcción de la trama (*mythos*) de la *Poética* de Aristóteles, la réplica invertida de la *distentio animi*, de San Agustín: mientras éste gime bajo el aprieto existencial de la discordancia; Aristóteles divisa en el acto poético por excelencia –la composición del poema trágico– el triunfo de la concordancia sobre la discordancia. Oponiéndose al uso platónico del concepto de *mimesis*, tanto en su sentido metafísico como en el técnico empleado en *República III* que diferencia la narración “por *mimesis*” a la narración “simple”, Ricoeur insiste en el carácter dinámico de la actividad mimética. La imitación o la representación es una actividad mimética en cuanto produce algo, la disposición de los hechos mediante la construcción de la trama; el binomio *mythos-mimesis* evidencian los polos a partir de los cuales se manifiesta el carácter de producción, construcción y dinamismo en la *Poética* aristotélica.

Es decir, de acuerdo a estas reflexiones, podemos afirmar que la narrativa de Antonio Di Benedetto no sólo resuelve poéticamente tanto la especulación inconclusiva sobre el ser y el no/ser del tiempo y, por consiguiente, los prolegómenos inherentes al relato histórico; sino que también ensancha y dialectiza de manera extrema el presente de la escritura a partir de una doble inserción de la dimensión temporal en éste, tanto al “bucear” en el fluir diacrónico de la lengua como al construir la trama y los personajes por medio una rotunda problematización del tiempo histórico. Los sujetos de estas ficciones son sujetos arcaicos, sujetos discretos, son sujetos dotados de un espesor lingüístico real en su pasado, en su devenir, en su futuro.

---

<sup>324</sup> Dice Ricoeur: “En mi libro será constante la tesis de que la especulación sobre el tiempo es una cavilación inconclusiva a la que sólo responde la actividad narrativa. No porque ésta resuelva por suplencia las aporías; si las resuelve es en el sentido poético y no teórico. La construcción de la trama, diremos después responde a la aporía especulativa con un hacer poético capaz de aclarar la aporía (tal será

## Capítulo V:

### Las huellas de la escritura

“Aballay”, publicado por primera vez en *Absurdos*, es un relato extenso (de veintisiete páginas) que cuenta la extraña historia de un estilista ecuestre, de un gaucho que, motivado por un sermón del cura del pueblo, inicia una vida de peregrinación y purificación obligándose a mantenerse montado a su caballo de por vida.

Este cuento es incluido luego en la primera antología que Antonio Di Benedetto publica en España en el año 1981<sup>325</sup>. A modo de presentación se adjuntan en dicho volumen tres cartas enviadas al autor, refiriéndose específicamente a “Aballay”, por parte de Jorge Luis Borges, Julio Cortázar y Manuel Mujica Láinez. Procedemos a reproducirlas:

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.  
Jorge Luis Borges.

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 estilista 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.

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.(...)

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 el oído del lector una interminable teoría de retrocesos; y la gran maravilla es que se retrocede hacia adelante, 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.

Julio Cortázar

---

el sentido de la *catarsis* aristotélica), pero no de resolverla teóricamente.” *Tiempo y narración I: configuración del tiempo en el relato histórico*. México, Siglo XXI, 1995 (p.43).

<sup>325</sup> Di Benedetto, Antonio. *Caballo en el salitral*. Barcelona, Bruguera, 1981. En este volumen se reúnen los cuentos: “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”, “Pintor o pintado”.

Querido Antonio: 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*. (...)

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. (...)

Manuel Mujica Láinez

Enajenadas del espacio privado y recolocadas en el espacio público, la edición de las cartas de estos escritores en el citado volumen tiene por objeto este movimiento: tres escritores "reconocidos" presentan a un "desconocido". Editado para circular en el mundo de habla hispana y principalmente en España, la presencia de estas cartas reproduce una estrategia de legitimación que es propia de un momento inicial en la carrera artística, pero que resulta extraña, o de una "anormalidad" que raya en el patetismo, cuando ese momento es el final aunque señalice –para nosotros– varios hechos significativos: Primero, que la publicación de *Absurdos* pasó, al menos en Europa, absolutamente inadvertida puesto que sólo tres años después se reeditan cuatro de los once cuentos nuevos que componían ese libro. Segundo: que cuando Antonio Di Benedetto se instala en Madrid al comenzar los años 80 debe "rehacer" de nuevo su carrera. Es decir: Di Benedetto en esos años vuelve a ser un desconocido, un marginal que llega a un lugar extraño y tiene que empezar de nuevo, sin su empleo (luego de su detención, los directivos del diario *Los Andes* le dieron la espalda), sin su familia y su biblioteca (al salir de la cárcel se separa finalmente de su mujer y pierde todo), y sin muchos de sus amigos (porque, aunque libre, el manto de la sospecha lo apresaba). Sólo desde aquí puede explicarse la clara alusión en uno de los cuentos de *Llamadas telefónicas* de Roberto Bolaño, a este volumen. El narrador chileno radicado en España puede referirse a este libro y a las tres cartas que lo presentan, puede construir sobre él a ese personaje escritor argentino llamado "Sensini" que le recomienda presentarse a cuanto concurso literario exista como él mismo lo hace, puede incluso novelar a este personaje desdibujando las mismas referencias reales porque en esos años y en esa coyuntura Di Benedetto era otra vez un escritor sin "nombre", un escritor a construirse, un marginal entre marginales. En ese sentido, no es errado decir que la escritura de Di Benedetto tiene dos comienzos y que *Caballo en el salitral* es el comienzo del fin.

El cuento es elaborado otra vez sobre el motivo del viaje. El camino emprendido por ese gaúcho nómada que pretende emular la vida de los anacoretas, es un viaje

ensimismado que postula al continuo despojamiento de todo lo material y humano como única forma de penitencia, de purificación y de conocimiento del sujeto.

Esta noche, Aballay ha decidido despegarse de la tierra. (...)

Está firme, a conciencia, en el trato consigo mismo de separarse del suelo y llevar su vida en penitencia. Mató, y de un modo fiero. No se le perderá la mirada del gurí, que lo vio matar al padre, uno de los escasos recuerdos que le han quedado de aquella noche de alcohol.

Pero él no podría quedarse quieto con su remordimiento. Él tiene que andar. Salirse (de un sitio en otro).

¿Cómo, si quiere copiar a los de antes, lo que contó el cura?

El fraile dijo que *montaban* a la columna. Él, Aballay, es hombre de a caballo. Tempranito, a los primeros colores del día, Aballay *monta* en su alazán.<sup>326</sup>

Aballay ha matado, y es perseguido por la mirada del niño que dejó huérfano. Impresionado hondamente por el sermón del cura en dónde refería la costumbre de los estilitas que, en el mundo antiguo, subían a las pilastras –es decir, a las ruinas de los monumentales templos– para aplicarse el rigor del castigo y alejarse a su vez de las tentaciones, permaneciendo allí enfermos y hambrientos (“Se dice que Simón el Mayor vivió así 37 años y Simón el Menor 69” (70), señala el cura), Aballay decide “hacer como los antiguos” y ser un penitente montado a su caballo. Así, transita sin rumbo fijo por distintos pueblos del paisaje pampeano, conoce a mercaderes ambulantes y campesinos; se cruza con indígenas y con “milicos” que intentan detenerlo por sospechoso de abigeato, y con el correr del tiempo y las distancias a Aballay le “nacén famas de santo”:

Harto astroso ha vuelto. No se ve a sí mismo, hace tiempo. Pero los ojos de los demás le controlan la presencia (...) Halla conocimiento en un rancho. No le conocen a él, nunca lo vieron; le reconocen las famas, que le han crecido, sin él saberlo, que son diversas y contradictorias, pero lo realzan, dentro de una concepción del bien.

"Lleva su cruz", se susurran, con actitud reverente. (79)

Finalmente, como en el relato “El fin” de Jorge Luis Borges en donde se recrea la venganza y el duelo contra Martín Fierro por parte del hermano del negro que éste matara siete años atrás, Aballay es encontrado por el hijo del finado: “Siempre piensa en el gurí que le hincó la mirada. Pasan años. Un día se encuentra con esa mirada. Sabe que el niño, hecho hombre, viene a cobrarse.”(91) El vengador lo enfrenta en un cañaveral, lo conmina a bajarse del caballo y como éste no lo hace lo ataca con su facón, Aballay se defiende con una caña y sin querer hiere al joven quien al instante cae del caballo,

Aballay “desmonta a dar socorro y llega hasta el vencido, (...) por su cuenta resuelve que en esta ocasión será justo que permanezca todo lo que haga falta” (93) en el piso:

El instante de vacilación basta para que el vengador de abajo, alce de punta el cuchillo y le abra el vientre.

Aballay cae, perdiendo aceleradamente las energías, y lo que se embota primero es el sufrimiento de la cortadura.

Alcanza a saber que su cuerpo, ya siempre, quedará unido a la tierra. Con el pensamiento velado, borronea disculpas: "Por causa de fuerza mayor, ha sido..."

Aballay, tendido en el polvo, se está muriendo, con una dolorosa sonrisa en los labios. (93)

Como bien señala Julio Cortázar en la carta citada, Di Benedetto pertenece a “esos raros y preciosos autores para quienes la imaginación se da por decirlo así hacia atrás en el tiempo, como Karen Blixen , como Isaak Dinesen, como para insinuar con el doble nombre esa metempsicosis al revés, esa instalación tan natural y perfecta en un tiempo dejado atrás por la historia y por la literatura.” El relato se construye sobre una dimensión temporal imprecisa, una época en la que perviven las costumbres de la vida rural propias del siglo XIX argentino así como también de algunos pueblos actuales muy alejados de los centros urbanos. La ausencia –a lo largo de las primeras páginas del cuento– de cualquier dato que posibilite anclar al cuento en una época puntual, permite la lectura de múltiples temporalidades. La mención misma de Facundo a la vez que evoca un tiempo mítico de luchas entre caudillos, un tiempo de fundaciones y de revueltas, suma perplejidad al texto: “De las quinchas vecinas brotan cantos, tempranamente entonados. Se nombra a Facundo, por una acción reciente. (¿Qué no es que lo había muerto, hace ya una pila de años?...)”(68) Ya sea como hecho real o como memoria colectiva en la pervivencia de un mito, la mención a este caudillo difumina aun más la temporalidad del relato, ensanchando y dialectizando el presente de la escritura hacia un ayer perpetuo del que nunca se regresa porque ese ayer es el hoy que los evoca: el hoy de los caudillos, pero también el hoy de los penitentes cristianos, el hoy de los errantes sin reposo. Sólo hacia el final del cuento, cuando se hace referencia al dinero (“el patacón de plata, guardado en el pliegue de la rastra”, 85), a las tribus indias y a los milicos, el lector puede establecer con mayor precisión la época en donde se desarrolla la trama.

La escritura se plantea entonces como un ejercicio de recuperación. De recuperación de costumbres y de palabras (“malandanza”, “remezón”, “pértigo”,

---

<sup>326</sup> En lo sucesivo citaremos la edición de *Absurdos* Ob. cit. (p.72).

“casorio”, “pulpería”, “cimarrón”, “mayorala”, “porfia”, “parejero”, “charque”, “astroso”, etc.), de recuperación de una figura (el gaucho / el penitente), y también de recuperación de un paisaje (el del interior). Si a fines de los cuarenta y principios de los cincuenta con la publicación de *Mundo animal* y *El Pentágono*, Di Benedetto –como estrategia de “comienzo”– ponía en tensión ciertas pautas estéticas defendidas en Mendoza por la generación regionalista del 25, luego de la aparición de *Zama* puede apropiarse del paisaje y de la lengua en un “regionalismo no regionalista” –en palabras de Beatriz Sarlo<sup>327</sup>– que desaliente de éste ese pintoresquismo o folclorismo que antiguamente lo caracterizaba. La aparición sucesiva de los relatos de *Grot* (*Cuentos claros*), de *El cariño de los tontos* y más tarde de *Absurdos* ponen así en escena un nuevo protagonismo: el de la región. Abstraídos los rasgos específicos de los referentes geográficos que en los relatos de estos volúmenes se actualizan, esa región siempre reenvía a la “territorialidad zamanaiana” –por llamarla de alguna forma–, una territorialidad que implica antes que nada una “desterritorialización” de la lengua (vehicular y referencial) –como señalan Deleuze y Guattari a propósito de Kafka y las literaturas menores<sup>328</sup>–, y una “reterritorialización” arcaizante en espacios olvidados de cualquier metrópoli. Y es aquí donde la “territorialidad zamanaiana” y la “zona saeriana” parecen cruzarse.

Ya en “El escritor argentino y la tradición” Borges reivindicaba el derecho de todo escritor a apropiarse de la cultura universal. Por otro lado, el Modernismo al romper las fronteras de la comarca e intentar situarse –como deseaba Darío– en una posición moderna, actual y a la par de las metrópolis, ya había desquiciado al regionalismo latinoamericano.<sup>329</sup> La llamada “transculturación narrativa” operada en la literatura hispanoamericana –según señala Angel Rama<sup>330</sup>– a partir de la segunda mitad del siglo XX, estaría dando cuenta también de esta nueva manera de enfrentar “lo regional” desde una perspectiva “no regional”.

Si pensar en la “zona saeriana” conlleva necesariamente a señalar un anclaje en un específico ámbito geográfico; pensar en la “territorialidad zamanaiana” implica más que nada reflexionar sobre la construcción de una poética de la “antirreferencialidad”

<sup>327</sup> Sarlo, Beatriz. “La duda y el pentimento” en: *Punto de vista*. Nro.56, Buenos Aires, 1996.

<sup>328</sup> Cfr. Deleuze, Gilles - Guattari, Félix. “¿Qué es una literatura menor?” en: *Kafka, por una literatura menor*. México, Era, 1998.

<sup>329</sup> Cfr. Foffani, Enrique - Mancini, Adriana. “Más allá del regionalismo: la transformación del paisaje” en: *Historia crítica de la literatura argentina. La narración gana la partida*. Volumen 11, Buenos Aires, Emecé, 2000 (pp.261-291).

<sup>330</sup> Rama, Ángel. *Transculturación narrativa en América Latina*. Ob. cit.

marcada básicamente por la errancia, la errancia de sentidos y de sujetos<sup>331</sup>. María Teresa Gramuglio, en una de las primeras lecturas críticas realizadas sobre la narrativa de Juan José Saer, postulaba que esta poética se alejaba del regionalismo tradicionalista al centrarse en la constitución de una “zona” definida, básicamente, por cuatro rasgos esenciales: la remisión a Santa Fe y sus alrededores como anclaje de la invención de un espacio imaginario; el descentramiento en el sistema literario argentino de Buenos Aires como centro geográfico; su vinculación específica con la tradición de la fundación literaria de espacios; y finalmente, la configuración de un mundo narrativo como “reservorio de experiencias y recuerdos” que sería “el núcleo productivo de los materiales literarios y uno de los elementos formales que confieren unidad (“unidad de lugar”) al conjunto de los textos.”<sup>332</sup> Salvo la insistencia en la primera característica, las demás ya están en mayor o menor medida presentes en la narrativa de Antonio Di Benedetto y suman argumentos al esfuerzo de Saer por revalorizarlo –o “reinventarlo”, como se quiera.

Mientras que la poética o la “zona” de Saer se fundamentaría, entonces, a partir de un intento por recuperar aquellas pérdidas dadas en distintas instancias de “pasaje”, el pasaje de la región al mundo, de una lugar natal que se da como pertenencia a otro que los mismos textos denominan como “extranjero”, el pasaje entre el “hoy” y el “ayer” de la escritura, el pasaje entre el referente y ese objeto opalescente que siempre se escapa y que acaso dice muy poco de “la” realidad (“las nubes”, “nadie, nada, nunca”, “pesquisas”, “cicatrices”, etc.); la “territorialidad zamaniana” se fundamenta más bien como un intento por restaurar el tránsito, el “pasaje” mismo. En pocas palabras: el “derrotero” de Aballay.

Signada por sujetos errantes, innombrados las más de las veces, que se desplazan por razones absurdas en espacios reducidos o abiertos –lo mismo da, pues siempre son vividos como asfixiantes–, la escritura de Di Benedetto se presenta como un intento por recuperar el tiempo en estado puro –como afirmábamos páginas atrás–. Y este ejercicio de recuperación sólo puede ser llevado a cabo observando las huellas que el tiempo y el espacio dejan, como cicatrices imborrables, en la lengua.

---

<sup>331</sup> La profusa utilización de dispositivos metafóricos en esta escritura posibilita pensarla como una “poética de la antirreferencialidad” que apuesta a una “refiguración de la realidad”. Cfr. Quinta parte, cap. IV.

<sup>332</sup> Cfr. Gramuglio, María Teresa. “El lugar de Juan José Saer” en: *Juan José Saer por Juan José Saer*. Buenos Aires, Celtia, 1986.

QUINTA PARTE  
Ejercicios de pudor

## Introducción

Si es cierto que cada escritura define un modo particular de apropiación del lenguaje, lo que Roland Barthes ha denominado “estilo”; no es menos cierto que ese estilo está también delineado por la, o las obsesiones que cada escritura irremediablemente convoca. En la narrativa de Antonio Di Benedetto hay un universo sobre el cual asiduamente se reflexiona, es sin duda “la” obsesión dibenedettiana, un problema que la narración no logra resolver y que gira en torno al enigma de “experiencia erótica” y al modo en que ésta, por definición asocial, puede y debe ser abordada por el sujeto que la cultura o la civilización convoca.

En vano sería tentar una enumeración de cómo este problema asume diferentes matices y ribetes a lo largo de sus escritos. El tema religioso de la culpa, el erotismo tramado como una forma extrema del absurdo, la fricción entre el hombre y el mundo la cual lo impulsa a dos respuestas antagónicas, la espera y la inmovilidad, o la abierta transgresión, han sido –en uno u otro sentido– apuntados por la crítica como tópicos de esta narrativa. Lo que quizá no se ha suficientemente subrayado, es que el gran motor de estas temáticas es siempre la experiencia erótica; es el modo particular en que se encadena la trama a partir de las relaciones humanas eróticamente invocadas, lo que convierte en constante, en “obsesión” dibenedettiana, a esta problemática.

En este sentido, Diego de Zama –de la novela a la cual el personaje da nombre–, y Amaya –del extenso relato “El cariño de los tontos”–, marcan los límites posibles de esta narrativa. Ambos personajes definen los puntos extremos de una misma flexión a la cual responden el resto de las subjetividades que Di Benedetto logra componer. Diego de Zama es con justicia el personaje que más ha trascendido; Amaya, sin embargo, es apenas recordado aunque sea la única figura femenina protagónica que el escritor haya enteramente construido. Dos modelos de erotismo resultan así tramados: por un lado, el erotismo como camino de conocimiento del sujeto a partir del ejercicio de la transgresión, y por ende, la ratificación de la Ley; y por el otro, la ensoñación como repliegue del sujeto pero también como aspiración a un nuevo orden simbólico-social.

Así, cotejar el papel de la fantasía y de la fuerza constructiva de Eros a partir de los dispositivos metafóricos desplegados en la escritura implica no sólo señalar el modo

en que el lenguaje se libera del esclavismo de lo real, sino también atender a la capacidad de éste para refigurar realidades.

A la luz de algunas reflexiones planteadas por Paul Ricoeur en *La metáfora viva* en lo referente al fenómeno de innovación semántica llevado a cabo en la metáfora y en la invención de la trama, intentaremos –finalmente– dar cuenta de las singulares proyecciones que esta “escritura pudorosa” traza en el proceso de sedimentación y renovación de la “institución imaginaria de la sociedad”.

## Capítulo I:

### Fábulas místicas

En el año 1983 es publicado por editorial Bruguera el último libro de relatos de Antonio Di Benedetto titulado *Cuentos del exilio*. Salvo dos cuentos de extensión notable (“En busca de la mirada perdida” y “Ortópteros”) las otras treinta y dos narraciones breves que reúne el volumen no actualizan –al igual que su última novela *Sombras, nada más...* publicada dos años después– la tensión estética lograda en sus libros anteriores. Dedicado “Al Premio Nobel de Literatura Heinrich Böll y al gran escritor argentino Ernesto Sábato, que bregaron por mi libertad en altas instancias”, el libro se ampara en la moral de las víctimas y encuentra en el exilio su razón de ser. Leemos en el apartado “Ilustración para el lector”: “(exilio). Que bien considerado, vino a ser doble: cuando fui arrancado de mi hogar, mi familia, mi trabajo, los amigos y, luego, al pasar a tierras lejanas y ajenas.”<sup>333</sup>. La mención específica de distintos lugares al final de cada texto (Rennes, Madrid, Plasencia o New Hampshire) dan cuenta de este continuo estado de desarraigo en el que fueron escritos.

Al leer estos relatos una sorpresa asalta al lector desprevenido: el gran –o quizá único– intertexto de estas ficciones, es la *Biblia* cristiana. Si bien no todos los cuentos hacen referencia a temas o personajes bíblicos, el fuerte carácter alegórico que los define organiza la serie en función de esta tradición. Así por ejemplo, el cuento “Dos hermanos” actualiza la historia de Caín y Abel; “La verdadera historia del pecado original” reescribe paródicamente el mito de la “caída” y consecuente pérdida del paraíso por parte de Adán y Eva; y “La presa fácil” y “Sueño con arca y pavo” orbitan sobre motivos navideños al igual que “Hombre-pan dulce”. Específicamente, en este último, el personaje recuerda los retablos medievales pintados sobre madera y lienzo, y al instante viene a su memoria “un villancico inglés, pienso que es de Longfellow y dice que en Navidad el león y el cordero comen juntos” (157), luego reflexiona que es muy posible que al día siguiente el león se coma al cordero y deduce que es un error asociarlos porque “cada cual tiene sus instintos, anda y se nutre en su medio.” Y luego finaliza:

---

<sup>333</sup> Di Benedetto, Antonio. *Cuentos del exilio*. Buenos Aires, Bruguera, 1983 (p.11). En lo sucesivo citaremos esta edición.

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. (...)

Una señora elige y compra ese pan dulce, es por la Navidad. En su hogar un filoso cuchillo me corta, una mano me distribuye y muchos dientes me destrozan. (158)

El motivo del relato no es nuevo, ya lo encontrábamos en "Es superable" publicado en *Mundo animal*. Asimismo en *Cuentos del exilio*, "Bueno como el pan" insiste en esta metáfora de desintegración/panificación del sujeto: un padre desde el exilio recibe una carta de su hija que le habla de la desdicha de aquellos que se quedaron; transido de dolor se dedica a observar comer a las palomas y "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 (...) el hombre se va adormeciendo, como pan en el horno..."(87) Así, el padre se panifica, "se vuelve pan, se dora y se seca, se resquebraja." Estos relatos actualizan entonces la simbología cristiana del supremo sacrificio, el cuerpo y la sangre de Jesucristo –el hijo de Dios– se entrega a los hombres en el ritual de la eucaristía a través del pan y el vino de la salvación. El proceso de transubstanciación de la materia que la tradición cristiana por siglos ha defendido como parte de su credo, es retomado ahora como estrategia narrativa para materializar la progresiva desintegración del sujeto rasgado inevitablemente por el Mal que lo define en su doble condición de culpable e inocente.

De este modo, en "La búsqueda del diablo", el alquimista y sabio Eudosio se entera en su lecho de muerte que satánás –a quien buscó toda su vida– es su misma esposa, la madre de sus tres hijos que habrán de multiplicar los males del mundo. Asimismo, el cuento "El lugar del malo" si bien se construye sobre otros dispositivos formales actualiza el mismo tema, la presencia del Mal en la cotidianidad de los sujetos. En el relato, un tío erudito refiere a su sobrino cómo aquella superstición que alerta de que pasar por debajo de una escalera trae mala suerte se origina en la costumbre de algunos pintores de la Edad Media, en lo referente al modo de representar la crucifixión de Cristo:

Lo pintaban en los momentos anteriores al descendimiento, con la cabeza volcada de un costado, todavía en la cruz, y apoyada a ésta la escalera que utilizó uno de sus verdugos. Debajo de la escalera, el pintor ponía al diablo. De ahí que de tanto ver pinturas de ese tipo en la gente se hiciera la idea de que el diablo habita o se agazapa bajo las escaleras. Y como el diablo representa lo contrario del amor y la caridad, representa el mal y el daño, el Mal con mayúscula... (59)

El ciclo se cierra: si el modo fantástico de los primeros relatos de *Mundo animal* le había proporcionado a Di Benedetto las herramientas formales necesarias para problematizar al sujeto y sus relaciones con el Mal, en su último libro de relatos la tradición judeocristiana le ofrece un molde genérico adecuado para las mismas reflexiones. De esta novedosa conjunción, se sucede una exegética que lejos de observar al texto bíblico como enmascaramiento de un sentido arcano que aguarda ser reconocido para arrancarle esa verdad que oculta –como apunta Michel de Certeau a propósito de las “fábulas místicas” tradicionales– se sucede una hermenéutica en donde la interpretación es asumida como un ejercicio abierto de recuperación e invención de sentido por parte del sujeto.

Una referencia que parece innecesaria imprime al relato “Extremadura” un viraje significativo cuando el personaje central escucha, casualmente, las siguientes palabras por parte de un sacerdote: “La pobreza es una virtud y como tal la cultivaba el hermano San Francisco.”(20) Luego, este personaje definido por su soledad y su exilio pide confesión al cura y se presenta como “Francisco”. En extramuros, el desarraigo y la pobreza son solidarios al creciente misticismo del sujeto. Varios relatos de esta serie vuelven sobre los pasos de “Aballay” para dibujar nuevamente la figura del penitente, del despojado que huye de la mirada de los hombres buscando la purificación y el absoluto. Leemos en “Asmodeo, anacoreta”:

Asmodeo erró por el desierto un número innumerable de lunas. Padeció sus rigores, pero igualmente supo de la guarida de los cañadones y saboreó la pulpa de los dátiles y la carne fresca de las palomas.

Siempre huyó de las caravanas y jamás se acercó a un oasis mientras las voces humanas se sumaban a las del viento o de las tórtolas.

Cuando quiso regresar no recordaba siquiera el rumbo establecido por las estrellas. Y fue el retorno más incierto y sacrificado que su voluntario ostracismo. (113)

Zama, Aballay, Asmodeo: transhumantes sin reposo que deambulan alrededor de una pérdida y vuelven legible aquella ausencia multiplicando las figuras del deseo. El anacoreta, el místico, el penitente, el sosía de Don Juan, todos buscan caminos para perderse y ya no regresar. Así, el nomadismo infatigable de estos sujetos no postula (excluyentemente) una problemática del espacio; como si el movimiento constante fuera la única posibilidad de visualizar o manifestar la pérdida del equilibrio, la verdadera “caída”, el itinerario que dibujan busca reponer siempre una carencia: su viaje es hacia el absoluto y esa es quizá la única certeza.

Señala Michel de Certeau: “Al mismo tiempo que la mística se desarrolla y después decae en la Europa moderna, aparece una erótica. No se trata de una simple coincidencia. Las dos se refieren a la “nostalgia” que responde a la desaparición progresiva de Dios como único objeto de amor.” A pesar de todos los inventos y conquistas que han marcado a este Occidente de lo Único, a pesar de la multiplicación de las artes que permiten jugar con presencias que al instante desaparecen, a pesar del reemplazo de ese “faltante” por una serie indefinida de producciones efímeras, el fantasma de lo único regresa siempre.<sup>334</sup>

Con todo, este arco que va del erotismo al misticismo que los sujetos dibenedettianos trazan no es más que un palimpsesto invertido del derrotero del Sujeto Occidental, una copia a pequeña escala de aquella lenta desmitificación religiosa que a partir del siglo XII desencadenó en occidente una progresiva mitificación amorosa (Amor cortesano, etc.). Lo único cambia de escena; ya no es Dios, sino el otro y, en una literatura masculina, la mujer (Marta, Annabella, o aquel amor de juventud truncado e imposible que el cuento “No” del volumen *Grot* ejemplarmente dibuja).

## **Capítulo II:**

### **Erotismo, transgresión y conocimiento**

Ningún hombre –me dije– desdeña la perspectiva de un amor ilícito. Es un juego, un juego de peligro y satisfacciones.<sup>335</sup>

Un mono muerto flotando en un río arremolinado. Un niño rubio que no es ni la sombra de lo perdido. Un oscuro funcionario de provincias que agobiado de esperas y de muertes cotidianas ya sólo sufre su sexo y su vida como inevitable degradación moral. Por sorprendente que parezca, es posible leer a estas imágenes invocadas en *Zama* como los tímidos e irrefutables indicios de una novela rasgada por la búsqueda de un *conocimiento de sí*. La cuestión, entonces, radica en saber qué tipo de aprendizaje marcará al protagonista a lo largo de los nueve años que abarca el relato de sus

<sup>334</sup> Cfr. Certeau, Michel de. *La fábula mística. Siglos XVI-XVII*. México, Universidad Iberoamericana, 1994 (p.14).

<sup>335</sup> Di Benedetto, Antonio. *Zama*. Buenos Aires, Alianza, 1990 (p.29). En lo sucesivo trabajaremos con esta edición.

aspiraciones a ser ascendido de su cargo de asesor letrado en el Paraguay colonial e improbable de fines del siglo XVIII.

El relato "Gracias a Dios" publicado también en *Cuentos del exilio* nos señala una posible respuesta: En un aeropuerto un hombre y una mujer se conocen y traban relación, él le comenta que es escritor, que escribe sobre el amor "pero –le advierte– de amor dentro de los límites morales." (150) Ella le pregunta qué moral y él responde: "La cristiana".

La mujer pregunta: –¿Eso lo hace sentir bien?

El hombre replica interrogando a su vez: –¿Y usted? ¿Está casada? ¿Es feliz?

Ella dice que sí y él se retrae como ante una puerta cerrada. Intenta el asedio por otro camino: –¿Cree en Dios?

Per él indaga algo más: –¿Se atiene a sus principios?

–¿En qué aspecto? –requiere ella.

–En la conducta, en lo que hace.

–Gracias a Dios, no –declara ella. (150)

Así termina este cuento muy breve que, aunque parece baladí, por su misma sencillez tiene la virtud objetivizar un problema, un nudo temático recurrente en estas ficciones, porque en una escena de seducción hablar de Dios y de moral cristiana es poner claramente en evidencia el goce que esconde y promete toda prohibición.

Leemos, al respecto, en *Zama*: "Diego de Zama, o un hombre sin nombre con unas manos poderosas para capturar la cabeza de una muchacha y morderla hasta hacerle sangre" (43). Es precisamente esta conjunción que hace dialogar en un mismo sintagma a los términos "transgresión", "muerte" y "erotismo" la que nos invita a acudir a la filosofía de Georges Bataille.

Por sobre las objeciones que acaso puedan apuntarse a la tesis central que recorre su estudio sobre el erotismo (esto es: la homologación entre la plétora sexual y la muerte<sup>336</sup>), es necesario reconocerle a Bataille el mérito de haber intentado superar la

---

<sup>336</sup> Tal homologación se sustenta sobre tres pilares. El primero, se centra la interpretación de los dibujos de las cavernas de Lascaux. La imagen del hombre agonizante, extendido frente a un bisonte y que muestra el sexo erguido y una cabeza de pájaro, le permite a Bataille manifestar: "En lo más profundo de la caverna de Lascaux ya vimos el erotismo ligado a la muerte". Tal enigma, "ese drama olvidado desde hace tantos milenios reaparece pero no sale de la oscuridad. Se muestra y no obstante se vela". A este acuerdo esencial y paradójico entre la muerte y el erotismo, es al que habrían accedido los hombres del Paleolítico y cuyo arcano recuerdo nos habrían heredado.

El segundo soporte de tal homologación consiste en un argumento pseudo-biologista de la reproducción sexuada: El espermatozoide y el ovocito se encuentran en el estado elemental de los seres discontinuos, pero se unen estableciéndose entre ellos una continuidad que formará al nuevo ser, a partir de la muerte, de la desaparición de los seres separados. "El nuevo ser es en sí mismo discontinuo, pero porta en sí el pasaje a la continuidad: la fusión, mortal para ambos, de dos seres distintos." Así, Bataille logra explicar la reproducción sexuada con el mismo modelo con que describe la asexuada en donde la célula se divide en un punto de su crecimiento, formándose dos seres de uno muere el primero. Ahora bien, surgen aquí dos o más objeciones. Primero, las gametas sexuales humanas al unirse desencadenan

interpretación estática del universo y de la significación de las “transgresiones” en la cultura occidental, para sumergirse valientemente de lleno en la posible relación tramada entre la misma prohibición que la funda –la de dar muerte al otro– y el erotismo.

El erotismo surge –según especifica el filósofo– de la dialéctica entre lo continuo y lo discontinuo como aquello que define al hombre en su singularidad y lo distancia de los animales en la negación de la procreación. Desde que el hombre “entró en la cultura” (esto es, desde que el *hombre de Neandertal* comenzó a enterrar a sus muertos) su práctica sexual ha sido moldeada por una serie de prohibiciones, recaudos y límites a lo permitido. En *El erotismo*<sup>337</sup> los capítulos dedicados al cristianismo demuestran ampliamente que la prohibición se define por su aspecto positivo, al señalar el “pecado” se coteja la posibilidad de su realización y en determinados casos hasta se la permite –en situaciones de guerra, por ejemplo, la prohibición de dar muerte es suspendida–. Si la prohibición se define entonces por su pasibilidad de ser transgredida, ésta es también responsable de saturar de valor a aquello que comúnmente no lo tendría asignándole, en este doble movimiento, a la transgresión y a la violencia que trae aparejada un exceso de goce inaudito. Dice Bataille en *La literatura y el mal*: “Lo prohibido es el dominio de lo trágico o, mejor, el dominio sagrado. En verdad, la humanidad excluye lo sagrado, pero es para magnificarlo. Lo prohibido diviniza lo que prohíbe. Subordina esta prohibición a la expiación –a la muerte–, pero lo prohibido es, al mismo tiempo, un incentivo y un obstáculo.”<sup>338</sup>

---

algo radicalmente distinto a lo que ellas solas en sí constituyen. Segundo, si de vida y muerte se trata, ¿cómo se puede hablar de “muerte” de las gametas sexuales si lo que en realidad sucede luego de la fecundación es una expansión de las potencialidades de ambas? De hecho las gametas tienen un ciclo vital real que finaliza al no lograrse esa unión. Es decir en términos de Bataille, son seres discontinuos que dan origen a otro ser discontinuo, evitando por esta expansión, la muerte de sí mismas. Por ende, no hay muerte. Y si no hay muerte, cae la supuesta nostalgia o recuerdo “inconsciente” (¿) de esa muerte primera (asexuada-sexuada) que nos habría constituido.

El tercer y último argumento que sustenta dicha tesis, es la elevación del pensamiento de Sade al carácter de universal. Si en *La literatura del mal* Bataille le había reconocido a éste el valor de haber accedido a la esencia del impulso erótico, en *El erotismo* (Barcelona, Ed. Tusquets, colección Ensayo, 1997) declara: “En efecto el pensamiento de Sade podría ser una aberración. De todos modos, aunque sea verdad que la tendencia a la que se refiere no es tan rara en la naturaleza humana, se trata de una sensualidad aberrante. Pero no por ello deja de existir una relación entre la muerte y la excitación sexual. La visión o la imagen del acto de dar muerte pueden despertar, al menos en algún enfermo, el deseo de excitación sexual. Pero no podemos limitarnos a decir que la enfermedad es la causa de esta relación. Personalmente, admito que en la paradoja de Sade se revela una verdad. Esta verdad no está restringida a lo que abarca el horizonte del vicio; hasta creo que podría ser la base de nuestras representaciones de la vida y la muerte. Y creo finalmente que no podemos reflexionar sobre el ser independientemente de esta verdad.” (p.16) Pocos filósofos han manifestado tan abiertamente el vértigo y la duda que supone el tránsito de la consideración personal a la constitución de un eje en un sistema de pensamiento dado.

<sup>337</sup> Bataille, Georges. *El erotismo*. Barcelona, Tusquets, 1997.

<sup>338</sup> Bataille, Georges. *La literatura y el mal*. Madrid, Taurus, 1959 (p.15).

En el estadio pagano de la religión, la transgresión fundaba lo sagrado, cuyos aspectos impuros no eran menos sagrados que los puros; lo puro y lo impuro componían el conjunto de la esfera sagrada. El cristianismo expulsó fuera de los límites del mundo sagrado a la impureza, la mancilla, la transgresión, para cotejarla dentro del universo de la culpa. Ya la transgresión no era el fundamento de la divinidad, sino el de su caída: el diablo, caído, había perdido el privilegio divino.<sup>339</sup>

Hacia el final de la primera parte de *Zama* el asesor letrado percibe la proximidad del fracaso de sus aspiraciones. Lo único que lo retiene lejos de su familia es su objetivo de ser ascendido; pero, malogrando cada una de las oportunidades que tiene, persiste a su vez en ese exilio al que se condena. Su empresa se tiñe –lo sepa cabalmente o no– de otros ribetes. La búsqueda de la continuidad, de lo “no agotable”, será el verdadero motor de sus acciones:

De momento, todo se presentaba con rostro favorable. Pero recelaba de otra etapa – ¿lejana?, ¿inmediata?– irrevocable, a la que yo llegara sin vigor, como a una extinción en el vacío. ¿Qué era eso tan peor? ¿La destitución, acaso? ¿La pobreza? ¿Alguna afrenta? ¿Tal vez la muerte? ¿Qué, qué era?... Nada, lo ignoro. Era nada. Nada. (120)

Frente a una sintaxis que pretende imponer un orden racional, austero, regido por las causalidades y las derivaciones, la acción se erige básicamente por el desborde (de sueños, de pulsiones, de pequeños relatos ajenos a *quien* habla) e impone en el texto la misma marca que el erotismo en el sujeto social: el sello del “derroche”, del gasto gratuito.

A la luz de las observaciones hechas por Mauss en *Essai sur le don, forme archaïque de l'échange* (publicado en 1925), en donde el intercambio es analizado como una pérdida suntuaria de los objetos cedidos y como un proceso de consumo del excedente sobre el cual se ha desarrollado un proceso de adquisición, Bataille llega –en *La parte maldita*– a un extremo definitorio. El filósofo toma la teoría del “potlach” para desmontar la ilusoria idea de “un mundo tranquilo y conforme a sus intereses, supuestamente gobernado por la necesidad primordial de adquirir, de producir y de conservar”, y denunciar así, en principio, el dispendio bestial y superfluo que

---

<sup>339</sup> “La transgresión habría revelado lo que el cristianismo tenía velado: que lo sagrado y lo prohibido se confunden, que el acceso a lo sagrado se da en la violencia de una infracción. Como dije, el cristianismo propuso, en el plano de lo religioso, esta paradoja: *el acceso a lo sagrado es el Mal* y, al mismo tiempo, *el Mal es profano*. Pero el hecho de estar en el Mal y ser libre, el hecho de estar libremente en el Mal no sólo fue una condena, sino una recompensa para el culpable.” Cfr. Bataille, Georges. *El erotismo*. Ob. cit. (p.127)

representan las guerras en el mundo moderno, y a la vez festejar el derroche gratuito en todas y cada una de sus formas.<sup>340</sup> El gasto de energía realizado en la actividad erótica es para Bataille el acto de humanidad más alto al que es capaz de acceder el hombre, puesto que éste supone un acercamiento a la verdad del erotismo, que es la verdad de la muerte, la verdad de la locura: “La actividad sexual utilitaria se opone al erotismo, en tanto que es el fin de nuestra vida... La esencia del hombre, dada en la sexualidad –que es el origen y el comienzo del mismo–, le plantea un problema cuya única salida es la locura. (...) Esta locura está dada en la ‘pequeña muerte’. ¿Puedo *vivir* plenamente la ‘pequeña muerte’? ¿Puedo degustar en ella la muerte final?”<sup>341</sup>

Para Bataille el terreno del erotismo es básicamente el terreno de la violencia, de la violación; puesto que “sólo la violencia puede ponerlo todo en juego”. Sin una violación del ser constituido –es decir, constituido como ser discontinuo– no puede el filósofo imaginarse el pasaje de un estado a otro. Violencia que se haría presente en las tres formas que asume el erotismo (el “erotismo de los cuerpos”, “el de los corazones”, y “el sagrado”) al lograr sustituir el aislamiento del ser por un sentimiento de profunda continuidad.

Si en la primera parte de la novela, Diego de Zama aceptando su “disposición pasional” (13) se entrega a la búsqueda de una “mujer blanca” libre del “mal de la península”, dirigiendo principalmente sus intereses hacia Luciana –esposa de Honorio Piñares de Luenga– y manteniendo a la vez altiva su carrera política y su prestigio dentro de la gobernación; en la segunda parte del texto, ya lo encontramos “atendido” por Emilia, una española viuda y pobre, deseando un hijo que –por supuesto– tampoco logra calmar su sed de continuidad y al que no tarda en abandonar para entregarse a una carrera ciega hacia la muerte:

Observé las gotas oscuras, aún frescas. En frío, muy consciente de lo que hacía, las aplasté llenando de tinta mi mano y de salpicaduras otros papeles. Quería extender la suciedad, que todo estuviera sucio. Sopesé la bolsa; quedaban unas moneditas. Eran suficientes. Salí en busca de mujer. (174)

<sup>340</sup> “Al respecto la sociedad actual es una inmensa imitación, en la cual esta *verdad* de la *riqueza* ha pasado solapadamente a la *miseria*. El verdadero lujo y profundo *potlach* de nuestro tiempo corresponde al miserable, se entiende a aquel que se echa al suelo y menosprecia. Un lujo auténtico exige el desprecio acabado de las riquezas, la triste indiferencia de quien rechaza el trabajo y hace de su vida, por una parte, un esplendor infinitamente arruinado y por otra parte un insulto silencioso a la mentira laboriosa de los ricos.” Bataille, Georges. *La parte maldita*. Edhasa, Barcelona, 1974. (p120)

<sup>341</sup> Bataille, Georges. *Breve historia del erotismo*. Ed.Calden (dirigida por Oscar Del Barco), Uruguay, 1970. (pp.38-39)

Las analogías tinta/sangre, suciedad/sexo, son más que explícitas. El texto mismo, en tanto inaudito despliegue de “tinta/sangre” por parte del Manuel Fernández y del narrador vendría a materializar esta tensión: si Fernández (verdadero *alter ego* de Zama) despliega *su* tinta en la escritura de su libro<sup>342</sup>, el asesor letrado deberá necesariamente poner en circulación otro fluido para finalmente coincidir con su secretario en una misma búsqueda, la de la permanencia. Así, mientras uno escribe para guardar “los papeles en una caja de latón. Los nietos de mis nietos los desenterrarán. Entonces será distinto” (129); el otro elige ser padre e intenta reponer también esa radical fisura inscrita en el sujeto desde su nacimiento, la certeza de su muerte.

En este sentido, la figura del “niño rubio”<sup>343</sup> y las alucinadas situaciones en que éste aparece puntúan de manera singular al relato. Como veíamos páginas atrás, la primera aparición es por la noche, en el cuarto del asesor letrado, quien cree ser víctima de un robo. La segunda, es en casa de una “mística” o curandera; la tercera, acontece cuando muere atropellada una mulatita encomendada a la tarea de entregar a Zama unas monedas de oro en singular abono por los “servicios” prestados a una señora madura. Y finalmente, la cuarta y última acontece cuando el ex-corregidor se desangra agonizante con los muñones de sus manos enterrados en las cenizas dejadas por la expedición que comandara. Si despojamos estos sucesos de lo anecdótico y retemos de ellos la escena, lo puramente dramático que los constituye, se arma la siguiente serie: sueño, misticismo, erotismo, muerte.

Frente a la comprobación final de que “ninguno de los dos han crecido” y que ambos “son niños”, se sucede la inmediata refutación de un supuesto tan central como redundante en la poética dibenettiana: la contemplación de la niñez como un universo cándido, ingenuo, y esencialmente “bueno”. En el momento de la agonía Zama asiste entonces a la aprehensión de una verdad: si ambos son niños alucinados, la niñez no puede sino oponerse al reino del “Bien” y la “Razón” puesto que lo absorbe a él mismo, por definición “impuro” y “degradado”. Y aquí entramos nuevamente en el territorio de Bataille. Para el filósofo, el universo de la infancia se caracteriza por el libre juego y (como el sadismo) por la gratuidad de las acciones realizadas. Oponiéndose así al

---

<sup>342</sup> Cfr. Tercera Parte, caps. III, IV.

<sup>343</sup> Julio Schwartzman ha distinguido en *Zama* la presencia de “microhistorias condensadoras que hallan en la pregunta por el misterioso niño rubio, su principal enigma, cuya dilatada resolución es una de sus líneas de fuerza. La otra se manifiesta en un discurso reflexivo donde la progresiva degradación de Zama intenta pensarse a través de una estructura marcadamente racional, en la que la sintaxis impone un orden de causalidades y derivaciones.” Schwartzman, Julio. “Las razones de Zama” en: *Microcrítica*. Buenos Aires, Biblos, 1996.

mundo de la razón y al del cálculo del interés, “la rebelión del niño contra el mundo del Bien, contra el mundo de los adultos, (...) está destinada al Mal”.<sup>344</sup>

A través del erotismo de los cuerpos y del solapado ejercicio de la transgresión Diego de Zama alcanza un conocimiento de lo sagrado, de la suprema continuidad. A lo largo de este camino tomará progresiva conciencia de que si bien la aparición de la culpa es inevitable dentro del sincretismo filosófico que lo constituye, ésta ofrece también el privilegio de proyectar al sujeto de la acción hacia el futuro, hacia la promesa del perdón y la redención.

–Tengo miedo de elaborar culpas, para que el pasado no sea más poderoso que el futuro.

No eran para mí reparos nuevos, pues podían confundirse con los de toda mujer que formula la última vacilación antes de su entrega pasional. No obstante... ¿por qué me penetraban de tan inquietantes impresiones? Cuando hablaba de sí misma, ¿no podía creerse que hablaba de mí? ¿Por cuál razón su lenguaje era tan extraño y enjuiciador? (188)

Al final de la segunda parte del texto, Zama es visitado una noche por una mujer espectral cuya aparición viene celando durante todo el tiempo en que ha estado alojado en la casa de Ignacio Soledo. Allí se asoma al definitivo corazón de la tormenta:

No podía saber si había mujer, no podía saber si dialogaba con alguien. Yo no sabía, no conseguía saber si todo eso estaba sucediendo o no. (...)

Me besó como para hacerme llagas. Me besó infinitamente.

Tomaba, con aquellos besos, mis fuerzas.

Era de una sensualidad dominadora y, sin embargo, capaz de cavar y dejarme vacío hasta hacer que ya no la deseara.

Sólo mis labios tomaba y a través del beso, como en una absorción, parecía llevarme allá, adonde no sé, ni nada hay, nada es. Todo se negaba.

Mis fuerzas se agotaban antes de donde es posible la voluntad. Terminaban...

Terminaban... Sin sobresaltos, ya sin sobresaltos, quedamente, terminaban.

Y todo era... un acogedor y dilatado silencio. (189-190)

Zama esa noche ha vislumbrado a través de esta mujer vieja el horror del tiempo estragado en las carnes, ha acariciado y se ha dejado acariciar por la misma muerte, se ha erotizado con ella, y ha comprendido que aun en el cuerpo de una mujer joven o amada encontrará siempre las huellas del inminente final. La aprehensión de este saber minará de horror el resto de sus días: “Eso, justamente, era. El horror, esa noche no revelado aún como horror, ya me había capturado. Entonces me negué, por negarle poderes sobre mí a esa mujer que tan certeramente penetraba en mi interior.” (187)

<sup>344</sup> Bataille, Georges. *La literatura y el mal*. Madrid, Taurus, 1959 (p.13).

Esta es quizá la gran fuente de conocimiento a la que accede el asesor letrado en su apoteótica empresa. Luego de tal revelación don Diego de Zama no puede sino emprender aquella absurda expedición a la caza del bandido Vicuña Porto sabiendo a ciencia cierta que va hacia la muerte: “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, intimidarla.”(236) Así, emprendida una vez más la marcha Zama se encamina hacia la misma luctuosa muerte que ha conocido de cerca en la alucinación de un sueño febril, en la voluptuosidad de un encuentro erótico que ha desquiciado los límites de su subjetividad.

### **Capítulo III:**

#### **Mujeres bovarytas: la preservación de la pureza**

Cuando empieza el temblor, Amaya piensa: “Lo que tanto he esperado”. Y luego, fervorosa, enardecida: “Que me lastime. Que destruya todo, todo”.<sup>345</sup>

Amaya anhela la pasión, el temblor, la furia. Está en la cama y todo comienza a moverse, la tierra tiembla y ella quiere diluirse, sumarse al temblor. El marido grita desde el patio, conmina a su mujer y a su hija a guarecerse bajo un árbol. Pero la mujer nada escucha. Por sobre el peligro que las acucia ella sólo se entrega a su deseo, a su fantasía. La tierra al fin se calma, y el lector asiste así, a partir de estas primeras líneas con las que se abre el extenso relato “El cariño de los tontos” de Antonio Di Benedetto, a dos hechos cruciales: que Amaya será transportada a lo largo de las siguientes cincuenta páginas por una fuerza similar a la que sacude la tierra, y que ningún ser humano es capaz de detener a esa fuerza sin entregar su vida en el intento.

El deseo de Amaya parece también iluminarse a la luz de algunas ideas expuestas por Georges Bataille en *El erotismo*. Para este filósofo, la parte femenina con la que se conjuga el movimiento de disolución de los seres propio del erotismo, es básicamente pasiva mientras que al participante masculino le corresponde un papel activo: “Es esencialmente la parte pasiva, femenina, la que es disuelta como ser

---

<sup>345</sup> Di Benedetto, Antonio. *El cariño de los tontos*. Buenos Aires, Ed. Goyanarte, 1961 (p.33). En lo sucesivo citaremos esta edición.

constituido.”<sup>346</sup> Amaya percibe el movimiento furioso de la tierra y a partir de una operación simbólica lo subjetiviza en una fuerza masculina capaz de poseerla con violencia. Difícilmente pueden ser interpretadas estas palabras sólo como un anhelo de destrucción suicida. O, en todo caso, invitan a una doble interpretación: erótico-suicida, es decir, sádica. “Fervorosa y enardecida” Amaya desea entregarse a una pasión que la destruya, y ese deseo parece ser –en un primer momento– de muerte.

Amaya desea a lo largo de la trama del relato a tres hombres. Con ninguno llega a concretar aquella unión de los cuerpos capaz de transformar, según la tipología de Bataille, el “erotismo del corazón” que la embarga en un “erotismo de los cuerpos” y entrar así enteramente en el terreno de la pasión amorosa. Sin embargo, es con el veterinario Gildas Romano con quien se aproxima a cruzar dicho límite. El texto anuncia: “Amaya mira esas manos. No la asustan. Podrían ahogarla a ella. En ciertas circunstancias, tal vez, lo admitiría.”(53) Pero en los hechos no lo admite, y aquellas estructuras teóricas que nos habían servido para reflexionar sobre el erotismo en *Zama*, quizá debamos desmontarlas a fin comprender cabalmente la originalidad de esta subjetividad trazada.

El comportamiento de Amaya es irreverente. Ella se mueve en el límite entre lo permitido y la transgresión sin llegar a realizarla: “Toma el ómnibus de las 4 y se entrega a las calles de la ciudad, para ser rociada de piropos. Porque está desesperada y la desesperación le da, después de la primera caída, una fuerza que pone vibrante su cuerpo, elástico, más joven.”(36)

En la lógica que organiza al texto, la Colorada, la hermana idiota de Amaya, es su contrapartida. Mientras que Amaya es un personaje confinado a su sola fantasía y a una existencia que deplora junto a un marido que la cela y la castiga; la Colorada representa la inocencia y libertad, la disposición libre del cuerpo más allá de cualquier tabú. Cercana a la animalidad, la Colorada ha tenido un novio y un embarazo frustrado que la han sumido en una demencia mayor; ahora vaga con su amigo Cataldo, también limitado mentalmente:

(...) ella es madre sólo de las moscas, porque una le entró por la nariz y se le quedó en la cabeza, y ahí cría, y de ahí nacen todas las moscas del pueblo. Y cuando los muchachos le preguntan qué hace con Cataldo, responde con limpia naturalidad: Hacemos moscas. (37)

<sup>346</sup> Bataille, Georges. *El erotismo*. Ob. Cit. (p.22)

Mientras que la Colorada dispone libremente de su tiempo y de su cuerpo, Amaya se mueve como un ser acorralado por todos los ambientes que transita. Bien sabemos que la lógica del trabajo se opone diametralmente a la de las pasiones: Amaya, extraña y a la vez extranjera, transita por estos mundos –el del placer y el del trabajo– sin atreverse a entrar en ninguno. Mientras Leonardo, su marido, es quien atiende el almacén junto a un empleado, el texto nada anuncia acerca de las tareas de Amaya quien tiene contratada a una mujer para que realice los quehaceres de la casa. Si acordamos con Freud en que la civilización es antes que nada progreso en el “trabajo” –esto es, trabajo para el procuramiento e intensificación de las necesidades de la vida–, debemos aceptar también que este trabajo no produce satisfacción en sí mismo. En la metapsicología de Freud no hay lugar para un “instinto de trabajo original”; es decir, no es inocente la mención de la “natural aversión humana al trabajo” realizada en *El malestar en la cul-tura* <sup>347</sup>. El síndrome instinto “infelicidad y trabajo” se repite a lo largo de las obras de Freud, en la perpetua conexión entre el descenso de la pasión sexual y el trabajo civilizado. <sup>348</sup>

El perfil del marido de Amaya cabe perfectamente dentro de esta repartición de tareas o saberes. Si bien es el personaje que más “sabe trabajar” en el texto, es también quien está más absolutamente despojado de cualquier rasgo que haga referencia a su sexualidad. Bataille, atento lector de Freud, suma en este sentido algunas líneas de reflexión. Para el filósofo el trabajo es antes que nada el fundamento del conocimiento, la “Razón” y el “Bien”, y el punto de partida a través del cual la humanidad se ha diferenciado del animal. Pero, así como el trabajo es la clave de la humanidad, no es menos cierto que éste es el responsable del alejamiento de la vida sexual libre. Mientras que el resultado del trabajo es la ganancia, el trabajo enriquece; el erotismo, considerado en la perspectiva del deseo, es pura pérdida, puro gasto.

Ya en *La parte maldita* se anuncian todos aquellos “gastos improductivos” a través de los cuales Bataille luego percibirá la relevancia y transfiguración de las distintas formas del erotismo: el lujo, los juegos, los espectáculos, los cultos, la actividad sexual desviada de la finalidad genésica, las artes, la poesía... Exacta lista de ausentes en el relato de Di Benedetto: No existe el lujo y sólo le está permitido jugar a la niña y a los idiotas, Amaya apenas invoca a Dios cuando teme por su hija, va al cine (único espectáculo) muy esporádicamente, no se atreve a cometer adulterio y su vida

<sup>347</sup> Freud, Sigmund. *El malestar en la cultura*. En: *Obras completas*. Amorrortu, Bs. As., 1976.

<sup>348</sup> Cfr. Marcuse, Herbert. *Eros y civilización*. Editorial Ariel, Buenos Aires, 1985. (p 85)

matrimonial no la complace, el único poeta del texto no sólo muere tempranamente sino que nunca llega a ser conocido por Amaya quien en el delirio de su fantasía le entrega su amor.

Amaya se derrocha a sí misma porque es transportada por su deseo a lo largo de la trama. Circula por las calles anhelando ser deseada por los hombres, transita por una casa que la ahoga y por un almacén al que sólo accede en las horas de siesta porque:

está vacío, sombreado y fresco, porque las puertas permanecen cerradas a los compradores. Dos horas de silencio, de no estar con nadie. Le agrada la mercadería nueva (...) Hurga el rincón concedido al dependiente (...) Amaya busca la revista deportiva con atletas musculosos y jóvenes. (35)

Luego de renunciar a Romano y del paso de algunos años, Amaya conoce en casa de una amiga a Gaspar, un extraño personaje contratado por el marido de ésta para buscar minerales por las montañas. Otro tipo de desplazamiento se convierte entonces en su rutina, los largos paseos por el campo que realiza junto a su nuevo amigo son también propicios para la confesión de íntimas fantasías: “Y caminan entre los troncos lisos de los árboles. –Tuve un novio. Tenía 31 años. Se mató. Él calla. Amaya piensa que cada vez es más cierto que pudo tener a José Luis.” (74)

La tibia amistad que la une a Gaspar se diferencia notoriamente de aquella fuerte atracción ejercida por Romano, con quien Amaya se aproxima realmente a la transgresión, al “pecado”. El azoramiento que la embarga durante el breve tiempo que lo frecuenta insinúa el nacimiento de una pasión que sin duda la hubiese arrebatado: “Amaya se considera frente a ese desesperado: No docilizarlo, no hacerlo como los demás. Que no sea un resignado. Y involucrase, dejarse envolver por la desesperación apasionada de él. Quemarse, quemarse.” (49)

Sin embargo, pese a sus anhelos, Amaya nunca deja de ser dueña de sí misma, nunca se pierde o es “disuelta” por esa pasión que imagina. Alejándose aquí de aquella relación entre Catherine y Heathcliff descrita por Emily Brontë en *Cumbres borrascosas*, a través de la cual Bataille ha podido bosquejar el siniestro universo que desencadena la pasión amorosa, Amaya parece desconocer a lo largo de todo el texto cualquier pasión que la sumerja en el desenfreno y la enajenación, y aun así no deja de recorrer los caminos del erotismo.

En palabras de Bataille, Brontë adquirió “un conocimiento angustiado de la pasión: este conocimiento que no une sólo el amor a la claridad, sino también la violencia a la muerte, puesto que la muerte es aparentemente la verdad del amor. Como

también el amor es la verdad de la muerte.<sup>349</sup> Amaya renuncia a conocer esa pasión por su hija, Suspiros. La niña se pierde estando en compañía de los tontos justo cuando ella regresa del que será su último encuentro con el veterinario "Gildas" Romano (cuyo nombre significa precisamente "dispuesto al sacrificio"). Amaya se culpa a sí misma por tal desaparición y promete a Dios renunciar a esa relación si aparece su hija. Pero no "sacrifica" ese amor dándole muerte, es decir, otorgándole simbólicamente la suprema continuidad del ser al que sólo las víctimas (las víctimas de los sacrificios primitivos<sup>350</sup>) acceden. Tan pronto termina con Romano vuelve a su antigua fantasía: "José Luis. Sigue con ella, sigue en ella. No se comprometió por él, sino por el otro hombre. No tiene que echarlo de sí." (62)

Años después se repite la misma situación, pero esta vez con un final trágico. Una epidemia de gripe y sarampión acosa a la provincia y Suspiros cae enferma. Amaya se reprocha: "Mi culpa -balucea, asociando a una idea de castigo lo suyo y de Gaspar." Por la noche, cuando la hija no mejora, vuelve a realizar su promesa, pero esta vez la niña muere. Lo sorprendente es que luego de acaecida tal muerte y de que Amaya se sepa realmente libre, libre de la culpa y de la necesidad de realizar más sacrificios ante cada nuevo peligro, renuncia a Gaspar y vuelve a refugiarse en aquella relación tramada con el poeta:

"Soy libre."

Se siente liberada del compromiso: ella ofreció a Gaspar en cambio de Suspiros; pero perdió a Suspiros.

Y encuentra a Gaspar.

Él la mira y quiere detenerla con la mirada. Ella se detiene. (...) Le dice no, con la cabeza. Y sigue su camino.

Después, otra tarde va diciendo: "Mi cariño, José Luis, es como el cariño de los tontos: mi cariño dura."

Y aún: "Debes perdonarme, José Luis. Debes perdonarme por Romano y por Gaspar. Te buscaba." (82)

<sup>349</sup> Bataille, Georges. *La literatura y el mal*. Ob. cit. (p.10)

<sup>350</sup> En *El erotismo* Bataille ha analizado la relevancia de los sacrificios primitivos en el fundamento de *lo sagrado* para prolongarlo luego al basamento de toda religión, de la pasión erótica, e incluso a la literatura. La muerte de la víctima supone tanto el otorgamiento de la suprema continuidad al ser que muere, como una oportunidad -para aquel que ejerce el sacrificio- de gozar algo de esta continuidad de manera mediada: "En su mayor parte, los dioses más antiguos eran animales (...) Al comienzo, dar la muerte a un animal debió de inspirar un fuerte sentimiento de estar cometiendo un sacrilegio. La víctima a la que se daba muerte colectivamente, adquirió el sentido de lo divino. El sacrificio la consagraba, la divinizaba. (...) Todo nos lleva a creer que, esencialmente, lo *sagrado* de los sacrificios primitivos es análogo a lo *divino* de las religiones actuales. (...)

De hecho la literatura se sitúa en la continuación de las religiones, de las cuales es heredera. El sacrificio es una novela, es un cuento, ilustrado de manera sangrienta. O mejor, es, en estado rudimentario, una representación teatral, un drama reducido al episodio final en que la víctima, animal o humana, desempeña su papel, pero lo hace hasta la muerte." *El erotismo*. Ob. cit. (pp.86-93)

Lejos de cualquier clausura, estas palabras finales abren una serie de interrogantes. Desde la lógica del pensamiento de Bataille, Amaya se priva en todas y cada una de sus acciones, a diferencia de Diego de Zama, de acceder a un conocimiento profundo del ser. Es decir, de acercarse a través de los distintos caminos posibles o formas aleatorias, a la “experiencia” de la continuidad. Imbuida en una cosmovisión típicamente judeocristiana, no se atreve a cometer transgresión alguna que la vuelva “impura”, que la ponga en contacto con el Mal, por lo que su empresa está irrevocablemente condenada, no alcanzará jamás “la verdad” de sí.

Sin embargo, la revalorización extrema de la *experiencia* que recorre todo el pensamiento de Bataille, no sólo juega en desmedro del papel de la fantasía, sino que además lo coloca en un callejón sin salida. Amaya, privada de toda de “experiencia”, tiene –por lo visto– también negado el acceso al conocimiento de la continuidad. Al paulatinamente constituirse en un ser “cerrado” que se niega “diluirse” en un otro (“el ser se pierde objetivamente, pero entonces el sujeto se identifica con el objeto que se pierde. Si hace falta, puedo decir que, en el erotismo, YO me pierdo”<sup>351</sup>), su empresa tampoco puede adquirir el relieve del erotismo sagrado, aquel que se da en la experiencia mística, a través del cual el sujeto, prescindiendo de cualquier medio que no dependa de su voluntad, se centra en sí mismo sin admitir desplazamiento.

Aunque el filósofo coteje el valor de la fantasía cuando percibe el papel de la literatura, su valoración no se compara a la práctica explícita de la “experiencia” de la transgresión. De hecho en cada ensayo de *La literatura y el mal*, Bataille sustenta sus hipótesis de lectura de la obra de los distintos autores implicados, a partir de una evaluación de la “experiencia” de éstos frente al hecho literario: Si la obra de Genet no alcanza la “soberanía” y la “pasión” de los grandes textos, no lo es tanto porque ésta se niegue a la “comunicación y a la poesía”, como porque “La vida de Genet es un fracaso, y bajo las apariencias de un éxito, lo son también sus obras”<sup>352</sup>; Emily Brontë, por su parte, “murió por haber vivido los estado de alma descritos en su libro”<sup>353</sup>; y finalmente, fue gracias al encierro (“Libre, Sade hubiera podido aplacar la pasión que le solicitaba...”<sup>354</sup>) que el “divino Marqués” alcanzó la “conciencia clara y distinta” de la verdad del erotismo –esto es: la búsqueda de la supresión de la diferencia entre el sujeto

<sup>351</sup> Bataille, Georges. *El erotismo*. Ob. cit. (p.35)

<sup>352</sup> Bataille, Georges. *La literatura y el mal*. (p.142)

<sup>353</sup> Bataille, Georges. *Ibid* (p.14).

<sup>354</sup> Bataille, Georges. *Ibid* (p.94).

y el objeto a través de la modificación y/o destrucción del “otro” a fin de alcanzar la pérdida de la conciencia de sí—. Acorde a esta propuesta y discutiendo con una “filosofía alejada de la vida”, en su estudio sobre el erotismo Bataille no podrá menos que “abordar lo *sagrado* desde el punto de vista de lo sagrado”<sup>355</sup>; es decir, desde la misma experiencia del Bien y del Mal. Por ende, en el festejo supremo de la *experiencia* de la *transgresión* Bataille —así como él ha dicho de Baudelaire<sup>356</sup>— “elige ser tomado en falta, como un niño” y no hace más que consolidar el *status quo* vigente.

Quizá resulte productivo oponer a este pensamiento las reflexiones de Lou Andreas-Salomé respecto a la denominada “pureza” de la mujer: “(ésta) siempre ha sido entendida falsamente como algo negativo y por ende para los hombres libres a menudo ha tenido el resabio de puras quimeras artísticas, de clausura o perjuicio. Y en realidad tiene su lado positivo: es la feliz unidad que la mujer posee todavía mientras que en el varón las diversas pasiones del alma y los sentidos siempre lo disgregan y dispersan (...)”<sup>357</sup>. Enfrentándose a los movimientos feministas de su tiempo, Andreas-Salomé define a la mujer a través de su capacidad de acceder a la experiencia de la maternidad. Cerrada, completa, y perfecta en sí misma, la mujer, desde esta perspectiva, alberga en su interior la autosatisfacción y el autodomínio. Este es el modelo de erotismo que Amaya defiende y que se encuentra en las antípodas de la empresa zamaniana. Amaya es la ensoñación de la transgresión. De la misma forma que también lo es Luciana, la blanca y bella española que Diego de Zama acecha durante toda la primera parte de la novela, sin poder sacarle más que unos “jugosos besos” y una promesa de intercesión e influencia favorable a sus propósitos ante la corte española.

Si es cierto que Amaya al refugiarse en su fantasía se entrega a la pasión sólo a través de la ensoñación, no es menos cierto que al operar de tal forma también se niega a ratificar la “Ley” a través del abierto ejercicio de la “infracción”, diseñando así un nuevo modelo de erotismo. Sigmund Freud señala a la *fantasía* como la única actividad mental que conserva un alto grado de libertad con respecto al “principio de realidad”, inclusive en la esfera del consciente desarrollado. La fantasía, como un proceso mental separado, nace y al mismo tiempo es dejada atrás por la organización del ego de la realidad dentro del ego del placer<sup>358</sup>. La razón prevalece; llega a ser poco agradable,

<sup>355</sup> Bataille, Georges. *El erotismo*. Ob. cit. (p.129)

<sup>356</sup> Cfr. Marcuse, Herbert. Ob. cit. (pp.137-152)

<sup>357</sup> Lou Andreas-Salomé. *El erotismo*. José Olañeta Editor, Barcelona, 1998 (p.17).

<sup>358</sup> En *Los dos principios del suceder psíquico* Freud interpretó el aparato mental en términos de la transformación del *principio del placer* en *principio de la realidad*. El individuo existe en dos

pero útil y correcta; mientras que la fantasía permanece como algo agradable, pero llega a ser inútil y falsa. Como tal sigue hablando el lenguaje del placer, de la libertad de la represión, del deseo y la gratificación no inhibidos. En cuanto a su relación con el Eros original, la fantasía va aún más lejos, aspira a una “realidad erótica” donde la vida de los instintos llegue en una realización sin represión. Según Herbert Marcuse, en la configuración de pensamiento de Freud, la posibilidad de acceder por medio de las imágenes brindadas por la fantasía a un mundo futuro libre de represión, es, a lo más, una agradable utopía.<sup>359</sup>

Fueron los surrealistas quienes reconocieron las implicaciones revolucionarias del pensamiento de Freud e intentaron ir más allá al exigir que el sueño se convirtiera en realidad sin comprometer su contenido. El arte se unió a la revolución: “La imaginación está cerca de reclamar sus derechos” –decía André Breton en el Manifiesto Surrealista.

Denunciando el “estatismo” que supone la teoría freudiana (en el cual Bataille al fin de cuentas también cae), Marcuse percibe en el proceso de la imaginación que se conserva libre del proceso de actuación, la aspiración y el germen de un *nuevo* principio de realidad. La dialéctica de la civilización avanza hacia un cambio histórico a través la abolición gradual de todo lo que constriña las tendencias instintivas del hombre, del fortalecimiento de sus instintos vitales y de la liberación del poder constructivo de Eros. En *Eros y civilización*, Marcuse realiza una crítica radical de la cultura contemporánea, desde la perspectiva del psicoanálisis freudiano, corregido “históricamente” con Marx, y ampliado a la utopía del Estado estético que Schiller establece en las *Cartas sobre la educación estética*. Marcuse reformula así la teoría cultural de Freud (Cfr. *El malestar en la cultura*), desde la perspectiva “materialista” de un contenido sociohistórico que el psicoanálisis no tiene en cuenta: la naturaleza de los instintos tiene, al igual que las necesidades humanas, una causa histórica que como tal puede ser alterada. El “principio de realidad” freudiano no es un principio invariable, sino que está determinado históricamente; el “principio de actuación”, en cambio, está condicionado por una “represión añadida” impuesta por el principio de realidad que es posible superar, como Freud intuye, a través del Eros (esto es: el principio del placer y el elemento lúdico del

---

dimensiones diferentes, caracterizadas por procesos mentales distintos. Uno caracterizado por el placer irrestringido y la falta de represión, y el otro, con el ambiente humano, la productividad y la fatiga. El ajustamiento del placer al principio de la realidad implica una subyugación y desviación de la gratificación instintiva.

<sup>359</sup> Marcuse, Herbert. Ob. cit. (pp.137-163)

juego). La cultura podría, entonces, ser considerada desde esta perspectiva no como sublimación (sublimación represiva) sino como libre autorrealización del Eros por medio de la única capacidad humana que vence al “principio de realidad”: la fantasía. Es acá donde Marcuse trae a colación la teoría de la educación estética de Schiller, con su reivindicación de la imaginación, de la belleza y del principio lúdico del juego, como festejo extremo de la totalidad del carácter humano apresado en lo heterogéneo.

Al enterarse de los pormenores del suicidio del poeta

Amaya se reintegra a la imaginación callada (...)

Eso es lo importante [comenta a su marido]: el misterio de la muerte de un muchacho de 31 años. Su voz se hace íntima y concentrada: –Es hermoso...

El marido se fastidia:

–¡Qué palabra tonta!

(...) Amaya lo mira, mansamente, contrariada. Siente que dentro de sí se desintegra toda la fuerza de la tarde (...). (36-37)

Amaya desea construirse otro mundo, otra realidad a partir de su fantasía. Un mundo erigido sobre la erotización de la belleza y la poesía. Aunque se condene al estatismo, a la inmovilidad, “(...) se negaba a ser carne y vencía. [dice Diego de Zama a propósito de Luciana] Era más libre que yo.” (118)

Quizá estas mujeres en la alucinación de aquel sueño accedan al vaporoso vestigio de sus anhelos.

#### **Capítulo IV:**

#### **El poder refigurador de la metáfora**

Paul Ricoeur señala, en *La metáfora viva*<sup>360</sup>, que el discurso metafórico-poético transforma en lenguaje aspectos, cualidades y valores de la realidad que no tienen acceso al lenguaje directamente descriptivo y que sólo pueden decirse gracias al juego complejo entre la enunciación metafórica y la transgresión regulada de las significaciones corrientes de nuestras palabras. Es decir, el enunciado metafórico tiene el poder de re-describir una realidad inaccesible a la descripción directa. Así, la

<sup>360</sup> Ricoeur, Paul. *La metáfora viva*. Buenos Aires, Ediciones La Aurora, 1977.

suspensión de la función referencial directa y descriptiva del lenguaje no es más que la condición negativa de una función referencial más disimulada del discurso que resulta finalmente liberada.

Con todo, reivindicar el papel de la fantasía y de la fuerza constructiva de Eros – como señalábamos páginas atrás– implica también liberar al lenguaje del esclavismo de lo real, de la servidumbre tramada en los enunciados referenciales y desplegar, como un motor terrible y eficaz, la fuerza metafórica que anida en su interior.

Atendiendo, entonces, al claro y luminosos momento en que la metáfora “está viva”, es decir, antes de que ésta se fosilice o se convierta en “moneda de uso corriente”, Paul Ricoeur observa el poder “refigurador” que posee el lenguaje. Según él mismo ha manifestado, *La metáfora viva y Tiempo y narración* fueron concebidas juntas y frente “al mismo fenómeno central de innovación semántica”. En la metáfora, la innovación consiste en la producción de una nueva pertinencia semántica mediante una atribución impertinente, así la metáfora permanece viva mientras percibimos, por medio de esta nueva pertinencia la resistencia de las palabras en su uso corriente y, por lo tanto, su incompatibilidad en el plano de la interpretación literal de la frase. En la narración, por su parte, la innovación semántica consiste en la invención de una trama, que también es obra de la *síntesis*, en tanto que fines, causas y azares se reúnen en la unidad temporal de una acción total y completa. Y esta *síntesis de lo heterogéneo* es la que acerca la narración a la metáfora. Pero el paralelismo entre metáfora y narración, y esto es lo significativo, no se limita a la exaltación del lenguaje por sí mismo a expensas de la función referencial, tal como predomina en el lenguaje descriptivo. Para Ricoeur, la función mimética de la narración plantea un problema exactamente paralelo al de la referencia metafórica. Mientras que la redescrición metafórica predomina en el campo de los valores sensoriales, pasivos, estéticos y axiológicos, que hacen del mundo una realidad “habitable”, la función mimética de las narraciones se manifiesta preferentemente en el campo de la acción y de sus valores “temporales”. De este modo, redescrición metafórica y *mimesis* narrativa se entrelazan estrechamente, hasta tal punto de que se pueden intercambiar los vocablos y hablar del valor mimético del discurso poético y del poder redescriptivo de la ficción narrativa.

El complejo movimiento de repliegue, pliegue y despliegue que perpetra la poética dibenedettiana se asemeja a aquella realizada por el escritor protagonista del relato “En busca de la mirada perdida” publicado en *Cuentos del exilio*. La acción se sitúa en una ciudad imaginaria del siglo XXI, Gamine, construida en el aire y regida por

circuitos y controles electrónicos, incontaminada y desnuclearizada explota los recursos de las Comarcas, es decir de los asentamientos urbanos subdesarrollados que permanecen aún sobre la corteza terrestre con una “cultura que podría confundirse con el nivel de la cuzqueña o la centroamericana de fines de 1800”(35). El narrador es un intelectual, un ex-escritor que ha sido desalojado de su puesto por no cubrir el mínimo de producción exigida y trasladado al Departamento de Agricultura. Al morir el escritor empleado por editorial Albatros para producir un libro por año, éste es convocado para retornar a su actividad con la condición de que escriba una novela sobre el “Universo del año 2900”, objetivo que con el transcurso de los días comprenderá que no podrá cumplir: “Le dije también, a mi mujer, que mi fantasía estaba extinguida, pues había estado tratando, intensamente, de penetrar en ese tiempo lejano, de inventarlo, y me resultaba dramáticamente imposible.”(27)

Con la aguda convicción de que “en los libros y en la televisión, ya todo sobre el futuro ha sido inventado, inventado y desmentido”(28) y que la literatura de anticipación en sus diferentes períodos fue siempre un mero tanteo que abrevó en “dos ansiedades fundamentales del hombre: la de conocimiento y la de futuro”(32-33), el protagonista desiste de escribir tal libro y renuncia a su empleo en la editorial. Luego, al poco tiempo, su hijo Aldo enferma y junto a su mujer deciden emigrar a las Comarcas subdesarrolladas a fin de poder acompañar al niño en su agonía –de lo cual estaban imposibilitados en Gamine por la tecnología médica que los separaba– y a la vez poder conservar su cuerpo, puesto que en el mundo desarrollado los muertos eran volatizados en el espacio.

Allí, como si estuvieran “en el mismo libro de Historia, aunque algunas páginas más atrás”(34), la familia se vuelca a la existencia primaria y azarosa de esas tierras abrasadas por los incendios espontáneos instalándose en la zona más austral del continente en donde la elevación de la temperatura no es tan rigurosa. En el campo, en una granja donde el ex-escritor puede utilizar sus conocimientos de agricultura, se disponen a esperar sin sobresaltos la muerte.

De noche, en la granja, ella se recoge luego de la cena. Me ahogo entre muros. Echo a andar hacia los corrales y el comienzo de los sembrados. Dispongo tareas que podré hacer en la mañana o más tarde. Arrojo a los cerdos unas hortalizas que perdió aquel carro.

Extraigo del aljibe un balde con agua... y afluye el recuerdo. Porque esta noche, al asomarme sobre el brocal, he encontrado en el fondo un ojo de luz penetrante que mira y se mueve. Yo sé que es el ojo de un astro que el pozo refleja en la superficie de su agua quieta; que no es el de mi Aldo; que no hay fantasmas, ni podría serlo

mi pequeño porque ya no pena. Sólo que me mira desde esas honduras, con tanta fijeza como cuando se moría; sólo que esa mirada se va para adentro, como la de él se iba. Me llama y me llama para que lo siga, y yo le respondo, con una voz firme como mi decisión: "Sí, hijo. Ahí voy contigo." (36-37)

El movimiento temporal dibujado en el relato es el siguiente: primero se sitúa la trama en un tiempo futuro, de allí se insta al sujeto narrador a que dibuje otro futuro probable, imposibilitado de realizar tal ejercicio se vuelve hacia la vida de las Comarcas, lo cual implica un volverse doblemente hacia el pasado, porque ese pasado no sólo es el ayer del sujeto actante sino también el ayer nuestro, el ayer de los lectores del texto. Así, lo más notable es que este extrañío caracol espiralado que parece proyectarse siempre hacia el futuro es diseñado a través de una escritura permanentemente vuelta hacia el pasado en la precisa selección de arcaísmos y localismos exhibida.

Se puede –entonces– leer en este relato la vuelta completa que realiza la poética de Antonio Di Benedetto, luego de haber apostado desde el comienzo de su proyecto estético a una narración fantástica altamente subversiva toma distancia de lo puramente anecdótico del género para centrarse en la tensión del sujeto innombrado, escindido de sí y del mundo, que se relaciona de manera problemática con la escritura. El relato, de este modo, se construye a partir del conflicto identitario que desencadena la imposibilidad de escribir extrañando, a su vez, los mecanismos referenciales y nominativos del lenguaje para explotar –en cambio– su capacidad refiguradora.

Al comienzo del fragmento anteriormente citado leíamos las palabras “aljibe” y “brocal”. En esas pocas líneas la aparición de tales vocablos ajenos a nuestro uso habitual pero no ajenos a este futuro imaginado, ponen de manifiesto un hecho para nada insustancial: tomar conciencia del espesor temporal de la lengua en la que estamos sumergidos implica no sólo aceptar el peso gozoso del pasado sino también la posibilidad de su transformación futura. También leíamos en el mismo fragmento “ella se recoge luego de la cena”; si bien es de uso corriente utilizar el verbo transitivo “recoger” de manera cuasirefleja (“se recoge”), no lo es tanto en otros casos. Encontramos en *Absurdos*: “se ganó al rancho”(72), “preocupé la mente”(101); leemos en *Zama*: “me devolví al mate”(171), “me remontaba a la idea de un dios creador” (123), “se sustrajo a la taberna”(169), o aquella frase magistral con la que termina esta novela: “Despegué los párpados tan pausadamente como si elaborara el alba.”(240) Ganar, preocupar, devolver, remontar, sustraer son verbos transitivos que exigen un complemento régimen; utilizarlos de manera cuasirefleja implica no sólo volcarlos hacia

el sujeto sino también transitivizar a éste. Es decir, la torsión es doble: por un lado la acción se internaliza en el sujeto y por el otro, el sujeto se transitiviza hacia el objeto, hacia el afuera, hacia el mundo.

Pero, con todo, estos rasgos formales que en páginas precedentes hemos intentado precisar (marcado escandido de la sintaxis, utilización deliberada de arcaísmos y localismos, uso anormal del verbo transitivo) no están desplegados anárquicamente en la escritura sino dispuestos en función de los dispositivos metafóricos que la sustentan. Así por ejemplo –como anteriormente analizábamos– el relato “El abandono y la pasividad” se construye a partir del despliegue de imágenes metafóricas preponderantemente ópticas (“la puerta selló con ruido”, “el despertador mantuvo la guardia”, “el vaso está aterido”, “el agua... se hace nido”, “la castidad del vidrio”) que delatan el drama de una separación amorosa.

Como bien lo presintió Shelley, el lenguaje es “vitalmente metafórico”, sin la metáfora no podríamos lograr ninguna relación original entre las cosas, lejos de ser un devío en relación con las operaciones ordinarias del lenguaje es “el principio omnipresente de toda acción libre”<sup>361</sup>. “El abandono y la pasividad” instaaura en esta poética un modo de narrar que explota con rigor la capacidad metafórica del lenguaje para llevarlo al límite de lo decible, al umbral tenso que instaaura y defiende la gramática.

Pero detengámonos en otro ejemplo sesgado también –como “El abandono y la pasividad”– por la luz: “(...) las nubes que en instantes ahogan la luz diurna y se filtran al interior de los edificios. Una nube estaba rellenando, presurosa y blandamente, el comedor, ponía todo gris y difuso. Miré mis manos: una hermosa irrealidad las transformaba.”(29) Si desconociendo su contexto, nos encontramos directamente con esta secuencia la entenderemos al instante como una metáfora que –sin demoras– nos señala su sentido figurado: la presencia de la nube remite por metonimia a un día nublado, quizá con excesiva niebla, que torna grisacea la luz del sol y todos los ambientes de la casa que ésta inunda. Ahora bien, como metáfora es sin dudas efectiva en la creación de un clima. Pero ¿qué pasa si –reponiendo todo el enunciado en el que

---

<sup>361</sup> “El lenguaje es vitalmente metafórico, es decir, marca las relaciones anteriormente aprehendidas de las cosas y prepetúa su aprehensión, hasta que las palabras que lo representan llegan, a través del tiempo a ser signos de porciones de clases de pensamientos, en vez de cuadros de pensamientos enteros: y luego, si no surgen nuevos poetas para crear nuevas asociaciones que han estado desordenadas, el lenguaje permanecerá muerto para todo noble propósito de comunicación humana.” Citado por I. A. Richards. *The Philosophy of Rhetoric*. Oxford, University Press, 1971 (pp.90-91).

aparece la secuencia— observamos que no existe tal sentido figurado, que su sentido surge de la pura literalidad y que por lo tanto no hay metáfora, que esa literalidad (la de la presencia de la nube en los ambientes de la casa) es —vale decir—: “verdadera”? Asistimos entonces al prodigio del lenguaje. Nos enfrentamos al fortuito momento en el cual una “metáfora viva” da cuenta y transforma la percepción de una realidad (es decir la misma realidad) y comienza a su vez a desgastarse, a convertirse en “una moneda que ha perdido su imagen”, en una metáfora muerta. “Las verdades son ilusiones de las cuales se ha olvidado que son tales —decía Nietzsche—, metáforas que se han desgastado por el uso y han quedado sin fuerza sensible.”<sup>362</sup>

Porque en Gamine, aquella ciudad del futuro suspendida en el aire, los edificios, las casas, los ambientes en donde viven y reposan los sujetos, lindan y conviven con la vaporosa presencia de las nubes. Quizá sea por eso que el ex-escritor protagonista del cuento “En busca de la mirada perdida” decida instalarse en la corteza terrestre, renunciando a su condición etérea y a su estado de continua irrealidad. Pero para renunciar a Gamine, a su sociedad y Estado perfecto que con justicia merecería llamarse *eu-topía* (es decir “el buen lugar”)<sup>363</sup>, para negarse a su artificialidad, primero hay que crearla. Y esta creación no puede sino ser a través del lenguaje, en la creación de “metáforas” o de “verdades” —lo mismo dá— que confluyan en la edificación de una ficción o en la edificación de una ciudad.

Metáfora y narración confluyen así en la edificación de Gamine, en la invención de esa “realidad”, de esa ficción altamente verosímil. Y cuando el sujeto es plenamente consciente del poder refigurador que posee el uso activo del lenguaje, al posibilitarle instrumentar aquella “imaginación radical” que lo define como ser humano —según señala Cornelius Castoriadis<sup>364</sup>— en una fuente de creación y renovación de su “autonomía individual”, es inevitable que un terror helado lo embargue y paralice ó —también puede suceder— que una esperanza sin límite convierta a su escritura en el ejercicio de pasión y de furia más desesperado y humano jamás visto.

<sup>362</sup> Cfr. Fink, E. *La filosofía de Nietzsche*. Madrid, Alianza, 1966.

<sup>363</sup> Cfr. Capanna, Pablo. *Excursos. Grandes relatos de Ficción*. Buenos Aires, Simurg, 1999 (pp.27-28).

<sup>364</sup> Castoriadis, Cornelius. *Figuras de lo pensable*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2001.

## Capítulo V:

### Torsiones y transfiguraciones del yo y la memoria

¿Hay acaso tema más cercano para un escritor que el desconcierto producido frente a la hoja en blanco, frente a la experiencia misma de la escritura? Dificilmente un autor, por más lejos que se diga de Mallarmé, pueda sentirse extemporáneo frente a este desasosiego. *Sombras, nada más...*, el último texto de Antonio Di Benedetto publicado en 1985 (un año antes de su muerte), hace de esta dificultad, la de la experiencia de la escritura, no sólo su condición de posibilidad sino la gran usina a partir de la cual es posible desarticular todos los ejes actanciales sobre los que se construye el relato tradicional hasta hacer de la memoria el último mojón del cual puede asirse el sujeto.

Conflictiva desde cualquier lugar desde donde se la examine, ésta es quizá la novela de más ardua lectura. Si bien en diciembre de 1985 un grupo de escritores de las generaciones más jóvenes otorgó a Di Benedetto el Premio Boris Vian por *Sombras, nada más...* (el jurado estaba compuesto por Juan Jacobo Bajarlía, Liliana Heer, Juan Carlos Martini, Nicolás Rosa y Noemí Ulla) dicha novela nunca llegó a agrardarle enteramente a su autor, e incluso fue valorada con disparidad por la crítica literaria.<sup>365</sup> Dentro de la coyuntura social y política argentina en la cual se le entregó tal galardón, este acto adquiere otra significación: fue el justo reconocimiento a un escritor perseguido, encarcelado y exiliado por la Junta Militar.

Consciente de las dificultades formales de lectura que presenta el relato y continuando aquellos mismos procedimientos que había utilizado treinta años atrás en su primer texto "experimental" —*El Pentágono*— Di Benedetto antepone al inicio de la novela tres breves párrafos en los que explica el proceso de construcción de la misma a la vez que advierte sobre la confusión de identidades, episodios y sueños:

---

<sup>365</sup> Mientras que obtuvo varias reseñas elogiosas en algunos medios destacados (ver: Orphée, Elvira, "Los sueños, la realidad" en: *La Nación*, Buenos Aires, 12 de mayo de 1985; Castagnino, Raúl, "Entre fragmentarismo autobiográfico y evanescente realidad: *Sombras, nada más...*" en: *La Prensa*, Buenos Aires, 26 de mayo de 1985; Freidemberg, Daniel, "Inerte lucidez de un solitario" en: *Clarín*, Buenos Aires, 25 de julio de 1985) Sergio Chejfec critica duramente a esta novela y señala como desmérito de ella, en relación con los anteriores textos del autor, el tratamiento diferente que el autor concede aquí al lenguaje: "Lo que antes constituía austeridad, precisión y neutralidad, ahora está más cercano a cierto afán puntillista de exagerada locuacidad; y llama la atención cómo este neutralismo lingüístico que ostentó siempre Di Benedetto, en la precisa época de su lejanía geográfica -cuando desde cierta perspectiva más lo hubieses necesitado- se transforma en el texto en una lengua que cobija gran cantidad de palabras y estructuras castizantes. Una ubiuidad lingüística de Emanuel -que se esboza también en su estadia final en Guatemala- que con seguridad Di Benedetto antes nunca hubiese compartido en la medida en que resulta contradictoria con su poética." Chejfec, Sergio. "Lo inesperado de una novela" en: *Punto de vista*. Nro.24, Buenos Aires, Agosto/Octubre 1985 (pp.40-41).

CLAVES:

*Las palabra sombra vale tanto como sueños.  
Los sueños son sombras (y algo más).*

CRONOLOGÍA Y MÉTODO:

*Los delirios oníricos en estas páginas registrados se produjeron en tres épocas y en sitios bien diferentes: Hacia 1981 en New Hampshire, América del Norte. A continuación, en la América Central. Finalmente, de modo más atenuado, en Europa.*

*Casi cuatro años de trayecto, con un inaprensible vacío de por lo menos tres meses, van de la página 11 a la 252. Sin embargo, el autor ha cuidado, poco menos que unánimemente, que todo el texto guarde la fisonomía o un perfil de los sueños, como la incoherencia, como la confusión de identidades (Emanuel-Leoncio Leonardo; Ave-Eva-Pilar del Rocío, etc.) y los episodios de aparición repentina sin solución ni epilogo propio.*

DUDAS CONFESABLES:

*En cierto pasaje de la elaboración; o del abandono, le importó más este título: Sombras, vagamente sueños.*

*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 asimismo un acto de contrición. No sólo es nombre de persona, lleva carga de substrato evocativo de lo espléndido o lo amado o lo bueno, e igualmente de las culpas (que no se pueden ni borrar ni olvidar).<sup>366</sup>*

Esta intromisión del autor al texto, ya no como productor sino ahora como guía de lectura (técnica utilizada por los cultivadores del *nouveau roman* francés y, más cerca aún, por Julio Cortázar en *Rayuela*), tiende aquí no sólo a disminuir la distancia entre lo ficticio y lo real sino incluso a sugerir y luego –avanzada la lectura de la novela– a reforzar la clave autobiográfica que recorre todo el texto: el autor de *Sombras*, *nada más...* resulta así presentado con la misma distancia con la que el narrador aborda a su personaje escritor en la novela e incluso parece haber realizado el mismo periplo por distintos países que éste. Ergo: autor y personaje (Antonio Di Benedetto-Emanuel d'Aosta) desdibujan sus identidades como si fueran acaso meras máscaras parcialmente intercambiables.

La novela se abre con la presencia de un periodista argentino radicado en España que es becado para residir varios meses en una isla norteamericana del Atlántico, lugar donde dará comienzo a una narración que es la misma que el lector tiene entre sus manos. Experiencia real y ficción se entrecruzan; autor, personaje y

<sup>366</sup> Di Benedetto, Antonio. *Sombras, nada más...* Madrid, Alianza, 1985 (p.9). En lo sucesivo citaremos esta edición.

narrador se contaminan y por momentos se fusionan para hacer, finalmente, de esta novela un texto complejo de difícil análisis. Montada sobre la matriz de irrealidad o confusión que genera el onirismo y los desvaríos de la memoria, *Sombras, nada más...* superpone tiempos y espacios disímiles, desbarajusta la trama y la acción del relato en beneficio del mismo magma narrativo que, así como avanza y fagocita a los personajes desdibujando su misma identidad, invita –inevitablemente– a leer la clave autobiográfica del texto como una radical superación del concepto idealista de verdad y como una interesante puesta en escena de la capacidad novelesca para lograr nuevos efectos de verosimilitud.

Para ser más claros, a pocos párrafos de comenzada la novela nos encontramos con esta reflexión del narrador:

Está sumamente confundido, como si hubiera asumido la misión de crear un mundo y, puesto a la faena, tuviera a su alcance los elementos, pero éstos fueran fugaces, vanos e ilusorios.

Como un principio de ordenamiento ha empezado por numerar las páginas y ha pulsado la *e* minúscula, que da el uno. Pues le ha salido repetida, como duplicada, no tan separados los signos que representan el once, sino dos líneas oblicuas finas, muy juntas, que lo parecen. Tiene que ser una señal de su tormento: que él no quería ser uno, sino dos, y el uno doble es once pero también es uno-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.

En este momento, que el libro lo escribiera el otro y éste corriera con las responsabilidades y la culpa de no hacerlo tan bien hecho como Emanuel lo podría desear. (13-14)

Sujeto y escritura son así problematizados desde las primeras líneas del texto: uno es uno y uno, es decir, uno doble. Se manifiesta aquí un planteo existenciario que atraviesa toda la narrativa de Di Benedetto; aniquilado ya cualquier rastro o vestigio de aquel sujeto cartesiano idéntico a sí mismo, la narración dibenedettiana no puede más que manifestar esta opacidad del sujeto no sólo a través de un narrador en tercera persona sino también permitiendo una mayor laxitud o inestabilidad de las personas gramaticales sobre las que se asienta el relato. Si bien casi en su integridad la novela se despliega a partir de un narrador heterodiegético que relata la experiencia de su personaje en el ámbito periodístico y en el ejercicio de la escritura, la narración resulta permeable a la aparición de sendos fragmentos en primera persona que rediseñan la trama textual en función de otra dinámica, la de la memoria.

Si bien es cierto, como afirma Philippe Lejeune, que la autobiografía debe ser definida a través de una serie de oposiciones y que se caracteriza por ser un “relato retrospectivo en prosa que una persona real hace de su propia existencia, poniendo énfasis en su vida individual y, en particular, en la historia de su personalidad”<sup>367</sup>, cualquier lector avezado no puede dejar de apreciar la cantidad de remisiones que este texto traza con toda la obra editada de Antonio Di Benedetto e incluso con su propia vida. La clave autobiográfica se plantea entonces como un plus de lectura con el que el autor conscientemente juega.

Cabe recordar, como analizábamos en páginas precedentes, que a lo largo esta narrativa la noción de sujeto aparece íntimamente unida a una concepción específica de la escritura. No es fortuito que sus personajes más significativos —especialmente los de las novelas *Zama*, *El silenciero*, y *Los suicidas*— sean periodistas, escritores frustrados, o funcionarios letrados que se relacionan con la palabra escrita de una manera tortuosa o desesperada. Es necesario, entonces, reponer aunque más no sea brevemente algunos aspectos del debate crítico-filosófico contemporáneo que discute el estatuto ontológico del sujeto en el discurso a fin de establecer claros posicionamientos.

El ensayo de Michael Sprinker “Ficciones del yo: el final de la autobiografía”<sup>368</sup> (con su título marcadamente apocalíptico) es un buen ejemplo de los nuevos aires inyectados desde los 70 en la teoría y práctica de la autobiografía por los críticos estructuralistas, luego postestructuralistas y finalmente deconstructivistas al haber conseguido —en palabras de James Olney<sup>369</sup>—: “disolver el yo en un texto y luego el texto en aire diáfano, reduciendo el discurso de la autobiografía a un ‘mero tartamudeo’ y el discurso de la crítica dedicada a ella a un balbuceo sobre el tartamudo”. Sprinker sostiene en dicho artículo la tesis de que “la metamorfosis gradual de un individuo con clara identidad personal hacia una cifra, una imagen ya no identificable clara y positivamente como ‘esta misma persona’ es una característica perturbadora y omnipresente en la cultura moderna.” Así, resulta altamente coherente la lectura que hace Sprinker de Lacan, Foucault, Kierkegaard, Nietzsche y Freud; todas ponen en evidencia una misma conclusión sobre el sujeto: “el yo ya no puede ser durante más

<sup>367</sup> Lejeune, Philippe. *Le pacte autobiographique*. París, Seuil, 1975.

<sup>368</sup> Sprinker, Michael. “Ficciones del yo: el final de la autobiografía” en: *La autobiografía y sus problemas teóricos*. Suplementos Nro.29, Barcelona, Anthropos, 1991.

<sup>369</sup> Olney, James. “Autobiography and the Cultural Moment” en: James Olney (ed.), *Autobiography: Essays and Theoretical and Critical*. Princeton, Princeton Univ. Press, 1980 (pp.22- 23).

tiempo el autor de su propio discurso más de lo que al productor de un texto se le puede denominar autor –esto es, el generador– de su escrito.”

En esta línea, el crítico Paul De Man<sup>370</sup> plantea un ataque frontal a la autobiografía basado en la presunción de que ella pertenece “a un modo más simple de referencialidad” que la hace depender de los hechos reales y verificables de una manera menos ambivalente que la ficción. La autobiografía, para De Man, no será un género sino una figura de la lectura basada no sólo en una identidad representacional o cognitiva, sino también en una identidad contractual asentada principalmente en actos de habla. Examinando el *Essays upon Epitaphs* de Wordsworth, De Man señala a la figura de la prosopopeya como el tropo dominante tanto en el epitafio como en la autobiografía: “mediante ella el nombre de uno se hace tan inteligible y memorable como una cara”. Así la aspiración de la autobiografía de moverse más allá de su propio texto hacia un conocimiento del yo y su mundo, en la epistemología de Paul De Man se fundamenta sobre una ilusión, ya que “el autor se declara a sí mismo el sujeto de su propio entendimiento”, no es ante todo una situación o un hecho que pueda localizarse en una historia, sino la manifestación al nivel del referente de una estructura lingüística. Dice De Man: “La muerte es el nombre cambiado de un predicamento lingüístico, y la restauración de la mortalidad en la autobiografía (la prosopopeya de la voz y del nombre) priva y desfigura hasta el punto preciso en que restaura.”

Lo que se desprende, entonces, de la austera teoría del lenguaje de De Man es la creencia de que “nosotros estamos privados de la forma y el sentido de un mundo accesible solo en la forma privativa del entendimiento.” Frente a este posicionamiento, James Olney en *Mataphors of Self* despliega una perspectiva radicalmente diferente al proponer a la metáfora como tropo dominante para pensar la autobiografía. Sugerentemente próximo al proyecto filosófico de Paul Ricoeur, para Olney el lenguaje no es un modo de privación sino un instrumento de posibilidad para ser puesto al servicio de la autodefinición: “El yo se expresa a sí mismo mediante las metáforas que él crea y proyecta, y lo conocemos a través de estas metáforas; pero no existió como existe ahora antes de crear sus metáforas. No vemos ni tocamos el yo, pero vemos y

---

<sup>370</sup> De Man, Paul. "Autobiography As De-Facement" en: *The Rethoric of Romanticism*. Nueva York, Columbia University Press, 1984 (pp.67-81).

tocamos sus metáforas: y así nosotros 'conocemos' el yo, actividad o agente, representado en la metáfora y la metaforización."<sup>371</sup>

Desde estos lineamientos resulta absolutamente productivo pensar al narrador heterodiegético sobre el que se asienta mayormente la novela *Sombras, nada más...* como una más que efectiva metáfora del yo, como una de las tantas transfiguraciones que adopta el sujeto en su intento por manifestar su opacidad, su desgarradora escisión. En ese hiato en el que el yo se revela y a la vez resigna a no ser uno, sino dos (yo y el otro yo), es que se despliega todo el relato:

Señor, yo no quería enredarlo en estas situaciones de mi historia, sí pase con el libro, ya que lo tiene en las manos, pero no con mis fantasmas. No entiendo por fantasmas una aparición que ondea en un velo, no digo que sea un fantasma un cadáver con la nariz roída. Digo fantasma sin poder indicarle de qué se trata, nos entenderemos si usted lo ha sentido alguna vez. Le explico lo que yo siento como algo físico que está en mí y es invisible, gravita, veo una sombra, sin que pueda determinar cuál sombra, la sombra de qué, porque todo es sombra, digamos es noche cerrada. (45)

Este travestimiento o proceso de metaforización operado en la figura del narrador que, por breves momentos, permite la caída de sus velos y nos regala secuencias como ésta, genera un fuerte efecto perturbador en la lectura del texto puesto que consigue por momentos crear una zona franca en donde el productor del discurso y el lector se encuentran, reconocen, y acaso perciben lo fortuito, evanescente y riesgoso de su encuentro: "La línea que acabo de marcar en el papel es roja. El color es señal de peligro..." (66).

A semejanza del resto de las novelas de Antonio Di Benedetto, el texto tiene una estructura tripartita, presenta dos largas secciones, la I y la III de más de cien páginas, y la II funciona como apartado bisagra (similar al "Interludio" de *El Pentágono* o de *Los suicidas*) que desencadena la crisis moral y social del protagonista. En la primera parte el texto se abre con la partida de Emanuel desde Madrid a la isla norteamericana donde ha de escribir su novela, utilizando como tiempo verbal hegemónico el presente del indicativo; las pocas veces en que aparece un tiempo en pasado sirve como auxilio para reforzar el efecto de actualidad y contemporaneidad entre el acto de escritura y la acción narrada. Esta presencia mayoritaria del presente y

---

<sup>371</sup> Olney, James. *Metaphors of Self: The Meaning of Autobiography*. Princeton, Princeton University Press, 1972 (pp.30, 31 y 34).

de los tiempos verbales próximos a la noción de actualidad no se interrumpe cuando el relato cede paso a la memoria ya sea de sucesos reales o de sucesos soñados. El efecto es por momentos perturbador y puede que sea uno de los principales pilares sobre los que se asienta el clima onírico o de diluida rememoración que caracteriza a la novela. En la primera parte entonces, se narran los primeros años en el periodismo, sus primeros amores y, principalmente, un acontecimiento familiar de importancia mayor en la vida de Antonio Di Benedetto: los numerosos suicidios acaecidos en la rama paterna, tema que había desarrollado ya en el año 1969 al escribir su novela *Los suicidas* y sobre el que el autor se había explayado luego en numerosas entrevistas.

Hacia el final de la primera parte encontramos que Emanuel está asentado en el “Diario Nro.1”, que ha renunciado al amor virginal de Gema, la adolescente que pasa fugazmente por su vida, y que ha descubierto que Ave, quien se convertirá en su compañera, no es tan joven y “pura” como suponía. En la segunda sección del texto se acentúa la destrucción de la coherencia lógica y retórica del discurso lo cual torna aún más crítico al relato. Aunque en esta parte el narrador no vuelve al presente en New Hampshire y mayormente se relatan episodios de la vida periodística de Emanuel, es casi imposible diferenciar en estas páginas cuáles de las experiencias referidas son reales y cuáles meros sueños. Así, las nociones de acontecimiento y tiempo narrativo se resquebrajan, a la vez que los personajes también progresivamente van perdiendo consistencia real y distintiva: Ave, Eva, Suspiros (la amante de su jefe), Pilar del Rocío, Olvido, o Alba Rosa, carecen de espesor real, son meros objetos de deseo acaso intercambiables.

Si en la segunda sección Leoncio Leonardo, el dueño del periódico, puede con justicia ser considerado como el *alter ego* de Emanuel, tanto por poseer a la mujer que él desea como por las turbulentas maniobras políticas, económicas y pasionales que le son referidas pero de las que Emanuel también se siente partícipe, en la tercera parte de la novela aparece otro personaje paradigmático, Maldoror, que también opera como figura subsidiaria al protagonista. Como le ocurría al funcionario Diego de Zama con el escriba (en *Zama*), al personaje asediado por los ruidos con Besarión (en *El silenciero*), o al periodista suicida con Marcela (en *Los suicidas*), Emanuel soporta ahora a su lado la presencia de Maldoror, el escritor joven e incorrupto a quien el protagonista quiere proteger como última posibilidad de recuperación moral. La multiplicación desordenada y confusa de las aventuras eróticas del protagonista no sólo inevitablemente conllevan a

su desintegración moral y psíquica, y al suicidio expiatorio de Maldoror, sino también – y esto es altamente interesante– a la desintegración formal del sentido en el relato.

Veamos dos episodios muy significativos, el primero referido a su relación con Leoncio Leonardo y el segundo, referido a Maldoror:

Tal vez, sospecha Emanuel, como hace tiempo lo venía presintiendo, ese sueño suyo contagió a Leoncio Leonardo e indujo a éste al bárbaro atentado que realmente cometió contra Suspiros. Le prendió fuego a la cabellera y aunque reaccionó a tiempo para evitar que muriera, a la joven le quedó quemada parte del cuero cabelludo, también la cara (...). Emanuel se da cuenta, tiene plena conciencia, de que sueña y a la vez predice acciones futuras o las da por cumplidas. (155)

Viene viviendo sin respeto a nadie, al menos a ninguna mujer, ¿por qué esta súbita contención?

¿Desde cuándo esta vacilación su personalidad? ¿Cuál es su personalidad, la visible, la respetada o acatada? ¿Cuál es, la del ser odiado, que presente y tiene indudables signos de estar siendo vilipendiado, sin esmero de los demás por ocultárselo?

Y la persona, ¿puede seguir siendo, viviendo así conscientemente?

Hay que cambiar de persona, se dice, con inseguridad de que eso no constituya más que una frase.

El cuestionamiento no queda en ese punto.

Reemprende la marcha y le indica a Maldoror (que ya no está a su lado, lo abandonó): Volvamos, tenemos que atender el diario.

No se halla en paz sin embargo de estar solo. Perviven las sensaciones y los pensamientos como estocadas con que lo ha punzado Maldoror.

No es la sensación de un doble, alcanza a distinguir: es el efecto de una intromisión en su conciencia que se le acopla como un desabrimiento, un reproche, una acusación deprimente. (229)

Desdibujado el presente de la escritura que dominaba las primeras páginas de la novela, el texto progresivamente va dejándose invadir por la intempestiva memoria que sin contención y sin aparente orden empuja al relato hacia otro presente (el del ayer, el de los sueños), hasta lograr fusionar en un mismo magma narrativo la realidad del acontecimiento, la de la acción, la del recuerdo y la del mundo onírico: la conciencia de la culpa sea por lo vivido o por lo soñado se convierte entonces en el eficaz combustible de un motor mnemónico capaz de saturar al relato y tornarlo por momentos ilegible.

Si bien cuando se refiere a los episodios más lejanos de la infancia y juventud de Emanuel el discurso mnemónico se presenta mínimamente estructurado, en la medida en que el sujeto progresivamente se enfrenta al descrédito y la aniquilación moral, su discurso irá también resquebrajando los anclajes que lo ligan a la realidad. Por otro lado, la ingerencia asistemática de los recuerdos también colabora con la desintegración de la coherencia lógica del texto: numerosos episodios azarosamente rememorados se presentan bruscamente en el discurso, de manera incontenible, y

generan una cascada de asociaciones mentales que, tan súbitamente como aparecen, se interrumpen y dejan a la novela peligrosamente atascada en las aguas borascosas de la irracionalidad.

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. Sin alharaca, sin alarma extrema; solamente un ¿qué es esto? no pronunciado. Algo poderoso, no visible, los ha estremecido. (24-25)

Plotino, en sus *Eneadas*, nos dice que todo hombre tiene dos almas, la inferior y la superior, y que "cada una de las etapas del Alma (...) posee su propia memoria", así: "El alma inferior del hombre debe esforzarse siempre por conseguir memorizar las actividades de la superior (...) Cuanto más apremiante es la intención hacia el Supremo, mayor será el olvido del Alma (...) En este sentido podríamos decir —continúa Plotino— que, efectivamente, es el alma buena la que olvida. Escapa a la multiplicidad, busca escaparse a lo infinito arrastrando todo hacia la unidad, ya que solo entonces se librará de ese enredo dirigido a sí mismo."<sup>372</sup>

La narración de *Sombras, nada más...* se despliega, entonces, a partir de dos elementos principales: la memoria y los sueños; pero, desde el momento en que un sueño para ser relato debe ser rememorado, la narración habrá de asentarse necesariamente sobre la gran usina de la memoria y a partir de allí los sueños o la irrealidad ocuparán, según nos apunta Plotino, el lugar dejado por su gran correlato dialéctico, el olvido. Pero, si esto es así: ¿la narración ahora puede bregar por la unidad platónica del sujeto; o, en su defecto, habrá de multiplicar su dispersión hasta lograr su total aniquilamiento?<sup>373</sup>

En la medida en que el olvido no puede realizarse en una ausencia y permitir que el sujeto elabore una historia coherente y unívoca de su vida olvidando "lo bajo" en función de "lo alto" (lo que sería una autobiografía clásica), el texto no puede tampoco sostener el sentido de lo real y de lo imaginario que convoca: aquel yo metaforizado página a página se va desintegrando y el lector asiste así hacia el final de la novela a su

<sup>372</sup> Citado por James Olney, "Algunas versiones de la memoria / Algunas versiones del *bios*: la ontología de la autobiografía" en: *La autobiografía y sus problemas teóricos*. Suplementos Nro.29, Barcelona, Anthropos, 1991.

<sup>373</sup> Acordamos aquí con Paul John Eakin en que la subjetividad y el lenguaje "están mutuamente implicados en un único e independiente sistema de comportamiento simbólico" y que el yo no puede emerger de la conciencia humana sino por y a través del lenguaje. Ver: Eakin, Paul John. *Fictions in Autobiography. Studies in the Art of Self-Invention*. Princetory New Jersey, Princeton University Press, 1985.

muerte temprana, a su aniquilación prematura. Por más que Emanuel d' Aosta y Antonio Di Benedetto compartan un *bios* común, ese principio o impulso vital que –en palabras de James Olney<sup>374</sup>– percibimos como la clave autobiográfica que recorre toda la novela, la incapacidad del sujeto de olvidar obtura definitivamente la posibilidad de que éste asuma nuevas metáforas sobre sí en su escritura.

---

<sup>374</sup> Olney, James. "Algunas versiones de la memoria / Algunas versiones del *bios*: la ontología de la autobiografía", Ob. cit. (p.35).

## Conclusiones

La novela *Zama*, publicada en el año 1956, es el punto de máxima tensión y complejidad estética de toda la narrativa de Antonio Di Benedetto y, por ende, su mito fundante de escritura. La temprana aparición del texto, la pluralidad de lecturas que concita y su altísima originalidad formal definen tanto la excepcionalidad de esta obra, en el mapa de la literatura argentina e hispanoamericana del siglo XX, como su incompreensión dentro del aparato crítico vernáculo. La excepcionalidad estética de *Zama* no radica sólo en haber logrado desmontar el modelo de “novela histórica”, aun habiendo realizado una profunda investigación historiográfica previa escritura del relato; o también, en haber actualizado el pensamiento existencialista en un ámbito latinoamericano a través de una reflexión sobre el sujeto y la escritura absolutamente coherente dentro de toda su narrativa. La fuerza fundante de *Zama* consiste, precisamente, en que al pretender crear un cierto “verosímil de lengua” acorde a la trama, Di Benedetto sienta las bases constitutivas que habrán de definir toda su poética.

Una sintaxis marcadamente escandida, la utilización deliberada de arcaísmos y localismos, el uso anormal del verbo transitivo y de la metáfora en la conformación de imágenes de alta densidad simbólica son los rasgos formales distintivos de esta narrativa ansiosamente interesada –desde sus comienzos– en renovar cualquier molde, género o categoría textual rígidamente instituida. Con todo, la densidad vital y problemática que adquiere la escritura en este proyecto estético-intelectual excede el vacío ejercicio formal en tanto se asienta sobre una rotunda problematización del sujeto. Razón por la cual, a lo largo de estas páginas, hemos considerado pertinente abordar esta obra a partir de dos ejes de análisis, sujeto y escritura, puesto que –creemos– ambos articulan su profunda coherencia estética-filosófica y a la vez delatan su originalidad.

En este sentido, es necesario subrayar que sus tres primeras novelas (*Zama*, *El silenciero* y *Los suicidas*) trazan un diálogo intertextual con el pensamiento y la literatura existencialista. Esta trilogía se constituye a partir de la actualización ficcional de los tres grandes temas del ensayo *El mito de Sísifo* de Albert Camus (la esperanza, el absurdo y el suicidio), y en una específica conjunción que amalgama al problema filosófico centrado en la opacidad del sujeto el tema literario del ejercicio de la

escritura. Dicha conjunción, encuentra en esta narrativa dos caminos resolutivos: Por un lado, el sujeto percibe en la escritura el gran camino de conocimiento, de autoconquista o de apropiación de la subjetividad. Pero, en tanto esta opacidad es negada, el sujeto ha de negarse también a la experiencia de la escritura; ya sea porque ésta suponga una experiencia altamente traumática o porque se declare absolutamente imposibilitado de producir o asumir cualquier fenómeno de innovación semántica en el lenguaje. Acepte o no su opacidad, y este es el segundo camino, el sujeto tiende a refugiarse en la imaginación como única estrategia compensatoria. Colapsada la posibilidad de que los procesos imaginativos desemboquen en una creación estética concreta, éstos se constituyen en una especie de compensación de los desajustes producidos entre el sujeto y su realidad.

Antonio Di Benedetto ingresa al campo literario argentino a través de la brecha abierta en los años 40 por la literatura fantástica propugnada por el grupo *Sur*. Renegando de las pautas estéticas defendidas por el realismo costumbrista de la generación intelectual que definía el horizonte cultural de Mendoza por aquellos años, y con una sólida tradición literaria forjada principalmente en la lectura de la revista *Leoplán* —en donde conoció a Kafka, Dostoievsky y Pirandello—, el escritor se lanza así en su búsqueda de “nuevas formas de narrar” (según explica en la segunda edición de *El Pentágono*) tentando, desde sus primeros relatos (*Mundo animal*), todas las modalidades de lo fantástico.

Fuertemente interesada por renovar los mecanismos formales sobre los que se sustenta, la escritura de Di Benedetto establece también una profunda relación con el cine al percibir en ese arte una nueva manera de narrar o “representar” la realidad. La influencia de la estética cinematográfica en esta poética, a la vez que ha dado lugar al despliegue de una polémica estéril ante la imperiosa necesidad de valorizarla (incluso, la discusión acerca de la paternidad del Objetivismo propició el encuentro entre Robbe-Grillet y Di Benedetto en Berlín en el año 1963), ha originado algunos de los más novedosos relatos escritos en lengua española. Formalmente, la originalidad de “El abandono y la pasividad”, “Caballo en el salitral” y “El puma blanco” radica, entonces, en el modo en que la trama y la acción se generan a partir de la puesta en escena de “situaciones óptico-sonoras” —procedimiento que el filósofo Gilles Deleuze ha caracterizado como propio del cine neorrealista italiano—, por medio de un lenguaje marcadamente metafórico.

Si la ficción fantástica al cuestionar la visión unitaria y monológica propia de la narración realista se le ofrecía a Di Benedetto, desde el comienzo de su proyecto estético, como la más radical vía de conocimiento y problematización de la subjetividad, a lo largo de toda su producción narrativa esta matriz genérica habrá de pervivir a través de la actualización ficcional de los sueños, deseos y fantasías del sujeto. De este modo, el sujeto dibenettiano, continuamente atento a las modulaciones del erotismo y del Mal, se enfrenta en la escena de la escritura a su propia opacidad, a su misma escisión. En este sentido, los personajes quizá más significativos de esta narrativa son Diego de Zama (*Zama*) y Amaya (“El cariño de los tontos”) puesto que ambos convocan dos modelos de erotismo ciertamente antagónicos: por un lado, el erotismo como camino de conocimiento del sujeto a partir del ejercicio de la transgresión, y por ende, la ratificación de la Ley; y por el otro, la ensoñación como repliegue del sujeto pero también como aspiración a un nuevo orden simbólico-social.

La literatura fantástica representa, para Antonio Di Benedetto, un género de riesgo puesto que obliga al sujeto a abandonar cualquier tipo de certeza (realista) y enfrentarse en un juego dramático, terrible y desesperado, a sus más recónditas opacidades. El lenguaje, en esta empresa, será el vehículo privilegiado de conocimiento. Con todo, el festejo de la fantasía y de la fuerza constructiva de Eros es propiciado a través de una escritura que intenta en todo momento liberar al lenguaje del esclavismo de lo real, de la servidumbre tramada en los enunciados referenciales al desplegar, como un motor terrible y eficaz, la fuerza metafórica que anida en su interior. Atendiendo, entonces, al claro y luminoso momento en que la metáfora “está viva”, es decir, antes de que ésta se fosilice o se convierta en “moneda de uso corriente”, la escritura pudorosa de Antonio Di Benedetto explota el poder refigurador del lenguaje en la creación de nuevos universos discursivos.

# ANEXO I

## Cronología

1922 - Antonio Di Benedetto nace el 2 de noviembre en la ciudad de Mendoza. Hijo de José Di Benedetto (argentino) y de Rosario (Sara) Fisígaro (brasileña), ambos de ascendencia italiana.

1927 - Realiza sus estudios primarios en las escuelas "Alejandro Mathus" (localidad de Bermejo, provincia de Mendoza) y "Tiburcio Benegas" (Mendoza, ciudad).

1928 - Nace su hermana, Carmen Aída Di Benedetto.

1933 - Fallece el padre el 13 de febrero.

1933/4 - Primeros cuentos: "Diario de mi felicidad trunca" y "Soliloquio de un príncipe niño", éste último publicado en la revista *Sendas*, dirigida por Américo Calí.

1938 - Primeras colaboraciones periodísticas en *La Semana* y el diario *La Palabra*.

1940 - Fin del bachillerato en el Colegio Nacional "Agustín Álvarez".

1941 - Incorporación al periodismo profesional, en el diario *La Libertad*. Primeras colaboraciones periodísticas en Buenos Aires para el diario *La Nación* (crónicas del terremoto de San Juan); poco después, en revistas como *Mundo Argentino* y *El Hogar*, con cuentos y artículos.

1941 - Ingresa a la Universidad Nacional de Córdoba para estudiar la carrera de Abogacía, luego se trasladará a la Universidad Nacional de Tucumán y finalmente abandonará sus estudios.

1945 - Ingresa al diario *Los Andes*. Inicia estudios en Bellas Artes.

1950 - El 7 de junio se casa con Luz Bono.

1953 - Publica *Mundo animal* en Mendoza. La escritura de algunos de estos cuentos se retrotrae incluso a la década anterior.

1954 - Organización de la filial Mendoza de la SADE (Sociedad Argentina de Escritores) con la colaboración de Antonio de la Torre y la designación de Américo Calí como primer presidente.

1955 - Publicación en Buenos Aires de *El Pentágono* (ediciones Doble P).

1956 - Publicación en Buenos Aires de *Zama* (ediciones Doble P).

Es nombrado corresponsal y luego supervisor en Cuyo del diario *La Prensa*, de Buenos Aires. Diario para el cual, posteriormente, actuará como corresponsal en el extranjero, cumpliendo misiones en América y Europa.

Co-libretista y co-director de los espectáculos artísticos de la Fiesta de la Vendimia.

1957 - Primer Premio Región Andina de los Premios Nacionales de Literatura. Premio provincial D'Accurzio por *Grot*. Publicación de *Grot*, Ed. D'Accurzio (es reeditado en 1969 bajo el título *Cuentos claros*, Galerna).

1958 - En Mendoza, Biblioteca San Martín publica *Declinación y Ángel*.  
Primer premio del Concurso Nacional de Cuentos del diario *La Razón*, de Buenos Aires, por "Caballo en el salital".

1959 - "El Juicio de Dios" adaptado al cine como "Los inocentes", recibe el segundo premio Agumentos para Películas de largometraje, Instituto Nacional de Cinematografía, Buenos Aires.

1960 - Nace su hija Luz.

Beca del Gobierno de Francia para realizar estudios en París (Cursos de Civilización Francesa en la Sorbona, "Stagiaire" en la Televisión Francesa y en el diario *Le Figaro*).

Viajes a Inglaterra e Italia.

Asiste, en sus funciones de prensa, al Festival Cinematográfico Internacional de Cannes.

1961 - En Buenos Aires, editorial Goyanarte publica *El cariño de los tontos*.

1963 - Festivales de Cine de Berlín y San Sebastián.

Encuentro con Alain Robbe-Grillet en Berlín.

1964 - Aparece en Buenos Aires, por editorial Troquel, *El silenciero*.

Gran Premio de Novela de la Subsecretaría de Cultura de la Nación por *El Silenciero*.

1965 - Voces edita en Mendoza *Two Stories*.

Invitado en carácter de "leader ground" por el Departamento de Estado de los Estados Unidos de Norteamérica, recorre ese país durante unos meses. Asiste como periodista especializado a la fiesta de entrega de los "Oscars" de Hollywood. De regreso conoce varios países de América Central y América del Sur.

Incorporación como profesor de la Escuela Superior de Periodismo.

Primer premio de la Fiesta de las Letras, de Necochea, con *El silenciero*.

1967 - El 20 de octubre es promovido a subdirector del diario matutino *Los Andes*. Al año siguiente, cuando se crea el vespertino *El Andino*, se le asignan las mismas funciones con retención de las primeras.

Se traduce al alemán *Zama* bajo el título *Und Zama wartet*.

Voto unánime de Gabriel García Márquez, Augusto Roa Bastos y Leopoldo Marechal, jurado del Concurso de Novela "Primera Plana-Editorial Sudamericana" para *Los suicidas*, primera mención.

1967/74 - Viajes a Israel, Grecia y Marruecos. Viaje con su madre a visitar la casa natal de ésta en San Pablo, Brasil; a la vuelta pasan por Paraguay, la tierra de *Zama*, siendo ésta la primera visita del autor.

1968 - Expresión de reconocimiento de la UNESCO, División Prensa, París, por su cooperación desde el periodismo en materias de cultura y educación.

1969 - En Buenos Aires aparece, por editorial Sudamericana, *Los suicidas*. Condecorado como Caballero oficial de la Orden del Mérito por le Gobierno de la República de Italia.

1971 - Medalla de oro de la Alliance Francaise, reconocimiento "como escritor, periodista y humanista".

Invitado por el Gobierno de África del Sur, recorre ese país.

1972 - El 25 de mayo fallece su madre.

1973 - Recorre varias ciudades de Alemania Occidental, invitado por el Gobierno de esa nación. Se traslada luego a Italia, Suiza, Suecia, Bélgica, Holanda, etc.

Como crítico de cine asiste, invitado por el Senado de Berlín, al Festival Cinematográfico Internacional.

Miembro fundador del Club de los XII (después llamado Club de los XIII) de Buenos Aires, presidido por Sigfrido Radaelli y destinado a premiar anualmente la mejor obra narrativa publicada en el país.

1974 - En el Congreso de la Nueva Narrativa Hispanoamericana, Cali (Colombia), pronuncia una conferencia sobre la literatura actual e integra una mesa redonda con Mario Vargas Llosa, Agustín Yañez, Jorge Edwardz, Ciro Alegría, y Eduardo Gudiño Kieffer.

Viajes por Haití, República Dominicana, Barbados, Martinica, Venezuela, Ecuador y Perú.

1975 - Editorial Orión publica en Buenos Aires una antología de cuentos del autor, bajo el título *El juicio de Dios*.

Beca de la Fundación John Simon Guggenheim (New York) como autor de obras de imaginación en prosa (la cual no llega a gozar).

Es elegido miembro de la Academia Argentina de Letras.

1976 - El 24 de marzo es detenido por la Junta Militar.

Meses después se le otorga por segunda vez la "Faja de Honor" de la SADE por *El juicio de Dios*.

1977 - El 3 de septiembre recupera su libertad.

Al dejar atrás La Plata se establece temporariamente en Buenos Aires y luego parte hacia Europa. En compañía de su hermana y accediendo a la invitación de los respectivos países, recorre Inglaterra, Alemania Occidental, Francia, Italia y España. En las Universidades de Rennes, Tours y Sorbonne diserta sobre literatura fantástica.

1978 - Publica en Barcelona, por editorial Pomaire, *Absurdos*.

Se instala en Madrid y comienza a trabajar en el semanario *Consulta*. Escribe regularmente a los diarios de Buenos Aires, sobre temas literarios: *La Prensa* (a cargo de la columna "Carta de Europa") y *Clarín*.

1979 - Ganador, con *Zama*, del Premio de Roma "Italia-América Latina".

Invitado de honor en el Primer Congreso de Escritores de Lengua Española, Islas Canarias.

Pronuncia el pregón inaugural en el Coloquio Alemania Occidental-América Latina-Achern-Selva Negra.

1979 - Tercera edición de *Zama* en España, por Alfaguara (quinta en lengua castellana). Invitado especial al Coloquio del Cuento, de la Sorbona, París.

1981 - En Barcelona, por Bruguera, aparece la antología de relatos *Caballo en el salitral*.

Beca de la Fundación MacDowell, de Estados Unidos. Reside en Nueva Inglaterra y viaja a las Universidades de New York, New Hampshire, Chicago, e Illinois para dar conferencias sobre Borges, la literatura fantástica y la nueva narrativa.

Invitado de honor en el Segundo Congreso de Escritores de Lengua Española, Caracas, Venezuela.

1982 - Invitado por la Asociación de Escritores de Guatemala, concurre a ese país, donde pronuncia conferencias en universidades e institutos.

Invitado especial en el Sexto Congreso Mundial de Poetas, celebrado en Madrid.

Comienza a colaborar en la Agencia periodística Efe, de Madrid, a cargo de la sección Artes y Letras, destinada a los periódicos de lengua española de las Américas.

1982 - Conferencia en Extramadura dentro de los cursos sobre Patrimonio Cultural y Artístico organizados por el Ministerio de Cultura de España y destinados a graduados de Europa y América.

Resulta uno de los premiados en el Concurso de Cuento del Círculo de Lectores, de Buenos Aires.

1983 - *Cuentos del exilio*, Buenos Aires, Bruguera, 1983.

Comienzan sus colaboraciones como crítico de arte, en la revista *Arte-guía* de Madrid, dirigida por Fernando Fernán-Gómez.

Empieza a publicar en los diarios *El Comercio*, de Lima y *Excélsior*, de México.

Disertación sobre su propia literatura en la Universidad Complutense de Madrid.

Invitado especial en el Congreso de Escritores del Instituto Internacional de Literaturas Iberoamericanas, efectuado en París. Desde Buenos Aires, las autoridades del PEN Club Internacional, Centro Argentino, le comunican que se le entregará la Pluma de Plata de la Institución, en reconocimiento "por su obra literaria y por su calidad humana puesta de manifiesto en los duros momentos que tuvo que padecer, tan injustamente."

1984 - Regreso a la Argentina: Homenaje en el Centro Cultural General San Martín. Se instala definitivamente en el país.

Se lo elige miembro de número de la Academia Argentina de Letras.

Es nombrado asesor de la Secretaría de Cultura de la Nación.

Se le otorga el Kónex de Platino al mejor novelista, Fundación Kónex.

1985 - Premio Esteban Echeverría, otorgado por Gente de Letras.

1986 - Publicación de su novela *Sombras, nada más...*, Madrid, Alianza.

Gran Premio de Honor, otorgado por la Sociedad Argentina de Escritores (SADE).

Muere el 10 de octubre, a raíz de un accidente cerebro-vascular.

## ANEXO II

Algunas entrevistas realizadas al autor

# La literatura es

B=As junio 31 mayo 1984 Clark

## Entrevista de Jorge Lafforgue

A fines de 1977, Antonio Di Benedetto emprendía el camino del exilio. Quedaban atrás dos momentos inconciliables de su vida: por un lado, sus largos años de trabajo en Mendoza como periodista y escritor; por otro, dieciocho meses de prisión, sin causa ni explicación alguna. Comenzó entonces un peregrinaje que ha durado más de seis años, exactamente hasta el pasado 23 de mayo, cuando volvió a pisar suelo argentino.

Di Benedetto nació en Mendoza el 2 de noviembre de 1922; a los treinta años la municipalidad de su ciudad natal le otorgaba el Primer Premio de Literatura por su "opera prima", un volumen de cuentos titulado *Mundo animal*. Una decena de libros (ver recuadro) cimentaron luego su condición de gran narrador, ubicando su nombre entre los de mayor y más sólido prestigio, no solo en el ámbito local, sino también dentro del reducido grupo de escritores cuyas obras trascienden las fronteras del país. Ahora regresó por una semana, para asistir al inicio del rodaje de *Zama*, filme basado en su obra más célebre. Pero prometió volver para quedarse y "arrimar el hombro".

### Las sinrazones de un calvario

—Aun en el contexto del '76, dominado por la arbitrariedad y la intolerancia, su detención causó asombro. No hubo conjetura que lograse explicar esa absurda medida. Para usted, ¿a qué se debió?

—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. Y aunque era esencialmente antiperonista, no dejaba traslucir esas convicciones al periódico que conducía. Mi antiperonismo era una cosa latente, una cuestión casi borgiana, bastante inofensiva. De ahí a adherir a grupos de fuerza hay un gran trecho.

—¿Es que acaso se lo vinculó a ellos?

—En los interrogatorios que se me hicieron —de eso y algunos golpes no pasó el proceso—, interrogatorios por lo común con la cara vendada con un trapo o una toalla empapada en sangre, siempre trataban de pellicazar a ver si declaraba conexiones con los grupos de izquierda.

—¿Con alguno en particular?

—En particular, grupos violentos, monotoneros o algo así. Cuáles eran mis amistades, mis relaciones. Y yo con respecto a la izquierda —se lo dije a los militares en los interrogatorios y lo puedo decir en cualquier parte— le tenido un vínculo leve: cuando joven he sido socialista, socialista del grupo de Alfredo Palacios, una especie de socialista romántico. Luego nunca más activé en nada político. Pero a falta de otros argumentos se adujo que yo estaba vinculado a grupos violentos. Yo sólo he sido víctima de la violencia.

—Entonces la explicación oficial se basó en ese presunto vínculo.

—No, no hubo ninguna explicación. Al menos a mí no me la dieron ni al entrar ni durante aquel año y medio ni nunca. Al salir, me llamaron de la Presidencia, y el general que me atendió en la Casa Ro-

sada sólo me dijo: "Usted está en libertad de entrar y salir del país, como dice la Constitución nacional". Me pareció una burla.

—A usted lo detuvieron en Mendoza el 24 de marzo del '76, y permaneció detenido en La Plata hasta setiembre de 1977. ¿Se fue enseguida del país? ¿Cómo se sentía?

—Me sentía destruido. Sin embargo, siguiendo un consejo de Ernesto Sabato, permanecí tres meses en Buenos Aires para dar la cara a quien quisiera imputarme algo. Luego me fui. Primero acepté una invitación de Alemania para recorrer varias universidades y después estuve en Francia, dando clases de literatura en la Universidad de Rennes.

—Ese periplo europeo ¿sirvió para levantarle el ánimo?

—Muy poco. Estaba aniquilado. Cuando me detuvieron tenía pensada una novela, que ya nunca escribiré; se me han borrado todas sus huellas. Abandoné por completo el escribir.

—¿Pero sus "Cuentos del exilio"?

—Son recientes. En parte me he recuperado en España. Me he puesto a escribir y nada: no estoy satisfecho ni del estilo ni de cómo narro ni de nada. Aunque el ponerme a escribir cuentos me ha hecho recuperar un poco. Si algo me nace adentro con un dictado narrativo, enseguida anoto, y como el cuento es de trámite corto... En estos días debía entregar a Alianza Editorial el volumen ordenado con todos mis relatos. La noche anterior comenzaron a rondarme dos cuentos; pues al día siguiente entregué el volumen con esos dos cuentos. Algo similar no me ocurría desde hacía muchos años. Así como me nacían, se me mezclaban las ideas.

### El regreso a la escritura

—¿Quiere decir que no ha escrito ninguna novela en todos estos años?

—No, no es así. En ese sentido me fue beneficioso obtener hace unos tres años una beca de la Mac Dowell Foundation, de Estados Unidos, con la que estuve viviendo en la Colony Mac Dowell, en New Hampshire. 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. 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 sueños 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 fue 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 o 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.

—Ese texto sigue siendo hoy un boceto?

—Mucho menos. De New Hampshire pasé a Guatemala, invitado por la Sociedad de Escritores de ese país. Allí se me abrió un nuevo espacio debido a tres factores: lo primitivo, el reencuentro con la selva —que había tratado en *Zama*— y ciertas lecturas de esos días, que me llevaron a una zona que casi podría corresponder al psicoanálisis. Del simple soñar pasé al terreno del razonamiento. Gracias a esa experiencia guatemalteca, le encontré una fórmula final al libro.

—¿O sea que tiene lista su quinta novela?

—No; no seguí trabajando sobre ese manuscrito. Lo dejé allí. Me resultó tan complicado, lo elaboré en forma tan defectuosa, que preferí abandonarlo. Terminado el manuscrito, a descansar. Pero no descansaba. Tiempo después lo retomé y no lo entendí, los personajes se me confundían, sus relaciones se me embarullaban. No tuve más remedio que reescribir el libro, y al hacerlo le di cohesión, una forma más lógica, más novelística. Después hubo una tercera versión, que es la actual. Quizás entregue este original a algún editor amigo.

—La vuelta completa: un libro de cuentos, una novela.

—He conseguido volver a la literatura, es cierto; pero no al nivel anterior. No he vuelto a alcanzar las características que sustentaron el reconocimiento crítico hacia mi obra.

### Dudas y problemas

—Si tuviese que situar esta nueva novela con respecto a las anteriores, ¿cómo lo haría?

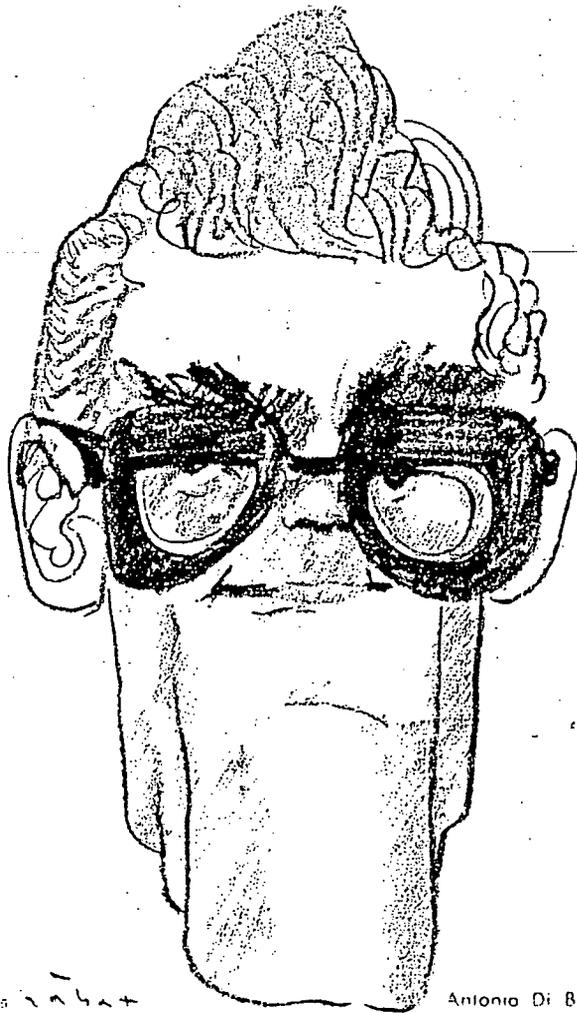
—*Zama* tiene un estilo bastante elaborado, mientras que por el contrario El silencio tiende a la simplicidad estilística; en ese sentido establecería una relación entre El silencio y la nueva novela. Su estilo también es directo, claro y franco. Sin embargo, las ideas funcionan con mecanismos muy complicados, las relaciones de los personajes son complejas.

—De un texto a otro, usted suele cambiar profundamente tanto en lo temático como en lo formal; se habla, entonces, de diversidad, de heterogeneidad. ¿Qué piensa usted?

—Su juicio no solo no me parece errado, sino que me hace notar algo que vengo pensando desde hace tiempo: que todavía no me he definido sobre cuál es mi forma de escribir. Y me parece que ya se está haciendo tarde... Cada vez que me pongo a escribir lo hago como si fuese la primera vez. Nunca escribo con referencia a mi obra anterior ni pensando en el modelo tal o cual, sino como me sale en ese momento, en el momento en que me pongo a escribir. Por ejemplo, actualmente los cuentos me salen casi colorea-llas. Uno al que le tengo mucha fe se llama *Ortopnefos* y es el último de los *Cuentos del exilio*, fue amasado con recuerdos que yo me contaba mí mismo y en su escritura procuré mantener la sencillez de mi propio relato. En cambio, en otras circunstancias, como en *El cariño de los tontos*, cuidaba mucho la frase, p-

# “Un ser desdichado que tiene que luchar contra la palabra”

Diálogo con RICARDO ZELARAYAN



Antonio Di Benedetto

El mendocino Antonio Di Benedetto es, sin duda, uno de los más grandes narradores argentinos contemporáneos. Su obra tan diversa va de lo experimental hasta una visión limpia y siempre poética de su medio y de las relaciones humanas. Mundo animal, cuentos, de 1952, es su primera obra publicada. Luego vienen Pentágono, novela, de 1955, recientemente reeditada con el título de Annabella; Zama, novela, de 1956, su obra más famosa, más reeditada y traducida; Grol, cuentos, de 1957, reeditados con el título de Cuentos claros; Declinación y ángel, cuentos, de 1958, que incluye El abandono y la pasividad, uno de los primeros relatos objetivistas según reconoce el propio Alain Robbe-Grillet; El cariño de los tontos, cuentos, de 1961; El silenciero, novela, de 1963; Los suicidas, novela, de 1969. Pero, a los 52 años, Antonio Di Benedetto está lejos de enervarse o de conformarse con su obra. Esta entrevista así lo demuestra.

Una hora después de llegar a Mendoza ya hemos localizado a Antonio Di Benedetto, hombre más bien bajo, de voz grave, ciertamente introvertido pero de desconcertante y austera cordialidad. Más propenso, diríamos, a la confianza que a la ardua discusión teórica sobre literatura. En esa luminosa mañana de sábado se detiene brevemente, en medio del trajín del centro, para echar un párrafo con la gente que lo saludó. Después me habla del movimiento cultural de su provincia, de Draghi Lucero, de Ramponi, de los jóvenes, de los que se fueron. Y lo hace con calidez y mesura. Por último —Di Benedetto es también un veterano y brillante periodista— penetramos en su despacho de subdirector de uno de los diarios más importantes del país. Pero antes, mientras caminábamos por la calle San Martín, ya le he lanzado a boca de jarro, casi como una provocación, la pregunta con que se inicia la entrevista y que tal vez iba a convertirla en lo que realmente fue: una larga y por momentos dramática confesión, en medio del bullicio juvenil y las estridencias musicales de un café céntrico; entre las doce de la noche del sábado y las tres de la madrugada del domingo.

—Hace unos dos años leí Zama. Está bien. Pero mucho más recientemente cayó en mis manos el volumen de los Cuentos claros y fue el deslumbramiento. Poco después conseguí El cariño de los tontos y siguió el deslumbramiento. No he podido conseguir El silenciero, pero debo confesarle que hoy Zama me resulta formal, al lado de sus cuentos. Tengo que ser sincero y decirle llanamente que prefiero de lejos sus cuentos. Además, pienso que Zama ha sido leído en Buenos Aires con la clave de cien

años de soledad, a pesar de ser muy anterior. Asimismo, hoy se tiende a leer Annabella (Pentágono, en la edición anterior) apoyándose en Cortázar, a pesar de haber sido publicada antes de las obras fundamentales del escritor mendocinado. ¿Qué pasa o qué me pasa entonces, Antonio Di Benedetto?

—Bueno, yo tengo que escribir tal novela para la que ya he construido un modelo 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... Y a lo mejor uno no avanza en un montón de páginas. Estas miserias, sin embargo, van construyendo en uno la suposición de que va a escribir una novela donde aplicará toda su aptitud para hacer algo redondeado, perfecto y decisivo.

A veces se cree que eso va a ser decisivo para la humanidad, para la literatura, pero más a menudo se piensa que eso será decisivo para sacarlo a uno, aunque sea fugazmente, de su mediocridad. Para darle presencia, siquiera eso, ante la mirada de otro ser humano.

—¿Un problema de afirmación tal vez?

—No sé. Es una manera de ayudarse a existir o de convalidar la existencia. Justificar la duración. Es decir, lo hacemos sin plazo... Cuando se supone que uno tiene imaginación, aptitud de construcción, uno se siente habilitado para el largo esfuerzo que representa escribir

(Continúa en las páginas cuatro y cinco)

# e luchar contra la palabra"

existirá do sera... ¿será probado alidez?, historia uriendo el autor convail-coexis-

apuntos... ir una demost... as. Por as más amente hombre el ser convin... e en la tamaño arra lo ante, si hay un uración lector es mise... que ompró, o; pero final lo ser lo en que a huria as por- dir aho- sonrei-

do una ella no dejado retos o rte —o iar una s de tender con en un dico del bajo un o trans- y en la costum- der con gan so- absoluta- esencia. e. Ca

nieve sobre los negros, con la temperatura propia de la región. A mí me solían caer ideas de cuentos con toda naturalidad y yo las soplabo como puede hacer un negro en Haití cuando le cae un copito de nieve. Cuando le cae un copo de nieve, el negro, en Puerto Príncipe, no lo puede creer y si lo cree sabe que afronta algunos riesgos: que lo condenen por brujería; que sea solicitado por dioses que no son benéficos; o sencillamente, que él esté pasado de rhum, lo que le hace condenable ante los ojos de su amada. Pero cuando le cae el copito de nieve cerca de los labios, le sube una ensoñación poética, romántica o deficiente de su existencia. Se siente elegido de los dioses, pero sabe que éstos son transitorios y nada gratificantes y, por lo tanto, como sabe que su única compensación cotidiana es su negrita, que le dará todos los calores de la cocina, del hogar, de la ternura de su pecho, reniega audazmente del copito de nieve que le cayó como una maravilla o un prodigio y, simplemente, lo sopla y lo borra con el calor de sus pulmones. Yo procedí así con los engendros de sueños llamados cuentos que me caían del cielo. Durante años, cuando me caía del cielo una mota de nieve que se parecía a un cuento, la soplabo con todo el trópico de mis pulmones para que se esfumara y no me distrajera de mi novela. Hace unos meses me sentí solicitado por esos episodios tan diminutos en los que por ahí descubría gotas de mi sangre esparcida durante el día y acumulada como un pequeño soplo. Otras veces eran pequeños tesoros de imaginación y fantasía, liberadores, que me habían sido donados no sé por quién durante el sueño. Sentía que su construcción era débil, que se me daban como una oferta tímida para que hiciera de ellos algo con cierta solidez y cierta arquitectura estable. Los consideraba gracias menores de los dioses que pueden regirme, sin creer en la existencia de ningún dios. Como dije, ninguno es gratificante. Y esa condición de ser obsequiado con sugerencias menores que en nada iban a contribuir a que yo construyera una catedral sino pequeñas capillas, vaya a saber de qué credo, me distrajeran profundamente de tales donaciones. Hasta que comencé a darme cuenta de mi mismo por el tamaño de la empresa que había asumido —al enfrentarme de fuerzas que evidentemente no poseía con las dimensiones que estaba calculando— cuando me di cuenta de

lo poco que queda de vida por lo que ya tengo de edad, por lo que ya gasté de la cuota, paré durante un tiempo —esto es provisorio— y me puse a escribir cuentos. De ahí sale por el momento una cuenta de diez a doce cuentos. ¿Cómo un individuo que anda por ahí, dando vueltas por una decena de libros, está contentito —mire qué diminutivo, contentito nada más, porque no estoy ni contentito ni contento— con haber escrito diez cuentos? Y bueno, es una revancha de lo que supuse que era una caducidad de mis facultades creadoras. Ocurrió que yo no atendía las voces humildes de ese género llamado cuento en el que a lo mejor puede estar el destino que mi pretensión la estado negando muchísimo tiempo. De este modo, no abomino de la novela; la miro como una novia que uno pretende, esa amada que uno ambiciona y que no condesciende a uno. Creo que ésta es una historia muy larga para un cuento tan corto como soy yo. Confío en su capacidad de olvido...

## APUESTA AL NOVELISTA

—Perdón, pero no podía menos que decirle, un poco crudamente es cierto, mi opinión acerca de su literatura.

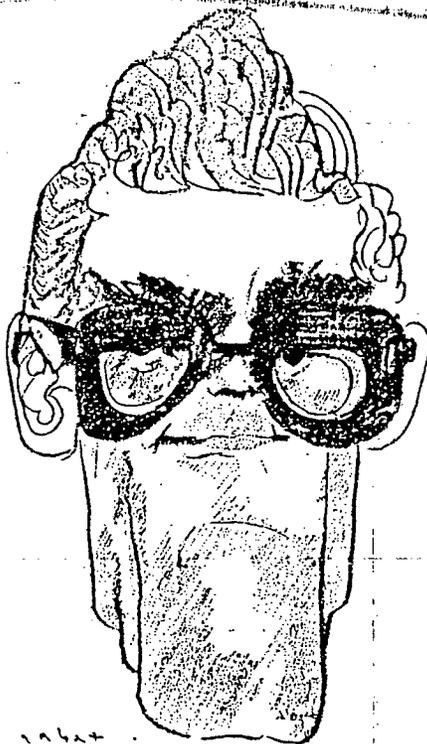
—Me parece bastante natural que usted, cuando se dirigió a mí, apostara al cuentista que había entrevistado de un modo favorable, así como yo vengo apostando al novelista que quiero ser y que ha cometido el traspie de escribir novelas. Y como los editores han cometido el traspie de editarlas y los traductores el traspie de traducirlas, han creado un círculo de infierno para que yo me confundiera y entregara mi alma de narrador a los infiernos de ese paraíso casi imposible que es la novela. Mi delectación, mi éden, podrían estar en un lugar que parece que me va a ser negado. Esta suposición dramática se debe a un cálculo estadístico que tiene que ver con mi edad.

—Pero, de todos modos, usted está reconocido como novelista más que como cuentista.

—Según de dónde sople el viento.

—Yo quedé asombrado cuando leí sus cuentos. Después llegué a la conclusión de que muy pocos los habían leído. Para Buenos Aires Di Benedetto es Zama.

—Paso por alto algunas cosas que son de mí más honda y escondida sensibilidad. Yo me conozco como un tubo, como un aparato lleno de tubos, una cantidad de tubos, pero no metálicos. Cuando se piensa en tubos siempre se los equipar-



Copyright Clarín, 1975

Antonio Di Benedetto

a caños. Pueden ser incluso los tubos de un órgano, algo duros. Es cuestión de saber hacerlo sonar. El problema es doble. Uno es: la gente a la cual me acerco, ¿tiene vocación musical para sacar de mí los mejores sonidos? El otro es: cuando yo me sueño, ¿soy un buen sonador o tengo la tendencia a hacer sonar los registros más graves de mi tubo? Sin embargo, no sé bien si esos tubos tienen o no tienen algo. Por lo común no tienen nada. La comprobación frecuente es el vacío. Y cuando tienen algo, me pregunto antes de asomarme a ellos: si los hago sonar, ¿encontraré algún sonido que me haga sufrir por su estridencia o un insulto o un rechazo? Y si meto la mano, ¿no me morderá un animal que está en el otro extremo o adentro y que soy yo? Tengo una gran confusión sobre la naturaleza de mi cuerpo o de mi interior, que no tiene nombre, desde luego. Y cuando trato de pasar ciertos lími-

tes... El límite es éste: uno anda por el mundo y funciona hacia afuera porque tiene que entenderse con los demás. El problema es cuando uno regresa. El regreso se puede producir en la soledad de la noche, en el silencio del escritorio del domingo o también en el instante en que uno acaba de pasar un desencanto, un fracaso, un rechazo y de golpe se queda solito con uno mismo. O en esos momentos que por suerte no se producen mucho en la historia del hombre: la muerte de la madre, el rechazo de un ser que uno ama, el fracaso de la unión matrimonial —que significa elección, abono, contrato, dedicación— el fracaso del voto que uno consagró a alguien, la devoción y la adhesión consagradas a los hijos. En ese momento uno se queda solito de golpe con sus tubos. ¿Cuál elegir para esconderse? Y cuando uno sale del escondite —porque adentro si se está solo con todas las fauces abiertas uno se siente devorado por sí mismo y ruido en sus órganos más sensibles. Y parece que no son ni el hígado, que tiene que ver con la alimentación material, ni el corazón, que simbólicamente funciona en otra dimensión. Algo se le come a uno que va marcando las disminuciones catagóricas suficientes como para que uno diga: No morir. Pero estoy muriendo y mi porcentaje de existencia ha decrecido de tal manera en ese momento que mi vida real, efectiva, se sostiene solamente en tal puntaje y eso ya no vale para ser alguien ante los demás. Y sobre todo para el desdichadísimo individuo que se cree facultado para crear algo, aunque sea un adjetivo. Es lo que Borges logra con mucho facilidad y fertilidad. Pero los seres que formamos su constelación en el universo literario nos empeñamos, como golpeándonos la frente contra la pared de la escuinita de Proust, en obtener por lo menos la respuesta a un epíteto bien puesto, si es que consideramos que ese epíteto es la cifra de nuestra existencia o la justificación para seguir existiendo.

## NADIE NOS QUIERE

No sé si usted lo ha notado. Nadie nos quiere, ¿se fijó? Nadie nos ama perfectamente bien. Somos contradictores y enemigos. Padecemos la existencia de los demás... Me resulta difícil creer en la solidez de las afirmaciones de los seres que tengo más cerca: del prójimo inmediato de la calle. Muchísimo menos en los sentimientos que me causan y, aún así, tengo que dudar de los míos propios

porque veo que para entenderme quien tengo que acondicionar mi circunstancia y la atmósfera que crea el otro; so pena de ser un expatriado de esa circunstancia, e inmediatamente sorprendido y agitado. Este mundo es absolutamente deso desde un punto de vista político y humano. Porque yo no puedo dudar lo humano diciendo que par hay que ser falaz, descreído, mer agresivo y que triunfe el más duro sería muy humano en los albores de la humanidad. Si: estamos en la elección. Incluso en el mismo universo es el hogar, la devoración, la agresión, el descubrimiento, la rev y aplicación de la ofensa es tan co que solo puedo aceptarlos y enter como una necesidad de sobrevivir que tiene dos factores. El cler pragmático: el tipo necesita sob con sus condiciones ambiente: la da, el techo, etcétera. Y el otro, más grave: el que representa en gar la contienda que tiene con el so.

## EPHLOGOS

El lunes siguiente Di Benedetto ce:

—Para mí el cuento es mi hobb novela. A veces me apresuro a intercambiar de que la novela ser mi hobby de cuentista. Yo ti decir mis confidencias a la pal crítica. Ayer domingo he leído mi cuento y estoy satisfecho por resistido le lectura. Me siento ju do como escritor al haber escri cuento: Málaga paloma, que par altar porque es la consagración amor.

En seguida me entrega un final para la entrevista:

—Ahora bien, a esta altura ten hacerle una revelación (o confidencia). Usted no debe tomar de la letra todo lo que le he sus. Aunque me haya confiado en p persona, reniego de haberle habl mí, o no abjuró; simplemente le lo que puede suscitar confusión identidad: no soy el que dije y sino, modestamente, el personaje novela no escrita de la que soy p nista."

Pero al despedirme la mañana siguiente, me entrega otro final (—Ponga ésto, no el que le di ayer —Como usted ve, soy un tipo vulgar, póngale."

# “Un ser desdichado que tiene que luchar contra la palabra”

(Viene de la primera página)

una novela, lo hace por ella. Y como es natural uno se convierte en el centro de esa novela y se asigna un rol. Y si ese rol es secundario como el de Polanski en sus películas, consiste en funcionar un tanto. De todas maneras, el autor se sabe centro y representación de un universo en el que está incluido. Me parece que un novelista —siempre asediado por la pregunta: ¿ese libro que usted escribió es autobiográfico?— está recibiendo sucesivas deposiciones de los desconocedores de que es lo que entrega un autor, un creador a su narrativa. Si juzgo mi caso como una generalización, diría que es inconcebible que yo sea Zama y El silenciero y El caballo en el salitral, al mismo tiempo. Yo no soy todo eso. Si 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. En todo caso, si eso aún no sucedió —y lo estoy concibiendo cuando me encuentro en la profunda soledad del escribir—, lo que estoy haciendo es configurar un pasado o un presente o un futuro donde yo tenga un acto de presencia o pueda hacer tal o cual cosa para asumir otra vida, ya que mi vida es tan mezquina como esta que tengo y nada más... ¿Y cómo construiría si no es con la imaginación y la escritura? Otra alternativa: ¿cómo dejar de ser la vulgaridad que soy frente a todos los demás, la vulgaridad que soy y que me reconozco? Mis suposiciones son válidas para edificarme cada día. Y esa edificación de cada día, si la escribo, con método y con concepción artística, de a poquito va formando el libro. Ese día me salvo para salir a la calle sin demasiada humillación de convivir con gente más brillante, más valiosa, más apuesta, mejor dotada. Entonces me animo a salir. Y me salvo un poquito teniendo en cuenta que en mi casa dejé escrita en alguna cuartilla algún residuo de mi ambición de ser diferente ante los ojos de alguien, por lo común innominado, por lo común al ser que no me mira, por lo común el ser imaginado que me tomará en cuenta alguna vez. Desde luego, el transcurso del tiempo me va demostrando la inoperancia de estas suposiciones, la esterilidad de imaginar tanto. Pero se van formando esas pequeñas acumulaciones que al cabo de un tiempo se llaman novela. Y eso cuando la cosa empieza como una novela.

— Mi proyección de identificarme para

vivir lo que no puedo vivir con todo el coraje de existir mil vidas, ni que mi cuerpo se anime a ser muchos cuerpos y multiplicarse en mil aventuras, hace que yo trate de construirme de un modo total, integral, imponente, con ese cebo que me ha creado Zama: uno se impone fuertemente cuando escribe una novela mágica, larga, que azerencia a un lector y lo fuerza a plegarse a un autor por la constancia de una cantidad de páginas. El cuento puede impactar al lector, pero hay otros cuentos y otros cuentos y otros cuentos que se superponen y apaballan al cuento inicial que lo impresionó. Una novela, cuanto más larga, mejor, dicen: se posesiona de un individuo y, según su capacidad de lectura, le toma meses, semanas o muchos días al menos, con muchas intensidades. De modo que ese individuo queda fecundado por la pertinacia de uno. Una pertinacia innoble que uno ejerce a través de la cautividad. Me creo salvado de eso porque trato de ser jamás larguero, de usar un lenguaje sintético, de no subdesarrollar las situaciones y de conferirle al lector su rol. El me tiene que ayudar porque aunque este señor lector no tenga mi imaginación tiene otras imaginaciones. Y como una obra literaria se escribe con múltiples y anónimos destinatarios, todo el conjunto va a formar una obra que, de la mía, va a hacer una más imaginativa, más rica, más fantástica, más construida. Entretanto, estos devaneos sustentan la cronología de todos los días, tan repetida, a veces gustosa, a veces con el margen nocturno de la improvisación y la aventura que se suele resolver en episodios eminentemente románticos y solitarios. Estoy hablando de una vida no compartida, no porque sea individualista, una vida que seguramente poseo, seguramente por nacer a destiempo, no digo adelantado sino con atraso.

El pan es la valoración de sí mismo y hay que conquistarlo todos los días porque, por más reserva que uno tenga, en alguna medida tiene que ofrendar a los dioses del poder que son los dioses de la calle, que son los amos de la ciudad o del ambiente en que convive o los seres con más carácter. (¡Fíjese qué miseria! ¡los seres con más carácter!). Situándome yo en el otro bando, uno tiene que ingresar allí y pedirles permiso de vivir ese día. Mi imaginación, la satisfacción de que la noche anterior inventé algo que alguna vez va a ser un cuento y que a la mañana siguiente lo escribí. Ese cuento

no existe todavía para nadie; existirá cuando sea impreso. Pero, ¿cuándo será impreso? Y cuando sea impreso, ¿será aprobado? Y cuando sea aprobado, ¿tendrá validez? ¿qué tipo de validez? ¿qué amplitud tendrá para la historia local y mezuquina de lo que va muriendo y ya no se va a saber quién es el autor que lo escribió? Yo tengo que convencerme cotidianamente a los que coexisten conmigo. ?

## EL PRODUCTO: UN LIBRO

Todo esto sería una serie de apuntes sobre la justificación de escribir una novela. Porque los hechos han demostrado que los editores piden novelas. Por un instinto que yo diría que es más importante que el producto meramente negociador que es el libro: el del hombre perfectamente identificado con el ser primitivo que dice que lo más convincente es un mazazo, un buen golpe en la nuca. Y la novela suele tener un tamaño y un peso y al tipo a quien agarra lo golpea en la cabeza definitivamente, si realmente lo convence. Aparte, hay un factor que dice que la larga duración termina por acostumbrar al lector —aunque se trate de los seres más miserables en la compra de un libro— que quiere terminarlo porque lo compró, aunque le resulte largo y aburrido; pero a lo mejor algún pasaje o el final lo convencen. La novela vuelve a ser lo decisivo. Digo esto en términos en que naturalmente hago una tremenda burla de mí mismo o de mis esperanzas porque si me sintiera capaz de escribir ahora la gran novela ni siquiera me sonreiría de ello.

## COMO LA NIEVE

Llevo un año y pico concibiendo una novela que puede llegar a serlo si ella no desiste de mí. Entretanto, he dejado aparecer como diablillos indiscretos o como heridas que no dan la muerte —o por lo menos que no llegan a dar una muerte suficiente— insinuaciones de temas para cuentos. Eso suele suceder con la misma naturalidad con que, en un país tropical, a un habitante típico del lugar, pongamos de raza negra, bajo un calor impresionante y padeciendo transpiraciones de todo tipo bajo el sol y en la sombra, a ese individuo digo, acostumbrado a lo tórrido, le suele suceder con toda naturalidad que a veces caigan sobre él gotas de nieve, cristales absolutamente fríos y dibujados como la esencia de la naturaleza íntima de la nieve. Caen

sobre los negros, con la temperatura propia de la región. A mí me solían caer ideas de cuentos con toda naturalidad y yo las soplabla como puede hacer un negro en Haití cuando le cae un copito de nieve. Cuando le cae un copo de nieve, el negro, en Puerto Príncipe, no lo puede creer y si lo cree sabe que afronta algunos riesgos: que lo condenen por brujería; que sea solicitado por dioses que no son benéficos; o sencillamente, que él esté pasado de rhum, lo que le hace condenable ante los ojos de su amada. Pero cuando le cae el copito de nieve cerca de los labios, le sube una ensoñación poética, romántica o deficiente de su existencia. Se siente elegido de los dioses, pero sabe que éstos son transitorios y nada gratificantes y, por lo tanto, como sabe que su única compensación cotidiana es su negritud, que le dará todos los calores de la cocina, del hogar, de la ternura de su pecho, reniega audazmente del copito de nieve que le cayó como una maravilla o un prodigio y, simplemente, lo sopla y lo borra con el calor de sus pulmones. Yo procedí así con los engendros de sueños llamados cuentos que me caían del cielo. Durante años, cuando me caía del cielo una mota de nieve que se parecía a un cuento, la soplabla con todo el tónico de mis pulmones para que se esfumara y no me distrajera de mi novela. Hace unos meses me senti solicitado por esos episodios tan diminutos en los que por ahí descubría gotas de mi sangre esparcida durante el día y acumulada como un pequeño soplo. Otras veces eran pequeños tesoros de imaginación y fantasía, liberadores, que me habían sido donados no sé por quién durante el sueño. Sentía que su construcción era débil, que se me daban como una oferta tímida para que hiciera de ellos algo con cierta solidez y cierta arquitectura estable. Los consideraba gracias menores de los dioses que pueden regirme, sin creer en la existencia de ningún dios. Como dije, ninguno es gratificante. Y esa condición de ser obsequiado con sugerencias menores que en nada iban a contribuir a que yo construya una catedral sino pequeñas capillas, vaya a saber de qué credo, me distrajeran profundamente de tales donaciones. Hasta que comiserado de mí mismo por el tamaño de la empresa que había asumido —al envanecerme de fuerzas que evidentemente no poseía con las dimensiones que estaba calculando— cuando me di cuenta de

lo poco que queda de vida por lo que ya tengo de edad, por lo que ya gasté de la cuota, paré durante un tiempo —esto es provisorio— y me puse a escribir cuentos. De ahí sale por el momento una cuenta de diez a doce cuentos. ¿Cómo un individuo que anda por ahí, dando vueltas por una decena de libros, está contento —nire qué diminutivo, contentito nada más, porque no estoy ni contentazo ni contentito— con haber escrito diez cuentos? Y bueno, es una revancha de lo que supuse que era una caducidad de mis facultades creadoras. Corría que yo no atendía las voces humildes de ese género llamado cuento en el que a lo mejor puede estar el destino que mi pretensión ha estado negando muchísimo tiempo. De este modo, no abomino de la novela; la miro como una novia que uno pretende, esa amada que uno ambiciona y que no condesciende a uno. Creo que ésta es una historia muy larga para un cuento tan corto como soy yo. Confío en su capacidad de olvido...

## APUESTA AL NOVELISTA

—Perón, pero no podía menos que decirle, un poco eruditamente es cierto, mi opinión acerca de su literatura.

—Me parece bastante natural que usted, cuando se dirigió a mí, apostara al cuentista que había entrevistado de un modo favorable, así como yo vengo apostando al novelista que quiero ser y que ha cometido el traspás de escribir novelas. Y como los editores han cometido el traspás de editarlas y los traductores el traspás de traducirlas, han creado un círculo de infierno para que yo me confunda y entregue mi alma de narrador a los infiernos de ese paraíso casi imposible que es la novela. Mi delectación, mi edén, podrían estar en un lugar que parece que me va a ser negado. Esta suposición dramática se debe a un cálculo estadístico que tiene que ver con mi edad.

—Pero, de todos modos, usted está reconocido como novelista más que como cuentista.

—Según de dónde sople el viento.

—Yo quedé asombrado cuando leí sus cuentos. Después llegué a la conclusión de que muy pocos los habían leído. Para Buenos Aires Di Benedetto es Zama.

—Paso por alto algunas cosas que son de mí más honda y escondida sensibilidad. Yo me concibo como un tubo, como un aparato lleno de tubos, una cantidad de tubos, pero no metálicos. Cuando se piensa en tubos siempre se los equipara

—Vladimir Nabokov comparó el trabajo del escritor con el de la naturaleza. Dijo que la naturaleza tiene un maravilloso sistema de engranajes y resortes y que el escritor lo reproduce y actúa como un gran embaucador. ¿Usted se siente un embaucador?

—En la medida en que en algunos relatos he cultivado la picaresca, puede ser. Desde luego que en cuanto hay cosas insauténticas pero que uno puede aceptar como verosímiles, el trabajo del escritor tiene mucho de embaucador, claro que sin una connotación moral represiva. Creo que Borges encontró una fórmula: dice que el autor escribe sobre lo que deseara para hacer que lo crea el lector. Lo fantástico es así.

—Usted construye literatura fantástica con personajes carnales. ¿Por qué?

—Es la fuga de la realidad. A mí la realidad siempre me maltrata por la dudad una vida bastante dura, normal, cotidiana. No se puede convocar a la irrealidad para que gobierne nuestra vida cotidiana, pero sí se puede buscarla como consuelo mediante los sueños. Y la otra forma de alcanzar la irrealidad es mediante la literatura fantástica. Entonces, ya no nos queda solamente el consuelo de la noche para soñar. Uno ingresa al cuento y puede llegar hasta el cuello en su anhelo, pero no se muere.

—¿Cuáles son las reglas del sueño?

—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.

### Sueño inducido

—Su última novela, "Sombras nada más", se construye a partir de los sueños.

—Yo he tratado de darle una relativa forma novelística. El cauce mayor es una reunión de sueños para los que me ejercité escribiendo un par de cuentos y busqué lo que llamo el sueño inducido.

—¿Qué es?

—Creo que se puede llegar a soñar lo que uno quiera por una necesidad espiritual muy grande de evadirse hacia ese sueño o de reencontrar en él a una persona.

—¿Es una experiencia real?

—En algún momento tuve la impresión de que yo me había inducido y había conseguido hacer tales o cuales cosas en el sueño o provocar la aparición de tales o cuales cosas. En un cuento que traje de España relato la necesidad del reencontrar con mi madre fallecida y cómo se va transformando el paisaje o la cantidad de personas que ella frecuentaba, o sus visitas a mi apartamento de la calle Fundadores. Y lo escribí de inmediato, como cuando viví en un bosque de New Hampshire, Estados Unidos. También soñé con mi padre, que se escapaba de la tumba y, como lo había hecho en vida, se dedicaba a perseguir mujeres y cometer infraziones. Y yo tenía que dárselo con una cuerda a la tumba para que anduviera pero no tanto, y yo pudiera educarlo, adoctrinarlo.

—En la vida de vigilia también siente que tiene un mandato de enseñar y adoctrinar?

—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.

—¿Y piensa que tiene alguna misión?

—Hablar de misión sería demasiado grande. Yo lo llamaría preocupación ética que, creo, existe en todos mis libros.

—Me hace evocar la anécdota mencionada en un reportaje que le hicieron: decía que en su despacho de director del diario "Los Andes" tenía una botella de alcohol para lavarse las manos después de saludar a quienes venían a verlo.

—Es que las manos son una parte esencial del ser humano, pero lo que uno toca y hace con ellas no siempre es

bello. Los crímenes que se cometen con las manos, lo que se ensucia con ellas. Y aunque no lo haga con las manos su piel se contaminará a tal extremo que la representación más desahogada es la de las manos. Es por donde recibe a la gente, o sea por la mirada y por las manos.

—Es una visión muy particular.

—Fíjese: cuando nos cruzamos con alguien por la calle, lo adivinamos los designios con solo observar dónde posa su mirada o que fresca o limpiéza tiene, o qué grado de condensación hacia la alingura o qué sedimentos de tristeza carga. La mirada indica todo eso. Y luego, la mano es corroboración de todo lo malo, porque suele ser un puño abierto.

—Es como mirar al hombre en posición hostil.

—Lo común es que el hombre se esté clavando las uñas para no clavárselas a los demás, no porque no quiera sino porque no se lo permite. En vez de desentorazar al otro con la mano abierta, cierra el puño anímicamente, simbólicamente.

—El hombre tiene como condición usar las manos para dañarse?

—Las manos como síntesis de toda la capacidad corporal. También usa los pies, sobre todo cuando está descontrolado. Cuando puede, guarda las formas y usa la palabra o las manos. Pero cuando está descontrolado, se vuelve animal de cuatro patas y da la patada.

—Usted ha admitido la ambigüedad: la agresión pero también la búsqueda del contacto con el otro por las manos.

—¿Para qué se lavaba las manos con alcohol? ¿Para quitarse todo lo que del otro quedó posado en usted?

—En cierto modo, sí. 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.

### El mal

—Parece la ceremonia religiosa de expurgar el mal.

—Yo tengo un origen fuertemente religioso. Principalmente por mi padre, y también por mí lo que fue sacerdote. Siempre he sido cristiano y fui víctima de cristianos que no lo son.

—Usted ha buscado siempre la soledad, pero también le tocó vivir un encierro no voluntario.

—Pero fíjese que la prisión de un año y medio que sufrí entre 1976 y 1977 fue uno de los encierros más transitados que he tenido en la vida. Estaba visitado de noche por los sueños —en realidad, por las pesadillas porque allí no era posible soñar difusamente—. Y de día, las requisas militares, los atropellos y la violencia eran mis visitantes. Por ejemplo, la tristísima noticia de que un compañero de pabellón se había suicidado colgándose con una toalla en la celda de castigo. Así que era una soledad demasiado visitada.

—Esa soledad no elegida cambió su carácter?

—Me parece que sí. En algunas situaciones me he vuelto una persona de mayor capacidad para mover sus antenas en la captación de lo malo y lo dramático. Y, de otra parte, el resarcimiento de aquella experiencia me ha facultado para gozar a veces de la alegría. Soy un lector infatigable de chistes.

—¿Qué siente que perdió a padre de su embudo?

—Primero, perdí transitoriamente la fe, aunque luego me recuperé. Había perdido la fe que uno puede depositar en un poder sobrenatural, en un Dios que gobierna para el bien y no para el mal. Es que vi una crueldad y una maldad infinitas. Y perdí, entonces, la fe en mis semejantes. Ya no me hizo confianza a nadie. Pero también perdí la fe en mí mismo porque me sentí culpable, no de las culpas que me atribulan los militares, que, si eran culpas, podían haberse sancionado por una ley de prensa y no en el marco inhumano al que me sometieron. No, yo tenía conciencia de otras culpas de conducta frente a los demás y entonces desconfié mucho de mí. Pero pudo salir de eso.

—¿Pudo cerrar la experiencia dentro suyo?

—Yo pensé que los desvíos crueles e innobles no podían ser permanentes ni albergarse en la conducta y el sentimiento de todos los militares. Y como eran indistinguibles —el uniforme los mimetiza en una multitud— yo tenía que aplicar una indulgencia muy amplia con un sistema muy práctico: la ley del olvido. Apliqué el olvido a muchas

decisiones 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. Pero, de momento, no he levantado el dedo para acusar a nadie, aunque tengo en el fondo de mi memoria algunos nombres (Jora).

—¿Esa intensa melancolía que usted siempre transmite es porque siente que no ha encontrado un proyecto nuevo de vida?

—No quedó sin proyecto. Mantengo el de tratar de ser escritor, aunque eso sería el más noble y el más general. También deseo ir reparando el daño que con mi detención le hice a mi familia, que quedó disuelta, aunque yo nunca fuere acusado de nada concreta.

—¿Que atractivos encontró en el encierro voluntario del bosque de New Hampshire?

—Primero, el no tener ninguna preocupación económica. Porque fue la boca de una fundación para que yo hiciera lo que quisiera durante varios meses en medio del bosque. Tenía todas mis necesidades materiales cubiertas: al mediodía, una caperucita roja me traía

### Conversación con el escritor Antonio Di Benedetto

# “Lentamente, estoy volviendo al exilio”

Antonio Di Benedetto —figura espléndida de la narrativa argentina, dueño de unos veinte premios internacionales— está sufriendo duros aprietos económicos en Buenos Aires. A los ocho meses de haber interrumpido su exilio en Madrid —llamado desde la Argentina— se quedó sin control de trabajo porque las autoridades oficiales de Cultura decidieron aplicar la "austeridad". No es el único sufrimiento de este mendocino pequeño, de hablar grave y castizo, cuyos cuentos y novelas fueron traducidos a unos doce idiomas. En una conversación en voz muy baja, el autor de "Zama" pronunció ante Clarín una emocionada reflexión sobre sus encierros y describió el extraño vínculo que guardan sus sueños —"inducidos"— con sus relatos (pasó una temporada en un bosque encantado para soñar y escribir su última novela). Haciendo del diálogo una ceremonia casi religiosa, hivió sus ideas acerca de la nada, expuso una visión severamente ética del papel de las manos y meditó sobre su experiencia de escribir cuentos sin la presencia de sars humanos.

Por Jorge Halperin



una canastilla con el almuerzo. Yo escribía todo el día y al atardecer, con la puesta del sol, cenábamos en una mesa donde lo más común era el pavo asado. Porque New Hampshire no tiene ganado vacuno. Es una zona de coníferas que se prolonga hasta el Canadá, pero con unas plantas de hojas grandes de un estupendo rojo carmesí en el otoño. O sea el fuego, los vientos y la luz.

—¿Usted vivía solo la mayor parte del tiempo?

—Vivía totalmente encerrado escribiendo lo principal de "Sombras nada más". Soñaba mucho y tomaba inmediatos apuntes en la mesa de dormir.

## La música

—¿El cautiverio no le hizo tomar miedo a la soledad?

—No. Si uno llena la soledad, no le tiene miedo. Yo escribía y pensaba. Mi método de trabajo consiste en pensar un párrafo, descomponerlo en frases y, luego, repitiéndolas en voz alta para percibir la cadencia que les he impuesto, corregirlas para que tengan una adecuada sonoridad, pensando cómo le van a resultar al lector.

—¿Cómo un músico?

—A veces trato de establecer una prolongada melodía. Como la melodía central de la composición armónica. Otras veces, no, pero siempre me esmero para que las frases y las oraciones tengan una construcción armónica, y, si es posible, con cadencia.

—Ultimamente, usted ha declarado que siente que perdieron calidad sus narraciones. ¿Qué ha sucedido?

—Es que había períodos que no consigo recuperar en que podía evadirme de la forma periodística para pensar en forma puramente literaria. Se me hace difícil, no sé si por la edad o por la vida amarga que llevó, pero me sale comúnmente la forma periodística.

—¿Qué es lo que realmente cambió? ¿Su prosa o la mirada que echa sobre su prosa?

—Francamente, no lo he meditado.

—¿Usted fue periodista gran parte de su vida. ¿Hay un abismo entre periodismo y literatura?

—No, al contrario. El ejercicio del periodismo da una agilidad expresiva y una capacidad de síntesis muy diestra en saber distinguir lo principal de lo secundario. Eso es muy valioso para un escritor. Pero más importante todavía me resultó lo que dijo un escritor, que creo que fue John Steinbeck, sobre su aprendizaje en el periodismo y la fluidez que le había dado para describir la vida y los personajes en la literatura. Fue cuando le dieron un gran premio, que también contó que había sido cartero por muchos años y lo echaron porque le resultaba irresistible violar la correspondencia buscando historias que excitaran su imaginación de escritor.

—¿Podría decirse que el periodista es una categoría diferente de escritor?

—No es diferente. Esencialmente, el escritor es un periodista que no trabaja sobre el tema que sucedió hoy y hay que entregar esta noche para que se publique mañana. El escritor es un cronista, por momentos, redactor, por momentos, entrevistador. Es decir que varios aspectos de la profesión periodística están aglutinados en el escritor.

—Algunos dicen que es muy difícil que quien escribe regularmente por encargo no quede incapacitado para la literatura.

—Es difícil, pero yo tuve experiencias a favor y en contra. Por ejemplo, mi cuento "Caballo en el salitral", que tuvo tan buenas consecuencias (premios internacionales, N. del R.) es el producto de una época donde yo trabajaba de sol a sol. Y lo escribí en cuatro horas de la madrugada.

—¿Cómo se inspiró para ese cuento donde casi no hay seres humanos?

—Fue una observación que hice a la hora de la siesta que, como usted sabe, en toda la zona de Cuyo, es el momento en que la ciudad se vacía. Al fondo de la calle Catamarca vi un carruaje de panadero estacionado. 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 pasto— 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.

—¿Por qué escribió cuentos sin seres humanos?

—Porque me atropelló un desafío de Sabato. El anduvo por Mendoza hace muchos años y un grupo de amigos lo rodeamos para escuchar sus lecciones sobre tal o cual tema literario. Incluso, lo invitamos a nadar en un zanjón donde aprendimos cosas de la naturaleza. Pasó un hombre con una gran bolsa y extrajo de ella unas ranas. Las excitó y los animalitos comenzaron a hacer una danza sexual que hubiera entusiasmado al autor del "El beso de la mujer araña" (Manuel Puig). Cuando Sabato concluía su estadía en la provincia, dio una conferencia sobre "Madame Bovary", de Flaubert y en un pasaje dijo que en toda novela no puede faltar el ser humano con sus sentimientos y su conducta.

—¿Usted pensó en una novela con objetos?

—Yo me quedé un instante quieto pero no me animé a replicar. Se me dibujó una contradicción en la mente: yo vi como un cielo abierto —o cerrado— que descargaba una cantidad de granizo. Algunas de las piedras rompían una ventana, rodaban y golpeaban en su paso un vaso de agua. El vaso se iba sobre una carta escrita y el agua desflataba la letra. La acción se completa sin que participe el ser humano. Fue por el cielo y el agua, los elementos de la naturaleza.

—¿Y por qué sigue siendo literatura?

—Porque está escrito con algún estilo. Desde la composición al ordenamiento de los materiales hasta el encadenamiento de cada frase. Y, además, la belleza, la intensidad, el dramatismo o el agonismo que se ha puesto en cada pensamiento. Eso es literatura.

—¿Qué opinó Sabato?

—Yo escribí el cuento "El abandono y la pasividad" pero como ya había partido hacia Buenos Aires se lo mandé por correo y le escribí: "Mire Sabato, posiblemente una novela sin seres humanos no se puede hacer porque requiere más acción, la concurrencia de más episodios y la conflagración de los episodios, pero un cuento sí se puede". Sabato, con su laconismo, que es de una maestría extraordinaria, me contestó: "La excepción confirma la regla". Es decir que yo había conseguido escribir un cuento pero no tenía razón.

—Usted ha dicho que uno de sus temas recurrentes es la provocación de la nada. ¿A qué se refiere?

—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 en 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. Pero en un sentido realista y moralista, la nada es también minimizarse, achicarse y eso puede implicar acobardarse. Entonces no lo acepto. Trato de ser valiente en la medida en que mi cobardía me lo permite.

—Hace ocho meses que está reinstalado en Buenos Aires. ¿Cómo le ha ido?

—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.

—¿Le dieron explicaciones?

—Me hablaron de "austeridad". Salvo por mi modesto trabajo en la Casa de la Provincia de Mendoza, me resulta muy difícil sobrevivir. Y yo no sé qué hacer porque no tengo habilidades para otra cosa que no sea la cultura.

# Antonio Di Benedetto



Di Benedetto

1. ¿Cuándo empezó a escribir?  
¿Cuándo se publicó su primer libro? ¿Cómo recuerda ese período?

Quando era alumno de 5º o 6º grado escribí algo que yo llamaba cuentos. Uno lo publicó, en el periódico escolar, el poeta Américo Cáliz, que era maestro. Otro lo mandó a *Leoplán* y en las respuestas a los lectores que figuraban en la revista me tomaron por una persona mayor y me auspiciaron de esta manera: "Persista. Tiene usted lo principal: Talento". Lo que me infectó de vanidad, de lo que nunca me he curado.

Primer libro, *Mundo animal*, 1952, editado en mi provincia por D'Accurzio. Había empezado a vivir y todo me iba mal. Tuve que abandonar los estudios en la Universidad. No me entendía con la gente, odiaba —o temía— a todos. De ahí el título; quise ponerlo como un insulto generalizado. Pero los cuentos no eran tan agresivos, ahora me doy cuenta; solamente procuraban el cuestionamiento ético de algunas personas o de algún tipo de persona.

2. ¿Cuál fue el clima intelectual de su casa y de su infancia? ¿Se apoyó o se desalentó su inclinación literaria? Escuela, educación formal o informal en la adolescencia, los grupos o amistades literarias. ¿Recuerda algo que pueda denominarse 'episodio de iniciación literaria'?

Mi padre fue sucesivamente: militar, enólogo y farmacéutico. Muy dado a los libros, me impuso la lectura de algunos que me resultaban insostenibles, como el *Quijote* y la *Divina Comedia*. Nunca autorizó que yo leyera cuentos infantiles. Yo he conocido de grande *Peter Pan*.

Fue mi madre quien me enseñó a contar. Ella nos contaba, a mi her-



Amio Di Benedetto junto a  
ter Lorenz y al alcalde de  
rn, en Alemania Occidental,  
Gentileza A. Di Benedetto

manita y a mí, historias de su familia, de cuando los abuelos y los tíos vinieron de Italia, de su instalación en Brasil y en la Mendoza de principios de siglo. A mí me parecían cuentos. Cuando era adolescente, como mi madre mantenía su repertorio de aventuras y dramas familiares, me apliqué a desentrañar en qué residía el interés de sus relatos. Se me hizo clara su técnica, incluso para los finales. Ojalá yo la hubiera aprendido bien. He recordado esa forma de iniciación literaria, tan doméstica, con la dedicatoria que lleva "El Juicio de Dios": "El cuento de Sarita, mi madre". Es una forma de decirle mi homenaje.

3. ¿Cómo trabaja? ¿Hace planes, esquemas? ¿Lee a otros autores en los períodos en que está trabajando en una obra propia? ¿Cuándo y cómo corrige? ¿Alguien lee sus textos antes de que ingresen en el proceso de publicación? ¿Escribe de manera regular o por épocas?

Preciso silencio. En un ambiente que lo tenga; medito acerca de un episodio que me ha ocurrido o que le ha sucedido a otro, o en una situación o conflicto que he inventado.

Por lo común mis cuentos han surgido de la observación de algo incidental, éste sería el caso de "Caballo en el salitral", que se me ocurrió de ver un carrito de panadero, en una siesta de verano, detenido a pleno sol en una desierta calle de la ciudad. Me pareció absurdo que ese animal, con las patas maneadas, estuviera padeciendo, acaso, sed y hambre, si tenía detrás, ligada a él, una carretela rebosante de pan.

Para las novelas me he documentado prolijamente. Para *Zama* leí geografía, historia, arquitectura, mineralogía, climatología, consul-

é tratados de medicina naturista y el diccionario guaraní. Un día me deshice de todos los libros que había estado hojeando, y me puse a escribir el mío.

Para "Sueños nada más" (título provisorio, seguramente destinado a desaparecer) que escribí en una cabaña, en un bosque de New Hampshire, el día que me resolví a trahajar, me probé. Salieron ocho páginas de máquina. Entonces me dije: "La beca me durará tantos meses, que, descontadas unas jornadas de descanso, representan tantos días. Tengo que mantener igual ritmo al menos cinco días por semana". En consecuencia, ante cada jornada de labor me metía en mí mismo y planeaba mentalmente lo que "me iba" a dictar. Cumplí.

No, no leía a otros autores. Nada me influyó, ni la memoria, que la tengo tan mala. Mi austeridad de lectura era rigurosa. Como me hallaba en Nueva Inglaterra nunca pude conseguir un solo libro escrito en español y conmigo nada había llevado. Solo leí un volumen de Ionesco, sus principales piezas teatrales en francés. Pero eso no tenía nada que ver con lo que yo estaba escribiendo.

Corrijo una vez terminada la obra, sea un cuento o una novela. No doy a leer a nadie algo mío apenas escrito. Cuestión de pudor. Tampoco lo releo de inmediato, lo echo al olvido, si no, no podría darme cuenta de las fallas: no leería el papel, leería lo que tengo en la cabeza.

En los últimos tiempos he escrito de manera irregular, y casi nada. Aparte de la novela, hacia fines de 1981, en estos cinco años solo he llegado a formar media docena de cuentos.

Cuando empecé mis tratos con la literatura, me resultaba un libro cada dos o tres años.

Desde los sucesos que trastorna-

ron 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. Cuando me preguntaban qué estaba escribiendo, respondía: "No soy más escritor".

El año pasado, cuando la Fundación MacDowell me otorgó la beca para ir a Estados Unidos y supe que tendría la ocasión de vivir en un lugar solitario donde se cultiva el silencio, sin obligaciones de trabajo, sin amos ni jefes, sin que nadie me ordenara lo que tenía que hacer, dejé paso, por las rendijas de mi espíritu, a la ilusión de recuperarme. A los diez días de estar en el bosque de Peterborough (el auténtico *Nuestro pueblo* de Thornton Wilder), comencé a escribir la novela.

4. Se dice que todo escritor tiene sus temas, constantes que definen su obra, ¿cómo definiría usted los suyos?

No creo trabajar temas persistentes, ni siquiera sé si son temas. Yo diría más bien que atiendo ciertos principios morales, o llevo en mí algunas tendencias que me guían a reflejar las vidas y las acciones decentes o rescatables, aunque mis personajes pueden aparecer en situaciones límites, desgarradas. Sin embargo, evito la crudeza en las descripciones y en el lenguaje. En todo caso, de lo desagradable, sucio o excesivo me limito a dar una insinuación.

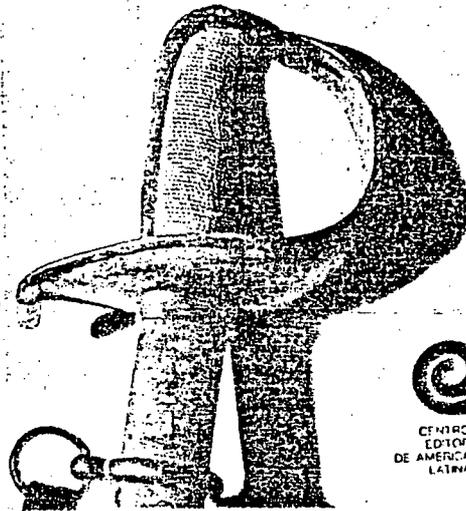
Con alguna frecuencia me he detenido ante el cuadro de la soledad y el desamparo, la doble cara del absurdo, la angustia de la espera, los misterios del alma (uno de ellos la capacidad de amar); las formas del daño y del mal, la seducción de la muerte, el muro o el vacío de la nada.

Al escribir, más bien me refiero

# ANTONIO DI BENEDETTO

## Zama

SERIE DEL ENCUENTRO



Tapa de Zama de Antonio Di Benedetto

sión de que alguien está reconociendo que yo existo, lo que me hace mucha falta desde que ando perdido por otros países que no son el mío.

¿Cuáles son las modalidades críticas que más me interesan? Las que toman en cuenta el argumento o la creación de personajes, y mejor si el crítico, en su crítica, se lo cuenta a sus propios lectores.

¿Cuáles son los medios que las difunden? El periódico y el libro, es decir que prefiero las formas escritas, no las orales.

Agregaré una condición: la oportunidad.

Para cada autor joven deseo que haya un crítico alerta, como tuve la suerte que me ocurriera como autor de *Zama*: a pocos días de salir, en Buenos Aires, antes que el libro hubiera llegado a mis manos, pude leer en el diario *La Razón* la crítica, experta y profunda, de Antonio Pagés Larraya.

El trabajo grande a través del libro lo ha logrado *Zama* para sí por la suma competencia crítica de Graciela Ricci, de Italia, y Malva E. Filer, de Estados Unidos. Es importante remitirse al *Diálogo con América Latina*, noble y grande empeño de Günter W. Lorenz, de Alemania.

¿Relación entre consagración crítica, éxito de público y calidad literaria? No creo que se correspondan estrictamente, al menos no en todos los casos. Puede ocurrir, claro, que la calidad literaria sea reconocida por los críticos y por la masa de lectores, pero no es lo habitual.

7. ¿En relación con qué autores argentinos o extranjeros piensa usted su propia obra?

Los principales autores con quienes me he educado durante mi aprendizaje de escritor son Fe-



Un texto del escritor Antonio Di Benedetto sobre la vida de los "cholos" peruanos.

Artículo de Antonio Di Benedetto publicado en Clarín Revista (Buenos Aires, domingo 25 de noviembre de 1981).

## SILENCIO Y TERNURA

Antonio Di Benedetto, un escritor argentino premiado internacionalmente, autor entre muchos otros de relatos de ficción, de la novela *Zama*, que puede ser considerado como uno de los más valiosos testamentos de las nuevas corrientes literarias latinoamericanas, vive en la actualidad en Madrid y desde allí ha enviado "Silencio y ternura" a Clarín Revista. Se trata de un texto periodístico compuesto con ciertas formas narrativas que reviste la historia de un niño peruano, Aniluco, y su madre, Mariela, que emigraron del campo a la Ciudad como consecuencia de la muerte del padre. El relato apunta — por el personal y lúcido estilo de Di Benedetto — a la situación de todos los niños (precozmente) condenados a la mendicidad callejera en las regiones donde reducen en otros tiempos, el oro de los incas. La visión del escritor permite advertirse — entonces — en el mundo de los "cholos" peruanos, en su enfoque en sus países de vida y en el mundo presente de miles de niños que, como Aniluco, están signados por la pobreza y el silencio.

Hoy, al estar en un lugar bello donde se demoran en silencio, escuchando, que está cerca de la plaza, en la zona de la plaza antigua, el de las galerías abovedadas, como si fuera, pe-

deñado en el pasado, del tipo de Plaza o Provincial o a donde se dirigen la gente y del mercado, al pasar de un quejido, sentido a través de los ojos y niños, y al pasar, se

conocemos muy poco, nosotros dos, pero estoy convencido que si usted observa muy detenidamente mi país y su gente, y se esfuerza por conocerlos, la próxima vez no necesitaremos hablar de poesía. Usted comprenderá todo por sí mismo, sin palabras. Creo que usted puede lograrlo. Entonces sabrá por qué creo en la gente.

ediciones universitarias de Valparaíso, Pomaire,  
1972 - Versión castellana Dora Weidhaas de  
la Vega - Barcelona -

Título original = "Dialog mit Lateinamerika"

pp. 109 - 140 -

21

Günter Lorenz: Diálogo con América Latina

## ANTONIO DI BENEDETTO

Novelista y cuentista argentino, nació en Mendoza el 2 de noviembre de 1922; hijo de una familia de ascendencia italiana. Al solicitarle un curriculum vitae, redactó la siguiente "historia personal":

"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 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 del 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."

Antonio Di Benedetto es actualmente jefe suplente de Redacción y Director del Departamento Cultural del prestigioso diario LOS ANDES, en Mendoza, su ciudad natal, diario que bajo su dirección llegó a ser uno de los pocos influyentes fuera de la capital Buenos Aires. Como novelista y cuentista, Di Benedetto ocupa un lugar excepcional en la literatura latinoamericana. Ya en su primer libro de cuentos, "Mundo animal", se apartó tanto de las reglas corrientes de la literatura, que gracias a la fama lograda como autor de ese libro, de inmediato se le abrieron las puertas de las grandes editoriales de Buenos Aires: un hecho poco común para un escritor argentino residente en el interior. En el lógico desarrollo posterior de su experimento literario, tratado de manera muy personal, y muy subrayada en su faz psicológica —pero sin intención "revolucionaria"— escribió al comienzo de los años cincuenta, la ingeniosa novela "El pentágono" (aparecida en 1955), "novela abstracta" formada por cuentos en la que de modo similar al "ciné-roman" de Robbe-Grillet, "Hace un año en Marienbad" o "L'Immortelle", analiza y articula "geoméricamente" procesos psicológicos. "El pentágono" se cuenta entre una de las primeras de la "novela absoluta" en la literatura mundial. La crítica latinoamericana la llamó "novela absoluta" en un claro distanciamiento del "nouveau roman" francés. Pero "El pentágono" no encontró eco en Europa (donde, después, en 1957, apareció "La Jalousie" de Robbe-Grillet). En 1964 apareció "El silenciero", contribución de igual jerarquía al "nouveau roman", escrita alrededor de 1960. También esta novela pasó desapercibida en Europa hasta que en 1968 fue publicada en Alemania por Curt Meyer-Clason. (Un año antes, María Bamberg tradujo "Zama", hasta el momento la obra más importante de Di Benedetto, con la cual por primera vez se hizo saber al público europeo de este autor.) Es característico para el trato de los teóricos de la literatura con los autores latinoamericanos, que incluso después de la aparición de la versión alemana de "El silenciero", ni siquiera se haga alusión a Di Benedetto en ninguno de los numerosos trabajos sobre el "nouveau roman".<sup>1</sup>

Toda la obra literaria de Di Benedetto se distingue por su exactitud estilística, disciplina lógica y perfección psicológica. En el centro

de su temática casi siempre aparece el hombre "arrojado", en el sentido de Sartre, que se vuelve "víctima de la espera", víctima del "ruido" físico y metafísico; un "prisionero" que no está en condiciones de oponerse al absurdo de su "destino", de oponerse a aquello que sucede a su alrededor. La conversación con Di Benedetto, comenzada en Buenos Aires, se realizó en dos etapas debido a un viaje imprevisto del autor a Europa. Desde hace meses circula en Buenos Aires el rumor que Di Benedetto está trabajando en una gran novela histórico-psicológica sobre el origen de la nación argentina (este rumor no fue confirmado ni desmentido por él).

#### BIBLIOGRAFIA

Mundo animal, 1953 (Cuentos); El pentágono, 1955 (Novela en forma de cuentos); Zama, 1956 (Novela); Grot, 1957 (Cuentos); Declinación y ángel, 1958 (Cuentos, castellano/inglés); El cariño de los tontos, 1961 (Cuentos); El silenciero, 1964 (Novela); Two Stories, 1965 (Cuentos, castellano/inglés); Los suicidas, 1969 (Novela); Cuentos claros, 1969 (Nueva edición ampliada de "Grot").

1. También rige para el gran estudio de Leo Pollmann *Der Neue Roman in Frankreich und Lateinamerika* (La Nueva Novela en Francia y Latinoamérica, Stuttgart, 1968), que conoció durante la redacción de estas conversaciones. Pollmann hace interpretaciones muy técnicas de varios autores latinoamericanos en relación con la Nueva Novela, pero no hace alusión a Antonio Di Benedetto.

Buenos Aires, octubre de 1968 y Mendoza, diciembre de 1968.

DI BENEDETTO: El cuestionario que usted me ha enviado, señor Lorenz, quiero decirle de antemano que me ha producido un poco de miedo. Me parece que usted lo preparó para plantear una especie de interrogatorio a la conciencia, una especie de inquisición. Y sobre todo me parece que contiene muchas incitaciones, tantas y de tanta atracción, que más está hecho para un meditador de la literatura, y yo no lo soy. Está bien que escribo, pero si me permite que permanezca en mi condición de lector más o menos corriente, más o menos de atención dispuesta, y en todo caso en la de autor de unos pocos cuentos y novelas, podré responder brevemente, y sin esforzarme yo mismo a superar los alcances que me conozco.

LORENZ: Si hubiese imaginado que usted, Antonio Di Benedetto, es tan asustadizo, habría pensado otra forma de preparación para nuestra conversación.

DI BENEDETTO (rie): Me esforzaré.

LORENZ: Espero mucho de nuestro diálogo, pero en realidad nada que deba temer. Señor Di Benedetto, usted ocupa un lugar excepcional no sólo en la literatura argentina sino en la literatura de Latinoamérica, logrado mediante una de sus novelas, "El silenciero". Debemos hablar sobre ella. Pero en primer lugar me gustaría saber otra cosa de usted, a decir verdad solamente para ordenar el rumbo de nuestra conversación. Usted es periodista, Jefe de Redacción de un destacado diario de Mendoza...

DI BENEDETTO: Gracias por el ascenso. Pero soy sólo Jefe Suplente de Redacción y Director del Departamento Cultural.

LORENZ: Sí, sobre todo Director del Departamento Cultural. En carácter de tal usted ha contribuido al gran prestigio de su diario, lo cual en Argentina es muy difícil lograrlo fuera de Buenos Aires. Pero lo que procuro saber es lo siguiente: como periodista, al igual que antes como estudiante, por ejemplo, usted ha viajado mucho. Como hijo de italianos, su interés se dirigirá sobre todo a Europa y a la literatura europea. Aunque por experiencia propia, sabe bien cómo anda el conocimiento de la literatura latinoamericana en Europa. Usted sin

duda conocerá las extrañas fantasías que existen en Europa sobre la literatura latinoamericana, dado que lee y comprende sin esfuerzo varios idiomas europeos, además trabaja como crítico literario, a pesar de su modesta reserva al comienzo, y, por otra parte se sabe que mantuvo una discusión con Robbe-Grillet. Es decir, usted debe estar al tanto de tales fantasías, en las que por lo menos usted ni sus libros tienen cabida. En Europa se habla mucho, y con placer, de "exótico", cuando se trata de la literatura de Latinoamérica, se habla de una continuación de la literatura del siglo XIX con otros medios...

DI BENEDETTO: ¡Oh, sí! Eso me provoca una imagen inolvidable: un escaparate del Quartier Latin, Boulevard Saint-Germain, dedicado un mes a la literatura latinoamericana, ya puede imaginarse lo que parecía, era un acopio de volúmenes descriptivos y pintores de lo "exótico", ¿sabe?, era una linda muestra de tapas y cubiertas de colores con víboras, indios y adornos de plumas. Ese recuerdo es lejano, y tal vez carece de vigencia: debe haber sido en abril o marzo del año sesenta. Entonces Cortázar<sup>2</sup> ya estaba en París, pero aún no había conquistado París. En una oficina de un piso alto de la Unesco, cumplía obligaciones cotidianas. Creo que todavía muy ajeno a las solicitudes que lo asediarían por la explosión que estaba incubando. Ya sé, señor Lorenz, que usted interroga más a fondo. Pero yo focalizo a ese librero que sin duda se ponía en el nivel cultural, presumible o real, de cierta masa de público y por consiguiente de las "extrañas fantasías" de éste acerca de mi Continente. Para expresarlo con mayor rigor, lo que usted me dice es que esas ideas que se han confeccionado arbitrariamente sostienen que nuestra literatura "no es sino una continuación de la del siglo XIX con otros medios". Con esta afirmación, usted tiene razón, pero la gente a la que usted se refiere debe preguntarse, ¿cuál literatura del siglo XIX, la que se hacía en América Latina o la que se hacía en Europa? Si la afirmación se refiere a la primera alternativa, están equivocados, y si algo tienen de razón, deben entender qué es y cómo es América Latina...

LORENZ: Bueno, no creo que la gente que puso de moda la ignominiosa expresión de la continuación de la literatura del siglo XIX, hayan pensado en la literatura latinoamericana de ese siglo.<sup>3</sup> La

2. Cortázar continúa trabajando como traductor en la Unesco, París.

3. Manuel Bandeira, lírico y teórico de la literatura del Brasil, se refirió, en una carta al autor, a la «arrogancia al cuadrado» de los europeos, quienes continúan pensando con esquemas coloniales, «y así la vanidad europea en su afán de dominio se hace mantener por los pueblos llamados subdesarrollados, como una cortesana envejecida debe hacerse mantener para poder sobrevivir».

mayoría de ellos no son capaces de nombrar ni tan sólo un autor latinoamericano del siglo pasado. Más bien creo que sobre todo se hacen comparaciones con la literatura europea porque casi siempre se nombra especialmente a Zola. Pero ya que usted mismo ha puesto sobre el tapete la comparación con la literatura latinoamericana del siglo XIX, no estaría mal si lo continuara. Hasta ahora, mis interlocutores han abordado este tema contadas veces, exceptuando por cierto cuando se habló del *Martín Fierro* o de Sarmiento.

DI BENEDETTO: Le dije ya, señor Lorenz, que no soy un teórico de la literatura y por eso acá puedo sólo contribuir con opiniones muy personales. Sin embargo quisiera permitirme un juicio al respecto. Literariamente, nuestro siglo XIX es incipiente, aparte de haber sembrado algunas obras, a las que usted recién se refirió, que constituyen monumentos nacionales, el *Martín Fierro* y el *Facundo* por ejemplo.<sup>4</sup> La novela no toma cuerpo como género literario independiente, pero al fin y al cabo, no sólo la novela es literatura en Latinoamérica, prácticamente ni existe hasta el siglo XX; el XIX es de la poesía. No se me ocurre que puede haber creadores que pretendan la menor continuidad con la centuria anterior. 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. Para explicárselo es preciso conocer nuestra América, y usted, señor Lorenz, está, creo, en condiciones de darse cuenta, porque la recorrió de cabo a rabo. Para decirlo simple y expeditivamente: ¡tenemos ciudades! Sí, y hasta poblaciones rurales desarrolladas, incluso altamente desarrolladas, pero asimismo tenemos subdesarrollo económico y cultural que forma dilatadas manchas —bien dolorosas, ¿sabe?, como manchas ácidas— en el mapa del continente y a veces forman estratos dentro de las urbes y zonas más prósperas y evolucionadas. Tal constelación no admite comparaciones con las partes del mundo donde las condiciones son más parejas para los pueblos. Por lo tanto, junto a una literatura mo-

derna inventora y hasta difícil, subsiste, para el consumo local de algunos sectores de población, una literatura modestita 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, ¿no cree usted? Sin embargo con nosotros lo intentan.

LORENZ: Creo que esa injusticia o desconsideración se ha desarrollado en Europa ante todo, por la falta de normas en lo que a Latinoamérica se refiere. No soy de la opinión, como le dije, que los citados "intérpretes" saquen conclusiones de la literatura latinoamericana del siglo XIX, cuando establecen esas ridículas comparaciones, sino más bien tienen en cuenta la literatura europea de aquella época...

DI BENEDETTO: Si la absurda afirmación "literatura que es continuación de la del siglo XIX con otros medios" se refiere a la segunda alternativa, Europa, también están equivocados. ¡Y ya más! Porque, creo, estamos hablando del tiempo presente, ¿no? Es decir, de nuestro tiempo, y las personas aludidas por usted no estarán ignorando lo que ha ocurrido al menos en los últimos veinticinco años,<sup>5</sup> que es lo que importa. Admito que la cuestión es embrollada y que no faltan motivos legítimos para despistarse. Lo cual no quita que habría que estar más bien informado para sentenciar si se hace o no una literatura americana. Vea, todos sabemos que lo que cronológicamente llamamos la primera novela americana, con serlo considerablemente —me refiero a *El periquillo sarmiento*<sup>6</sup> tiene como filiación la picaresca española, y que en períodos siguientes, aún con mejores ocasiones de reflejar el autor lo propio, era casi honroso autoubicarse en las corrientes del romanticismo o del realismo o del naturalismo europeos. Así surgieron títulos que históricamente permanecen. Es más, porque fijese, contra las intenciones de no sé cuántos, sobre todo en la segunda mitad del siglo XIX y primeras décadas del XX, se formó lo que definitivamente ha quedado consagrado —y cerrado— como una literatura regionalista, con vetas indigenistas, de acento americano bien puesto.

5. Compare los diálogos con Roa Bastos y Asturias.

6. Novela picaresca de José Joaquín Fernández de Lizardi (1776-1827), Méjico, aparecida en 1816 bajo la forma de un relato de viaje. El autor soslayó, con esa obra, la prohibición española, dictada a instancias de la Iglesia, en la cual se prohibía escribir y publicar novelas en las colonias. (Compare el diálogo con Roa Bastos.)

4. Compare el diálogo con Augusto Roa Bastos.

LORENZ: No sé quién comenzó la polémica de "europeísmo" y "americanismo", a la que considero estéril porque soy un convencido del valor cultural del mestizaje que excluye tal controversia. Sin embargo se puede determinar que dicha polémica fue siempre resuelta según el principio de movimiento y contramovimiento, de acción y reacción. Todavía no se ha puesto punto final y sobre todo aquí, en Argentina, hay algunos autores que creen únicamente pueden ser "poetas universales" si literariamente o hasta en sus costumbres se "europeizan"...

DI BENEDETTO: No diga "en Argentina", señor Lorenz, sino más bien "en Buenos Aires". Aún muy adentro de la actual centuria se pueden señalar casos de sumisión y escolaridad hacia Europa, pero no es ésta la óptica ni la conducta de todos, y menos las características de la conducta y el pensamiento de la mayoría de los mejores. Vayamos ahora a las distinciones. La preocupación americanista es más antigua que la de quienes se ocupan de soltar motes y culpas de no americanistas. De estos últimos hay en Europa que aplican esos cargos como formas de paternalismo o bien de desdén y desentendimiento. No están solos, tienen ignorados cofrades en América; pero éstos funcionan con otros móviles: endosan el cargo para hostilizar o descalificar a alguien, a veces con fines políticos. Supongo que la preocupación americanista nació con anterioridad, no en acto de defensa. ¿Comprende lo que quiero decir? Me refiero a uno de los muchos gestos con los que los pueblos de las repúblicas americanas asentaban y fortalecían su soberanía. Más tarde recrudesció la posición llevando la disputa hacia una utópica, o si se quiere, excesivamente prematura independencia idiomática...

LORENZ: En el fondo sería muy fácil decidir rápidamente toda esta disputa lingüística. Si no perdemos de vista el lema de Unamuno acerca de la lengua como sangre del espíritu ni tampoco la "realidad verbal" y la temática de la literatura de este continente...

DI BENEDETTO: Si el idioma y los temas son factores para caracterizar una literatura, los tenemos, indiscutiblemente. Y en grado de ventaja sobre los conglomerados de naciones de otros continentes, ya que en el nuestro todos —menos los brasileños y excepciones menores como la de los haitianos— hablamos español, mejor dicho, su forma americana. ¡Por lo tanto un único idioma!

LORENZ: Sí, en lo referente al idioma es bastante terminante. ¿Pero cómo es en la temática? En eso existen muchos puntos de vista. Si se

leen sus libros, señor Di Benedetto, *El silenciero* por ejemplo, o *El pentágono*, una temática europea podría ser admitida sin reparos. Lo mismo se puede decir en el caso de Borges, Cortázar, Bioy Casares y otros. En cambio, cuando se lee a Asturias o Guimarães Rosa, bueno, me parece que este concepto europeo-occidental se vuelve dudoso y confuso.

DI BENEDETTO: En esta diferenciación tiene razón, pero no se ubique en una teoría que puede ser impugnada sociológicamente en cualquier momento. Considere que también nosotros somos un pedazo de ~~Europa~~.

LORENZ: En Argentina, naturalmente, pero dígame, Perú, Paraguay, Ecuador, ¿están definidos tan occidentalmente? ¿Al menos en el sentido que hoy en día se suele dar al concepto "Occidente"?

DI BENEDETTO: Bueno, usted sabe, al fin y al cabo nosotros también somos hombres occidentales. No olvide los factores occidental-europeos. ¿De dónde proceden los contingentes humanos que repoblaron el continente cuando diezmaron a los indígenas? ¿De dónde procede el ingreso en masa de brazos e inteligencias en los borroncos de la era industrial contemporánea? ¿De dónde vinieron los sin oficio y los técnicos sin ocupación, con sus numerosas familias, al término de las dos guerras mundiales? ¿De dónde, dígame usted mismo, señor Lorenz, sino de Europa...?

LORENZ: En Argentina, sí. Aunque incluso aquí, recuerdo que uno de los grandes músicos, Falú, es de ascendencia libanesa. Sin embargo, estoy de acuerdo con usted, que en Argentina, como excepción, puede satisfacer ampliamente su definición.

DI BENEDETTO: Por lo tanto, quedémonos en Argentina. Evidentemente acá predomina el elemento inmigratorio europeo, y todavía hay algo que merece atención. Porque al mismo tiempo que llegaban las olas migratorias, ¿adónde sino a Europa, por razones de sangre, a buscar o visitar las familias que allá quedaron, o por razones de idioma —principalmente el español y el italiano— de afinidad es-

7. En el siglo pasado Argentina practicó una política hostil con la población indígena. En la Patagonia los latitudistas pagaban premios por el fusilamiento de indios.

piritual y aspiración cultural,<sup>8</sup> han ido a posarse temporariamente tantos intelectuales, escritores y artistas americanos? No, créame, no hay mucho por descubrir sobre estas tendencias y estas migraciones.

LORENZ: Bueno, señor Di Benedetto, en esto no coincido totalmente con usted. Aunque no deseo hacerme portavoz de un "americanismo" dudoso —le dije ya que al mesticismo que enuncia una síntesis, le atribuyo gran importancia —sin embargo, creo que usted toma el ejemplo "europeo" de Argentina haciéndolo demasiado extensivo para Latinoamérica. Pero no debemos perdernos en este tema. Más bien deberíamos hechar un vistazo a lo que América ha hecho de lo heredado —da lo mismo de dónde o de quién—. Esto, la evolución americana es un fenómeno singularmente fascinante.

DI BENEDETTO: Sin duda, señor Lorenz, creo que nuestras apreciaciones no están tan diametralmente opuestas como podría suponerse por lo anterior. Puede haberse dado el caso de un mal entendido o simplemente puede ser una cuestión de terminología. La situación es así: de su estado de "continente virgen", de un coloniaje no muy favorecedor de las luces, América da el salto. Y, no obstante la rapidez del proceso, a pesar de lo desperejo de la educación, de la preparación cultural y de las condiciones económicas de sus pueblos, a pesar de todas estas condiciones no precisamente favorables, América recoge y reelabora con avidez, erigiendo realizaciones propias de las que no excluye —en no obligados actos de devoción a los fantasmas prehispánicos— elementos rescatados o hipotéticos del arte y la leyenda de las razas indígenas extinguidas o sometidas. De allí la junta y mezcla —de estilos y épocas— en numerosísimas obras, sean piezas pictóricas o arquitectónicas, a veces asimismo en la literatura o la música. Entretanto viene avanzando la savia que se enriquece con las sucesivas generaciones nacidas y formadas en tierras de América, aunque sus orígenes sean mezcla de tiempo colonial, mezcla de tiempo inmigratorio europeo.

LORENZ: Ahora creo que otra vez hemos llegado a un punto común.

DI BENEDETTO: Y yo opino que en ningún momento hemos dejado de estar en un punto común. A esta altura de mi argumentación, si no

8. El lector notará que Di Benedetto se refiere a la Argentina aun cuando menciona América o Latinoamérica. Argentina presenta el porcentaje más alto de inmigración de los países latinoamericanos; Brasil y Chile ocupan los lugares siguientes, y en ellos casi no se ha verificado el proceso mencionado por Di Benedetto para el caso específico de Argentina.

le parece demasiado caótica, para que no resulte demasiado larga, digo que hay que entenderse: es forzoso distinguir entre la copia según modelo cultural y una sana asimilación de la cultura universal. Dentro de ésta, diferenciar el aporte personal y con ello lo representativo de la tierra y de la gente de donde procede la obra. Sólo un ejemplo, señor Lorenz: ¿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 Dublin, constituye un privilegio y una reserva exclusiva de los escritores 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 cinturán de castidad.

LORENZ: Bueno, la apertura, el ser receptivo para todo lo que venga, la disposición para probar y reconocer es seguramente una gran ventaja que América tiene frente a Europa. Es lo que ha dado a la cultura latinoamericana una dimensión muy especial, casi diría una dimensión moral. Y precisamente por eso, encuentro lamentable que en Europa sea tan poco apreciada esta condición. ¿De qué sirve una ventaja si no se hace uso de ella? En esto se comprueba una gran injusticia para con Latinoamérica. Usted mismo es una víctima de esa injusticia puesto que nadie en Europa se ocupó antes de *El pentágono* o *El silenciero*, cuando se discutió sobre la "novela absoluta" o el "nouveau roman". La injusticia se da, y no sólo en su caso, simplemente en el hecho que no se tome en cuenta a Latinoamérica lo suficiente. Por ejemplo si hoy, en Alemania, un autor joven publica un libro, que en cierto modo pueda ser aprobado por la crítica, ese acontecimiento será muy festejado, porque es una muestra que aún existe literatura alemana. En esto tenemos muchos ejemplos, desde Enzensberger, Uwe Johnson, Handke. Y *Cien años de soledad* de García Márquez, no ha encontrado hasta ahora el interés de alguna editorial alemana.<sup>9</sup>

9. *Cien años de soledad* apareció en su versión alemana en marzo de 1970 bajo el título *Hundert Jahre Einsamkeit*, brillantemente traducida por Curt Meyer-Clason.

DI BENEDETTO: Hay algo natural en eso. No creo que se pueda hablar directamente de culpa, sino más bien de indecisión o escaso interés formativo, o de circunstancias generales desfavorables. Al fin y al cabo, de los autores alemanes que usted nombró sólo conozco el nombre de Enzensberger, de los otros dos no he oído nunca. ¿Me permite que al respecto le cuente un ejemplo práctico?

LORENZ: ¡Encantado!

DI BENEDETTO: Una vez —Berlín, 1963— Alain Robbe-Grillet tuvo la cortesía de un diálogo conmigo. Deliberamos sobre pionerismo en materia de Objetivismo o "nouveau roman". Fue sencillo ponerse de acuerdo en estas consideraciones, a las que él hizo el mayor aporte de ideas. Para no extenderme demasiado, déjeme enumerar mis recuerdos un tanto burocráticamente. a) Puede suceder, que más o menos al mismo tiempo, un autor de Francia, otro del Japón y un tercero de la Argentina, sin conocerse entre sí, y sin comunicarse, sientan el mismo cansancio por las formas narrativas en uso e igual interés por la consideración de conflictos humanos propios de la época. b) Puede ocurrir que para los tres esto llegue a constituir un problema por resolver. c) En los países más civilizados de cualquier continente, los medios de información, difundidos y veloces, la circulación no muy lerda de las obras literarias de alguna importancia, y ciertas condiciones ambientales, de conocimiento, comunes a los países. Estos son factores excitantes, de sugestión, que tal vez contienen gérmenes para las soluciones evolutivas y de progreso. Si coinciden en verlos aquellos tres escritores que tenían semejantes inquietudes, quizás llegarán a resultados parecidos. d) Si tal supuesto se da, puede ocurrir que el autor francés escriba pronto su obra y rápidamente consiga editor, en tanto el japonés y el sudamericano se quedan esperando, o su obra se publique sólo en su país y no tenga trascendencia local ni internacional. e) Puede ocurrir que al libro del autor francés se le repite fundado de un Ismo, ¿no? Digamos del Ismo X. Puede ocurrir también que años adelante, por traducción o divulgación de cátedra, lleguen a Europa el libro japonés y el sudamericano, y resultarán fácilmente ubicables en el Ismo X, aunque su nacimiento sea posterior al del libro francés y esto último no sea muy demostrable, porque tardaron en ser impresos o distribuidos. g) El crítico o analizador europeo, en cuya mesa de trabajo se reúnan los volúmenes, tendrá el razonable derecho de dudar acerca de cuál es el pionero del Ismo X. h) Tal proceso —por cierto hipotético— es posible, y autoriza a pensar en ciertas ventajas de que goza el escritor europeo, aunque por supuesto, señor Lorenz, no todo para él sea

tampoco ni fácil ni ventajoso, y una situación parecida puede darse entre un autor de Roma que tiene toda la maquinaria editorialista detrás de la puerta, y un actor de un pueblito de Sicilia. De acuerdo y hasta ahí con Robbe-Grillet.<sup>10</sup> Ahora, por mi cuenta un inciso complementario: i) El caso conjeturado es extremo y extraordinario, la "creación" de un Ismo. Si no se pone empeño en dar al César lo que es del César, queda sin dilucidar si los libros de aparición o recepción tardía son seguidores o cofundadores del Ismo X. Y la sospecha de imitación no caerá nunca, en casos de duda, sobre el autor europeo, sino que el autor nipón y el sudamericano, "subdesarrollados", pasan a ser sospechosos. Y bien, en un caso más común, el de la llegada a Europa de cualquier libro sud o centroamericano, ¿no entra éste bajo sospecha de ser subproducto de la literatura europea? Así es, si no se aplica, para juzgarlo, un pequeño esfuerzo por despojarse de los preconceptos sobre literatura latinoamericana, que usted, señor Lorenz, plantea, y contra los cuales se bate.

LORENZ: Bueno, por cierto que la "creación" de un Ismo es un caso extremo, efectivamente. Y siguiendo con la situación hipotética planteada por usted, no creo que se coloque al autor japonés sin reparos, y con la misma, diría, naturalidad, en la variante de una imitación de modelos europeos, como es en el caso de un autor latinoamericano, en el que muy pronto se está dispuesto para hacerlo. Pero, creo que en esto también son culpables los mismos latinoamericanos, porque aquí se discute demasiado sobre Europeísmo y Americanismo, en vez de comprobar de una vez por todas el hecho del mestizaje y entonces hacer basar en él la cuestión. De todos modos en eso se debe ver naturalmente a Argentina, como una excepción en cierta forma.

DI BENEDETTO: Sí, es cierto. Pero, ¿sabe?, en realidad tengo la impresión que entre los autores argentinos que son mis amigos y con quienes hablo o intercambio correspondencia, cuando escriben no se preocupan si serán o no juzgados como europeizantes. Por cierto que algunos ponen mucho énfasis en declararse escritores americanos, pero creo que sólo procuran establecer una afirmación de tipo humano o social, porque en la mayoría de los casos su obra ni ha ido a Europa ni se la tiene en vista con tal destino. También hay algunos, en estricta minoría, que asumen convicción y coraje, y se licencian y ejercen como escritores europeizantes. Sólo gozan de indulgencia, en tal caso, unos pocos nombres mayores. En fin, podría decir que

10. En *El pentágono* aparecida en 1955, se evidencia ya la técnica de la «novela absoluta», perfeccionada más tarde en *El silenciero*.

almente el asunto no forma parte de mis preocupaciones, por consiguiente no elaboro condicionado ni mucho menos subordinado por ninguna geografía literaria y porque no tengo rencores con la crítica ni debo defenderme de ella, ya que ni en mi país ni en el extranjero habla alemana adonde llegó un par de mis novelas se me ha considerado ni sospechado europeizante.

LORENZ: En Latinoamérica misma, entretanto, las cosas se han desarrollado, sus libros son buena prueba de ello. Esas imágenes analíticas sobre la literatura latinoamericana, sobre las que hablamos con frecuencia, son constantemente puestas en ridículo, y cada vez más, por las obras que aparecen. ¿Qué opina usted, señor Di Benedetto, cuando usted desempeña el hecho que el escritor justamente en Latinoamérica sea uno de los que representan una literatura, la cual es la consecuencia de la tradición y la exigencia de autenticidad? ¿Cree usted que la conciencia literaria es un verdadero móvil en la literatura?

BENEDETTO: Ante todo, la situación de ser escritor en Latinoamérica, no siempre, o no necesariamente se la puede designar como "autentica". Luego digamos que a una sed de autenticidad de los creadores de la nueva novela, tienen que corresponder alzas y reconocimientos de los de estos años, aunque todo eso venga un poquito mezclado con las verdades de originalidad y haya estallado con el apoyo de un vuelco de los instrumentos promocionales. ¿Qué es lo que quería decir en tercer término? Ah, sí. Lo que está pasando ahora en América es la novela. América lo está reconociendo como muy suyo. Y por eso quisiera decir, en general, que pienso que cada escritor debe escribir como quiera y pueda. Según sea su siembra será su cosecha de lectores y de críticos, y nadie sabe ni puede predecir de cuál obra o de cuál inspiración brotará su obra maestra.

LORENZ: Me parece que naturalmente eso depende de la interpretación que se haga de conceptos como propiedad espiritual, originalidad, motivación, y por el estilo. Pero creo que lo que usted me pueda decir en detalle sobre el esquema definido, tiene gran valor, me interesa mucho que me diga sobre "el ser diferente" del hombre americano, todo porque usted, como lo prueban sus libros, no está tan condicionado al "americanismo", como es el caso de los autores indigenistas. Al mismo tiempo no se ubica en una actitud de indiferencia a lo que lo hacen algunos "europeizados".

BENEDETTO: Llegamos a una cuestión decisiva. Ante todo debemos preguntarnos, ¿el hombre de América es esencialmente distinto del

hombre de otros continentes? De acuerdo a la dialéctica que se aplique, se puede responder sí o no. Con rigor yo diría que cada hombre es distinto de otro, pero creo que todos poseen una suma de caracteres y resortes comunes. Con esta divagación entro a la parte de sus preguntas que me aborda particularmente como escritor. Digo, pues, que las figuras de mis novelas y mis cuentos son: personas de mi contorno, yo mismo, y las criaturas imaginadas e imaginables por esas personas o por mí; pero que, como poseen atributos y pasan conflictos que pueden darse en hombres y mujeres del mundo infinito, quizás logren cumplir la aspiración de universalidad que declaro y confieso para los seres de mis libros, y que asiduamente la crítica me ha reconocido. Le pido, señor, Lorenz, que repare especialmente en esto: he dicho que mis personajes de la ficción son personas que caen habitual u ocasionalmente bajo mi ojo, el individuo que encuentro cuando me pienso o cuando me ubico ante el espejo y las criaturas que pueden ser fabuladas por mí o por mi prójimo. Todo esto, señor Lorenz, se lo digo porque responde a un aspecto parcial de su pregunta. Pues bien, esas personas y yo, ¿qué somos sino naturalmente americanos? Pasemos por alto cualquier personaje declaradamente extranjero que ande por alguna página. Repito y planteo: ¿Qué somos sino naturalmente americanos? Porque quiero decir que será gratuita y deformante, desconocedora de la identidad, cualquier otra especulación. ¿Me explico? Claro, aun la que se puede tejer, en mi caso, con vocación por la cultura europea y mi clara ascendencia italiana, sin contar que mi padre era argentino y mi madre es brasileña. Por fortuna, al prevenir sobre tal especulación, campeo en la suposición; como ya lo dije, yo no he sufrido cargos de cambio de nacionalidad literaria, ni me estoy defendiendo por anticipado. Se lo manifiesto como una manera de puntualizar mi americanismo, ya que además su pregunta estaba dirigida a lo personal. Esto me recuerda un reportaje que me hicieron hace poco. Se me preguntó si podría vivir en otro país. Yo respondí: sí. Se me preguntó si podría escribir en otro país, dije sí. Es verdad. Sin embargo, mientras pueda quiero vivir y escribir en la Argentina; de ser posible donde estoy, en Mendoza, y ojalá nunca en Buenos Aires. Ciertamente, hay obras mías, cortas y largas, que sin pérdida de sustancia ni cambio de estilo pudieron tener escenario y personajes extracontinentales. No otras, sin embargo. Mi libro 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. Y no cualquier punto de América, sino de un sitio de condiciones acentuadamente expresivas

y significativas, que resultó ser el Paraguay, país que en el libro no está mencionado ni una sola vez...

LORENZ: Disculpe, señor Di Benedetto, pero supongo que una mención de ese tipo casi no es posible. Asunción sí, pero el Estado de Paraguay, como Estado, no existía cuando actuaba Don Diego. Se trataba, sí, del Virreinato del Río de la Plata, al cual pertenecían Argentina, y los territorios de los estados actuales de Uruguay, Paraguay y aún otros.

DI BENEDETTO: Usted tiene razón, pero por supuesto, había un concepto geográfico de ese nombre que estaba en relación con el río homónimo. Pero esa no fue la única razón para que no mencionara al Paraguay, quizás por la representatividad que para el caso le hallé. Tal vez le interese saber que por la relación con un vocablo —tierra— quise llamar a mi libro "Espera en medio de la tierra". Desistí porque era muy explicativo y largo, aunque contiene mucho del sentido potencial del drama de don Diego de Zama, su personaje, y del drama de todos nosotros, los que pasamos la vida esperando y nos hacemos desesperadas víctimas de la espera.

LORENZ: Y usted también ha dedicado esa novela a las "víctimas de la espera". Pero dejando de lado *Zama*, que si he entendido bien sólo con restricciones puede ser llamada una "novela americana",<sup>11</sup> y dejando de lado novelas como *El silenciero* o *El pentágono*, a las cuales casi no se las podría designar como ubicadas en América, si no se desea traer a colación "mentalidades" abstractas, sí, dejando de lado estas publicaciones, conozco algunos cuentos de los que no me puedo imaginar hubiesen podido surgir en otra parte que no fuese Argentina, o más precisamente, aquí en la provincia de Mendoza, en la zona andina. ¿Está de acuerdo con esto?

DI BENEDETTO: Sí, es cierto. Cuentos tengo que me habrían sido imposibles sin las inmensas extensiones semidesérticas de las estribaciones de la cordillera de los Andes o la llanura pampeana. Digo, respectivamente, de *El puma blanco* sobre la fascinación de lo maravilloso que los hombres pueden quebrar torpe y grotescamente, y *Caballo en el salitral*, ilustración del absurdo, realizada casi íntegramente con animales. O fijese bien en esta corta historia, señor Lorenz: yo digo que en *El silenciero* trato el ruido físico y el ruido metafísico. Los dos me perturban, como persona corriente y como novelista, desde cierta época

11. *Zama* es la biografía ficticia de una personalidad histórica, el administrador del Virreinato de La Plata Don Diego de Zama.

penosa de mi vida. Tenía el tema, pero no conseguía ni tramar el relato ni ver y definir los personajes. ¡Aunque el agonista fuera yo mismo! Cuando se me tendió el puente a Europa maqué la certeza de que en París —ciudad que suponía más ruidosa y atormentadora— con más seres atormentados por las dos clases de ruido, me arrollarían los materiales argumentales. Error. Ni vi ni supe mirar, mejor: ni oí ni supe escuchar, ni en París, ni en Bordeaux, ni en Amsterdam ni en Londres. Regresé a la Argentina. Me hice todo oídos, bueno, es una exageración, no precisaba empeñarme, los ruidos me bloqueaban de nuevo, mortificantes y destructores. Observé, estudié, el problema encarnó en personajes que empezaron 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: Entonces también *El silenciero*, me sorprende, y es interesante. Creo que lo que me acaba de decir atestigua su "compromiso americano", más que todo lo demás. Pero ahora otra pregunta, señor Di Benedetto. Hasta ahora usted me ha contado cómo escribe, y sólo muy de paso por qué escribe, bajo qué condiciones. ¿Puedo preguntarle de una vez, muy concretamente, por qué escribe, con qué fin, con qué objetivos?

DI BENEDETTO: ¿Por qué y para qué escribo? Estimado señor Lorenz, por carencia de una cavilación madura con anterioridad a su pregunta, ¿me permite que enuncie sin orden las respuestas fragmentarias que su convocatoria levanta en mí? Bueno, escribo porque se me ponen delante, porque se me instalan en la imaginación, personajes enredados en un trance o poseídos por una obsesión o una esperanza, y me doy de alma a llevarlos hasta el final, bueno, que a veces no existe. Permítame "burocratizar" otra vez: escribo porque me gusta narrar. Escribo porque me gusta el oficio de escribir. 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 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. Antes sólo en una ocasión tuve gana espontánea de atribuir o deducir un para qué —o quizás fue la única vez que lo entendí—. De un cuento, *En rojo de culpa*, dije que era moralista; del libro que lo contiene, *Mundo animal*, mi primogénito: "Busco poner al lector en el juego de la literatura evolucionada —y

ahora no me acuerdo como continúa; un momento, sí— para internarlo en misterios de la existencia que, si no le planteo, puedo suscitar en su imaginación, y también para convocarlo a una cavilación más dura— que la lectura sobre la perfectibilidad del ser humano”.

LORENZ: Entre otras, usted cita palabras como “juego de la literatura evolucionada” y “misterios de la existencia”. Eso suena un poco misterioso en este contexto, pero tal vez vayamos a la raíz de la cuestión si me responde a mi próxima pregunta. Más pronunciadamente aún que en *El silenciero* o en *El pentágono*, me llamó la atención en *Zama* esa permanente transición de descripciones muy realistas a escenas casi oníricas. ¿Qué opina usted, es de algún modo característico para su forma de trabajo, para su proceso creativo? ¿Qué actitud tiene usted, como escritor, ante conceptos como realidad e irrealidad?

DI BENEDETTO: 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, fijese 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: ¿A través de la irrealidad encontrar una realidad mejor! Señor Di Benedetto, tal vez yo interprete sus palabras demasiado literalmente, ¿pero no suena eso a desagrado ante la realidad? Dígame, ¿cree que vive en una realidad, en un medio favorable para la creación artística?

DI BENEDETTO: Sí, obviamente, 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 contrastaciones. Para intervenir y moverse en el mundo social-artístico, el artista precisa hallarse al tanto de todo, estar o mostrarse informado y tener opinión. 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, aunque no vaya a las inauguraciones sino cuando se pueda mezclar con el público común o presenciar en soledad los cuadros, su “piel” se sensibiliza, y se hace más receptivo; sin saberlo —o buscándolos— recibe incentivos, inducciones, para su propia obra. Esto es así y lo ha sido siempre, un poco o un mucho, aquí y en todas partes. Lo consigno simplemente para facilitar la comprensión de la respuesta: en mi país la suma de artes y espectáculos en acción que pueden constituir un medio estimulante...

LORENZ: Bueno, yo diría que tanto a los ojos de los extranjeros, como también para los argentinos, se da como un sobreentendido que el foro de este país sea Buenos Aires.

DI BENEDETTO: Exactamente, tomándolo más rigurosamente se halla concentrada en unas pocas ciudades: Buenos Aires, Rosario, Mendoza, Santa Fe, Córdoba, Tucumán y La Plata. Todas ellas son sedes de Universidades Nacionales y poseen un ambiente estimulante para el arte. Como en los demás órdenes de la vida nacional, Buenos Aires, habitado por la cuarta parte de la población del país, asume todos los privilegios: en cantidad y calidad de lo que posee y recibe. En ella confluyen las mayores corrientes artísticas, teatro, música, etcétera, que proceden del exterior. Por suerte hay un circuito interior donde continúa la circulación. Mendoza además está favorecida por su posición geográfica, todo extranjero que desee viajar de Buenos Aires a Santiago de Chile, debe pasar por aquí...

LORENZ: Sí, siempre y cuando no viaje en avión y el recorrido por América se limite a un movimiento de capital a capital.

DI BENEDETTO: Por supuesto, y bajo ese aspecto bien se puede exclamar: pobre del escritor o artista que no esté en una de esas ciudades de concentración. Es decir, aquel que aspira a escaparse del mundo, a estar a solas con su interior, puede hacerlo fácilmente. Y si quiere vivir en un millicu, “en el gran mundo”, el mundo de los demás, también es posible. Planteado así todo estaría en orden y sería precisamente ideal, pero no cuando el medio resulta insuficiente. Buenos Aires absorbe todo, lo bueno y lo malo, y el interior del país se empobrece. El hombre que pretende hacer cine, un director en potencia, por ejemplo, debe vivir en Rosario o Buenos Aires, porque sólo en la primera ciudad existe la única escuela de cine, y sólo en Buenos Aires se filma, si no puede lle-

gár a esas ciudades, queda cancelado. O el caso de nuestros pintores y escultores: son formados en los institutos superiores de sus ciudades; graduados, cuando ya empiezan a ser y a dar a su medio, pegan el brinco y a Buenos Aires; Buenos Aires que no los formó, que no invirtió nada en su preparación, los recoge maduros y los asimila...

LORENZ: No olvidemos lo que las capitales tienen en sí, señor Di Benedetto, fíjese en París, o Roma, o Madrid...

DI BENEDETTO: Sí, pero a pesar de todo Buenos Aires es distinta al resto del país, absorbe lo que le gusta y de su parte no devuelve nada, no regala nada. Pero afortunadamente para el escritor no es obligatorio. Aunque la industria del libro y la crítica están concentradas en Buenos Aires, y éstas reaccionan aun cuando el escritor no viva en la cercanía inmediata.

LORENZ: Su propio caso lo prueba.

DI BENEDETTO: Y naturalmente también el hecho que Buenos Aires no sólo figura como centro para Argentina, sino también para Chile, Paraguay y Bolivia. Pero ésta es sólo la descripción exterior de una situación. Usted ya sabe que acá nadie puede vivir escribiendo libros, que cada escritor debe ejercer otra profesión. En eso la capital ofrece por cierto ventajas, pero también puede ser distinto, aunque no necesariamente. Nuestros escritores son o periodistas, o trabajan para los consumos inmediatos de radio, televisión o publicidad, o lo menos común, como bibliotecarios o profesores. Todas esas perspectivas son, como ya dije, posibilidades de medios de subsistencia, y yo personalmente quisiera agregar que el periodismo y las letras conviven en armonía. Por supuesto que un buen escritor puede ser al mismo tiempo un mal periodista o un libretista de televisión mediocre. Pero la coexistencia es perfectamente posible. De todos modos, permite al escritor no vivir en Buenos Aires si no lo desca. Y eso es precisamente lo importante para el escritor. Porque la capital posee otra cualidad deformante a la que debe oponerse: presiona para la aceptación de sus temas y su lenguaje. El escritor asimilado, si así se puede decir, originariamente del interior o de las naciones vecinas que escriben exclusivamente para el porteño, ese lector codiciado y cortejado, ese escritor se mimetiza, aprende laboriosamente el lunfardo<sup>12</sup> porque sin él no sale adelante, para decirlo en general, debe someterse. ¡Vaya!

12. Argot de la ciudad de Buenos Aires.

LORENZ: Comprendo perfectamente que no es la situación de todos. Pero cuando le pregunté recién por la realidad en la que el escritor argentino vive y trabaja; a decir verdad, no pensé en esa problemática, en la tensión existente entre Buenos Aires y el resto de Argentina, que en otras partes también se da, aunque no en forma tan drástica. Pensé en la situación social o política.

DI BENEDETTO: Entiendo a lo que usted se refiere. Quisiera darle un ejemplo. Durante la dictadura peronista, callejeábamos comentando en voz baja nuestros problemas, en esta época se amordazó y persiguió a la sociedad de escritores y al buen teatro, y al mismo tiempo el Estado respaldaba con poderosas sumas la vida musical. Nos preguntábamos qué causa podría haber tenido esa predilección, y descubrimos: la música en general no puede ser utilizada para la difusión de ideas. Y desde luego la música de ese tipo nunca se encontraba en programa. Toda nuestra historia a lo largo de muchas décadas, es una eterna oscilación de la represión en la libertad de expresión, a veces más pronunciadamente, otras menos. Aprendimos a resistirnos. Pero lo que me parece muy representativo para nuestro medio, y lo que tampoco nunca falla, es la represalia a posteriori. Se podrá escribir libre, y sin trabas, se podrá contar con editores, como ahora, que no son temerosos o pusilánimes. Pero de alguna manera insidiosa otra vez se vengarán los depositarios y custodios de prejuicios, intereses y tabúes, de cualquier modo que lesione al escritor. En eso hay medios para lograr la parálisis económica, las carreras destruidas, la exclusión de la sociedad, esa atmósfera muy enrarecida, esa forma de trámite tortuoso y solapado, que transcurre tan en secreto que para la víctima no hay posibilidades de rebelarse, todos estos modos sutiles o brutales, siempre disimulados y escabiertos que evocan situaciones kafkianas. Usted mismo conoce uno de esos casos que ejemplifica esos métodos sucios: en el caso de Ernesto Sábato<sup>13</sup> está muy claro cómo se lleva a cabo algo así, pero también se evidencia que una personalidad fuerte puede hacer frente con desprecio a esos métodos, a esas urdimbres de planes y sus ejecutores.

LORENZ: Usted ha hablado muy en general, señor Di Benedetto, pero con la alusión a Sábato, ha ubicado el argumento social y político en primer plano. Por favor, dígame, ¿cuál es su actitud frente al compromiso político y social del escritor?

DI BENEDETTO: Sí, creo que este compromiso existe y es necesario. Constituye una evidencia que resulta innegable: hay escritores com-

13. Compare el diálogo con Sábato y las notas biográficas.

prometidos social y políticamente y hay escritores comprometidos religiosos y filosóficamente. Sin duda, usted desea saber entre cuáles me cuento. Bueno, soy una persona democrática y antitotalitaria, creo que de sentimientos muy humanitarios, aunque haya recibido demasiadas heridas de los humanos. Me parece que de eso se impregnan todos los órdenes de mi vida, mi conducta, mi modo de reaccionar, aunque yo no lo ostente. Forma parte de mis convicciones y sentimientos más connaturales.

LORENZ: Pues bien, esa impresión se recibe cuando se lee *Zama* o sus cuentos. Además, el modo cómo recién defendió a Sábato atestigua que usted participa de sus convicciones. Y con esto llegamos a una pregunta cuya respuesta en su caso, aguardo en suspenso. Me refiero a los escritores que tienen importancia para usted, y, cuáles cree, han influido en su obra. En su caso no es fácil reconocerlos.

DI BENEDETTO: Y probablemente mi respuesta tampoco le dé a primera vista un esclarecimiento porque no hablaré de Robbe-Grillet y otros. Cuando uno se refiere a alguien debe tener razones plausibles, y es claro que cada uno ha sido o es influido por alguien. Primero quisiera decir que la escuela del escritor consta de dos materias: una, la vida intensamente vivida, razonada y sentida, la cual también incluye el conocimiento que la vida engendra la muerte. La otra disciplina que también se cursa como escritor son los libros, aquellos que significan algo, o que alguna vez significaron. Espero, señor Lorenz, que no me tome por un burócrata si nuevamente hago uso de una enumeración, simplemente de este modo es más fácil explicarlo. Los escritores latinoamericanos que mayor influencia tuvieron en mí, y por cierto los más significativos a mi modo de ver, son Ernesto Sábato, Jorge Luis Borges, Augusto Roa Bastos, Horacio Quiroga, Gabriel García Márquez y João Guimarães Rosa. Pero, por supuesto, 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. Todas estas preferencias no han sido necesariamente fuentes de influencia. Eso siempre es una cuestión difícil y creo que uno mismo no sabe nunca con absoluta seguridad a quién debe algo, y es muy posible que cuando uno los señala, olvide a alguien de capital importancia.

LORENZ: Indiscutiblemente usted tiene razón, señor Di Benedetto, y para el lector, la sensación de inseguridad debe ser mayor, sobre

todo en su caso. Porque a usted se lo considera como representante de una orientación literaria que recién comienza en Latinoamérica: la de la "Nueva Novela", y es sorprendente que en la enumeración de sus autores favoritos, no haya mencionado ni siquiera uno de los autores franceses del *nouveau roman*...

DI BENEDETTO: Creo que en Europa se tienen múltiples ideas erróneas. Ya le hablé de la "simultaneidad" de nuestros esfuerzos y experiencias, que exceptúan por supuesto impresiones e influencias. Y siguiendo. Por ejemplo, a mi modo de ver, la obra de Sábato es más moderna y más "nueva" que el *nouveau roman*, aun cuando determinados conceptos de Sábato sean considerablemente más antiguos...

LORENZ: Exactamente, eso señala una de las grandes dificultades. Aquí se hace evidente que no se debe confundir *nouveau roman* con Nueva Novela, como se suele intentar en algunas ocasiones. Porque si existiera un paralelo, entonces se debería incluir también, según mi opinión, *El señor Presidente* de Asturias, que ya en 1933 fue terminado. Pero no me hago muchas ilusiones si volvemos a discutir la cuestión de prioridad. Creo que usted podría decirme mucho más, incluso sobre este tema, si me contara algo sobre su proceso creativo, cómo se forman, cómo se forjan sus libros, qué problemas debe superar. Quizás se recuerde todavía de una vez que hablamos al respecto; aunque fue muy de paso, en Buenos Aires, entonces se refirió al proceso de *El silenciero*. Pero dado que cada uno de sus libros tiene un carácter diferente, como ya lo señalamos, es de suponer que también cada proceso creativo haya sido distinto. *Mundo animal* es totalmente diferente a *Zama* o a *El silenciero*...

DI BENEDETTO: Lo mejor sería aclararle mediante un par de ejemplos, esta vez sobre el origen. Me parece que los ejemplos siempre son más esclarecedores que las teorizaciones puras. Comencemos con *Mundo animal*, mi primer libro aparecido en 1953. *Mundo animal* es un conjunto de cuentos, cada cuento, una indignación transfigurada. Y el título es en realidad una invectiva. Algo me enfurecía o me lastimaba. En la mañana siguiente lo pasaba a imágenes y lo articulaba en una trama. ¿Por qué la transfiguración? No sé; tal vez para que el cuento fuera algo superior al episodio o a la persona que motivó la furia; tal vez como un eufemismo inconsciente de carácter defensivo; pudo haber estado condicionado a la época: pasábamos la dictadura peronista que me tenía sitiado. Pero quisiera agregar que nada de política hay en página alguna de ese libro. ¿Por qué en la mañana siguiente? Estaba en una radioemisora; el trabajo era intermitente, podía ocuparme una

a dos horas y luego depararme una buena pausa. Durante esa tregua yo me acorazaba, no hablaba con nadie. En los primeros meses, divagaba mentalmente, hojeaba mis libros de derecho, era estudiante todavía, o me sumergía en la discoteca. Cuando me vino la gana del libro, utilicé ese tiempo vacío para escribirlo. Esa fue la génesis de *Mundo animal*. *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. 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 un 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 definidamente. Ahora que lo pienso descubro que no conozco su rostro. Sólo procuré enterarme de sus acciones y su aventura interior. Parece que el escenario preexistía en mí, y que sólo necesitaba reconocerlo perfectamente. *Zama* transcurre en Paraguay, una parte en Brasil, 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. Impregnado, saturado de conocimientos, hice lo que Luis Alberto Sánchez<sup>14</sup> 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. Jamás, mientras escribía, ni al corregir ni al pulir, consulté un libro, ni mis apuntes. Sólo aproveché lo que precisaba, muy depurada y económicamente, y sólo hasta donde mi memoria diera; ni el Paraguay ni Asunción están nombrados en la obra. Creo que ya se lo dije una vez. De tiempo atrás, mientras yo andaba entre los tratados, don Diego de Zama los frecuentaba conmigo. Cuando los cerramos, él sabía dónde estaba y yo sabía qué tenía que hacer con él. Bastaba ponerlo 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. Luego obtuve mis vacaciones y 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 cedí: 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. Sabía que en seguida los hechos que atiende el periodismo me invadirían de nuevo la cabeza y ~~Zama~~ quedaría inconcluso, a mitad de camino. 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 y acción, por más que tenga intensidad y sentido simbólico.

LORENZ: Entonces ésa fue la crónica del nacimiento de Don Diego de Zama. Esta novela concuerda en parte con la imagen que generalmente se tiene de una "novela", de una historia acción. Es muy diferente en el caso de *El pentágono*, o de *El silenciero*. A propósito de este libro, ¿se puede reconstruir el origen sin dificultades? Usted ya mencionó el móvil del "ruido". ¿Pero cómo se opera el proceso de trabajo en un libro como *El silenciero*?

DI BENEDETTO: Pues en principio no existe diferencia alguna. Cuando escribí *El silenciero* y *Los suicidas*, seguí también el método documental ya descrito. Y también en él tiré por la borda todo el material documental en un momento dado. De todos modos no fue tan marcado en el caso de *Los suicidas*, porque ese trabajo tiene un poco el carácter de un reportaje periodístico y de "collage" pictórico. Pero más que esas obras, configuran mis inquietudes experimentales, en materia de narrativa: *El pentágono*, novela construida con cuentos autónomos; la "nouvelle" *Declinación y Angel* y el cuento *El abandono y la pasividad*. Para explicar estos dos últimos recurro a mi portada de entonces: *El abandono y la pasividad* está compuesto sólo con cosas, pero no simulándoles vida y lenguaje como en las fábulas. El florero es florero y la carta, carta. Si el vidrio y el agua hacen estragos es en función meramente pasiva. El drama humano se halla implícito. *Declinación y Angel* está narrada exclusivamente con imágenes visuales—no literarias—y sonidos. A este cuento lo concebí 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. Escribí *El pentágono* cuando estaba muy enfermo. Tuve luego,

14. Ensayista peruano, nacido en 1900, uno de los teóricos más importantes de la literatura latinoamericana contemporánea, en su obra *Vida y pasión de la cultura en América* (1935).

tengo ahora, otras tristezas. No releo esa obra; a veces ansiosamente, la memoro para preguntarme si, alguna vez, podré liberarme...

LORENZ: Junto a esas obras en las que prevalece lo psicológico, usted ha escrito cuentos a los que yo quisiera atribuirles una determinada forma del realismo crítico, que tangencialmente deja atrás las fronteras del surrealismo o del realismo mágico, como por ejemplo *El caballo en el salitral*. Cuando leí este cuento pensé intensamente en un extraño viaje que una vez hice en ómnibus desde Córdoba a Santiago del Estero. Fue algo fantasmagórico, pues en medio de las "salinas",<sup>15</sup> en medio de ese paisaje marino de sal, costroso, polvoriento, que hacía pensar en Brueghel,<sup>16</sup> tuvimos un desperfecto en el motor y nos quedamos una tarde y una noche en esa caldera, entre cactus y cadáveres secos de animales. Por cierto que entre este suceso y *El caballo en el salitral* no existe conexión alguna, pero, sin embargo, esa visión no se me fue de la mente durante la lectura...

DI BENEDETTO: ¿Sabe, señor Lorenz, que me hace un gran cumplido? ¿No es acaso el objetivo de cada escritor crear de tales jirones de recuerdos una tensión? Fíjese, si usted va desde mi casa hasta la esquina noroeste de las calles Entre Ríos y José Federico Moreno,<sup>17</sup> llega a una casona antigua. En esa casa viví una vez, durante un tiempo, y está muy ligada a dos cuentos: "Enroscado" del libro *Cuentos claros*, y *Caballo en el salitral*, mencionado por usted, que está en el tomo de *El cariño de los tontos*. Para aquel "Enroscado", marca el arranque y determina la condición de un viudo con un pequeño hijo: "En la casa que ha quedado vacía de la madre, el niño recorre con suavidad habitación tras habitación..." Luego, y he aquí la respuesta sobre el proceso de creación, me apliqué a seguir la evolución de los dos personajes: el padre, necesitado de recuperación y normalidad, y a la vez tironeado por la pena y por el comportamiento, extraño pero justificable, del hijo; la criatura, que no entiende —o ¿sí?— que se insensibiliza, se retrae animalmente, se va enroscando, enroscando, enroscando en sí misma. Esto es pues lo que escribí en esa casa, motivado por esa casa. Pero ahora una historia que se refiere a "El caballo en el salitral", y que tal vez le ayude a comprender por qué pensó en las salinas durante la lectura, y por qué este cuento provocó en usted

15. Las Salinas argentinas, ubicadas donde limitan las provincias de Córdoba, Santiago del Estero, Catamarca y La Rioja, es una de las zonas más cálidas de Argentina.

16. Pieter Brueghel (Brueghel), pintor holandés, vivió alrededor de 1564. Famoso por los motivos infernales de sus cuadros.

17. En Mendoza.

ese reflejo psicológico: ¡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, 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 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 descubierto, un carro de carga pesada, dando vueltas ciegas en un desierto de sal. Una imagen, no más, como revelada por un golpe de "flash" Ese día debía asistir, más tarde, a una función de ballet. La función terminó cerca de las dos de la mañana. Esa noche regresé al centro de la ciudad con mis colegas, pero me aparté de su rumbo habitual hacia la cervecería o el restaurante. 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 el hambre de los carnívoros salvajes, y entonces pensé en la muerte, y lo que puede pasar luego hasta la muerte de un caballo ciego perdido en un salitral. Una hora debo haber pensado sobre todo eso y escribí tres más. Al cabo, el cuento estaba hecho y abrí y miré hacia el cielo porque quería encontrar ese amanecer en la copa de los árboles.

LORENZ: Lo que me acaba de relatar sobre ese cuento, ya era casi un cuento de Antonio Di Benedetto. Creo que ahí también se puede percibir el porqué de ese carácter tan personal, común a todos sus cuentos y novelas "absolutas", con todas las abstracciones temáticas; por qué siempre todos sus textos tienen tan definitivamente el carácter de una confesión...

DI BENEDETTO: A eso se puede añadir, por supuesto, que casi todas mis obras narrativas han sido escritas en primera persona, lo que consciente o inconscientemente subraya ese rasgo característico de mi literatura...

LORENZ: Sí, eso me ha llamado la atención. Además no es sólo en su caso. Por ejemplo en *Sábado* es muy notoria esa autoidentificación

formal. Y al respecto, señor Di Benedetto, dígame, ¿podría darme una respuesta a la pregunta: qué es la literatura?

DI BENEDETTO: No, señor Lorenz, no me considero capaz. Sólo podría balbucear algunos esbozos, como éste, que me parece muy extenso y nada claro: ¿Qué es literatura? Literatura es una coherencia intelectual, expresada con palabras, que acata, desobedece o inventa un orden estético; y lo más a menudo tiene que ver con la existencia humana y sus ensoñaciones hipertrofiando algunos de los aspectos que describe o imagina y dándoles un interés o un sentido...

LORENZ: Eso suena muy complicado, señor Di Benedetto. Por eso permítame complementar un poco más mi pregunta. ¿Cree usted que si el escritor se siente responsable de su obra, puede cumplir esa responsabilidad, siendo que a menudo es la figura más indefensa y más expuesta de este mundo? Planteo expresamente esta pregunta porque algunos representantes del *nouveau roman*, tienen opiniones muy precisas en este...

DI BENEDETTO: ¡Qué pregunta, señor Lorenz! Es una pregunta muy inteligente, pero también muy rigurosa y triste. Quiero responderle, pero deseo intentar una respuesta que mantenga un acento afirmativo simplemente, el escritor suele sentirse también muy responsable de su mundo y su tiempo, aunque como parece, él mismo sea la criatura más desamparada y expuesta. Nuestro mundo, para no perecer, necesita de Quijotes. El escritor debe asumir ese rol...

LORENZ: ¿Para quién escribe sus libros? ¿Tiene presente un determinado tipo de lector cuando trabaja? ¿Y por qué escribe?

DI BENEDETTO: En realidad, ni dialogo ni predico. Yo gesto y escribo sin tener en vista ningún tipo de lector. Pero guardo conciencia de que estoy usando, como instrumento, un lenguaje, y no me refiero al idioma español, sino a la palabra escrita que es vía de comunicación con todos los seres humanos, que leen o se les lee. Pienso que si algún pragmatismo me propusiera, o desde ya se pudiera atribuir a mis designio inconscientes, sería contribuir a que mejore el hombre. Estoy diciendo de Di Benedetto el autor de libros, que todos los días es también Di Benedetto el periodista que escribe y desea contribuir con su trabajo a difundir la verdad, a orientar la redacción a su cargo para informar con objetividad y para mejorar las condiciones de su comunidad, en lo material y espiritual, en lo inmediato y en las bases para el futuro. Este Di Benedetto ha sostenido siempre, también frente a su redacción, que

el periodista, como él lo entiende, sólo debe escribir para el bien de los demás.

LORENZ: Señor Di Benedetto, luego de esta declaración, una pregunta. ¿Qué le gustaría ser si no fuese escritor?

DI BENEDETTO: Veterinario en el campo.

LORENZ: Después de todo lo que hasta ahora me ha dicho acerca de su concepción literaria, puedo imaginarme cómo responderá a la pregunta siguiente, no obstante se la planteo. ¿Qué opina usted del futuro de la literatura latinoamericana? ¿Cree que existirá un futuro para esta literatura?

DI BENEDETTO: ¡Pero por cierto! Porque si la literatura latinoamericana ahora está bien, hasta se puede afirmar que se encuentra en una evidente situación de triunfo, no hay que olvidar que no es casual. Es el resultado de un proceso que no ha cesado hasta hoy. La literatura latinoamericana tiene un gran pasado, que los europeos no lo conozcan no tiene importancia. Ya no vivimos en una época en la que no sólo rige lo aprobado por Europa. Nuestra literatura tiene un orgulloso pasado y tendrá un gran futuro, ahora que se ha desmoralizado la muralla china con la que Europa encerró su espíritu. Y yo creo en este futuro, porque no está basado en la obra de un escritor, ni tampoco en la literatura de un único país. Hay una multiplicidad de autores, nacionalidades y razas en actividad, están surgiendo una cantidad de libros, que no pueden ser negados, cuyo nivel no puede ser cuestionado. Es una madurada aportación colectiva, más o menos simultánea, que tampoco cesa ni mengua. De atrás vienen más escritores, otros están naciendo. ¿Y cómo será el futuro de nuestra literatura? ¿Cómo predecirlo? Sospecho que la novela mantendrá su vigencia, pero simplificada, formalmente simplificada, más comunicativa, más didáctica...

LORENZ: ¿Como lo predijo Benedetto Croce?

DI BENEDETTO: Sí, pero Hegel<sup>18</sup> también lo profetizó, y de este desarrollo deduzco que en el futuro, los ensayistas, que acá tienen un brillante pasado, aumentarán su importancia. Y las mujeres conquistarán definitivamente el terreno literario, en el que hasta ahora pocas

18. El filósofo italiano Croce pronosticó, al igual que Hegel en su *Estética*, que la literatura del futuro surgirá de la fusión de la narración y el ensayo, y asumirá el rol de la novela.

veces entraron, pero triunfante. Tal vez también surjan dramaturgos, tal vez. Y sospecho que vendrá una época de oro para la poesía.

LORENZ: Cada tiempo, dijo una vez Unamuno, tiene los políticos y los autores que se merece. Si se aplica esta afirmación del filósofo español a su esperanzado pronóstico, entonces Latinoamérica estaría al frente de una gran época, no sólo en la esfera literaria...

DI BENEDETTO: Sociológicamente visto, será así, sin duda. En cuánto al cómo del futuro de la literatura latinoamericana se refiere, bueno, señor Lorenz, sólo podemos esperar que sea como lo soñamos...

LORENZ: ¿Y cuáles son sus sueños?

DI BENEDETTO: Mis sueños y nuestros sueños para el hoy y el mañana de nuestro continente son modestos. Que sea un mundo democrático, justo, pacífico y más desarrollado, sin atropellos ni golpes de mano, un mundo en el que se acate a las auténticas mayorías y en el que se respete las minorías y las diferentes opiniones; y que sea un mundo habitado por ciudadanos que inviertan sus energías no sólo en el fútbol...

LORENZ: La imagen del esperado mundo sano que usted ha esbozado aquí, señor Di Benedetto, requiere como fundamento la justicia, sin duda. Si América llega a ser un mundo justo, entonces deberá incluirse y respetarse definitivamente al mundo mestizo, tal como lo formuló Asturias. Aquí en Argentina, no significa un problema tan agudo, en general; pero usted en Mendoza tiene el mundo indígena más a la vista. No sé hasta qué punto usted, como hijo de inmigrantes italianos, y ciudadano de un país poco modelado por elementos indígenas, puede decirme algo sobre el tema del mestizaje, especialmente sobre el mestizaje como fuerza creadora y portadora de cultura...

DI BENEDETTO: Con las restricciones señaladas por usted, también yo digo una América íntegra puede ser sólo una América mestiza. Bueno, es verdad, así es. Pero la Argentina a su manera. En este territorio las razas se mezclaron durante los siglos anteriores; ya no porque en el XIX los blancos y los mestizos terminaron de matar a los indios y para principios del XX los negros habían desaparecido. Indios puros quedan huérfanos, y lejos de las ciudades...

LORENZ: Por ejemplo en el norte, en Salta, Tucumán, Jujuy, o aquí en la provincia de Mendoza, ¿no es así?

DI BENEDETTO: Sí, así es. Pero los ancestros de los indios sobreviven de alguna manera en retazos idiomáticos, artesanales, gastronómicos,

en la leyenda, el mito, y en costumbres camperas y hasta en el derecho rural. La ascendencia indígena, no obstante la profusa mezcla, aún dibuja el rostro y pinta la tez de tantas personas con que usted puede encontrarse en la calle. Pero pocas de ellas saben algo de las antiguas culturas de sus mayores y mucho menos las practican. De la raza negra se mantiene cierta influencia en la música y la danza, y sólo por conducto de remota herencia, y muy aisladamente, germinan unos carnosos labios, un color de piel, un cuerpo de mujer cuya esbeltez no es propiamente la de acá. Mi amigo H, poeta y crítico, condena a mi amigo J, novelista: "¡Que ya no escriba más sobre indios muertos: están muertos!" No podría decir lo mismo en otras partes de América, y su exasperación no puede, tampoco en la Argentina, contra un cierto sentimiento nostálgico, con la curiosidad artística recreadora. Ese sentimiento es tardío, demasiado tardío y nos obliga a asumir culpas de otros, las culpas del pasado...

LORENZ: ¿Pero no es precisamente ese sentimiento de culpa del pueblo argentino, lo que ha conducido a una especie de renacimiento indígena en su país? Un renacimiento determinado económicamente por cierto, pero se documenta poética y musicalmente por ejemplo. Pienso en el éxito del poeta y compositor indio Atahualpa Yupanqui en Argentina, y luego en todo el mundo...

DI BENEDETTO: Así es, el orgulloso europeísmo etnográfico de algunos argentinos puede perder pie. Los indios vuelven, los indios están volviendo, y no son indios muertos. Indios y mestizos de sangre predominantemente indígena. Esto está ocurriendo desde hace unas tres décadas, y cada año son más. Proceden de Bolivia, también de Chile. Antes eran cautelosos y tímidos, apenas pasaban la frontera hasta los primeros sembrados o los primeros pueblos. Si penetraban, eran "golondrinas": llegaban para las cosechas de uva, de caña de azúcar, de algodón, luego regresaban a su patria. Más adelante empezaron a circundar las ciudades, también Buenos Aires. Formaron definidos sectores, populares barrios de las villas miserias... (1942)

LORENZ: Pero estas "villas miserias" no llaman tanto la atención al extranjero en su estado lastimoso como las "favelas" brasileñas...

DI BENEDETTO: Durante los últimos años ha cambiado mucho. Los indios ya no vienen como trabajadores esporádicos. Vienen como artesanos. Tal vez en Bolivia fueron agricultores, acá son obreros de la construcción, trabajadores hábiles, dignos de confianza, inteligentes. Otros eran mineros en su patria. Actualmente aprenden a podar la vid,

délicado oficio que ni saben ni quieren ejercer los nietos de los expertos italianos y españoles que fundaron la actual riqueza vitivinícola de la región de Cuyo. Y como los descendientes de los inmigrantes europeos, quizás más pronto, los vástagos de los inmigrantes bolivianos, trabajadores, silenciosos, honestos padres de familia, ya van a la Universidad y serán doctores. Este proceso, hasta ahora, no tiene más alcance que en el campo económico, lo cual en primer término resulta de la actitud distinta del boliviano recién llegado, con respecto al argentino, frente a las condiciones económicas; incide en el mercado laboral, puesto que los que llegan son familias prolíferas que incrementan rápidamente las villas miserias. En lo racial no se percibe otra consecuencia todavía, no obstante que el argentino carece de prejuicios raciales. Ninguna consecuencia aún en la literatura y las artes, sólo que algunos autores argentinos han comenzado a prestar atención a su presencia, también el cine. Por mi parte no soy un autor indigenista, por razones muy naturales, pero por ejemplo mi novela *Zama* está muy influida por lo indígena. Es intenso mi interés por saber de los antiguos pobladores de América. Leo bastante, me detengo en los museos y ante sus rastros. Lo hago acá, lo hice alguna vez en Bolivia, en Chile, en Perú, en Colombia, en México, en Brasil. Se quiera reconocer o no, lo indígena tiene gran importancia. En el futuro será una fuerza decisiva.

LORENZ: Nos acercamos al final de nuestra conversación, señor Di Benedetto. Hemos hablado sobre muchos temas, también nos hemos aventurado a hablar sobre el futuro...

DI BENNEDETTO: Así es, tema siempre riesgoso porque ninguno de nosotros es vidente.

LORENZ: ¿Participa usted de la opinión de Ciro Alegría, que el escritor puede utilizar su literatura como arma en la lucha por ese futuro?

DI BENNEDETTO: No, no soy de esa opinión. No comparto, por lo menos en ese sentido, el pensamiento del gran novelista peruano. Pero vivimos o hemos vivido en mundos distintos. Si estuviese en su lugar, tal vez pensaría exactamente lo mismo. En mi situación, no. No, como arma. Lo cual no significa que no vea una relación entre literatura y futuro, entre literatura y humanidad. Pienso que toda auténtica obra de arte, toda obra creadora es una especie de contribución, de hermosa arbitrariedad en favor del imperio de la libertad. Y, espero que la libertad reine alguna vez, para todos. Pero aunque en su medio no exista, me parece que el artista o el escritor puede y debe crear libremente su material artístico, porque, en cierto sentido, la libertad está en sí mismo.

## MARIO VARGAS LLOSA

*Novelista, cuentista y ensayista peruano, nació en Arequipa como hijo de un periodista. El mismo lo expresa en una carta de la siguiente forma: "Nosotros, los de Arequipa, tenemos fama de ser tozudos y cabezas duras como las mulas. Lo que se nos mete en la cabeza lo llevamos a cabo. Es la única respuesta plausible que puedo darte para la pregunta sobre mi productividad: alegría en el trabajo y perseverancia".*

*Pasó su niñez y los primeros años escolares en la casa de sus abuelos en Cochabamba, Bolivia, luego en Piura (lugar donde se desarrolla en parte la acción de La casa verde) y en Lima asistió a una escuela religiosa. Posteriormente ingresó en el Instituto de Cadetes "Leoncio Prado" a instancias de su padre, quien deseaba sacarle al joven "las veleidades poéticas". Sus recuerdos de los dos años de formación en la Escuela Militar de Lima son elaborados en su primera novela La ciudad y los perros, haciendo un amargo balance del espíritu de casta, reaccionario militar (durante el primer año son llamados "los perros" de los cuales hay que hacer hombres). Ya en Piura había hecho su debut en la literatura con el drama La huida —al cual hoy llama su "pecado de juventud". Dumas, Victor Hugo, Cervantes y Sartre fueron sus lecturas favoritas. Después de sus años escolares trabajó primero como periodista en Piura, luego estudió francés en la "Maison française" y literatura en la Universidad San Marcos en Lima; a los veintidós años se recibió*

# antonio di b

«los cu  
me er

Revista  
"CUBA"  
Diciembre 1974  
N: 20





tos sería una exageración cabrona / no veo la diferencia, dijo Mauricio, esto de andar vivos sintiéndose muertos no tiene razón de ser / sí, dijo Orellana, vivos y medio muertos, a la cresta / a la cresta, dijo Mauricio, qué porquería, ponerse uno mismo como carnado todos los días, comiendo, tomando agua y sostenerse en pie para vivir esto.

La verdad es que nos hablamos propuestos echarnos todo el daño encima de nosotros, no queríamos fundir a nadie en las casas. Allá nos poníamos en la onda de la vida y en este juego hipócrita nos consumíamos a fuego lento, quizás con el cuento de la esperanza, que el fuego disminuyera su ardor. No íbamos a llegar a casa a mediodía como brutos pateando las ilusiones que coleccionaban todos escrupulosamente, ignorando hasta qué punto no nos quiere nadie acá. Llegábamos de noche a esconder las preocupaciones en el sueño, en el sueño que tenía que venir nomás después de caminar y caminar. ¿Y don Clemente?, nos preguntaban. Gozaba de tantas simpatías que no íbamos a joder al gordo, al menos nos había hablado, no como otros que ahora nos ven en la calle y esconden el cogote en un puesto de diarios o en el café.

¿Qué hacemos?, preguntó Mauricio, no quiero caminar más. Los tres sabíamos la respuesta. Si queríamos vivir no teníamos que entumecernos parados, era necesario avanzar y avanzar por las calles. ¡Pobre Sergiol, dijo Orellana. Arrugó la cara y sacudió la cabeza. Mauricio escupió y sacó distraídamente un cigarrillo. Tuvo que convencerlos uno y lo partimos. Fue una idea idiota que nos hablamos prometido no volver a repetir nunca porque perdíamos mucho tabaco. Encendimos. Vi la cara de Sergio, la cara de niño, el pelo castaño caldo sobre la frente de Sergio, esa buena voluntad para ayudarlo a cual-

quiera. Oí una palabrota que le salía limpiamente para ahorrarse frases enteras. Si lo habrán hecho esperar en la puerta del cielo tiene que haber sido por las palabrotas. Mejor, no estaría menos muerto caminando ahora con nosotros. Algunos juran que le volaron un ojo, pero eso nadie lo vio porque en la caja lo mostraron a la familia de costado, cubierto medio rostro con la sábana, como entumido de frío. Otros dicen que se paró en un interrogatorio, se paró lo del pulso y la respiración, porque literalmente se dobló cuanto lo permitieron las ataduras y se quedó así. / Es lo mejor que le pudo pasar, dijo Mauricio. Orellana asintió. Es difícil que Orellana esté en desacuerdo con algo. Lo justifica todo si lo apuran. ¿Cuándo porquería vas a discutir?, le dije. ¿Vas a aceptar que uno se muera porque sí? Contestó que no valía la pena discutirle ni a la vida ni a la muerte, para eso hay que tener tiempo y la vida y la muerte no duran más que los voladores de luces / mañana vamos a una Embajada y pedimos socorro, dijo Mauricio. Era un fenómeno increíble Mauricio, ningún tipo podía estar más pálido que él / son muchos los que han ido a las embajadas, dijo Orellana, hacen lo que pueden y cada país tiene sus problemas / los organismos del mundo al vez... dije / cierra la boca, ¿tiene fiebre?, dijo Mauricio / no, dije, y tú gallo te estás poniendo morado, antes estabas blanco, progresas, muchacho. Orellana liberó su barbilla de la presión de los dedos y fijó la mirada a lo lejos. Inmóvil, en un punto indefinido. Se pone así y a uno le bajan las ganas de darle con los cinco en las mejillas y coloreárselas, porque tiene la blancura de sus antepasados Italianos. Unas gotas de sudor no podían bajar por el cordón albino de una cicatriz muy vieja. Dijo que había estado soñando con un pedazo de carne

cercado por un huevo y papas fritas, ¿cómo podía ver los contornos del plato? Empezó ceremoniosamente a empapar los labios en el vino. Cortó un pedazo de carne y el jugo penetró las papas y enrojeció la miga de pan. Después, las emprendió con el huevo. Entonces, Mauricio recuperó su palidez endemoniada, apoyó las manos en el muro, al lado de la tienda de camisas, el cuello no pudo con el estirón de la cabeza y dijo me siento mal. Miré con vergüenza a mi alrededor, el espectáculo no me gustaba nada, pero Orellana me tranquilizó. No puede desocuparse, dijo, esta bestia no ha comido nada, de manera que todo tiene que estar bien allá adentro. Lo estábamos sosteniendo y cuando Mauricio se dio cuenta que lo sujetábamos se puso pesado. ¡Carajol, pórtate como hombre, dije. Miré de nuevo, pero estábamos tranquilos en nuestra isla bajo los rayos del sol. La gente pasaba o codazos por su mundo, no les importaba nada. En la otra esquina, dos tipos con maletines negros esperaban quizás un desenlace sensacional. Dejamos que Mauricio cayera lo más lentamente posible y lo sentamos. Orellana le dijo que se dejara de payasadas. Mauricio no tardó en girar la cabeza como una gallina picoteada en las carnes hasta el cansancio, que vuelve a oír los pasos del enemigo en alguna parte. Dijo, ¿qué pasó, cómo es que me quedé dormido?

Entonces, me acordé de Olga. Nunca fallaba, siempre sacaba algo de cualquier parte para animarlo a uno, del corazón, de los armarios repletos de libros, cabezas de madera, figuras en bronce o yeso de los ilustres que le hicieron bien al mundo pasándolo más que mal. Vamos adonde mi amiga Olga, dije, siempre abre la puerta, le entrega una mano muy cálida y dice al tiro, ¿qué les sirvo chiquillos? Solamente tres cuadras y estaremos en su departamento.

Mauricio dijo que caminaría tres cuadras exactas y ahí se paraba. Yo le aclaré el punto diciéndole que debíamos subir tres pisos porque el edificio no tenía ascensor.

A cada piso accedimos a que Mauricio descansara en las gradas. Por fin tocamos el timbre y Olga asomó un rostro temeroso, pero al verme se volvió lleno de bondad, de alegría y sonrisas. Divisamos el living repleto de gente que, hablaba con rapidez y nerviosismo, con un rumor tan indescifrable como las discusiones de las abejas en torno del colmenar. Estamos jodidos, pensé. No lo dije, porque estaba demás y nos velamos recíprocamente los tres, jodidos mirando ese concentración en el living. Olga tenía una hermosa mirada de madre, de abuela, no sé de qué exactamente. Nos preguntó si teníamos trabajo, pero pasen chiquillos, los atiendo en el dormitorio. Dijimos que no, que no se preocupara. Entonces dijo tengo unos sandwiches preparados. Hévenselos para el camino. Mauricio dijo no, gracias, ya comimos. Yo dije que no era cierto y nos dio la razón Mauricio, porque cuando volvimos nos arrebató en la escalera la bolsa de sandwiches y galletas. Santiago, Chile, marzo, 1974.

— Santiago Jerez. — 1937, Rancagua. Publicó un libro de cuentos ("Déjame tener miedo") y la novela "El miedo es un negocio" sobre el pánico financiero de la derecha cuando es elegido Allende. Fue editado en Chile por Quimantú y en Argentina por Corripdor.

# Enedetto: Sentos de mi madre enseñaron a narrar»

reportaje por *celia zaragoza*

—Usted nació en la calle Buenos Aires, en Mendoza...

—La casa aún existe. La veo todos los días. Vieja. Ruinosa. No he vuelto a entrar en ella. Sin duda se conserva en mi imaginación con determinadas características. Pero dentro debe de haber desaparecido todo lo que tiene alguna significación para mí. No hallaría absolutamente ninguna huella de mis padres. No se puede destruir. Tiene que permanecer como entonces. La tengo yo...

—La tiene... ¿cómo?

—Como una vivienda de patios largos y no muy anchos: así la recuerdo. De uno mi padre eliminó las baldosas y liberó la tierra. La abonó y la cultivó. Estableció una huerta minúscula y, desde luego, dado su tamaño, no utilitaria, sino destinada a fines de observación. Porque también era inólogo y nunca cesó de estudiar la vida vegetal, mejor si guiada por sus conocimientos y sus propias manos.

—¿Sus ramas de origen?

—Mis abuelos paternos eran del campo. Mis abuelos maternos, de la ciudad. Las vacaciones, más que el veraneo, las hice a veces en casa de los primeros. Allí había una bodega con cubas de roble de Francia, estaban los viñedos en parte plantados con cepas que mi abuelo Antonio trajo de Italia, y los frutales, los animales, los magníficos cursos de agua. Mucha noche. No había electricidad. Una aventura, para mí, pasar la noche, desde la temprana hora de cenar, con lámparas de ciertos combustibles elementales. Y ese recuerdo se me enlaza con el horno de barro, los dulces y el pan casero, los animales de corral, los pájaros y sus árboles. No era Bermejo, sino un lugar más lejano, llamado Los Corralitos. Más adentro todavía, se podía gozar de una laguna navegable con embarcaciones muy precarias y livianas, poblada de un bicho parecido al pato, que llamábamos tagua. La alegría estaba, más bien, en la zona de la familia de mi madre. La compensación de una vida sin mucha fortuna se daba por la

solidaridad entre sus miembros, las grandes reuniones, el espíritu jovial, el gusto por el bel canto. Mi abuelo Giovanni — también otros descendientes suyos — había sido músico en Italia. En la rama paterna, en cambio, imperaba el drama. Suicidios repetidos en todas las etapas. Lo he dicho con mucha claridad en *Los suicidas*, donde la historia de mi abuelo Antonio está contada en parte, como personaje que allí se trata de un modo real. Uno de los hermanos de mi padre se suicida luego de un largo período de pérdida de la razón. Las graves hostilidades familiares eran motivadas, casi siempre, por asuntos pasionales. Rivalidades que llegaban al extremo de la muerte. O de grandes silencios. Mi abuelo tenía el corazón fácil. Desde Italia regresó, en un viaje, acompañado. Esto le determinó un castigo implacable de mi abuela. Convinieron juntos hasta morir, pero ella nunca más le dirigió la palabra.

—En 1933 muere su padre.

—En febrero, en la casa de Bermejo. Cuando yo estaba en la escuela primaria. Tenía diez años. En la infancia se produjo el hachazo y nos quedamos en fuerte desamparo. Mi padre murió sin avisar ni explicar. No dejó cartas. La explicación que se da es que murió en forma natural (de un ataque). No la creo del todo.

—¿Cómo era su padre?

—Me llevaba al campo. No de picnic. (Tal vez hubo algún picnic, pero no con él.) Era un hombre de estudio, dedicado a la cultura pero, al mismo tiempo, enamorado de la tierra. Ensayaba continuamente nuevas variedades de frutales e injertos y se hacía tiempo para ir al pedazo de terreno donde se desarrollaba su trabajo experimental. Así nació mi propio ánimo sembrador. Precisamente por imitación, recordando su enseñanza de que germina lo que se siembra en una tierra cuidada, alimentada por el agua y por el sol — y como a mí me gustaba mucho la cerveza — una vez sembré un surco con la tierra dispuesta para cultivar una hor-

taliza. Le preparé espacios distanciados — de 15 a 30 centímetros —, como mi padre me había indicado que se hace con la semilla, y en esos hoyos puse y cubrí tapitas corone, con la convicción de que amanecerían botellas de cerveza. Pero algún borracho madrugador las cosechó primero.

—¿Conservó usted su ánimo cultivador?

—Se inició temprano, respaldado por mi padre, atrás la época Ingenua de la siembra de cerveza. Tendría yo ocho o nueve años, y debía usar el eszadón y la pala aunque no me gustara, aunque me pareciera innecesario. Pero me había adjudicado un surco y yo debía cultivarlo bajo la gula de él. Como imperativo ese contacto con la tierra, ya no como un consejo o experiencia agrícola. De mi padre aprendí entonces que hay que llenar de plantas y de árboles donde uno esté, hasta ese punto era fervoroso plantador. He ido muchas veces, en los años siguientes y melancólicos de la adolescencia, a contemplar una trinchera de álamos que mi padre plantó. Luego ha desaparecido, porque construyeron viviendas en esa región. Yo, desde lejos, la podía ver... Y aún conservo el ánimo cultivador, heredado pero bien reservado, porque no tengo fuerzas, ni dedicación, ni tiempo.

—Mucha severidad y disciplina en los primeros años...

—Pero mi padre me dejó algo más: sus libros. Leía cosas que muestran inclinación hacia un sentido dramático y profundo — quizás angustioso — de la existencia. Obras de filosofía, de pensamiento. Nietzsche abundaba sin duda. Era, preferentemente, lector de ensayos y, a su vez, quedaron de él muchas páginas escritas. Realmente era como mi madre, narrador nato. Fabulador, estaba dedicado al mundo de la imaginación. Quizás no me lo transmitía a mí en forma directa, como lo hacía con tanto acierto mi madre.

—¿Qué narraba su madre?

—Mi madre —brasileña, de ascendencia italiana— nos cantaba canciones de cuna

# un fondo de agua

Los susurros de la noche reculan, para Lumila, y desaparecen. Se le hacen un vacío en la mente y se adormece. Por más que se enzarcan tenazmente en el monte, lanchen bocadas como suspiros, o chirrían, o se parecen a los lamentos y el peligro.

Duerme bajo la noche, la Lumila, un sueño ligero y frágil. Se lo quelebra y le pone los ojos muy abiertos lo que le viene de adentro: el presentimiento. No vuelve su hombre. No es de fíar tanta ausencia.

Ye no dormirá, conjetura, mientras no lo vea; se perece por verlo, aunque no aparezca sano... ni entero. Se retrae y se comprime ante este último pensamiento: que regrese, del boliche del rancharo lejano, con algunos tajos en la cara o en el cuerpo.

Todo el silencio —que no es silencio, sino murmullos apelmazados para su conciencia, porque no llegan los sonidos que ella aguarda— se apalotona y se le hace como una bola que le estorba en el vientre.

Tiene ganas de llorar, en estas altas horas más que nunca, pero se frena, atenta a oír, porque aun a distancia la consoará cualquier indicio del jinete. No tiene que adivinar la naturaleza de los ruidos, sin esmero los descifra todos, de las aves y las alimañas, o del aire. Busca quedarse en blanco de ellos, para filtrar el que le conviene. Busca recobrar memorias agradables, para distraerse, y entonces percibe batir de alas, que se le ocurren más poderosas que las comunes, y se acuerda de otro terror de la infancia: el pájaro enorme con cuerpo de pez.

—Y sin patas —suele comentar su hombre, que asegura haberlo visto.

—¿Y cómo hace para posarse? —ella ha portado 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.

—Pero si no eras nacido, Gabriel...

Accorralado, porque jamás logra establecer si vio el pájaro, lo soñó o es de oídas que lo describe, el hombre reargumenta:

—Asienta en la arena lisa, todo esto que fue el fondo del agua grande.

El oído entrenado de la Lumila no podría distinguir, tal vez, el asentarse de los cascos del caballo que está volviendo, acallado por el manto de arena, si no fuera porque las herraduras se dan constantemente con las conchillas de moluscos, que tapizan de blanco, matizado de celeste, vastas extensiones de eso que, dicen, fue mar, y es donde el matrimonio anidó su procrea.

El caballo se detiene. Merman para Lumila las referencias, y pase rato. ¿Ha venido solo?... ¿Se ha desagraciado Gabriel?... Espera, mordiendo el borbe de

la sábana. Lumila no puede salir a ver con sus ojos, está anudada a la cama.

El animal suelta un relincho prudente, que a la Lumila le confunde las impresiones: parece relincho de alertar a los de la casa, o de sentirse solo y llamar a la gente habitual; también, por fortuna, semeja un modo de despabilar al que lo monta y avisarle que han llegado a destino.

Después, un ruido seco de fardo que cae (o de cuerpo muerto que se derrumba). Para Lumila subsiste la espera, aún, pero más desesperada. Porque ella imagina que le mataron al hombre, lo cruzaron sobre la montura y soltaron la bestia seguros de que enterraría al corral.

Todavía se intriga, porque no puede acudir a indagar con su propia mirada.

Más rato y, tras algunos sonidos precursores, el amo del hogar, medio plítrata el porte, se encuadra en el vano de la puerta, cara turbia frente al resplandor sereno de la candelera.

Para Lumila vienen juntos un lloro raón y consoldado y una sensación que de una sola olida —ha irrumpido un vaho de alcohol en la atmósfera— le hace profetizar el reniego: "¡Jiedel!..."

El hombre gatea hasta el lecho, lo escala como puede, prendiéndose de las curvas de hierro del respaldo, el tumbarse medio aplasta a la mujer pasiva, y sin preparativos lo fusila el sueño.

Lumila despierta con sed que apacigua un resto de agua que mantenía el tazón. Le apetece más; sin embargo, no la pedirá del durmiente, que con tanta serenidad, sin hacerse sentir, reposa a su lado.

Oscuras mariposas de terciopelo revolotean sobre Lumila y, al fin, le cubren los ojos, entregándola a una nada tranquila.

De cuyo dominio otra vez la extrae la sed. Pero ya es el alba y el ansie se le hace de mate que viene mezclada con hambre, porque el Gabriel faltó ayer a la hora de la cena y ella, claro, impedida como es, sola no puede.

Por esa reflexión —de que él faltó —comienza a enterarse que algo diferente les está ocurriendo. Extraña que amanezca sin que él la tienda con un mate aromoso y cálido, porque, si a las veces se pierde, de todas maneras hay que reconocer que cumplidor y hacendoso es, y compasivo, con ella, que por sí misma apenas se puede valer.

Ye se recuerda del todo y lo examina con una mirada prolija y un ánimo receloso y precavido. Permanece vestido, encogido y destapado. Y ahora que lo observa mejor descubre que la mano izquierda se queda casi en el aire, medio apoyada en el pecho, curvos los dedos,

como si ahí, en el lugar del corazón, se le hubiera encendido una brasa y él llevara el ademán de arrancarla. Después, Lumila entiende.

Se ha bebido su llanto, suelto sin control durante horas, y las lágrimas le han atenuado la sequedad de la boca.

Ha renacido, con el día, cuanto tiene vida en redor del puesto.

Los baidos, 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 conceder la subsistencia a la magra majada.

Las gallinas y el pavo están en su rutina, blanden el pico en abatir insectos y deshebrar raíces.

Gandulean los perros, sin rebañeo que acompañe 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.

Prospera la mañana y viene ese momento de aplacamiento general, tal como si cuanto existe de animado acatara la magia de ese astro de ojo ardiente que se coloca por arriba de todo y por un rato permanece quieto y vigilante.

Los chivitos han acallado sus quejas. El silencio se propaga y anega el rancho. Cesan los quejidos y los hipos de Lumila. Se rinde.

Y allí están los dos, sobre el lecho, uno muerto del todo, la otra con la mitad de sus miembros poseídos por la muerte.

Lumila ha descuidado sus necesidades más íntimas, que ahora se le manifiestan, exigentes y perentorias por haber sido postergadas.

Sabe que afrontará un esfuerzo superior al normal, porque hasta para eso se venía sosteniendo en su hombre, y tendrá que hacerlo sola.

Se propone descender de la cama. Toma apoyo en el brazo izquierdo y procura favorecer el impulso con la pierna del mismo costado. Pero no le obedece.

Rehace la tentativa y falla.

Se le desmanda la pierna izquierda, igual que en otro tiempo y hasta el presente, quizás para siempre, se le desgobernaron pierna y brazo del flanco derecho.

Masculla una maldición y se asusta, más que de su estado, de haber proferido palabras profanas.

Se pregunta si está murliendo por partes y se mira la mano que todavía le

## di benedetto

de Brasil, las que recordaba porque se las cantaban a ella. Mi madre tenía la memoria repada por la fantasía. Las fábulas, las leyendas de la baja Italia y también las de Brasil —país donde se fabulaba mucho, y ella pasó su infancia allí—, enriquecían sus recuerdos.

He dichos muchas veces que, a pesar de que he aprendido a narrar de muchas maneras y con muchos maestros, mi gran maestra fue mi madre. Su familia, con numerosos ramales, ha tenido que afrontar circunstancias o situaciones trágicas o dramáticas. Y ha pasado muchas aventuras en su trayecto de Sicilia a Brasil —San Pablo, donde nacen mi madre y hermanos y primos de ella— a Buenos Aires, a Mendoza. Se acumula el anecdotario y mi madre, cuando yo tenía cierta edad, solía contarme o contarnos la historia de cada miembro de la familia, o rememorar las circunstancias junto con sus parientes. Me gustaba muchísimo escucharla. Al principio, por conocer, por descubrir que lo que ella contaba eran verdaderas aventuras familiares, dramas o historias pintorescas; caracterizaciones de tipos que constituían verdaderos personajes para mi visión. Después 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 les concedía en el relato. Veía una justeza y una distribución perfectas en la historia y en el grado que concedía a la descripción. Más tarde, observé que ella contaba una historia y sólo mencionaba a los personajes, sin detalles de éstos. Después —en posesión del conocimiento relativo de cómo eran los lugares donde vivió la familia, cuáles eran sus costumbres, qué características tenían los parientes lejanos—, ya no necesitaba nombrar a estos desconocidos. Entonces me los figuraba yo, y seguía construyendo el relato que se me quedaba prendido, la historia continuaba en mí. Me provocaba estímulos para descubrir que es bueno, para una narración, dejar elementos inconclusos. Así, la historia continúa con la ayuda creativa de quien la escucha o quien la lee. Es decir, el lector o el oyente participa de la creación, reciben su siembra.

—¿Cuándo aparece Buenos Aires en su vida por primera vez?

—Mi primer recuerdo de Buenos Aires es muy impreciso. Me veo con un sobre todo, muy abrigadito —tendría dos o tres años—, acompañado por mi madre, en un outito de lata del parque Japonés. Es lo único que conservo de aquel viaje.

—Hubo un segundo viaje.

—En circunstancias muy distintas. Cuando tenía once años, poco después de la muerte de mi padre, cuando quedamos solos y había mucha tristeza en la casa, una tristeza que a mí me hizo intenso mal. Me empezó a comer por dentro y me fui apapando. Un tío mío que viajaba con frecuencia, me trajo a Buenos Aires. Mi impresión fue la de un mundo adulto, de gente dinámica, de cosas que atropellan, difícil de conocer y entender. Me hizo un bien y me regó para un mal.

El bien fue que, como mi tío tenía mucho que hacer —venía por sus negocios,



Con Augusto Roa Bastos.



Con Alain Robbe-Grillet.

aunque me llevó a conocer las cosas que podían gustarle a un chico y cuyas imágenes se me han borrado— me dejaba muchas horas, solo, en el hotel. Era tanto mi aburrimiento que, a veces, bajaba a la vereda y no me atrevía más que a caminar diez o quince pasos a derecha o a izquierda para no perderme. A la derecha había un edificio en el que, mirando por unas ventanitas, se veían grandes máquinas cuya función yo desconocía. Un día les sorprendí en actividad. Era la maquinaria del diario Crítica, de donde brotaba una ininterrumpida sucesión de diarios. Esto me produjo un ensimismamiento que me concentraba, me perdía. Primero apresaba la imagen objetivamente. Pero luego esa cinta que se va corriendo, doblando y produciendo el ejemplar, circulaba por dentro de mí, me llevaba a otras regiones, quizás a las que después veía en las páginas del diario, una vez en la calle.

—En cierto modo éste fue su primer contacto con el periodismo.

—Pero ese viaje me dejó otra sorpresa, me produjo otro bien, de un orden parecido. Decidí comprar una revista. Hasta ese momento había leído revistas como El Tony —de historietas—, o Tili-Bits —contaba historias, con narración escrita—. Aquel día me llamó la atención una revista diferente. Se llamaba Leoplán. Fue el primer Leoplán que compré —sería el tercero o cuarto de la colección—, y lei, completa, la novela que incluía. Era de Edgar Allan Poe. Eso me llevó a enrolarme fielmente como lector de Leoplán, hasta que desapa-

reció. Lei toda la serie y valoré la oportunidad de adquirir tempranamente nociones de novela, a través de muchas grandes novelas. Y fue porque vi esa revista en un kiosco de Buenos Aires. En Mendoza, tal vez hubiera tardado años en descubrirla. De modo que, en eso, el viaje me hizo bien. Pero, al mismo tiempo, hizo crecer en mí el recelo hacia esa ciudad que no me interesaba. Se convirtió en aversión y decidí no volver nunca más.

—¿Cumplió su propósito?

—Durante más de treinta años. No sé si realmente no me interesaba Buenos Aires, o si la rechazaba a priori. La orlaba constantemente. Primero, tenía contra Buenos Aires todos los resentimientos que tiene el pueblo del interior. No simplemente esa reacción frente a cómo es el porteño, y cómo es uno, lo que, desde ya, produce alguna fricción. No era eso en mí. En mí estaba, racionalmente, la consideración del Buenos Aires descripto por Martínez Estrada (aunque tardé en encontrarme con sus páginas). Su significación en la historia y en la economía del país, el perjuicio que suele producir a las provincias, en su autonomía, en su economía, en su conducción. Pero también estaba, por medio, mi arrogancia. Y accedí a venir sólo cuando tuve una razón grande para hacerlo. Fue cuando Borges me invitó a dar una conferencia en la Biblioteca Nacional. En realidad, habían sido también razones grandes las de la publicación de los dos primeros libros, pero entonces me pareció que yo ya estaba representado, que era mejor que conocieran mi libro, mi producto, que a mí mismo. Y vine en 1958, por primera vez de una manera consciente y voluntaria.

—¿Cómo se produjo su llegada al periodismo?

—Cuando tenía unos quince a dieciséis años, no sé qué casualidad me acercó a un periódico semanal. Creo que se vendía en las cartachas de fútbol "para que algunas personas lo compraran y pudieran sentarse encima, y no directamente sobre el cemento"; esto me decía siempre el dueño, un impresor muy pobre, aunque sé que no era del todo verdad. Su formato era tabloid. Se imprimía en papel verde. Me asignó la página de Cine que yo entregaba, semana tras semana.

—1945 es clave en su vida periodística.

—Ingresé en "Los Andes". Inicialmente, a la redacción general, aunque desde el primer momento colaboré en la parte artística. Durante un período de escasez de papel de diario, algunos redactores de "Los Andes" fulmos trasladados a radio Aconcagua. Mis tareas de radiotelefonía —nada importantes ni exigentes— me permitían escribir, y estudiar mis libros de abogacía.

—Por entonces esboza "Mundo animal".

—Y se publica en 1953, época de graves dificultades. Con ese libro me inicio en la carrera literaria, por decirlo así, "en público", ya que conené para siempre otros trabajos anteriores.

—Mi esposa, Luz, más buenamente ansoa que yo, trajo de la imprenta el primer ejemplar de Mundo animal que, por mi parte, no había visto ni sabía que estuviese encuadernado. Ella habló con el edi-

## El benedetto / los míos

El abuelo paterno - huérfano de un soldado garibaldino, que, con un estilo dramático, encarnaba la autoridad del clan, y traía de Italia las cepas para su viña de Guaymallén; el abuelo materno, patriarcal y sonador de flauta, amigo y promotor de la alegría y el canto; las abuelas, una de la tierra de los olivos, otra de la montaña, Troina (pequeña Troya), pueblo de un santo, generaron la rama americana de la familia, donde mi padre representa la acción cultural y mi madre la inteligencia clara y rápida, el amor y la abnegación por los hijos.

*Adriano*



La madre, Sera Fisigaro.



El padre, José Di Benedetto.



Con la esposa, la hija y el puma

tor, don Gildo D'Accurzio, y se pusieron de acuerdo para darme la primicia en una noche con una copa y el grupo de mis amigos más queridos. Y hay otro aspecto. Me enfermaban los ruidos, los padecía como una agresión personal del mundo contra mí. De esa hipersensibilidad y de la comprensión de los efectos del que yo llamo "ruido material", surgió la mitad de El silenciero. La otra mitad es más profunda, atañe al "ruido metafísico". Pues bien, padeciendo esa tortura, quizás para salvarme, escribí la novela: pero no habría sido posible hacerla sin determinadas defensas contra los factores perturbadores. También en eso aplicó dedicación mi mujer, me defendió.

—Usted, Di Benedetto, encuentra similitud entre el adulto que es y aquel otro

en que —cuando criatura—, pensaba convertirse mientras imaginaba su futuro?

—Absolutamente, no. Cuando era niño pensé... Viví en una farmacia, la de mi padre: casi podría decir que nací en una farmacia. Pensaba que iba a ser farmacéutico. Jugaba a preparar remedios. He aprendido el oficio, estuve en eso hasta los dieciocho años. Entonces, al revés de ahora, casi todas las medicinas se preparaban en el propio laboratorio. Aprendí cómo se hace una píldora, cómo se prepara una bebida, cómo se elabora una pasta o unguento... Pero más tarde pensé ser veterinario, veterinario de campo. De todos modos, cuando se trató de decidir, elegí el Derecho... Y cuando se trató de ejercer, las posibilidades reales me llevaron al periodismo.

—En cuanto a su visión del mundo, ¿se

reconoce aquel chico en el adulto con quien dialogó?

—No, no. Aquel chico era un ser natural, vale decir, formaba parte de la naturaleza. Yo estoy ahora en una existencia que es organización, trabajo, conciencia. Estoy ante la angustia, no sólo de vivir —que ya no hay ni que nombrarla, porque es común a todos, y en la infancia si se siente no se entiende—, sino de la cercanía de la muerte, de la proximidad de los límites. Aplico la palabra límites para muchas circunstancias. No haber producido o realizado muchas cosas que poseen una importancia cuya ausencia hace sufrir. Por ejemplo, no haberle dado más a mi hija, y ya no sé si la podré dar. Haberle acompañado más. Creo que todos estos años se han perdido. No debo lamentar, tal vez, no haber escrito más.

# Amino del novelista

2 de noviembre. Nace en Mendoza, y unos años más. Niñez en Bermejo, Guaymallén.

1938. Primeras colaboraciones periodísticas.

1938 (circa). Descubrimiento de Dostoyevski.

1940. Fin del bachillerato. Viaje de egresados a Yapeyú y Río Grande del Sur.

1941. Incorporación al periodismo profesional.

—Ingreso a la Universidad Nacional de Córdoba (estudios de Abogacía que dos años después seguirá en Tucumán y luego dejará inconclusos).

1943. Primer volumen de cuentos, "El conventillo", libro compartido con Miguel E. Oliva. Nunca se publicó.

1945. Ingreso al diario "Los Andes", Ateneo de literatura, artes y espectáculos.

1950. 7 de junio. Casamiento con Luz Bono.

1952 y años inmediatamente siguientes. Elaboración de sus obras de "literatura experimental": los cuentos de "El pentágono", "Declinación y Anepel" y "El abandono y la pasividad".

1953. Primer libro publicado: "Mundo animal".

1953-54. Director de los espectáculos de Cine Artístico.

1954. Participación en la organización de la filial Mendoza de la Sociedad Argentina de Escritores (SADE).

1955-56. Ediciones iniciales en Buenos Aires: "El pentágono" y "Zama" (se-ño Doble P).

1960. Beca del Gobierno de Francia para estudios en París.

1960, 30 de abril. Nacimiento de la hija, Luz.

1963. Concorre al Festival Internacional de Cine de Berlín. Recorre otros países y vuelve a Francia.

1965. Durante dos meses recorre EE. UU. Después, naciones de las Américas Central y del Sur.

—Ingresa a la Escuela Superior de Periodismo como profesor.

1967. Es nombrado subdirector del diario "Los Andes".

1967. Primer libro en Europa: "Und Zama wartel" (Editorial Horst Erdmann).

—Voto unánime de Gabriel García Márquez, Augusto Roa Bastos y Leopoldo Marechal, jurado del concurso de Novela "Primera Plana - Editorial Sudamericana", para "Los Sulcidás" primera mención.

1967-68-71. Viajes por Medio Oriente, Europa y América del Sur.

1968. Carta de reconocimiento de la UNESCO. División Prensa, por su acción periodística en los terrenos de la educación y la cultura. París.

1969. Condecoración Italiana de caballero de la Orden del Mérito.

1971. Medalla de oro de la Alliance Française, reconocimiento "como escritor, periodista y humanista".

1973. Visita Alemania Occidental, invitado por el gobierno de ese país.

—Luego recorre España, Italia, Suiza, Bélgica, Francia, Berlín Oriental y Marruecos.



—Conferencias sobre literatura hispanoamericana en Alemania y España.

—Asiste al Festival Cinematográfico Internacional de Berlín Occidental.

1973. Miembro fundador del Club de los XII (ahora, de los XIII), destinado a otorgar el Premio de los Narradores a la mejor obra del año en su género publicada en el país.

1974. Beca Guggenheim, Nueva York, como creador de libros de imaginación en prosa.

—En el Congreso de la Nueva Narrativa Hispanoamericana (Colombia), conferencia sobre literatura hispanoamericana e Integración de mesa redonda con Vargas Llosa, Yáñez, Edwards, Alegría y Gudíño Kieffer.

—Viajes por Haití, República Dominicana, Barbados, Martinica, Trinidad, Venezuela, Ecuador y Perú.

—Premio de la Orden del Ladrillo "... a uno de nuestros autores traducidos a varios idiomas, cuya permanencia en la provincia de Mendoza pone una injusta pátina de bruma sobre su extraordinaria labor".

## bibliografía

### 1. obras

Mundo animal, cuentos.

D'Accurzio, Mendoza, 1953.

2ª ed., Fabril, Buenos Aires, 1971.

—Faja de Honor de la Sociedad Argentina de Escritores (SADE), Buenos Aires, 1951.

—Primer Premio Municipal, Mendoza, 1952.

—"Hombre-perro": Premio de Cuento, Consejo del Escritor, Buenos Aires, 1951.

El pentágono, novela en forma de cuentos.

Doble P. Buenos Aires, 1955.

2ª ed. (con el título de Annabella: "El Pentágono" pasado en limpio por el autor), Orion, Buenos Aires, 1974.

Zama, novela.

Doble P. Buenos Aires, 1956.

2ª ed., Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1967.

3ª ed., Planeta, Barcelona, 1972.

4ª ed., Círculo de Lectores, Barcelona, 1974.

Grul, cuentos.

D'Accurzio, Mendoza, 1957.

2ª ed. (con el título de Cuentos claros), Galema, Buenos Aires, 1969.

—Premio Región Andina de la Dirección General de Cultura de la Nación, Trileno 1957-59, Buenos Aires, 1960.

—Premio D'Accurzio, Mendoza, 1956.

Declinación y Anepel, cuentos.

Edición bilingüe (español e inglés), Biblioteca San Martín, Mendoza, 1958.

El carño de los tontos, cuentos.

Goyanarte, Buenos Aires, 1961.

—Premio Carlos Albr to Leumann del Fondo Nacional de las Artes y de la Sociedad Argentina de Escritores (SADE), ex aequo con José Riasta, Buenos Aires, 1963.

—Gran Premio Provincial de Narrativa, Dirección de Cultura de Mendoza, 1958.

El silenciero, novela.

Trouel, Buenos Aires, 1964.

—Gran Premio de Novela de la Subsecretaría de Cultura de la Nación.

Two Stories, cuentos.

Edición bilingüe (español e inglés), ilustración de Enrique O. Sobisch, Voces, Mendoza, 1965.

—"Caballo en el salital": Primer Premio en el Concurso Nacional de Cuentos, Diario "La Razón", 1958.

Los sulcidás, novela.

Sudamericana, Buenos Aires, 1969.

—Primera mención, Concurso Americano de Novela

—Primera Plana - Editorial Sudamericana, Unánime del Jurado (Gabriel García Márquez, Augusto Roa Bastos y Leopoldo Marechal), Buenos Aires, 1967.

2. traducciones

al alemán:

—Und Zama wartel (Y Zama espera).

Traducción de Maria Bamberg de la novela Zama.

Horst Erdmann Verlag, Tübingen und Basel, 1967.

—"Caballo en el salital".

—Silencio.

Traducción de Curt Meyer-Glasson de la novela El silenciero.

Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1968.

—Pfad in der Selpeterprobe ("Caballo en el salital").

En Der Weisses Stum und andere argentinische Erzählungen (El viento blanco y otros cuentos argentinos), Antología.

Horst Erdmann Verlag, Tübingen und Basel, 1971.

2ª ed., Colección Encuentro Intelectual, Stuttgart, 1972.

Volumen dirigido por W. A. Oerley y Curt Meyer-Glasson, introducción: W. A. Oerley. Presentación: Curt Meyer-Glasson. Prólogo: Michael Rehs.

—Latinamerika-Stimmen eines Kontinents (Prosa, Lyrik, Theater, Essay).

Antología a cargo de Günter W. Lorenz. Incluye "Ne" ("Nein").

Edición Erdmann, Alemania-Suiza, 1974.

al francés:

—Zama.

Denel, Paris. Colección Les lettres nouvelles, que dirige Maurice Nadeau. (En traducción.)

al italiano:

—Latinamericana. 75 narratori.

Introduzione di Anepel Rama, a cura di Franco Moggi.

Ed. Vallecchi, Firenze, 1974.

Incluye "Falta de vocación" ("Mancanza di vocazione").

—Zama.

Einaudi Editore. (En traducción.)

3. antologías en lengua castellana

—Antología del joven relato latinoamericano.

Incluye el cuento "Caballo en el salital".

Fabril, Buenos Aires, 1972.

—35 cuentos breves argentinos. Bíplo XX.

Selección y notas bibliográficas por Fernando Sorrentino.

Incluye el cuento "Pero uno pudo".

Plus Ultra, Buenos Aires, 1972.

—Mi mejor cuento.

Incluye el cuento "Ne".

Orion, Buenos Aires, 1974.

## Entrevista a Antonio Di Benedetto

# "El escritor es un demonio que sufre"

**-¿V**AS a continuar haciendo periodismo?

—No me queda más remedio. Por qué el percance grave que tuve en mi vida me mandó a una zona de reflexión empapada de amargura, que me colocó al mismo tiempo en la posibilidad de elegir mi vida como si yo tuviera en ese momento quince años o como si estuviese naciendo. Es decir, trazarme líneas hacia el horizonte con respecto a mí mismo. Y uno de los propósitos que me hice fue no volver nunca al periodismo. La realidad posterior me mostró que necesitaba volver a trabajar en el periodismo ya que la literatura no me da para vivir.

**"En busca de un trabajo mayor"**

—¿Consideras "Zama" como tu obra maestra?

—Mirá, a esta altura de mi vida creo que ya puedo afirmar que Zama es el mejor de mis libros. No deseo calificarlo de obra maestra, porque no tiene la grandeza y la perfección de Crimen y castigo o la maestría de El viejo y el mar o la reciedumbre de Facundo, por ejemplo. Por eso no me atrevo a calificarla de obra maestra.

—¿Por qué, Antonio? ¿A qué se debe tu negativa?

—No es un capricho ni una posición descubierta, te aclaro. Más bien es un acto de cordura. Insisto en que no es una obra lograda en un ciento por ciento. Sin embargo, coincido con algunos críticos en que Zama posee un lenguaje muy peculiar y que logré darle profundidad sin por eso hacerla muy difícil al lector común, digamos. Con este libro había hallado la veta de un estilo que jamás pude recuperar.

El recién desaparecido Antonio Di Benedetto, nacido en Mendoza el 2 de noviembre de 1922, fue uno de los grandes narradores argentinos. Su sólido prestigio trascendió, inclusive, a varios países europeos. Publicó, entre otras, las novelas "El Pentágono" (1955), "Zama" (1956), "El silenciero" (1964) y "Los suicidas" (1969). Además escribió cuentos, fue periodista, profesor y recibió la condecoración italiana de Caballero de la Orden del Mérito. La que sigue es, probablemente, la última entrevista que concedió.

### Entrevista de Armando Almada Roche



Vargas Llosa también en cierta medida... Pienso que se está dando otro despertar, un...

—¿Un post-"boom"?

—Yo diría más bien que se está dando una nueva literatura, quizá tenga alguna conexión con el "boom", algo con características especiales...

—¿Qué características?

—Bueno, creo que el movimiento literario de América latina de hoy es muy rico y prometededor. Existe gran cantidad de narradores jóvenes que vienen empujando con talento y con obras que son verdaderas joyitas. Aquí, en Buenos Aires, sin ir más lejos, hay escritores de real valía y que muy pronto van a dar mucho que hablar.

—¿Podés nombrar a algunos?

—No quisiera ser injusto con ninguno de ellos... Te puedo dar los nombres de Ricardo Piglia, por ejemplo; Roa Bastos lo ha elogiado, que ya es mucho decir; Miguel Briante, Javier Torre, Jorge Manzur y otros escritores con obras ya muy prometedoras.

—¿A qué escritor argentino hubieras postulado para el Nobel?

—A Borges, sin lugar a dudas.

—¿Otro que no fuera Borges?

—A ERNESTO SABATO.

(y que me perdone Ernesto, sé que no le gustan los halagos y la publicidad) uno de los grandes. Ponelo con mayúsculas... Sabato no solo es grande por su obra sino por su coraje, por su moral granítica y su gran respeto por el hombre. Sabato es un maestro. Ha dado acabadas muestras de honestidad y valentía permanentes. Es un luchador de los derechos humanos, de la libertad y de la democracia. Y como

## "En busca de un trabajo mayor"

—¿Consideras "Zama" como tu otra maestra?  
—Mirá, a esta altura de mi vida creo que ya puedo afirmar que Zama es el mejor de mis libros. No deseo calificarlo de obra maestra, porque no tiene la grandeza y la perfección de Crimen y castigo o la maestría de El viejo y el mar o la reciedumbre de Facundo, por ejemplo. Por eso no me atrevo a calificarla de obra maestra.

—¿Por qué, Antonio? ¿A qué se debe tu negativa?

—No es un capricho ni una posición descabellada, te aclaro. Más bien es un acto de cordura. Insisto en que no es una obra lograda en un ciento por ciento. Sin embargo, coincido con algunos críticos en que Zama posee un lenguaje muy peculiar y que logré darle profundidad sin por eso hacerla muy difícil al lector común, digamos. 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.

—¿Y tus otros libros?

—Son repeticiones, ejercicios en busca de un trabajo mayor. Estoy de acuerdo con eso de que únicamente se escribe un solo libro y que los que vienen luego no son más que redundancias.

—¿Qué busca, entonces, el escritor al repetirse?

—A veces se da que un escritor pueda hacer una obra maestra con un solo libro. Por ejemplo, Rulfo. Con dos libritos luminosos se ubicó en el pináculo de la gloria y no necesitó escribir más.

—Tal vez no pudo. Eso no lo sabremos nunca. Asimismo, no te olvides que Rulfo tuvo que romper cientos de cuartillas hasta llegar a esos dos "libritos luminosos" que decís. Hubo un período de aprendizaje, de publicaciones menores. No surgió de la noche a la mañana.

—No digo que haya surgido de la noche a la mañana. Solamente señalo que algunos logran verdaderas obras maestras sin necesidad de escribir diez o doce libros.

—¿Estás en contra del escritor prolífico?

—No. Quizás el escritor esté condenado a escribir hasta morir. No le queda más remedio que continuar su camino y de ese modo ir exorcizando sus miedos, sus angustias, sus pecados.

—¿Estás de acuerdo en que el escritor, si no escribiera, sería un asesino, un violador o un vill?

—Pienso que cualquier hombre (no solo el escritor) si no da rienda suelta a sus fantasías y neurosis, ya sea por medio del deporte, el trabajo, el arte o el amor, sería una bestia desenfrenada en busca de carne y sangre. Lo que diferencia al escritor de los demás acaso sea su hipersensibilidad para captar o ver las cosas de otra manera, de descubrir lo que a los ojos de los otros pasa inadvertido... El escritor es un demonio que sufre.

—¿Por qué un demonio y no un dios?

—Bueno, un demonio es también una especie de dios. El hombre es ángel y demonio.

...que es, probablemente, la última entrevista que concedió.

## Entrevista de Armando Almada Roche



—Pero te referías al escritor en particular. ¿Por qué un demonio?

—Por lo que hace, por lo que crea; por sus criaturas malignas y horribles, por crear mundos alienados o también injustos.

### Una nueva literatura

—Me parece que se está volviendo a erguir para asombrar nuevamente a Europa. El "boom" logró sacarnos del anonimato ante el mundo europeo haciendo que nos conocieran mejor. Como decía Rulfo, Europa volvió sus ojos hacia nosotros deslumbrados por las obras de Cortázar, García Márquez, Vargas Llosa y Carlos Fuentes. Esa explosión se dio en un momento especial de la historia política de América, por qué no decirlo, la revolución cubana, para más datos, y del absoluto anonimato pasamos al primer plano del Viejo Mundo. Bueno, el "boom" pasó, Cortázar está muerto, para desgracia de las letras, García Márquez se repite constantemente y

—¿Puedes nombrar a algunos?

—No quisiera ser injusto con ninguno de ellos... Te puedo dar los nombres de Ricardo Piglia, por ejemplo; Roa Bastos lo ha elogiado, que ya es mucho decir; Miguel Briante, Javier Torre, Jorge Manzur y otros escritores con obras ya muy prometedoras.

—¿A qué escritor argentino hubieras postulado para el Nobel?

—A Borges, sin lugar a dudas.

—¿Otro que no fuera Borges?

—A Ernesto Sabato, por supuesto (y que me perdone Ernesto, sé que no le gustan los halagos y la publicidad) uno de los grandes. Ponelo con mayúsculas... Sabato no solo es grande por su obra sino por su coraje, por su moral granítica y su gran respeto por el hombre. Sabato es un maestro. Ha dado acabadas muestras de honestidad y valentía permanentes. Es un luchador de los derechos humanos, de la libertad y de la democracia. Y como escritor, reitero, es un maestro. Su obra va a perdurar en la historia.

### Salir de las pesadillas

—¿Pensás que tu obra va a quedar en la historia?

—¿Qué?... ¡Por favor!... Y dejame parafrasear a Borges. Yo no tengo obra.

—¿No es de tu parte una pose, un exceso de humildad? ¿No será que disfrazás tus sentimientos?

—No es la primera vez que hablamos, tampoco es la primera vez que me reporteás. Nos conocemos desde 1980. Estuvimos juntos en varios congresos, en Venezuela, en Madrid, y existe entre nosotros (si me permitís) una amistad. Creo que a esta altura ya me conocés bien. Entonces, me extraña tu pregunta sobre si no es un "exceso de humildad". Sabés que soy tímido de verdad; sencillo, introvertido y muy respetuoso de mis semejantes. No vivo posando ni mucho menos. Soy como soy y no hay nada que hacerle. Concuerdo con vos en que a veces parece que finjo ser humilde, apocado. Es decir, esa es la sensación que transmito. Pero no es la realidad... Es de público conocimiento que yo no quedé nada bien después de lo que sufrí en prisión; En Madrid, como te lo dije, estuve en manos de psiquiatras. Me resultó muy duro tratar de reponerme. Todavía estoy tratando de salir de las pesadillas que me persiguen por las noches en cada momento de mi vida. Tanto es así que aún no logro escribir como antes. Tengo la amarga sospecha de que ya nunca volveré a ser el hombre que era ayer... Realmente estoy muy mal, estimado amigo.

—¿A pesar de los tratamientos médicos no lograste superar tus problemas?

—Por desgracia, no. Desde que llegué a Buenos Aires las pesadillas se suceden de manera maníaca, terrífica. Con decirte que a veces hasta tengo miedo de dormir. Me despierto empapado en sudor, o gritando, o con taquicardia... Te ruego que hablemos de otra cosa, porque me pongo muy mal. ¿No ves?... Estoy roto y a punto de llorar.

## BIBLIOGRAFÍA

### 1. Publicaciones de Antonio Di Benedetto

#### I.a. Narrativa breve:

- Di Benedetto, Antonio. *Mundo animal*. Mendoza, D'Accurzio, 1953.  
Contiene: "Mariposas de koch", "Amigo enemigo", "Nido en los huesos", "Pero uno pudo", "Es superable", "Reducido", "De viboradas", "Hombre-perro", "En rojo de culpa", "Las poderosas improbabilidades", "Volamos", "A vuestra elección", "Algo del misterio", "Bizcocho para polillas", "Mi muerte suya", "Salvada pureza".  
- 2da. Edición: *Mundo animal*. Buenos Aires, Fabril, 1971.  
Contiene: "Mariposas de koch", "Amigo enemigo", "Nido en los huesos", "Es superable", "Reducido", "Trueques con muerte", "Hombre-perro", "En rojo de culpa", "Las poderosas improbabilidades", "Volamos", "Sospechas de perfección", "Algo del misterio", "Bizcocho para polillas", "La comida de los cerdos", "Salvada pureza".  
- 3era. Edición bilingüe (español-inglés): *Mundo animal / Animal worl*. H. E. Francis (traductor). Palmer, Massachusets, Xenos Books, 1997.  
Contiene los mismos relatos que la 1era. edición.  
- 4ta. Edición: *Mundo animal / El cariño de los tontos*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 1999.  
Contiene los mismos relatos que la 2da. edición de *Mundo animal* y los relatos pertenecientes a la 1era. edición de *El cariño de los tontos*.
- Di Benedetto, Antonio. *El pentágono. Novela en forma de cuentos*. Buenos Aires, Doble P, 1955.  
- 2da. Edición publicada bajo el título *Annabella. Novela en forma de cuentos*. (*El Pentágono* pasado en limpio por el autor). Buenos Aires, Orión, 1974.
- Di Benedetto, Antonio. *Grot*. Mendoza, D'Accurzio, 1958.  
Contiene: "Enroscado", "Falta de vocación", "As", "El juicio de Dios", "No".  
- 2da. Edición publicada bajo el título *Cuentos claros*. Buenos Aires, Galerna, 1969.  
Contiene los mismos cuentos que la 1era. edición.  
- 3era. Edición: *Cuentos claros*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 1999.  
Contiene los mismos cuentos que la 1era. edición.
- Di Benedetto, Antonio. *Declinación y ángel / Decline and Angel*. Edición bilingüe (español-inglés). Mendoza, Biblioteca Pública San Martín, 1958.  
Contiene: "El abandono y la pasividad", "Declinación y Ángel".
- Di Benedetto, Antonio. *El cariño de los tontos*. Buenos Aires, Goyanarte, 1961.  
Contiene: "Caballo en el salitral", "El puma blanco", "El cariño de los tontos".
- Di Benedetto, Antonio. *Two Stories*. Edición bilingüe (español-inglés). Mendoza, Voces, 1965.  
Contiene: "El abandono y la pasividad", "Caballo en el salitral".
- Di Benedetto, Antonio. *El juicio de Dios*. Antología de cuentos. Buenos Aires, Orión, 1975.  
Contiene: Dos cuentos de *El cariño de los tontos* ("Caballo en el salitral", "El puma blanco"), siete de *Mundo animal* ("Reducido", "Amigo enemigo", "Es superable", "Bizcocho para polillas", "Salvada pureza", "Volamos", "Las poderosas improbabilidades"), dos cuentos de *Declinación y Ángel* ("El abandono y la pasividad", "Declinación y Ángel"), y cuatro de *Cuentos claros* ("Enroscado", "Falta de vocación", "As", "El juicio de Dios")
- Di Benedetto, Antonio. *Absurdos*. Barcelona, Pomaire, 1978.

Contiene: "Caballo en el salitral", "El juicio de Dios", "Málaga paloma", "Aballay", "Tríptico zoo-botánico con rasgos de improbable erudición: Vizcachas, Sargazos, Conejos", "Hombre invadido", "Cínico y ceniza", "Pez", "Felino de indias", "Obstinado visor", "Onagros y hombre con renos", "Los reyunos", "Ítalo en Italia".

• Di Benedetto, Antonio. *Caballo en el salitral*. Recopilación de cuentos. Barcelona, Bruguera, 1981.

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", "Pintor o pintado".

• Di Benedetto, Antonio. *Cuentos del exilio*. Buenos Aires, Bruguera, 1983.

Contiene: "Extremadura", "En busca de la mirada perdida", "Hombre de escasa vida", "Recepción", "El lugar del Malo", "Ferozes", "Trópico", "Volver", "Encuentro", "Bueno como el pan", "Relojismos", "Espejismos", "Dos hermanos", "Asmodeo, anacoreta", "Orden de matar", "Así de grande", "El barquero", "Visión", "Martina espera", "La imposibilidad de dormir", "Gracias a Dios", "La búsqueda del diablo", "Hombre-pan dulce", "Rincones", "De cómo nacen los hombre libres (I)", "De cómo nacen los hombre libres (II)", "De cómo evolucionan los oficios del hombre", "La verdadera historia del pecado original", "Sueño con arca y pavo", "La presa fácil", "Lazarillo de Hermosilla", "Bata rosa propicia, de la nada, el espanto", "Hombre en un agujero", "Ortópteros".

• Di Benedetto, Antonio. *Páginas escogidas de Antonio Di Benedetto. Seleccionadas por el autor*. Buenos Aires, Celtia, 1987

Contiene: Fragmentos de las novelas *Zama*, *El silenciero*, y *Los suicidas*. Cuentos: "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", "Gratitud".

#### 1.b. Novelas:

• *Zama*. Buenos Aires, Doble P, 1956.

- 2da. Edición: Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1967.

- 3era. Edición: Barcelona, Planeta, 1972.

- 4ta. Edición: Barcelona, Círculo de Lectores, 1974.

- 5ta. Edición: Madrid, Alfaguara, 1979.

- 6ta. y 7ma. Edición: Buenos Aires, Alianza, 1984, 1990.

- 8va. Edición: Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2002.

• *El silenciero*. Buenos Aires, Troquel, 1964.

- 2da. Edición: Buenos Aires, Orión, 1975.

- 3era. Edición publicada bajo el título de *El hacedor de silencio*. Barcelona, Plaza & Janés, 1982.

- 4ta. Edición: Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 1999.

• Di Benedetto, Antonio. *Los suicidas*. Buenos Aires, Sudamericana, 1969.

- 2da. y 3era. Edición: Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1982, 1987.

- 4ta. Edición: Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 1999.

• Di Benedetto, Antonio. *Sombras, nada más...* Madrid, Alianza, 1985.

#### 1.c. Guiones cinematográficos:

• Di Benedetto, Antonio. *El inocente* (guion cinematográfico del cuento "El juicio de Dios"). Buenos Aires, Instituto Nacional de Cinematografía, 1959.

- Di Benedetto, Antonio. *Álamos talados* (guión cinematográfico de la novela homónima de Abelardo Arias escrito en coautoría con éste). Film dirigido por Catrano Catrani, Buenos Aires, Instituto Nacional de Cinematografía, 1965.

1.d. Artículos y conferencias pronunciadas por Antonio Di Benedetto:

- "Historia del Cine en la provincia" en: *Los Andes*. Mendoza, 20 de octubre de 1957.
- "Sobre literatura fantástica habló Di Benedetto" (Síntesis de una conferencia pronunciada en la Biblioteca Nacional, acto presidido por Jorge Luis Borges) en: *La Razón*. Buenos Aires, 5 de octubre de 1958.
- "Nuestra experiencia frente al cine y la literatura" en: *Semana de literatura y cine argentinos*. Mendoza, Universidad Nacional de Cuyo, 1972.

1.e. Relatos de Antonio Di Benedetto publicados en periódicos y revistas:

- "Asignación sucesiva de un sueño" en: *Versión*. Nro. 1, Mendoza, Biblioteca Pública San Martín, 1958 (pp.75-76).
- "El puma blanco" en: *Ficción*. Nro. 19, Buenos Aires, Mayo/Junio de 1959 (p.19).
- "Parábola del deseo, la maceración y la esperanza" en: *Ficción*. Nro.24-25, Buenos Aires, Marzo/Junio de 1960 (pp.259-262).
- "Los suicidas" (fragmento de novela) en: *Primera Plana*. Nro. 249, Buenos Aires, 3 de Octubre de 1967 (pp.84-85).
- "Reunión, en Nochebuena, de gente que sueña" en: *Femirama*. Buenos Aires, Diciembre de 1967.
- "Falta de vocación" en: *Boom*. Rosario, Abril de 1969 (pp.66-68).
- "Reducido" en: *Clarín*. Buenos Aires, 11 de noviembre de 1971.
- "Caballo en el salitral" en: *Confirmado*. Buenos Aires, 20 de diciembre de 1971.
- "Mariposas de koch" y otros cuentos de *Mundo animal* en: *Clarín*. Buenos Aires, Noviembre de 1971.
- "El cuento del año: "El juicio de Dios" en: *Gente*. Buenos Aires, 6 de enero de 1972.
- "Ferozes en una tarde hermosa" en: *El urogallo*. Nro.17, Madrid, Septiembre/Octubre, 1972 (pp.41-44).
- "Un fondo de agua" en: *Crisis*. Nro.20, Buenos Aires, Diciembre de 1974 (pp.44-46).
- "Tejedor teje mimbre" en: *La opinión*. Buenos Aires, 13 de Febrero de 1975.
- "El cariño de los tontos" en: *Vosotras*. Buenos Aires, Nros. 20-24, Febrero, 1975.
- Los grandes cuentos: "Málaga paloma" y "Felino de indias" en: *La opinión*. Nro. 17, Buenos Aires, 1977.
- "Pintor o pintado" en: *La Nación*. Buenos Aires, 18 de diciembre de 1977.
- "Cajas o Abel" en: *La Prensa*. Buenos Aires, 2 de abril de 1978.
- "Pintor o pintado" y "Cínico y ceniza" en: *La Prensa*. Buenos Aires, 21 de Mayo de 1978.
- "Relojismos" en: *La nueva estafeta*. Madrid, Julio de 1979 (p.120).
- "Relojismos" en: *Foro literario*. Nro. 7/8. Montevideo, 1980.
- "Silencio y ternura" en: *Clarín revista*. Buenos Aires, 25 de Noviembre de 1981.
- "El hombre atrapado en un pozo" en: *Cuadernos Hispanoamericanos*. Nro. 402, Instituto de Cooperación Iberoamericana, Madrid, Diciembre de 1983 (pp. 45-46).
- "El llamador de bronce" en: *Clarín*. Buenos Aires, 25 de Diciembre de 1984.
- "El amor entra por los ojos" en: *Clarín*. Buenos Aires, 18 de julio de 1985.

## 2. Reportajes y entrevistas a Antonio Di Benedetto

- Almada Roche, Armando. "Antonio Di Benedetto: entre los grandes narradores argentinos" en: *La Prensa*. Buenos Aires, 26 de febrero, 1984.
- Almada Roche, Armando. "Entrevista a Antonio Di Benedetto: el escritor es un demonio que sufre" en: *Clarín*. Buenos Aires, 16 de octubre de 1986.
- Braceli, Rodolfo. "Un escritor en serio" en: *Gente*. Buenos Aires, 1971.
- Halperin, Jorge. "Conversación con el escritor Antonio Di Benedetto: Lentamente estoy volviendo del exilio" en: *Clarín*. Buenos Aires, 14 de julio de 1985.
- Lorenz, Günter. "Antonio Di Benedetto" en: *Diálogo con América Latina*. Ediciones Universitarias de Valparaíso, Pomaire, 1972.
- Recio, Paloma. "Entrevista con Antonio Di Benedetto: La soledad como protección" en: *Quimera*. Nro.59, Barcelona, Montesinos Editor, Diciembre de 1986.
- Soler Serrano, J. "Mis personajes favoritos: Resumen de las más famosas entrevistas en el programa *A fondo: Antonio Di Benedetto*" en: *TP*. Nro.77, Madrid, Año XII, 11-17 de septiembre de 1978.
- Urien Berri, Jorge. "Entrevista: Antonio Di Benedetto el autor de la espera" en: *La Nación*. Buenos Aires, 19 de octubre de 1986.
- Vázquez, María Esther. "Con Antonio Di Benedetto" en: *La Nación*. Buenos Aires, 14 de diciembre de 1984.
- Zaragoza, Celia. "Antonio Di Benedetto: los cuentos de mi madre me enseñaron a narrar" en: *Crisis*. Nro.20, Buenos Aires, diciembre de 1974.
- Zaragoza, Celia. "Antonio Di Benedetto: El instinto de muerte es un tema permanente en mis libros" en: *El País*. Madrid, 14 de enero de 1979.
- Zelarayan, Ricardo. "Un ser desdichado que tiene que luchar contra la palabra" en: *Clarín*. Buenos Aires, 12 de junio de 1975.

## 3. Bibliografía específica sobre la obra de Antonio Di Benedetto

### 3.a. Libros:

- Cattarossi Arana, Nelly. *Antonio Di Benedetto. Casi memorias*. Mendoza, Ediciones Culturales de la Subsecretaría de Cultura de la Provincia, Vol I, II, III, 1991.
- Creswick, Hilda Moira. *El tema de la autodestrucción en narrativa de Antonio Di Benedetto*. Ottawa, The University of Brunswick, Department of Romance Languages. Thesis of Master of Arts, 1971.
- Espejo Cala, Carmen. *Victimas de la espera. La narrativa de Antonio Di Benedetto*. Vicerrectorado de Huelva, 1993.
- Filer, Malva. *La novela y el diálogo de los textos. "Zama" de Antonio Di Benedetto*. México, Oasis, 1982.
- Mauro, Teresita. *La narrativa de Antonio Di Benedetto*. Tesis Doctoral, ed. Universidad Complutense, Madrid, 1992.
- Pío del Corro, Gaspar. *Zama, zona de contacto*. Córdoba, Ediciones Argos, 1992.
- Ricci, Graciela. *Los circuitos interiores. "Zama" en la obra de Antonio Di Benedetto*. Buenos Aires, García Cambeiro, 1974.
- Roig, Arturo Andrés. *Los diversos aspectos de la vida cultural de Mendoza entre 1915 y 1940*. Mendoza, Editorial Fasanella, 1964.
- Roig, Arturo Andrés. *Breve historia intelectual de Mendoza*. Mendoza, D'Accurzio, 1966.

- Saguí, Teresita. *Antonio Di Benedetto: La nostalgia del ser como forma de exilio*. Mendoza, Centro Argetnino

### 3.b. Artículos recogidos en libros:

- A.A.V.V.: "Antonio Di Benedetto" en: *Encuesta a la literatura argentina contemporánea*. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1982.
- Alvarez, Beatriz. "Zama: ¿posible refutación a la novela histórica?" en: *Historia, ficción y metaficción en la novela latinoamericana contemporánea*. (Coord. Mignon Domínguez) Buenos Aires, Coregidor, 1996.
- Amar Sánchez, Ana María - Stern, Mirta - Zubieta, Ana María. "La narrativa entre 1960 y 1970: Di Benedetto, Tizón, Moyano y Hernández" en: *Historia de la literatura argentina*. (Tomo VI) Buenos Aires, Ceal, 1981.
- Amar Sánchez, Ana María - Stern, Mirta - Zubieta, Ana María. "Antonio Di Benedetto" en: *Historia de la literatura argentina*. Buenos Aires, Ceal, 1981.
- Arrom, Juan José. *Esquema generacional de las letras hispanoamericanas*. Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1963.
- Cattarossi Arana, Nelly. *Literatura de Mendoza. Historia documentada desde sus orígenes a la actualidad 1820-1980*. Mendoza, Inca editorial, 1982.
- Couste, Alberto. "Prólogo" en: Di Benedetto, Antonio. *El juicio de Dios. Antología de cuentos*. Buenos Aires, Orión, 1975.
- Fernández Moreno, Cesar. "¿Qué es la América Latina?" en: *América Latina en su literatura*, México, Siglo XXI - UNESCO, 10a. Edic., 1986.
- Ferro, Roberto. "La narrativa del '60. Los nuevos clásicos" (Prólogo) en: *Los nuevos clásicos*. (Antología, 1era. Parte). Buenos Aires, Gente Sur, 1990.
- Filer, Malva. "Los animales simbólicos de Antonio Di Benedetto" en: Minc, Rose - Frankenthaller, Marilyn (ed.) *Requiem for de "Boom" premature?*. Upper Montclair New Jersey; Monstclair State College, 1980.
- Filer, Malva. "Estructura y significación de *Annabella* de Antonio Di Benedetto" en: *The analysis of literary texts. Current trends in methodology*. Pope, Randolph (ed.) Ypsilanti, Michigan, Bilingual press, 1980.
- Goloboff, Mario. "Zama, de Antonio Di Benedetto: el narrador y su sombra" en: *Atípicos en la literatura latinoamericana*. Buenos Aires, Oficina de Publicaciones del Ciclo Básico Común, Universidad de Buenos Aires, 1996.
- Gregorich, Luis. "La generación del 55: Los narradores" en: *Capítulo. La historia de la literatura argentina*. Nro.53, Buenos Aires, Ceal, 1967.
- Jitrik, Noé. *La nueva promoción*. Mendoza, Edición de Biblioteca San Martín, Cuadernos de Versión, 1959.
- Jitrik, Noé. *Procedimiento y mensaje en la novela*. Córdoba, Ed. de la Univ. de Córdoba, 1962.
- Jitrik, Noé. *Producción literaria y producción social*. Buenos Aires, Sudamericana, 1975.
- Lafforgue, Jorge. "La narrativa argentina actual" en: *Nueva novela latinoamericana*. Buenos Aires, Paidós, 1969.
- Legaz, María Elena. "Nido en los huesos en la obra de Di Benedetto" en: *Curso de actualización: La narrativa contemporánea*. Universidad Católica de Córdoba. Córdoba, 1983.
- Legaz, María Elena. "Tres metáforas de lo heroico (una lectura histórica de *Zama*)" en: *VI Congreso nacional de Literatura Argentina*. Universidad de Córdoba, Facultad de Humanidades, octubre 1991.
- Mastrángelo, Carlos. *El cuento argentino*. Buenos Aires, Hachette, 1963.

- Mastrángelo, Carlos. *Veinticinco cuentos argentinos magistrales. (Historia y evolución comentada del cuento argentino)*. Buenos Aires, Plus Ultra, 1975.
- Maturó, Graciela. "La aventura vital en la creación de Antonio Di Benedetto" (Estudio preliminar) en: *Páginas escogidas de Antonio Di Benedetto*. Seleccionadas por el autor. Buenos Aires, Celtia, 1987.
- Maturó, Graciela. "Ensoñación y memoria en la autocompensación creadora. Sombras, nada más... de Antonio Di Benedetto" en: *Fenomenología, creación y crítica*. Buenos Aires, Fernando García Cambeiro, 1989.
- Monner Sanz, José M. *El problema de las generaciones*. Buenos Aires, Emecé, 1970.
- Nallim, Carlos Orlando. *Cinco narradores argentinos (Mansilla, Alvarez, Dávalos, Arlt, Di Benedetto)*. México, Univ. Autónoma de México, 1987.
- Premat, Julio. "La topografía del pasado. Imaginario y ficción histórica en Zama de Antonio Di Benedetto" en: *Historia, espacio e imaginario*. Jacqueline Covo (ed.), Lille: Septentrion, 1997.
- Prieto, Adolfo. *Diccionario básico de la literatura argentina*. Buenos Aires, Ceal, Colec. *Capítulo*, Nro.59, 1968.
- Rama, Angel. "Los contestatarios del poder" en: *Novísimos narradores hispanoamericanos en marcha (1964 -1980)*. México, Ediciones de Marcha, 1981.
- Ricci, Graciela. "Zama, un héroe mítico en el espacio absoluto" en: *Mitos populares y personajes literarios*. Trabajos presentados a la VII Reunión del Centro de Estudios Latinoamericanos (Villa Allende, Córdoba, 1976). Buenos Aires, Ed. Castañeda, 1978.
- Rivera, Jorge. "Panorama de la novela argentina 1930-1955" en: *Historia de la literatura argentina*. (Tomo IV) Buenos Aires, Ceal, 1981.
- Rivera, Jorge. "Apogeo y crisis de la industria del libro: 1935-1970" en: *Historia de la literatura argentina*. (Tomo IV) Buenos Aires, Ceal, 1981.
- Rivera, Jorge. "El auge de la industria cultural (1930-1955)" en: *Historia de la literatura argentina*. (Tomo IV) Buenos Aires, Ceal, 1981.
- Rubione, Alfredo. "La narrativa de 1955" en: *Capítulo. La historia de la literatura argentina*. Nro.115-124, Buenos Aires, Ceal, 1981.
- Saer, Juan José. "La literatura y los nuevos lenguajes" en: Fernández Moreno, Cesar. (Coord.) *América Latina en su literatura*, México, Siglo XXI - UNESCO, 10a. Edic., 1986.
- Saer, Juan José. "Zama de Antonio Di Benedetto" en: *Literatura Hispanoamericana. Donostiako V Cursos de verano*. Bilbao, Rita Gnutzman (ed.), Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco.
- Saer, Juan José. "Zama de Antonio Di Benedetto" en: *El concepto de ficción*. Buenos Aires, Ariel, 1997.
- Saer, Juan José. "Prólogo" en: Di Benedetto, Antonio. *El silenciero*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 1999.
- Schwartzman, Julio. "Las razones de Zama" en: *Microcrítica*. Buenos Aires, Biblos, 1996.
- Sola González, Alfonso. "El primer cuento 'objetivista' de lengua española" en: Di Benedetto, Antonio. *Two Stories* Ed. Bilingüe. Voces, Mendoza, 1965.
- Soto, Luis Emilio. "La literatura experimental de Antonio Di Benedetto" en: Di Benedetto, Antonio. *Declinación y Ángel*. Mendoza, Biblioteca San Martín, 1958.
- Ulla, Noemí. "Zama: la poética de la destrucción" en: *Nueva novela latinoamericana*. Buenos Aires, Paidós, 1972.

- Verdevoye, Paul. "Antonio Di Benedetto" en: *Antología de la narrativa hispanoamericana 1940-1970*. Madrid, Gredos, 1979, Vol. I.
- Videla de Rivero, G. *Contribución para una bibliografía de la literatura mendocina*. Mendoza, Universidad Nacional de Cuyo, Instituto de Literaturas Modernas, 1985.
- Yahni, Roberto. *Setenta años de narrativa argentina 1900-1970*. Madrid, Alianza, 1976.
- Zubietta, Ana María. "Prólogo" en: Di Benedetto, Antonio. *Los suicidas*. Buenos Aires, Ceal, 1987.

### 3.c. Artículos recogidos en revistas:

- Arias, Abelardo. "Orígenes y concordancias argentinas de la nueva novela francesa" en: *Davar*. Nro.100, Buenos Aires, Enero-Marzo 1964.
- Bajarlía, Juan Jacobo. "Antonio Di Benedetto y el Objetivismo" en: *Comentario*. Nro.49, Buenos Aires, Julio-Agosto 1966.
- Boldori, Rosa. "Antonio Di Benedetto y las zonas de contacto en la literatura" en: *Boletín de literaturas hispánicas. Revista de la Facultad de Filosofía*. Nro.8, Rosario, Univ. Nacional del Litoral, 1969.
- Borello, Rodolfo. "La literatura mendocina 1940-1962" en: *Revista: Artes y Letras Argentinas*. Fondo Nacional de las Artes, Año III, Nro.14, Marzo 1962.
- Crespo, Julio. "Pautas para una ubicación cultural" en: *Aproximación a la obra de Antonio Di Benedetto* en: *Nueva crítica*. Nro.1. Buenos Aires, 1970.
- Chejfec, Sergio. "Lo inesperado de una novela (sobre *Sombras, nada más...*)" en: *Punto de vista*. Nro.24. Buenos Aires, agosto/octubre de 1985.
- Dapaz Strout, Lilia. "Viaje al ser de un silenciero" en: *Megafón*. Buenos Aires, Centro de Estudios Latinoamericanos, julio de 1976.
- Fevre, Fermín. "Valoración de *Zama*" en: *criterio*. Buenos Aires, octubre de 1972.
- Filer, Malva. "Antonio Di Benedetto (1922-1986)" en: *Revista iberoamericana*. Nro.140, Pittsburg, Julio-Septiembre 1987.
- Gallone, Osvaldo. "Antonio Di Benedetto: la gloria llega tarde" en: *El Periodista*. Nro.111, Buenos Aires, La Urraca, octubre de 1986.
- Gandolfo, Elvio. "La novela nueva en Argentina: precursores" en: *El lagrimal trifulca*. Nros.3-4. Rosario, marzo de 1969.
- Gigli, Adelaida. "*Zama*" en: *Bibliograma*. Nro.17, Buenos Aires, Inst. Amigos del Libro, 1957.
- Gomez Paz, Julieta. "El universo narrativo" en: *Aproximación a la obra de Antonio Di Benedetto* en: *Nueva crítica*. Nro.1. Buenos Aires, 1970.
- Guzman, Flora. "Entre lo thanático y lo estético" en: *La nueva estafeta*. Madrid, 1977.
- J.H.C. "*Mundo animal*, por Antonio Di Benedetto" en: *Libros de hoy*. Nro.27/28. Buenos Aires, Imprenta Chile, enero de 1954.
- Lorenz, Günter. "El mundo ibérico a través del libro alemán" en: *Humboldt*. Nro.38. Hamburgo.
- Loubet, Jorgelina. "Crítica" en: "Aproximación a la obra de Di Benedetto" en: *Revista Nueva Crítica*. Nro 1. Buenos Aires, Inst. de Relaciones Internacionales, 1970.
- Mauro, Teresita. "La estética del cine en un relato de Antonio Di Benedetto" en: *Ensayos*. Revista de la Escuela Universitaria de formación del profesorado de Albacete. Febreo 1992, Universidad de Castilla-La Mancha.

- Miguel, Ma. Esther de. "El silenciero" en: *Femirama*. Buenos Aires, septiembre de 1965.
- Miguel, Ma. Esther de. "Planteo" y "Conclusiones" en: *Aproximación a la obra de Antonio Di Benedetto* en: *Nueva crítica*. Nro.1. Buenos Aires, 1970.
- Nallim, Carlos Orlando. "Zama, entre texto, estilo e historia" en: *Anales de Literatura Hispanoamericana*. Nro.8, Madrid, Univ.Complutense de Madrid, 1978.
- Néspolo, Jimena. "Hombre entre muros: la culpa. En torno a la narrativa breve de Antonio Di Benedetto" en: *Tramas. Para leer la literatura argentina. Generaciones perdidas*. Tomo I, Vol. III, Nro.7, Córdoba, octubre de 1997.
- Pagés Larraya, A. "Adiós a Di Benedetto" en: *Boletín de la Academia Argentina de Letras*. Nro.201-202, Buenos Aires, julio-diciembre de 1986.
- Paita, Jorge Antonio. "Antonio Di Benedetto: Zama" en: *Sur*. Nro. 251, Buenos Aires, marzo-abril de 1958.
- Paulinelli, María. "Di Benedetto y las coincidencias de una temporalidad dislocada" en: *Tramas. Para leer la literatura argentina. Generaciones perdidas*. Tomo II, Vol. IV, Nro.8, Córdoba, junio de 1998.
- Premat, Julio. "Le miroir de l'écriture. Le double dans les romans d'Antonio Di Benedetto" en: *América. Cahiers du criccal N.8*. Publications de la Sorbonne Nouvelle, 1991.
- Roa Bastos, Augusto. "Reportaje a la tentación de muerte" en: *Los libros*. Nro.3, Buenos Aires, Galerna, 1969.
- Sola, Graciela de. "Antonio Di Benedetto: Documentalismo y poesía" en: *Señales*. Nro.166, Buenos Aires, Artes Gráficas Sapientia, 1969.
- Sola, Graciela de. "Anotaciones sobre literatura actual de Mendoza" en: *Lyra*. Nro. 201/203, Buenos Aires, marzo de 1967.
- Solero, F.J. "Zama" en: *Ficción*. Nro.8, Buenos Aires, Goyanarte, julio-agosto de 1957.
- Soto, H.A. "El Pentágono" en: *Atlántida*. Buenos Aires, ed.Atlántida, noviembre de 1955.
- Tapia, Atols. "El cariño de los tontos" en: *Ficción*. Nro.41/42, Buenos Aires, enero-abril de 1963.

### 3.d. Reseñas críticas sobre la narrativa de Antonio Di Benedetto publicadas en diarios:

- Aguirre, Mariano. "Lo moral y lo fantástico en la obra de Antonio Di Benedetto" en: *La Prensa*. Buenos Aires, 9 de marzo de 1980.
- Alonso, Rodolfo. "El ejercicio del pudor" en: *La Gaceta*. Tucumán, 6 de abril de 1969.
- Arias, Abelardo. "Panorama de una literatura de ficción" en: *La Nación*. Buenos Aires, 13 de abril de 1958.
- Arias, Abelardo. "Los tropismos de Nathalie" en: *Clarín*. Buenos Aires, 1 de junio de 1958.
- A.H. "Inquisiciones sobre un enigma" en: *La Nación*. Buenos Aires, 13 de julio de 1969.
- Aulicino, Jorge. "Escritores: gloria y drama. Recibirá Di Benedetto el premio anual de la SADE" en: *Clarín*. Buenos Aires, 17 de mayo de 1986.
- Bajarlía, Juan Jacobo. "Di Benedetto o la muerte del hombre" en: *Clarín*. Buenos Aires, 8 de febrero de 1973.
- Bajarlía, Juan Jacobo. "El sufrimiento y la creación" en: *Clarín*. Buenos Aires, 28 de mayo de 1987.

- Castagnino, Raúl. "Entre el fundamentalismo autobiográfico y evanescente realidad: *Sombras, nada más...*" en: *La Prensa*. Buenos Aires, 26 de mayo de 1985.
- Cavazzana, Rosanna. "El silenciero" en: *La Nación*. Buenos Aires, 4 de abril de 1965.
- Fevre, Fernán. "Soledades y proyectos del narrador argentino Antonio Di Benedetto. Volver por la puerta grande" en: *La Nación*. Buenos Aires, 14 de noviembre de 1984.
- Freindemberg, Daniel. "Inerte lucides de un solitario" en: *Clarín*. Suplemento de Cultura, Buenos Aires, 25 de julio de 1985.
- Ghiano, Juan Carlos. "Nueva visión de lo cotidiano" en: *La Prensa*. Buenos Aires, 19 de octubre de 1958.
- Gonzalez Lanuza, Eduardo. "Más allá de sí mismo" en: *La Nación*. Buenos Aires, 13 de noviembre de 1983.
- Gonzalez Toro, Alberto. "Murió Antonio Di Benedetto" en: *La Razón*. Buenos Aires, 12 de octubre de 1986.
- Gregorich, Luis. "Antonio Di Benedetto: el autor" en: *La Opinión*. Buenos Aires, 14 de octubre de 1977.
- Hermes Villordo, Oscar. "Lo existencial como tema: *Caballo en el salitral* de Antonio Di Benedetto" en: *La Nación*. Buenos Aires, 14 de julio de 1977.
- Miguel, María Esther de. "Densidad creadora" en: *La Nación*. Buenos Aires, 14 de junio de 1987.
- Neyra, Joaquín. "En un ámbito de pesadilla las más extrañas historias" en: *La Razón*. Buenos Aires, 26 de febrero de 1972.
- Orphée, Elvira. "Los sueños, la realidad: *Sombras, nada más...*" en: *La Nación*. Buenos Aires, 12 de mayo de 1985.
- Pagés Larraya, Antonio. "*Zama*" en: *La Nación*. Buenos Aires, 29 de diciembre de 1956.
- Pagés Larraya, Antonio. "Salutación a *Zama*" en: *La Gaceta*. Tucumán, 12 de octubre de 1986.
- Posse, Abel. "No hubo justicia para el viejo silenciero" en: *Sur*. Buenos Aires, 12 de octubre de 1989.
- Rezzano, Arturo. "Otro feliz ejemplo narrativo: *Cuentos claros* de Antonio Di Benedetto" en: *Clarín*. Buenos Aires, 17 de abril de 1969.
- Rosa, Nicolás. "Búsquedas y logros de dos escritores argentinos" en: *La Opinión*. Buenos Aires, 17 de junio de 1979.
- Saer, Juan José. "La obra de Di Benedetto, entre el olvido y la incompreensión: *Zama*" en: *Clarín*. Buenos Aires, 20 de noviembre de 1986.
- Sola, Graciela de. "Antonio Di Benedetto, un narrador frente a los laberintos" en: *Clarín*. Buenos Aires, 20 de noviembre de 1986.
- Sola Gonzalez, Alfonso. "Síntesis de una conferencia sobre *Mundo animal*" en: *Los Andes*. Mendoza, 22 de agosto de 1970.
- Urondo, Francisco. "Reeditan un libro de Antonio de Benedetto. Imaginación empírica y solidez narrativa de un escritor mendocino" en: *La Opinión*. Buenos Aires, 30 de noviembre de 1971.
- Zaragoza, Celia. "*Mundo animal*" en: *La Nación*. Buenos Aires, 16 de diciembre de 1971.
- Zaragoza, Celia. "*Zama* de Antonio Di Benedetto. Un premio nada absurdo" en: *La Prensa*. Buenos Aires, 25 de febrero de 1978.
- Zaragoza, Celia. "Antonio Di Benedetto: el instinto de muerte es permanente en mis libros" en: *El País*. Madrid, 14 de enero de 1979.

#### 4. Bibliografía consultada sobre literatura e historia argentina e hispanoamericana:

- Ainsa, Fernando. *Identidad cultural e Iberoamericana en su narrativa*. Madrid, Gredos, 1986.
- Anderson Imbert, Enrique. *Historia de la literatura hispanoamericana*. México, Fondo de Cultura Económica, 1966.
- Azara, Félix de. *Geografía física y esférica del Paraguay*. Montevideo, Anales del Museo Nacional, I, 1904.
- Azara, Félix de. *Descripción e historia del Paraguay y del Río de La Plata*. Buenos Aires, Bajel, 1943.
- Cortes Conde, Roberto - Gallo, Ezequiel. *La formación de la Argentina moderna*. Buenos Aires, Paidós, 1977.
- Dámaso Martínez, Carlos. "La literatura fantástica. Desde sus comienzos hasta Adolfo Bioy Casares" en: *Historia de la literatura argentina. Los proyectos de la vanguardia*. Tomo 4, Buenos Aires, Ceal, 1980-1986.
- De Torre, Guillermo. *Valoración literaria del existencialismo*. Buenos Aires, Ollantay, 1948.
- De Torre, Guillermo. *Historia de las literaturas de vanguardia*. Tomo: I, II, III. Madrid, Guadarrama, 1971.
- Ford, Aníbal. *En torno al regionalismo*. Buenos Aires, Ceal, 1972.
- Halperin Donghi, Tulio. *Historia contemporánea de América Latina*, Madrid, Alianza, 1969.
- James, Daniel. *Resistencia e integración. El peronismo y la clase trabajadora argentina 1946 - 1976*. Buenos Aires, Sudamericana, 1990.
- Jitrik, Noé. *El no existente caballero. La idea del personaje y su evolución en la narrativa latinoamericana*. Buenos Aires, Megápolis, 1975.
- Jitrik, Noé. *Procedimiento y mensaje en la novela*. Córdoba, Imprenta de la Univ. Nacional de Córdoba, Colec. Ensayos y Estudios, 1962.
- Jitrik, Noé. *Producción literaria y producción social*. Buenos Aires, Sudamericana, 1975.
- Jitrik, Noé. *El ejemplo de la familia. Ensayos y trabajos sobre literatura argentina*. Buenos Aires, Eudeba, 1997
- Lafleur, Héctor - Provenzano, Sergio - Alonso, Fernando. *Las revistas literarias argentinas 1893 - 1967*. Buenos Aires, Ceal, edición corregida y aumentada, 1968.
- Martínez Estrada, Ezequiel. *Radiografía de la pampa*. Buenos Aires, Losada, 1985.
- Martínez Estrada, Ezequiel. *La cabeza de Goliath*. Madrid, Ed. Revista de Occidente, 1970.
- Ortiz, Renato. *Otro territorio. Ensayos sobre el mundo contemporáneo*. Buenos Aires, Universidad Nacional de Quilmes, 1996.
- Pezzoni, Enrique. *El texto y sus voces*. Buenos Aires, Sudamericana, 1986.
- Portantiero, Juan. *Realismo y realidad en la narrativa argentina*. Buenos Aires, Ed. Procyón, 1961.
- Prieto, Adolfo. *Estudios de literatura argentina*. Buenos Aires, Galerna, 1969.
- Rodríguez Monegal, Emir. "Tradicición y renovación" en: *América Latina en su literatura*. México, Siglo XXI - UNESCO, 1986. 10 ed. 2a. parte.
- Rama, Ángel. *Transculturación narrativa en América Latina*. México, Siglo XXI, 1985.

- Romano, Eduardo. "El cuento. 1900-1930" en: *Historia de la literatura argentina. Las primeras décadas del siglo*. Tomo 3. Buenos Aires, Ceal, 1986 (pp.457-480).
- Romano, Eduardo. "El cuento. 1930-1959" en: *Historia de la literatura argentina. Los proyectos de la vanguardia*. Tomo 4. Buenos Aires, Ceal, 1986 (pp.217-240).
- Romero, José Luis. *El caso argentino y otros ensayos*. Buenos Aires, Hyspamérica, 1987.
- Romero, José Luis. *Breve historia de la Argentina*. Buenos Aires, Huemul, 1979.
- Rosa, Nicolás. *El arte del olvido*. Buenos Aires, Puntosur, 1990.
- Rouquié, Alain. *Poder militar y sociedad política en la Argentina (1943 - 1973)*. Buenos Aires, Emecé, 1982.
- Sarduy, Severo. *Escrito sobre un cuerpo (ensayos de crítica)*. Buenos Aires, Sudamericana, 1969.
- Altamirano, Carlos - Sarlo, Beatriz. *Literatura y sociedad*. Buenos Aires, Hachette, 1983.
- Sarlo, Beatriz. *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*. Buenos Aires, Nueva Visión, 1988.
- Verdevoye, Paul. "Busca y expresión de las identidades nacionales del Siglo XX" en: *Identidad cultural en América Latina*. Nro. 3. París, UNESCO, 1986.
- Viñas, David. *Literatura argentina y realidad política. De Sarmiento a Cortázar*, Buenos Aires, Edit. Jorge Álvarez, 1964.

##### 5. Bibliografía consultada sobre filosofía y teoría literaria:

- Amoros, Andrés. "Nouveau roman" en: *Introducción a la novela contemporánea*. Madrid, Catedra, 1976.
- Avellaneda, Andrés. *El habla de la ideología*. Buenos Aires, Sudamericana, 1983.
- Auerbach, Erich. *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*. Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1993.
- Bachelard, Gastón. *La poética del espacio*. México, Fondo de Cultura Económica, 1980.
- Bachelard, Gastón. *El aire y los sueños*. México, Fondo de Cultura Económica, 1980.
- Bajtin, Mijail. *Estética de la creación verbal*. México, Siglo XXI, 1982.
- Bajtin, Mijail. *Teoría y estética de la novela*. Madrid, Taurus, 1989.
- Barthes, Roland. *El grado cero de la escritura. Seguido de nuevos ensayos críticos*. México, Siglo XXI, 1992.
- Barthes, Roland. *S/Z*. México, Siglo XXI, 1997.
- Barthes, Roland. *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía*. Barcelona, Paidós, 1990.
- Barthes, Roland. "Introducción al análisis estructural de los relatos" en: Barthes, Eco, Todorov, otros. *Análisis estructural del relato*. México, Ed. Coyoacán, 1998.
- Barrenechea, Ana María. "Tipología de lo fantástico" en: *Revista Iberoamericana*. Nro. 80, Pittsburg, 1973.
- Barrenechea, Ana María. "Ensayo de una tipología de la literatura fantástica (A propósito de la literatura hispanoamericana)" en: *Textos hispanoamericanos (De Sarmiento a Sarduy)*. Caracas, Monte Avila Editores, 1978.
- Bataille, Georges. *La literatura y el mal*. Madrid, Taurus, 1959.

- Bataille, Georges. *La parte maldita*. Edhasa, Barcelona, 1974.
- Bataille, Geroges. *Breve historia del erotismo*. Ed.Calden (dirigida por Oscar Del Barco), Uruguay, 1970.
- Bataille, Georges. *El erotismo*. Barcelona, Ed.Tusquets, 1997.
- Bessière, Irène. *Le récit fantastique - La poétique de l'incertain*. París, Larousse, 1974.
- Bloch-Michel, Jean. *El presente del indicativo*. Madrid, Guadarrama, 1967.
- Bobbio, Norberto. *El existencialismo*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1949.
- Booth, Wayne. *The rhetoric of Fiction*. Chicago, The University of Chicago Press, 1961.
- Booth, Wayne. *Retórica de la ironía*. Madrid, Taurus, 1986. (Primera ed.1974)
- Bourdieu, Pierre. *Campo del poder, campo intelectual*. Buenos Aires, Folios, 1983.
- Bourdieu, Pierre. *Cosas dichas*. Barcelona, Gedisa, 1993.
- Caillois, Roger. "Introducción" en: *Antología de la literatura fantástica*. Buenos Aires, Sudamericana, 1977.
- Camus, Albert. *El mito de Sísifo*. Losada, Buenos Aires, 1953.
- Camus, Albert. *El hombre rebelde*. Buenos Aires, Losada, 1953.
- Castoriadis, Cornelius. *La institución imaginaria de la sociedad*. Vol.I, II. Buenos Aires, Tusquets, 1999.
- Castoriadis, Cornelius. *Figuras de lo pensable*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2001.
- d'Athayde, Tristan. *El existencialismo, filosofía de nuestro tiempo*. Buenos Aires, Emecé, 1949.
- de Beauvoir, Simone. "Literatura y metafísica" en: *Sur*. Nros.147-149, Buenos Aires, 1947.
- de Certeau, Michel. *La fábula mística*. México, Universidad Iberoamericana, 1993.
- de Certeau, Michel. *La escritura de la historia*. México, Universidad Iberoamericana, 1993.
- Deleuze, Gilles - Guattari, Félix. *Kafka, por una literatura menor*. México, Ediciones Era, 1978.
- Deleuze, Gilles. *La imagen-tiempo*. Barcelona, Paidós, 1987 (pp.13-16).
- Enzensberger, Hans Magnus. "Estructuras topológicas en la literatura moderna" en: *Sur*. Nro.300, Buenos Aires, Mayo de 1966.
- Fatone, Vicente. *El existencialismo y la libertad creadora. Una crítica al existencialismo de Jean-Paul Sartre*. Buenos Aires, Argos, 1948.
- Freud, Sigmund. *El malestar en la cultura*. En: *Obras completas*. Bs. As., Amorrortu, 1976.
- Fink, E. *La filosofía de Nietzsche*. Madrid, Alianza, 1966.
- Genette, Gérard. *Figures*. París, Seuil, 1966.
- Genette, Gérard. *Figures II*. París, Seuil, 1969.
- Genette, Gérard. *Figures III*. París, Seuil, 1974.
- Genette, Gérard. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid, Taurus, 1989.
- Genette, Gérard. "La retórica restringida" en: *Investigaciones retóricas II* (Seuil, 1970). Barcelona, Ediciones Buenos Aires, 1982.
- Ginzburg, Carlo. *El signo de los tres. Dupin, Holmes, Peirce*. Barcelona, Lumen, 1989.

- Greimas, A.J. *La semiótica del texto*. Barcelona, Paidós, 1983.
- Harari, Josué (ed.). *Textual strategies. Perspectives in Post-structuralist Criticism*. New York, Cornell University Press, 1984.
- Jackson, Rosemary. *Fantasy. Literatura y subversión*. Buenos Aires, Catálogos, 1986.
- Jolivet, Régis. *Las doctrinas existencialistas. De Kierkegaard a Jean-Paul Sartre*. Madrid, Gredos, 1950.
- Kern, Edith. *Existencial Thought and Fictional Technique: Kierkegaard, Sartre, Beckett*. New Haven y Londres, Yale University, 1970.
- Kierkegaard, Sören. *Temor y temblor*. Losada, Buenos Aires, 1968.
- Kuentz, Pierre. "Lo retórico o la puesta al margen" en: *Investigaciones retóricas II* (Seuil, 1970). Barcelona, Ediciones Buenos Aires, 1982.
- Lausberg, Heinrich. *Handbuch der literarischen Rhetorik*. München, Max Hueber, 1960.
- Lejeune, Philippe. *Le pacte autobiographique*. Paris, Seuil, 1975.
- Lou Andreas-Salomé. *El erotismo*. José Olañeta Editor, Barcelona, 1998.
- Magny, Claude-Edmonde. *La era de la novela norteamericana*. Buenos Aires, Ed. Goyanarte, 1972.
- Marcuse, Herbert. *Eros y civilización*. Editorial Ariel, Buenos Aires, 1985.
- Mohrt, Michel. *La novela americana contemporánea*. Madrid, Escelicer, 1956.
- Morier, Henri. *Dictionnaire de Poétique et de Rhétorique*. Paris, P.U.F., 1961.
- Nadeau, Maurice. *La novela francesa después de la guerra*. Caracas, Editorial Tiempo Nuevo, 1971.
- Olney, James. *Metaphors of Self: The Meaninig of Autobiography*. Princeton, Princeton University Press, 1972.
- Olney, James. "Algunas versiones de la memoria / Algunas versiones del bios: la ontología de la autobiografía" en: *La autobiografía y sus problemas teóricos*. Suplementos, Nro.29, Barcelona, Anthropos, 1991.
- Propp, Vladimir. *Morfología del cuento*. Madrid, Ed. Fundamentos, 1977.
- Robbe-Grillet, Alin. *Por una novela nueva*. Barcelona, Seix Barral, 1973. (Primera edición en francés 1963, en castellano 1965).
- Ricoeur, Paul. *La metáfora viva*. Buenos Aires, Ediciones La Aurora, 1977.
- Ricoeur, Paul. *Tiempo y narración I: configuración del tiempo en el relato histórico*. México, Siglo XXI, 1995 (primera ed. 1985).
- Ricoeur, Paul. *Tiempo y narración II: configuración del tiempo en el relato de ficción*. México, Siglo XXI, 1995 (primera ed. 1985).
- Ricoeur, Paul. *Tiempo y narración III: el tiempo narrado*. México, Siglo XXI, 1996 (primera ed. 1985).
- Ricoeur, Paul. *Sí mismo como otro*. México, Siglo XXI, 1996 (primera ed. 1990).
- Richards, I. A.. *The Philosophy of Rhetoric*. Oxford, University Press, 1971.
- Rubin, Gayle. "El tráfico de mujeres. Notas sobre la economía política del sexo" en: Navarro, Maryssa - Stimpson, Catharine. *¿Qué son los estudios de mujeres?* Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 1999.
- Said, Edward. *Beginnings. Intention and Method*. Nueva York, Columbia University Press, 1985.
- Said, Edward. *Cultura e imperialismo*. Barcelona, Anagrama, 1993.
- Sartre, Jean-Paul. *El existencialismo es un humanismo*. Buenos Aires, Ediciones del 80, 1992.

- Schopenhauer, Artur. *El mundo como voluntad y como representación*. México, Porrúa, 1982.
- Shklovski, Víctor. "La construcción de la nouvelle y de la novela" en: Todorov, T. (comp.) *Teoría literaria de los formalistas rusos*. Buenos Aires, Siglo XXI, 1970.
- Shklovsky, V. "El arte como artificio" en: *El formalismo ruso*. Buenos Aires, Ceal, 1985.
- Sprinker, Michael. "Ficciones del yo: el final de la autobiografía" en: *La autobiografía y sus problemas teóricos*. Suplementos Nro.29, Barcelona, Anthropos, 1991.
- Todorov, Tzvetan. *Littérature et Significación*. París, Larousse, 1967.
- Todorov, Tzvetan. *Introducción a la literatura fantástica*. Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1972.
- Todorov, Tzvetan. *Nosotros y los otros*. México, Siglo XXI, 1991.
- Todorov, Tzvetan y otros. *Cruce de culturas y mestizaje cultural*. Madrid, Ediciones Júcar, 1988.
- Vax, Louis. *Arte y literatura fantásticas*. Buenos Aires, Eudeba, 1965.
- Williams, Raymond. *El campo y la ciudad*. Buenos Aires, Paidós, 2001.
- Williams, Raymond. *Cultura. Sociología de la comunicación y el arte*. Barcelona, Paidós, 1992.
- Williams, Raymond. *Marxismo y literatura*. Barcelona, Península, 1980.

UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES  
 FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS  
 Dirección de Bibliotecas