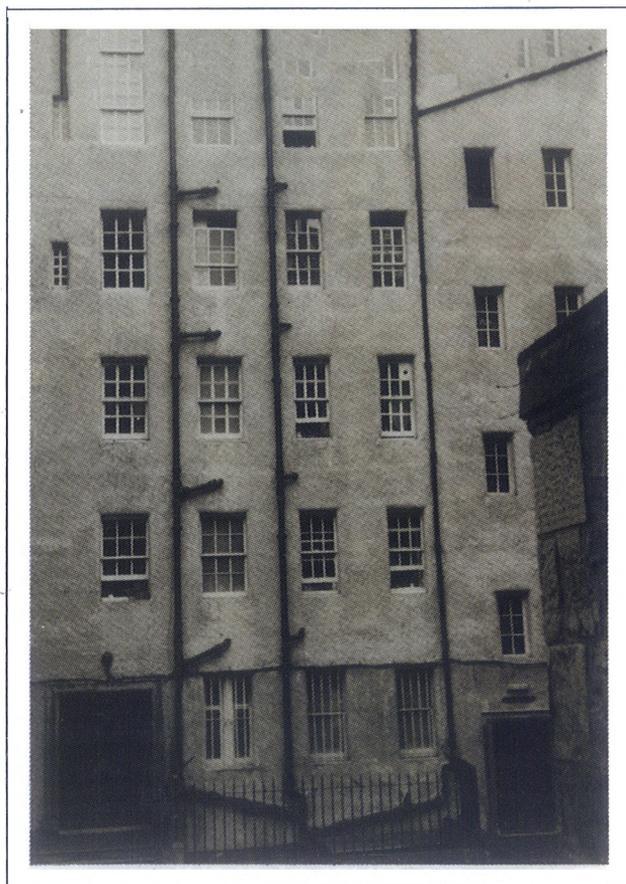


CARMEN ESPEJO CALA

# Víctimas de la espera

La narrativa de Antonio Di Benedetto



VICERRECTORADO DE HUELVA



VÍCTIMAS DE LA ESPERA.  
La narrativa de Antonio Di Benedetto



VÍCTIMAS DE LA ESPERA.  
La narrativa de Antonio Di Benedetto

CARMEN ESPEJO CALA



© VICERRECTORADO DE HUELVA  
© Carmen Espejo Cala  
PRINTED IN SPAIN - IMPRESO EN ESPAÑA  
I.S.B.N.: 84-604-5210-7  
Depósito Legal: SE-91-1993  
Imprime: KRONOS, S.A. Sevilla Telf.: 441 19 12

*A mis padres*



## INDICE

I. BIOGRAFIA LITERARIA DE ANTONIO DI BENEDETTO	
1. La literatura en los años cincuenta.....	7
2. El existencialismo.....	16
3. La literatura en los años sesenta. El <b>nouveau roman</b> ....	21
II. <i>ANNABELLA</i> (1955)	
A. <i>ANNABELLA</i> , NOVELA ABSTRACTA.	
1. Primera época: especulativa.....	35
2. Segunda época: crítica.....	40
3. Tercera época: de la realidad.....	42
B. <i>ANNABELLA</i> , NOVELA PSICOLÓGICA	
1. La palabra inadecuada.....	45
2. El espacio psicológico.....	52
C. <i>ANNABELLA</i> , NOVELA DEL LENGUAJE	
1. Productividad y transformación.....	55
2. La palabra redentora.....	59
III. <i>ZAMA</i> (1956)	
A. <i>ZAMA</i> , NOVELA DE LA RENUNCIA	
1. Año 1790.....	61
2. Año 1794.....	72
3. Año 1799.....	75
B. <i>ZAMA</i> , NOVELA EXISTENCIALISTA	
1. Arquetipismo en <i>Zama</i> .....	79
2. Existencialismo en <i>Zama</i> .....	82
C. <i>ZAMA</i> , NOVELA DEL LENGUAJE	
1. La lengua de <i>Zama</i> .....	91
2. La extinción de la palabra.....	94
IV. <i>EL SILENCIERO</i> (1964)	
A. <i>EL SILENCIERO</i> , NOVELA DE LA NEGACIÓN	
1. Primera parte.....	101

2. Segunda parte.....	103
3. Reducción del tiempo, reclusión del espacio.....	104
4. El hacedor de soledad. Diálogo y personajes.....	106
B. <i>EL SILENCIERO</i> , NOVELA METAFÍSICA	
1. Del monólogo a la digresión.....	115
2. Ruido físico, ruido metafísico.....	118
C. <i>EL SILENCIERO</i> , NOVELA EXISTENCIALISTA	
1. El desgarro existencial.....	125
2. El arquetipismo irónico.....	127
D. <i>EL SILENCIERO</i> , NOVELA DEL LENGUAJE	
1. Del ruido al silencio.....	133
V. <i>LOS SUICIDAS</i> (1969)	
A. <i>LOS SUICIDAS</i> , NOVELA DEL DESPOJAMIENTO TEXTUAL	
1. Despojamiento de la estructura narrativa.....	137
2. Despojamiento de elementos narrativos.....	143
3. Despojamiento lingüístico.....	152
B. <i>LOS SUICIDAS</i> , NOVELA DEL DESPOJAMIENTO IDEOLÓGICO	
1. Reflexión existencialista sobre el suicidio.....	157
2. Punto de partida: el nihilismo.....	159
3. Punto de llegada: la rehumanización.....	165
VI. <i>SOMBRAS, NADA MAS...</i> (1985)	
A. <i>SOMBRAS, NADA MAS...</i> , ANTINOVELA	
1. Entre la novela y la autobiografía.....	175
B. ELEMENTOS DEL DISCURSO EN <i>SOMBRAS, NADA MAS...</i> : RELATO, RECUERDOS, SUEÑOS.	
1. El relato invadido.....	181
2. Elementos del relato.....	185
3. Los recuerdos.....	193
4. Los sueños.....	195
5. La desintegración del discurso.....	196
C. <i>SOMBRAS, NADA MAS...</i> , EL FRACASO DEL DESPOJAMIENTO	
1. Recaída en los sueños.....	199
VII. BIBLIOGRAFÍA.....	203

A pesar de repetidas tentativas antiguas y contemporáneas en sentido contrario, la crítica literaria no es una ciencia exacta, ni siquiera descriptiva. Es inevitable entonces que en sus juicios de valor actúe a veces con ligereza, otras con falta de objetividad; sólo así puede explicarse el olvido en que se mantiene la obra del narrador argentino Antonio Di Benedetto, todavía ahora, seis años después de su muerte.

En su caso se verifica un curioso fenómeno: una mayoritaria parte de la crítica hispana y europea lo desconoce, mientras que el pequeño sector que ha accedido a su producción no duda en señalarlo entre los cuatro o cinco primeros valores de las letras argentinas contemporáneas, y por extensión de la literatura hispanoamericana. Nuestro trabajo quiere ser una contribución al esfuerzo de quienes, desde las cátedras universitarias o las empresas editoriales, trabajan para restituir a la narrativa de Di Benedetto el lugar que merece en las historias de la literatura.

La obra de Di Benedetto comprende un total de cinco novelas y más de un centenar de cuentos; prácticamente toda ella ha sido reseñada y comentada en publicaciones periódicas europeas y americanas. Además de estas reseñas, contamos con un escaso número de artículos monográficos en torno a *Annabella*, *Zama* y *El silenciero*, y con sólo dos estudios críticos extensos, ambos dedicados a *Zama*: *Los circuitos interiores. "Zama" en la obra de Antonio Di Benedetto* (1974), de la profesora Graciela Ricci, y *La novela y el diálogo de los textos. "Zama" de Antonio Di Benedetto* (1982), de la profesora Malva E. Filer. Nuestro estudio quiere acometer por vez primera una lectura global de la novelística benedettiana, que sitúe obras cumbres como *Zama* y *El silenciero*

*Carmen Espejo Cala*

en su contexto exacto, que revele la calidad también extraordinaria de *Annabella* y *Los suicidas*<sup>1</sup>.

Por otra parte, el enfoque metodológico ha sido en todo momento único: hemos leído los textos, precisamente, como lectores. En efecto, estamos convencidos de que nuestra labor como críticos literarios no supone más que una lectura—privilegiada a veces, otras entorpecida por nuestros propios tics de especialistas—, una más entre tantas otras posibles y legítimas. En su magnífica reflexión sobre la ficción narrativa, *Temps et récit*, el pensador Paul Ricoeur distingue como fases inobjetables del relato las tres que denomina **mímesis I, II y III**: configuración del universo previa a la diégesis, refiguración mediante el discurso, lectura: co-rectora. No leemos una obra literaria como se contempla un objeto físico, recopilando datos transmitidos por la experiencia sensible. De hecho, la lectura, si es enriquecedora, nos obliga a revisar, reorganizar, desechar, modificar continuamente nuestras conclusiones sobre el texto:

Il consiste à voyager le long du texte, à laisser "sombrier" dans la mémoire, tout en les abrégant, toutes les modifications effectuées, et à s'ouvrir à des nouvelles attentes en vue de nouvelles modifications. Ce procès seul fait du texte une **oeuvre**. L'oeuvre, pourrait-on dire, résulte de l'interaction entre le texte et le lecteur<sup>2</sup>.

Hemos procurado, entonces, ser sencillamente ese lector atento y cómplice que todo escritor solicita, que las novelas de Di Benedetto merecen.

---

1 Esta publicación es el resumen de uno de los capítulos de la Tesis Doctoral "Las víctimas de la espera. Antonio Di Benedetto: claves narrativas", presentada en la Facultad de Filología de Sevilla el 6 de septiembre de 1991. La Tesis, disponible en microfichas, analiza también la producción cuantística del autor.

2 Paul Ricoeur, *Temps et récit, III. Le temps raconté* (París: Editions du Seuil, 1985), p. 245..

## I. BIOGRAFIA LITERARIA DE ANTONIO DI BENEDETTO

### 1. La literatura en los años cincuenta

"Antonio Di Benedetto (Mendoza, 1922) es un escritor diferente dentro de la literatura argentina contemporánea... un maestro absolutamente original"<sup>3</sup>. Frases como éstas son usuales en las contraportadas de sus ediciones. A pesar del tono publicitario, se apunta en ellas una verdad esencial que la crítica reconoce en todo caso: la singularidad de la obra benedettiana, difícilmente asimilable a la de su entorno literario argentino e incluso hispánico. Sin duda, esta originalidad no reside en los temas del mendocino, ni siquiera en las técnicas que emplea para desarrollar éstos. Juan José Saer acierta al hablar de **estilo** personal, como conclusión a un magnífico artículo:

Una última observación: 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 ser muy bien secundario; pero que yo sepa no lo encontramos, en Argentina, en ningún otro narrador contemporáneo de Di Benedetto<sup>4</sup>.

---

<sup>3</sup> Contraportada de Antonio Di Benedetto, *Zama* (Madrid: Alfaguara, 1979).

<sup>4</sup> Juan José Saer, "*Zama* de Antonio Di Benedetto", *Literatura Hispanoamericana. Donostiako V Cursos de Verano* (Rita Gnutzman, ed.) (Bilbao: Servicio Editorial Universidad del País Vasco, n.d.), p. 146.

El autor abogaba por la apertura del literato americano hacia todas las culturas foráneas, desestimado ya el purismo regionalista que lo aislaba del resto de Occidente en décadas anteriores<sup>5</sup>. Consecuentemente, no vacilaba en señalar entre sus maestros a autores de muy diversa procedencia. Junto a Ernesto Sábato, Jorge Luis Borges, Augusto Roa Bastos, Horacio Quiroga, Gabriel García Márquez y João Guimarães Rosa, latinoamericanos, menciona al entrevistador Lorenz los nombres de Dostoievsky, Kafka, Joyce, Rilke, Pirandello, Camus, Lagerkvist, Faulkner y Grass<sup>6</sup>.

El entorno artístico de Di Benedetto explica sobradamente la presencia de estas influencias literarias. Antonio Di Benedetto publica sus primeros textos al comienzo de la década de los cincuenta, época de efervescencia creativa en América, pero la escasa bibliografía existente en torno a la producción del autor no suele adentrarse en consideraciones de historia literaria; se limita, en el mayor número de casos, a colocar a Di Benedetto **inmediatamente antes, durante o después** del mentado **boom** de las letras hispanoamericanas. A menudo esta vaga indicación cronológica se acompaña de un denuesto contra el **montaje** editorial de los años sesenta, que permitió incoherencias tales como el encumbramiento de artistas secundarios frente a la marginación de figuras de la calidad de Di Benedetto. El mendocino no es mencionado, inexplicablemente, en algunas historias de conjunto sobre la literatura del subcontinente americano. En cambio, ocupa habitualmente un lugar muy destacado en las historias de la literatura argentina, que no dudan en parangonarlo con los nombres célebres de Cortázar, Sábato o Bioy Casares.

Los estudiosos de la literatura argentina sitúan a Di Benedetto, mayoritariamente, entre los narradores de la llamada **generación del '55** —aquella que comienza su andadura coincidiendo con el final de la dictadura peronista—. La mayor parte de estos autores

---

<sup>5</sup> "América es un continente abierto, dispuesto a aprender; y capaz de enseñar en algunos dominios. Que no se pretenda que sus obras sean lo contrario: nacionalista, lucubración de medianoche a la luz de una vela, detrás de una puerta bien cerrada. América no está bordeada por la Gran Muralla China, ni usa cinturón de castidad". Declaraciones del autor en Günter Lorenz, *Diálogo con América Latina* (Barcelona: Pomaire, 1972), p. 119.

<sup>6</sup> Lorenz, *Diálogo con...*, p. 130.

nacidos entre 1920 y 1930 –Di Benedetto, recordemos, nació en 1922– aplican una **moral de la acción**, en expresión del crítico Rubione, tanto en su vida pública como en sus productos literarios. Publican revistas con las que intentan contestar a las promovidas oficialmente por el peronismo: *Verbum*, *Centro*, *Las ciento y una*, *Gaceta Literaria* y especialmente *Contorno* son las más señaladas. Aceptan la influencia del existencialismo ateo francés y de la novela norteamericana de la generación perdida; rescatan a Roberto Arlt del olvido a que la crítica oficial lo había sometido. Entre sus miembros más representativos cabe destacar a Rodolfo Walsh, creador del género al que se llamará **literatura de no ficción** con sus informes históricos novelados –*Operación masacre* (1957), *El caso Satanowsky* (1958)– y a David Viñas y Héctor Álvarez "Murena", líderes de la denominada **generación parricida** –en realidad, pequeño grupo que atacó con fiera a los autores que en años precedentes habían colaborado en la **revolución** peronista–. Otros muchos nombres deben ser citados incluso en este rápido panorama: F.J. Solero, J.J. Manauta, J. Ardiles Gray, Alberto Rodríguez (hijo), Juan Carlos Ghiano, Marco Denevi, Dalmiro Sáenz, Marta Lynch, Elvira Orphée, María Esther de Miguel...<sup>7</sup>

Ahora bien, este grupo compacto con decidida vocación por el neorealismo y el parricidio es de origen porteño, y en la metrópoli tiene la sede (en gran medida en torno a su Facultad de Filosofía y Letras). Antonio Di Benedetto comienza a publicar a muchos kilómetros de Buenos Aires, en un entorno esencialmente distinto<sup>8</sup>.

---

<sup>7</sup> Ciertamente, no toda la generación compartió esta decantación por el realismo y el **engagement**. Algunos contemporáneos a Viñas y Walsh cultivaron la literatura fantástica o en general antirrealista: Alfredo Rubione cita a Peltzer, Masciángioli, Riestra, Kordon, Orgambide, Dessein... Nosotros podemos añadir a la enumeración el nombre de Di Benedetto, que a lo largo de los años cincuenta inventa construcciones abstractas del tipo de *Annabella* o espacios mágicos como el de *Zama* (pero también, a finales de la década, los cuentos realistas, casi regionalistas, de *Grot*).

<sup>8</sup> A diferencia de otros autores, Di Benedetto rehusó a lo largo de toda su vida la posibilidad de vivir en Buenos Aires, a pesar de las ventajas que eso hubiera comportado sin duda para la difusión de su literatura. El autor acude a la capital por primera vez siendo sólo un niño, acompañando a su tío en un viaje de negocios, y no vuelve a visitarla brevemente sino treinta años después, invitado por Borges para dar una conferencia en la Biblioteca Nacional.

Mendoza es una de las ciudades más importantes de la República Argentina en cuanto a población, desarrollo económico y cultural, pero a diferencia de la capital –marcada por un talente liberal y cosmopolita– pasa por ser uno de los enclaves más conservadores del país. La literatura que se escribe en los años en que Di Benedetto comienza su trayectoria artística es de considerable calidad, pero poco novedosa. Entre los años 1925 y 1940 había producido un brote posmodernista-ultraísta, representado fundamentalmente por el grupo **Megáfono** y el libro de Vicente Nacarato *Carrousell de la noche* (1927-1931). Sin embargo, la poesía mendocina evoluciona pronto hacia la vertiente folclórica, que cultivan con sensibilidad destacada Américo Calí (nacido en 1910) y Juan Draghi Lucero (nacido en 1895). También la narrativa cuyana adopta registros regionalistas, costumbristas, especialmente a partir de la publicación de *Las mil y una noches argentinas* (1940) de Draghi Lucero –inspiradas en relatos folclóricos de la región– y de *Días sin alba* (1943), cuentos de Américo Calí. En los años siguientes Alberto Rodríguez, hijo, representa perfectamente a la que hemos llamado generación del '55, con sus novelas neorrealistas, testimoniales, **mostrativas**<sup>9</sup> *Matar la tierra* (1952) y *Donde haya Dios* (1955).

En estos años iniciales de su desarrollo literario Di Benedetto aparece vinculado con las figuras más jóvenes del ambiente mendocino: junto con el mismo Alberto Rodríguez y otros (Armando Tejada Gómez, Enrique O. Sobisch, Astur Morsella, Humberto Crimi, Ramón Abalo...) constituye el grupo "Voces", reunido en torno a la revista y la editorial del mismo título.

Por todo ello resulta doblemente sorprendente la novedad formal y temática de sus primeras obras, *Mundo animal*, *Annabella* o *Zama*. Debemos suponer que Di Benedetto hubo de luchar contra los condicionamientos de su ambiente literario, que desdeñaba la tradición metafísica, fantástica, vanguardista, de la mejor narrativa argentina del primer tercio del siglo. Así se explica, entonces, la dureza con la que el autor arremete contra el regionalismo en su diálogo con Lorenz:

---

<sup>9</sup> Este último adjetivo se lo debemos a Rodolfo A. Borello, autor del artículo "Literatura mendocina (1940-1962)", *Artes y Letras argentinas*, No. 14 (ene.-mar. 1962), pp. 4-7 y 33.

No se me ocurre que pueda 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...<sup>10</sup>

Desde el primer momento Antonio Di Benedetto rechaza el conservadurismo formal que practica su entorno y afirma, como en el prefacio de *Mundo animal*, dirigirse a la búsqueda "de la literatura evolucionada". Sin embargo, no podemos cerrar este capítulo sin hacer notar que la distancia entre Di Benedetto y el resto de su generación no es insalvable. Aunque sus novelas se inscriben en espacios gnoseológicos que difícilmente pueden ser definidos como realistas, todas ellas —excepto *Zama*— se esfuerzan por presentar —con trazos muy vagos, eso sí— un territorio convencional, cotidiano, contemporáneo —la oficina, el hogar de clase media, la redacción del periódico— donde se inscribirán los complejos procesos psicológicos, existenciales, éticos, oníricos, de sus protagonistas. En el análisis que sigue a estas páginas incluso llegará a deslizársenos, alguna vez, el término **costumbrismo** para referirnos a ellas. También evidente —y más que en la novelística— es el lastre de la literatura neorrealista en los cuentos de Di Benedetto.

Del mismo modo que acabamos de referirnos a la deuda del mendocino con la literatura neorrealista, es forzoso detenerse en su relación con el regionalismo. Del que constituía la principal fuente de inspiración para los literatos del ambiente cuyano, en los años cincuenta, extrae Di Benedetto un importante acopio de materiales que aplicará a sus relatos breves, especialmente. También a la poesía, según nos permite deducir el fragmento solitario que Nelly

---

<sup>10</sup> Lorenz, *Diálogo con...*, p. 114.

*Carmen Espejo Cala*

Cattarossi transcribe en su historia de la literatura mendocina. El joven autor se inscribe por completo en la tradición folklórica de la poesía hispánica, componiendo un romance asonantado de temática sencillista:

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...<sup>11</sup>

Las razones apuntadas hasta aquí justifican que en algunas historias de la literatura y monografías diversas se considere al autor como exponente claro de la generación del '55, o incluso como narrador regionalista. Noé Jitrik habla de *Seis novelistas argentinos de la nueva promoción* (Alberto Rodríguez hijo, Beatriz Guido, H. A. "Murena", Juan José Manauta, David Viñas y Antonio Di Benedetto), y encuentra plasmados en las obras de todos ellos rasgos comunes entre los que incluye la preocupación por la tierra argentina, sea como "fuerza engendradora de modos de vida" o como "problema de raíz económico-social"<sup>12</sup>. Ana María Amar Sánchez, Mirta E. Stern y Ana María Zubieta estudian a Di Benedetto como representante de la narrativa entre 1960 y 1970, pero analizan su producción bajo la dominante del regionalismo –y en relación a la obra de otros autores de provincias: Héctor Tizón, Daniel Moyano y Juan José Hernández–. Ciertamente, las autoras inciden más en el origen no bonaerense del autor que en su preocupación literaria por el regionalismo:

Si persiste algún resabio regionalista dentro de su obra, este siempre se adscribe a lo temático y aflora sobre todo en sus cuentos, a través de la ambientación, o a través de la perviven-

---

<sup>11</sup> Cattarossi, *Literatura de Mendoza. Historia documentada desde sus orígenes a la actualidad 1820-1980*, 2 vols. (Mendoza: Inca Editorial) 1982), p. 341.

<sup>12</sup> Noé Jitrik, *Seis novelistas argentinos de la nueva promoción* (Mendoza: Biblioteca Publica General San Martín, 1959).

cia de formas de vida contrapuestas a las que ofrece la ciudad<sup>13</sup>.

Establecen entonces una clara diferencia entre Di Benedetto y los tres autores restantes. Sin embargo, valoran de la producción del mendocino aquella parte de la cuentística que hemos relacionado antes con el neorrealismo, y por eso aseguran que los cuatro narradores están "encuadrados dentro de un sistema narrativo que todavía responde, en gran medida, a cánones de filiación realista"<sup>14</sup>.

En la misma historia de la literatura, Josefina Delgado incluye a Di Benedetto entre los autores de **provincias**, al confeccionar un "panorama de la novela argentina". Distingue estas manifestaciones de aquella otra literatura ruralista, costumbrista, inaugurada por *Don Segundo Sombra*, para la que propone el adjetivo menos confuso de **localista**. La narrativa de las provincias no debe ser asimilada, entonces, al localismo, aun cuando elige como espacios de sus obras los natales del autor. Hablando en concreto de Di Benedetto y Juan José Manauta afirma: "Pensar esta literatura como regional sería no comprender sus alcances, su manejo de las técnicas más actuales de la narración, su profunda y total captación del hombre americano"<sup>15</sup>.

Antonio Di Benedetto es, por tanto, parte de esta generación argentina del '55 que se mueve entre el neorrealismo, el regionalismo y la nueva novela. Esta situación le permite beneficiarse del magisterio de dos autores precedentes, pero recién descubiertos por los jóvenes de aquellos años: Roberto Arlt y Macedonio Fernández. Pero la década de los cincuenta fue también fecunda en la asimilación de modelos culturales foráneos, de los que igualmente se benefició su generación. La novelística norteamericana de primeros de siglo y el existencialismo francés son aquéllos que más aportaron a la particular cosmovisión benedictiana.

---

<sup>13</sup> Ana María Amar, Mirta E. Stern y Ana María Zubieta, *La narrativa entre 1960-1970: Di Benedetto, Tizón, Moyano, Hernández*, No. 125 de *Capítulo. Historia de la Literatura argentina*. (Buenos Aires: C.E.A.L., 1981). p. 627.

<sup>14</sup> Amar, Stern y Zubieta, *La narrativa entre 1960-1970: Di Benedetto...*, p. 627.

<sup>15</sup> Josefina Delgado, *La novela argentina*, No. 1 de *Capítulo...*, p. 17.

La primera llega masivamente a la Argentina por estos años, y en dos frentes principales: la literatura de difusión **culta** de la **generación perdida**, por un lado, y la **subliteratura** –como en aquel tiempo era considerada– policial, el **hard boiled** y otras fórmulas del relato **negro**. Dentro del primer grupo los argentinos tuvieron la oportunidad de conocer a través de buenas traducciones las obras de John Steinbeck, John Dos Passos, William Faulkner, Ernest Hemingway, Scott Fitzgerald... *Las palmeras salvajes*, de Faulkner, había sido traducida y difundida en la república ya en 1940. En las dos décadas siguientes se traduce el resto de las obras de la generación: *Ahora brilla el sol*, de Hemingway, en 1958; *Desayuno en Tiffany's*, de Capote, en 1959; *El sonido y la furia* y *Réquiem para una monja*, de Faulkner, en 1961 y 1962 respectivamente... También se conocen con rapidez las producciones de la última generación norteamericana: *El cazador oculto* de Salinger se traduce en 1961, en 1962 César Marquina traduce y comenta a Malcom Lowry en las páginas de *Sur*...<sup>16</sup>

Luis Alberto Sánchez asegura que los novelistas norteamericanos de esta generación influyeron en la nueva narrativa hispanoamericana en mayor medida que las tradicionales fuentes francesas o británicas. *Manhattan Transfer* de John Dos Passos y *El fin del mundo* de Upton Sinclair "marcaron a fuego" a los jóvenes del subcontinente, dice, mucho más que los modelos clasicistas de Proust, Jules Romains o Roger Martín du Gard<sup>17</sup>. En todo caso, la novelística norteamericana de entreguerras imprimió un sello definido a los hispanoamericanos de la generación del '55, Di Benedetto incluido. En ellos aprendieron estos últimos el registro periodístico que sirve de cauce al **conductismo** o **behaviorismo** filosófico. También son asimilados recursos como el diálogo abundante y aparentemente trivial –tal como si hubiera sido registrado, al

---

<sup>16</sup> Las fechas de estas traducciones nos las aporta la *Bibliografía Argentina de Artes y Letras*, publicada por el Fondo Nacional de las Artes.

<sup>17</sup> Luis Alberto Sánchez, *Proceso y contenido de la novela hispanoamericana* (Madrid: Gredos, 1953), pp. 587-588. El autor habla también de la difusión de estos novelistas a través de traducciones inmediatas incluso de novelas de importancia muy relativa como *Young Lonigan. A boyhood in Chicago* de James Farrell (publicada en 1934 y traducida en Chile en 1940), o *The Hucksters*, de Frederic Wakeman (publicada en 1946 y traducida en Argentina en 1947).

pasar, por una máquina grabadora, según la metáfora que se aplica a menudo a estas obras-. Las novelas de Di Benedetto, especialmente *El silenciero* y *Los suicidas*, abundan en este tipo de diálogo. Del **behaviorismo** del autor argentino tendremos que hablar más extensamente.

Pero no es posible abandonar las referencias a la literatura norteamericana sin atender al importante influjo de la llamada **novela negra**<sup>18</sup>. En un principio, la narrativa policial se difunde en Argentina gracias al mecenazgo del grupo de *Sur*; sin embargo, Borges y su círculo no gustaban de la novelística **negra** norteamericana, que les resultaba excesivamente truculenta. Sus preferencias se dirigían hacia la novela europea de detectives sagaces que con el solo instrumento de su inteligencia resuelven casos fascinantes. La novela **dura** de EEUU, repleta, en palabras de Borges, de "personajes siniestros, que protagonizan riñas donde uno le pega al otro con la culata del revólver, y éste a su vez lo tira al suelo y le patea la cara, y todo esto mostrado con escenas pornográficas"<sup>19</sup>, este subgénero específico que se conoce también como **hard boiled**<sup>20</sup>, quedó excluido de las colecciones más selectas como la que dirigían el propio Borges y Bioy Casares, "El Séptimo Círculo" de la editorial Emecé, o las de la editorial Hachette "Evasión" y "Serie Naranja". No obstante, los autores de la novela **dura**- Chandler, Hammet, Goodis, Cheyney, etc.- encontraron un apropiado medio de difusión en las colecciones baratas de venta en quioscos: "Pandora", "Cobalto", "Rastros", "Pistas"... Raúl Scalabrini Ortiz aporta un dato sorprendente: las tiradas de estas colecciones oscilaban entre los diez y los treinta mil ejemplares. El impacto que

---

<sup>18</sup> Adolfo Bioy Casares resume con palabras precisas las razones de la seducción que la novela policial provoca en la nueva novela argentina: "Tal vez el género policial no haya producido un libro. Pero ha producido un ideal: un ideal de invención, de vigor, de elegancia (en el sentido que se da a la palabra en las matemáticas) para los argumentos". Reseña a *El jardín de senderos que se bifurcan* de Jorge Luis Borges, *Sur*, No. 92 (mayo 1942), p. 60.

<sup>19</sup> Jorge Luis Borges, testimonio recogido por Raúl Scalabrini Ortiz, *El cuento argentino. 1959-1970*, No. 107 de *Capítulo...*, p. 305.

<sup>20</sup> Literalmente, **cocidas a fuego fuerte**.

esta literatura de consumo fácil<sup>21</sup> produjo en la generación de Di Benedetto puede calibrarse atendiendo a la nómina de autores que, escribiendo a menudo con seudónimo anglosajón, imitaron los temas, recursos, localizaciones de estas novelas: Juan Jacobo Bajaría, Isaac Aisenberg, Pérez Zelaschi, José Batiller, Adolfo Grassi, Eduardo Goligorsky, etc.

Antonio Di Benedetto cultivó secundariamente la literatura negra: compuso algunos cuentos aislados, entre los que destaca "Los reyunos", premiado en un concurso de relatos policiales, y que sorprende por tratarse de una revisión del subgénero en clave regionalista (alguna influencia es también evidente, sin embargo, en sus novelas *Annabella* y *Los suicidas*). Pero no puede pasarnos desapercibido que el objetivismo narrativo de la mejor producción benedettiana se nutre también de esta literatura, asimilando rasgos como el laconismo de personajes y narrador, la simplicidad de la sintaxis, la brutalidad de algunas escenas. El desgano con que Dashiell Hammett renuncia a la retórica y convierte en párrafo aparte una frase de tan sólo seis palabras, "Noonan ordenó esto y lo otro"<sup>22</sup>, es comparable con el que mueve al protagonista de *El silenciero* o de *Los suicidas* a expresarse con un esfuerzo mínimo.

## 2. El existencialismo

Curiosamente, buena parte del prestigio de la novela norteamericana contemporánea, entre los jóvenes argentinos de los cincuenta, proviene de las alabanzas que le dedicaron los intelectuales franceses de la última hornada. Scalabrini Ortiz recuerda que la consagración de escritores como Hemingway o Faulkner llega a través de Europa, y que Sartre y Camus proponen –y aplican a sus propias novelas– modelos literarios usuales entre los behavioristas (Dos Passos, en especial) e incluso entre los novelistas de la serie negra.

---

<sup>21</sup> La difusión literaria a través del quiosco es un fenómeno importante en Argentina en los años de juventud de Di Benedetto. El mismo recuerda con emoción su primer viaje a Buenos Aires, cuando descubrió en un quiosco la publicación periódica titulada *Leoplán*. Allí leyó por primera vez a Edgar Allan Poe, y continuó fiel a la publicación hasta su desaparición, según le cuenta a Celia Zaragoga en la entrevista "Antonio Di Benedetto: los cuentos de mi madre me enseñaron a narrar", *Crisis*, No. 20 (dic. 1974).

<sup>22</sup> Dashiell Hammett, *Coscha roja* (Madrid: Alianza, 1988), p. 144.

Una consulta a las publicaciones del período en Argentina demuestra que Camus fue, con holgura, el autor extranjero más traducido en la década. En 1958 la editorial Losada publica sus primeros ensayos con el título *El revés y el derecho*, y en 1963 sus *Carnets Mayo 1935-febrero 1942*. Las revistas *Ficción*, *Criterio*, *Sur* y otras dedican amplio espacio a reseñar sus obras o a comentar su pensamiento. Manuel Lamana publica en 1961 un estudio acerca de la *Literatura de postguerra*, donde comenta especialmente la narrativa de Sartre y Camus. Se edita, incluso, una biografía del pensador francés, en 1961.

Pero en el caso particular de Di Benedetto la impronta del existencialismo no puede supeditarse a los límites de la literatura francesa. Alusiones y citas en sus obras hacen patente el profundo conocimiento del argentino acerca de la filosofía existencialista, desde el precursor Kierkegaard al sistematizador Heidegger.

Una primera impresión pudiera llevarnos a considerar que Di Benedetto está más próximo al existencialismo romántico de Kierkegaard que a los planteamientos **científicos** de Sartre o Heidegger. El filósofo danés es evocado varias veces en *El silenciero*, tal vez porque éste recomendaba el silencio como premisa para la existencia plena. **Pienso, luego no existo**, aseguraba, de manera que la escritura era síntoma del fracaso tanto en el caso del filósofo como en el del poeta. La verdad de la existencia es incommunicable, y de ahí tal vez la lección de **despojamiento** que Di Benedetto aplica a sus libros, abocados siempre a la extinción de la palabra.

Besarión, el amigo del hacedor de silencio de la novela benedettiana, alude con familiaridad a Sören (Kierkegaard, claro está), para quien sólo la existencia desgarrada permite el acceso a lo divino. Efectivamente, la existencia para el filósofo danés se verifica en la **angustia** y la **desesperanza**, y sólo es digna si acepta su propia finitud con **riesgos** y **empeños**. La verdad entonces no dimana de la razón, sino de la **pasión**. Ahora bien, todos los héroes de Di Benedetto viven desgarrados por la angustia y acaban por asumir la falta de esperanzas, pero se muestran incapaces de asumir riesgos, y son deficitarios en pasión. Por eso ni el silenciero ni Zama ni el aspirante a suicida consiguen jamás esa **zona de contacto** con lo sobrenatural que a veces intuyeron. Separa por tanto a Di

Benedetto de los planteamientos metafísicos de Kierkegaard esa desconfianza final del primero hacia la comunión con el Más Allá<sup>23</sup>.

Las doctrinas existencialistas de posguerra marcan aún más decididamente al argentino, tanto en el tono de su discurso como en las líneas maestras de su ideograma. De Martín Heidegger y Jean Paul Sartre aprende Di Benedetto ese **sentimiento de la situación original** en el que coloca a todos sus protagonistas. Todos ellos viven **situaciones límites** –en la feliz expresión de Jaspers– que los enfrentan crudamente a su condición de **estar-arrojados-ahí**, en esa masa viscosa e informe de la existencia incomprensible, incontrolable pero imparable. Zama ante su soledad, el silenciero ante su locura, el suicida ante su crimen sienten cada uno de los efectos de la situación límite que pronosticaron los pensadores existencialistas: **angustia** y **miedo** según Heidegger, **náusea** según Sartre.

Todos ellos, no obstante, se adentran de buen o mal grado en este espacio nocivo, alejándose paso a paso del entramado social impersonal; renunciando a las convenciones tranquilizadoras e incluso al apoyo de su propio pasado. Tanta renuncia, despojamiento, conduce necesariamente a la Nada, con la que Diego de Zama, muy especialmente, habrá de convivir los últimos años de su vida. Ahora bien, en la doctrina existencialista esta Nada es el principio de la libertad, pues sólo siendo conscientes de nuestra soledad ontológica podremos hacernos dueños de nuestro destino –asumir que estamos condenados a ser libres, en la célebre expresión del pensador francés–. Este es el desenlace lógico de las novelas de Di Benedetto, aunque sus narradores-protagonistas apenas lleguen a hacer explícito el hallazgo.

Todos ellos han descubierto que el sentimiento de culpabilidad que los atenazaba desde el principio es consecuencia de la propia finitud del ser humano, siempre demasiado pequeño para merecer la divinidad que persigue (Heidegger), siempre demasiado poco para merecer el amor del otro (Sartre)<sup>24</sup>. Pero esta asunción

---

<sup>23</sup> El existencialismo de Di Benedetto, en efecto, no es religioso y aún menos católico como el de Kierkegaard. Esta particularidad lo distanciará también de los existencialistas creyentes de posguerra, como Karl Jaspers o Gabriel Marcel.

<sup>24</sup> Uno de los primeros relatos de Di Benedetto, incluido como capítulo de *Annabella*, se titula "Soy un poco más, pero si fuera un poco más...". En una

humilde de su propia finitud debiera llevarlos a una reconciliación con el mundo, con los otros. El hombre debe admitir que no es un **en-sí** autónomo, sino un **para-sí** que sólo se comprende como **ser-en-el-mundo**. De ahí el carácter ambiguo de los finales de los textos de Di Benedetto, que permiten interpretaciones diversas de la crítica y que resultan siempre **abiertos** a la relectura. Una última posibilidad de lucidez que el autor le concede a algunos protagonistas –al Santiago de *Annabella*, a Zama, al periodista de *Los suicidas*– les permite reconocer la vanidad de sus afanes de trascendencia, puesto que, como afirma Sartre, **el hombre es una pasión inútil, corremos tras de nosotros mismos y somos el ser que jamás puede alcanzarse**. Algunos de ellos –los dos últimos, con seguridad– parecen incluso haber aprendido la moraleja de sus fracasos estrepitosos, y estar dispuestos a recomenzar una existencia plena junto a los otros a quienes antes desoyeron, en medio del mundo que antes les provocaba náuseas. No son finales felices –Zama está solo y mutilado en la última página de la novela, el periodista no se suicidó pero sí lo hizo su novia...–; son, en cambio, finales positivos, constructivos.

La figura de Albert Camus sobresale del resto de los pensadores existencialistas tanto para la generación del '55 en general como en el caso concreto de Di Benedetto. Citado, como se verá, en muchos momentos –y momentos cruciales– de la narrativa del argentino, el literato e ideólogo francés desarrolla extensamente en sus escritos un concepto existencialista que se convierte en el centro del ideograma de aquél: la negativa a la esperanza. *Zama* está dedicado a "las víctimas de la espera". Don Diego espera el barco

---

entrevista que Celia Zaragoza realiza al autor en 1979, admite éste con franqueza: "Me siento culpable de haber nacido... Y cada acto que ejecuto, siempre lo veo mal. Me siento culpable y me siento desacomodado, al volver de ellos, por sinceros que fueren, y mansos, y ni qué decirle de aquellos ejercidos con furia, con relieve, con violencia. Hasta lo que me parece que me sale bien, aunque después acepte que está más o menos bien, se me ocurre que pude hacerlo mejor. Me siento culpable de haberlo hecho imperfectamente. Bien, pero imperfecto. Y me siento materia prima mala, ya, siempre. Más que malo (y no malo de maldad), quiero decir poco dotado. O uno ha sido poco dotado, o no me he cultivado apropiadamente, o no me he preparado para nada..." Celia Zaragoza, "Antonio Di Benedetto: «El instinto de muerte es tema permanente en mis libros»", *El país* (14 ene. 1979), p. IV.

*Carmen Espejo Cala*

en el que vendrán su mujer y sus hijos, espera el amor de una mujer angelical, espera un desagravio de sus superiores, y espera, ante todo, y como el resto de los protagonistas de Di Benedetto, una señal trascendente, una posibilidad para huir de la materialidad grosera. Camus, y Di Benedetto con él, serán tajantes condenando cualquier fórmula de la esperanza. "No hay amor a la vida sin desesperanza de la vida"<sup>25</sup>, dice el primero.

De la caja de Pandora donde estaban encerrados todos los males, los griegos hicieron salir a la esperanza como el más terrible de todos. No conozco símbolo más conmovedor. Pues la esperanza, al contrario de lo que se cree, equivale a la resignación. Y vivir no es resignarse<sup>26</sup>.

Sólo un espíritu rebelde que hace frente con entereza a su condición tristemente finita, injustamente corta e incomprensible, será capaz de ver en el mundo, como por vez primera, con ojos nuevos, todos los prodigios naturales y humanos puestos a nuestro alcance por unos años. De aquí deviene la ética camusiana, que sugiere al hombre que disfrute de cada día como si fuera el último otorgado a un condenado a muerte<sup>27</sup>. Así se entiende la relectura filosófica y poética que Camus hace del mito clásico de Sísifo. Hay que imaginarse a Sísifo feliz, asegura, porque sólo si éste es consciente de la inutilidad de su empeño el castigo cobra verdadera dimensión. Pero a la vez, si Sísifo es consciente de su destino es dueño del mismo, lo ha vencido, y Camus imagina que en el trayecto de vuelta, ladera abajo, tras la roca que habrá de volver a empujar, aún tiene tiempo para admirar las maravillas del paisaje

---

<sup>25</sup> Albert Camus, *Anverso y reverso*, contenido en *Ensayos* (Madrid: Aguilar, 1981), p. 45.

<sup>26</sup> Camus, *Bodas*, p. 75.

<sup>27</sup> "Habría que pararse en este balance: singular instante en que la espiritualidad repudia a la moral, en que la felicidad nace de la ausencia de esperanza, en que el espíritu encuentra su razón en el cuerpo. Si es cierto que toda verdad lleva en sí misma su amargura, es también cierto que toda negación contiene una floración de «sí». Y este canto de amor sin esperanza que nace de la contemplación, puede prefigurar también la más eficaz de las reglas de acción", Camus, *Bodas*, p. 85.

que le rodea. De este modo, el punto crucial de la teoría del pensador francés es, inesperadamente, la afirmación de la felicidad.

Di Benedetto asume estas reflexiones de Camus punto por punto. La felicidad es posible, sería posible, incluso para el periodista obsesionado con quitarse la vida, y de hecho las últimas líneas de *Los suicidas* –novela en la que alcanza máxima coherencia el pensamiento de Di Benedetto– permiten suponer que está muy cerca de ella. Si pocos de sus protagonistas la consiguen se debe a que, aunque conscientes al fin, deben pagar por su gran pecado, aquel que nunca perdona Di Benedetto a los hombres. Es el mismo, claro está, que se deduce de la ética de Camus: "Pues si hay un pecado contra la vida, no es quizá tanto el desesperar de ella como esperar otra vida y apartarse de la implacable grandeza de ésta"<sup>28</sup>. Invariablemente, llegaremos a esta conclusión al completar la lectura de cada una de sus obras.

La filosofía, la literatura, incluso la biografía de Albert Camus serán entonces referencia constante para la obra de Di Benedetto. En sus escritos confirma éste el valiente vitalismo que no se acobarda ni ante la angustia ni ante la desesperanza; también se constituirá en un modelo literario, pues el **despojamiento** benedettiano está próximo en todo momento al **grado cero** a que el francés somete su escritura, tal como analizaremos oportunamente.

### 3. La literatura en los años sesenta. El *nouveau roman*

La singularidad de la narrativa benedettiana, no obstante, escapa a los márgenes culturales de la década de los cincuenta. Su obra no adquiere la dimensión exacta que le corresponde en las letras argentinas si no es entendida en el marco de la **nueva novela**, o, más específicamente, en la órbita de la revolución cortazariana<sup>29</sup>. La publicación en 1963 de *Rayuela* es el índice de los nuevos rumbos

---

<sup>28</sup> Camus, *Bodas*, p. 75.

<sup>29</sup> Sin embargo, no puede de ninguna manera considerarse a Di Benedetto como a uno de los seguidores de la estela de Cortázar. Los descubrimientos formales son simultáneos en ambos artistas, que por otra parte se distancian en gran medida en lo que se refiere a temática o intención de sus literaturas. Tan sólo ha podido aplicarse la comparación con Cortázar en el caso aislado de *Mundo animal*, el volumen de cuentos –también con fauna protagonista– contemporáneo al *Bestiario* cortazariano.

que toma la narrativa argentina en la década de los sesenta. No son desestimados los aportes culturales y literarios anteriormente revisados. Pero los autores más jóvenes (Daniel Moyano, Manuel Puig, Juan José Saer, Héctor Libertella...) y aquéllos de la generación anterior, como Cortázar y Di Benedetto, más comprometidos en la cruzada antirrealista, introducen en el ambiente argentino la preocupación por la renovación formal del arte de contar, una nueva pasión por el experimentalismo.

Di Benedetto, decimos, se coloca a la vanguardia de este nuevo grupo generacional; se explica entonces que aparezca en numerosas monografías sobre el cuento y la novela hispanoamericana apodado con el sobrenombre de **narrador experimental**. En estos casos, invariablemente, se añade la siguiente reivindicación: Antonio Di Benedetto es el desconocido descubridor de la técnica **objetivista** en la narrativa contemporánea, antes que el **nouveau roman** la hiciera célebre. El tema –la condición de pionero o no del objetivismo– ha suscitado alguna polémica; lo hemos abordado por extenso en otro lugar<sup>30</sup>.

Aunque es posible detectar rasgos objetivistas en *Annabella*, la primera obra de Di Benedetto que decididamente experimenta con la técnica es *Declinación y Ángel*, publicada en 1958. En 1958, necesario es reconocerlo, es poca la información que en Hispanoamérica se maneja acerca de la **escuela de la mirada** francesa o **nouveau roman**. No es hasta los años sesenta cuando revistas como *Airón*, dirigida por Marta Teglia, comienzan a difundir la estética y la producción de Alain Robbe-Grillet, Michel Butor, Nathalie Sarraute, Claude Simon... y el grupo de la revista *Tel Quel* (Jean Ricardou, Marcelin Pleynet, Philippe Sollers...)<sup>31</sup>.

---

<sup>30</sup> Nos referimos a nuestra Tesis de Licenciatura "El objetivismo en la narrativa de Antonio Di Benedetto", presentada públicamente en el mes de junio de 1989 en la Universidad de Sevilla.

<sup>31</sup> La crítica latinoamericana se debate entre el olvido indiferente y la afirmación categórica cuando aborda la posible influencia del **nouveau roman** en la maduración de la nueva novela latinoamericana. Bellini señala la influencia del grupo francés en Cortázar; Goic considera a Sábato precursor del mismo. En *Capítulo* se otorga la etiqueta de **objetivista** a escritores de la última promoción, Héctor Libertella y Juan José Saer especialmente. Los creadores por contra tienden a minimizar esta relación: recuérdense los denuestos exasperados de Sábato acerca del **nouveau**

En 1960 ya han sido publicadas varias obras cumbres del movimiento europeo: *Passage de Milan* (1954), *L'emploi du temps* (1956), *La Modification* (1957) de Michel Butor; *Les Gattes* (1953), *Le Voyeur* (1955), *La Jalousie* (1957), *Dans le labyrinthe* (1959) de Alain Robbe-Grillet; *L'Ere du soupçon* (1956), *Tropismes* (1957), *Le Planétarium* (1959) de Nathalie Sarraute; *L'Herbe* (1958) de Claude Simon. Las primeras traducciones de Robbe-Grillet al castellano son las españolas de la editorial Seix Barral: *La doble muerte del Profesor Dupont* ("Les Gattes"), *El Mirón, La Celosía*, de Alain Robbe-Grillet, en 1958. En Argentina, Fabril publica un buen número de novelas del grupo en 1961: *La Modificación y Pasaje Milán No. 15*, de Michel Butor; *El Señor Martereau* de Nathalie Sarraute; *El viento* de Claude Simon. En 1962 Losada publica *En el laberinto*, de Robbe-Grillet.

Una tímida difusión de las premisas literarias de la escuela se realiza a través de artículos en revistas: en enero de 1960 aparece en *Criterio* el primero de ellos, firmado por Alberto García Fernández y titulado "Una nueva experiencia novelística: El «Relato Objetivo» de Alan (sic) Robbe-Grillet"<sup>32</sup>. El artículo, tras pasar revista a la producción de Robbe-Grillet, valora en sus propuestas estéticas la disolución que persiguen del psicologismo proustiano, pero censura la radicalidad con que se abocan al otro extremo, el impersonal mundo de los objetos. "Puede resultar sugestivo que la profesión de Robbe-Grillet sea, precisamente, la de ingeniero"<sup>33</sup>.

Ese mismo año, la revista *Sur* volvía a suscribir la defensa de la vanguardia literaria, publicando una traducción –firmada por el escritor José Bianco– de "Un camino para la novela futura", el artículo de 1956 con el que el novelista francés había dado inicio a

---

**roman** en general y la doctrina de Robbe-Grillet en particular, contenida en "Algunas reflexiones a propósito del «Nouveau Roman», *El escritor y sus fantasmas* y *Tres aproximaciones a la literatura de nuestro tiempo*. También Carlos Fuentes, en *La nueva novela hispanoamericana*, descalifica con dureza al grupo francés, considerándolo como ejemplo perfecto del **realismo neocapitalista**.

<sup>32</sup> Alberto García Fernández, "Una nueva experiencia novelística: El «Relato Objetivo» de Alan Robbe-Grillet" *Criterio*, año 32, No. 1348 (ene. 1960), pp. 51-52.

<sup>33</sup> García Fernández, p. 51.

la polémica sobre el arte objetivo<sup>34</sup>. En 1963, de nuevo en *Criterio*, Rogelio Barufaldi da a conocer un largo artículo, repartido entre dos números sucesivos de la publicación: "La nueva experiencia de la novela objetiva"<sup>35</sup>. En la primera parte pasa revista a los puntos fundamentales de la estética del **nouveau roman** (antipsicologismo, objetivismo, objetismo, rechazo del compromiso social...), aplaudiendo lo que ellos comportan de renovación formal; pero descalifica la empresa en su conjunto, de nuevo aduciendo razones éticas en las que el existencialismo se toma como punto de referencia. En el número siguiente Barufaldi pasa revista a las obras de los nouveaux romanciers: Alain Robbe-Grillet, Marguerite Duras, Michel Butor, Nathalie Sarraute, Claude Simon. Pero afina su análisis hasta encontrar en ellas indicios de una traición en la práctica de lo que el **nouveau roman** reclamaba teóricamente. Señala, así, la angustia de los personajes de Duras, la poesía de la prosa de Butor, el psicologismo rebautizado como **tropismo** de Sarraute..., incluso llega a descubrir en Simon un "epígono del romanticismo camusiano"<sup>36</sup>. Refiriéndose a Robbe-Grillet y jugando con el título de su novela *En el laberinto*, ironiza: "El laberinto de la objetividad también tiene al acecho sus monstruos"<sup>37</sup>.

En 1963 aparece en *Sur*, por último, el primero de los escritos de Ernesto Sábato contra el **nouveau roman**. El argentino ataca con ardor –y por momentos con saña injustificada– los presupuestos teóricos y las obras de Robbe-Grillet y Nathalie Sarraute. La novedad de su literatura le parece mero esnobismo parisién. Se reclama de nuevo, desde estas páginas, una literatura más humanizada si cabe que la precedente, más libre e incluso híbrida, nunca objetiva, medida y aséptica como querían los contemporáneos franceses<sup>38</sup>.

---

<sup>34</sup> Alain Robbe-Grillet, "Un camino para la novela futura", *Sur*, No. 266 (sep.-oct. 1960), pp. 30-35.

<sup>35</sup> Rogelio Barufaldi, "La nueva experiencia de la novela objetiva", *Criterio*, Año 35, No. 1.419 (10 ene. 1963), pp. 9-11, y No. 1.420 (24 ene. 1963), pp. 46-49.

<sup>36</sup> Barufaldi, No. 1.420, p. 49.

<sup>37</sup> Barufaldi, No. 1.420, p. 47.

<sup>38</sup> Ernesto Sábato, "Algunas reflexiones a propósito del «Nouveau Roman»", *Sur*, No. 285 (nov-dic 1963), pp. 42-67. Sábato reelabora en diversas ocasiones este artículo, cuyas ideas fundamentales reaparecen en *El escritor y sus fantasmas* y *Tres aproximaciones a la literatura de nuestro tiempo*.

Un último definitivo impulso para la difusión del **nouveau roman** debió ser, también en 1963, la visita a Argentina de Robbe-Grillet, acompañada de numerosas declaraciones a los medios de comunicación<sup>39</sup>.

Ahora bien, el origen de la polémica que reivindica o niega para Di Benedetto el papel de **descubridor** del objetivismo se genera a partir de un problema de fechas. Los textos más claramente objetivistas del argentino son anteriores a 1960 –por tanto, según acabamos de ver, es poco probable que éste tuviera noticia de la escuela francesa en el momento de redactarlos–. En concreto, los críticos que abordan la cuestión se centran fundamentalmente en dos cuentos: "El abandono y la pasividad" y "Declinación y Angel", los que componen el volumen bilingüe español/inglés de 1958 *Declinación y Angel*. El primero fue redactado hacia 1953 ó 1954, y tras su primera publicación en 1958 pasa a formar parte de un nuevo díptico, *Two Stories* (de nuevo español/inglés), en 1965 –acompañado ahora por el relato "Caballo en el salitral"–.

*Declinación y Angel* estaba precedido por una declaración del autor que, quizás sin pretenderlo, ocasionó la controversia. Ha sido citada incansablemente desde entonces: refiriéndose a "El abandono y la pasividad" apuntaba allí Di Benedetto que

...está compuesto sólo con cosas, pero no simulándoles vida y lenguaje como en las fábulas. El florero es el 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>40</sup>.

Con respecto al segundo cuento, comentaba:

"Declinación y Angel" está narrado exclusivamente con imágenes visuales –no literarias– y sonidos.

---

<sup>39</sup> Conocemos la existencia de otros dos artículos pioneros en la difusión del **nouveau roman**: Tomás Eloy Martínez, "Robbe-Grillet y la novela de vanguardia", *La Nación* (24 julio 1960) y Osvaldo Seiguerman, "Robbe-Grillet o la objetividad imposible", *Ficción*, No. 29 (ene-feb 1961), pp. 72-74. No nos ha sido posible consultarlos.

<sup>40</sup> Antonio Di Benedetto, *Declinación y Angel* (Mendoza: Biblioteca Pública General San Martín, 1958), p. 7.

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<sup>41</sup>.

En 1964 –es decir, seis años después, cuando ya el **nouveau roman** ha sido extensamente difundido en la Argentina–, aparece en la revista *Davar* el artículo "Orígenes y concordancias de la «nueva novela» "francesa" de Abelardo Arias, donde se adelanta ya la relación de estos postulados benedettianos con los del objetivismo francés. Aludiendo al párrafo que transcribimos en primer lugar, comenta Arias: "Aclaración que bien podría haber firmado Alain Robbe-Grillet"<sup>42</sup>.

A favor de su adscripción al movimiento se pronuncia también Alfonso Sola, con un artículo titulado "El primer cuento «objetivista» de lengua española", editado como introducción a la antología *Two Stories*, en 1965:

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... Pero Di Benedetto desarrolla mucho más a fondo y con mayor lucidez esta experiencia<sup>43</sup>.

Incluso compara directamente Sola González diversos párrafos de "Declinación y Angel" con *La celosía* de Robbe-Grillet, concluyendo sin lugar a dudas la anticipación de Di Benedetto.

Idéntico convencimiento proclama Juan Jacobo Bajarlía en su artículo de 1966 "Antonio Di Benedetto y el objetivismo", a raíz de la publicación de *Two Stories*. Explica Bajarlía que el origen del hallazgo literario de Di Benedetto se remonta a 1953, cuando en

---

<sup>41</sup> *Declinación...*, p. 7.

<sup>42</sup> Abelardo Arias, "Orígenes y concordancias de la «nueva novela» francesa", recogido en Antonio Di Benedetto, *Two Stories* (Mendoza: A "Voces" Edition, 1965), p. 41.

<sup>43</sup> Alfonso Sola González, "El primer cuento «objetivista» de lengua española", en *Two Stories*, p. 38.

Mendoza se constituye el grupo "Voces", integrado por jóvenes creadores que utilizaban como medio de difusión la revista homónima y entre los que se encontraban Antonio Di Benedetto, Armando Tejada Gómez, Enrique O. Sobish, Astur Morsella, Humberto Crimi, Alberto Rodríguez y Ramón Abalo. Ese mismo año reciben la visita de Ernesto Sábato, que afirma ante el grupo la imposibilidad de una literatura **deshumanizada**. Según Bajarlía, Di Benedetto asume como un reto personal el anatema sabatiano, y escribe al año siguiente "El abandono y la pasividad". Sin embargo, y puesto que el relato no ve la luz sino cuatro años después, el **descubrimiento** fue adjudicado sin más a Robbe-Grillet, que había comenzado a publicar en ese intermedio.

Di Benedetto, a quien debió corresponder su primer puesto en la nueva tendencia, pasó a ser, de esta manera, al publicar *Declinación y Angel* en 1958, con el cuento mencionado, un simple integrante del objetivismo. Le cupo, en cambio, el honor de ser el primer objetivista en lengua española... 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 la tesis de Sábato, no sabe que en ese instante comienza la revolución en la prosa narrativa<sup>44</sup>.

Opiniones de este cariz se van generalizando: en 1967 Abelardo Arias le hace saber a Nathalie Sarraute, en una entrevista, que la poética de su grupo había sido trabajada años antes por un argentino<sup>45</sup>; cuando en 1970 Günter Lorenz publica su volumen de entrevistas *Diálogo con América Latina* son esgrimidas nuevamente por el crítico alemán, que se lamenta del desinterés de los especialistas europeos del Nouveau Roman hacia Di Benedetto. Es novedosa la extensión que Lorenz concede al objetivismo del narrador argentino, pues la considera tanto en los cuentos citados como en las novelas *Annabella* y *El silenciero*. Por las mismas fechas, Amar Sánchez, Stern y Zubieta relacionan igualmente *El silenciero* con la técnica francesa.

---

<sup>44</sup> Juan Jacobo Bajarlía, "Antonio Di Benedetto y el objetivismo", *Comentario*, No. 49 (1966), p. 66.

<sup>45</sup> Abelardo Arias, "Los tropismos de Nathalie", *Clarín* (1 jun. 1967), n.p.

El propio novelista ha participado en la polémica con sus declaraciones a la prensa o la crítica. Filer alude a una entrevista de 1963 en la que confesaba no tener "la menor idea de que en Francia o en cualquier otra parte estuviese en marcha o estuviese por ponerse en marcha un movimiento de esas características", cuando inicia su tentativa experimental<sup>46</sup>. Similares consideraciones aporta Di Benedetto a Lorenz en su diálogo, y, más aún, niega que la obra de Robbe-Grillet haya supuesto ningún tipo de influencia en su escritura. Insiste en que la relación debe ser entendida como una simple **simultaneidad** de esfuerzos, "que exceptúan por supuesto impresiones e influencias... Por ejemplo, a mi modo de ver, la obra de Sábato es más moderna y más «nueva» que el nouveau roman"<sup>47</sup>. Para confirmarlo cita entre sus maestros, según vimos ya, a varios autores de quienes renegaron los objetivistas: Dostoievsky, Rilke, Pirandello, Camus...

No obstante –y a pesar de este rechazo que comparte con Di Benedetto buena parte de la narrativa hispanoamericana– en la entrevista con Lorenz no evita entrar de lleno en la controversia declarándose pionero en el desarrollo del objetivismo. Culpa a la deficiente distribución de sus textos de la postergación a que la crítica lo ha sometido; el mismo Robbe-Grillet reconoció ante él la justicia de esta reivindicación, en una entrevista privada, asegura el narrador argentino<sup>48</sup>.

---

<sup>46</sup> Filer, *La novela y el diálogo de los textos. "Zama" de Antonio Di Benedetto* (México: Oasis, 1982), pp. 20-21.

<sup>47</sup> Lorenz, *Diálogo con...*, p. 131.

<sup>48</sup> Las palabras de Di Benedetto a Lorenz deben ser reproducidas íntegramente, a pesar de su considerable extensión. Lo hacemos entonces en este pie de página:

"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 ser que para los tres esto llegue a constituir un problema por resolver. Faltará la solución. c) En los países más civilizados de

Creemos, sin embargo, que la mayor parte de los críticos que intervinieron en la polémica olvidaron el análisis detallado de los textos, sin el cual es irresponsable cualquier afirmación a favor o en contra de Di Benedetto como inventor de un movimiento. Tras una lectura en profundidad, la relación del autor argentino con el **nouveau roman** francés puede ser abordada desde dos líneas diferentes: una de aproximación, en lo que se refiere a la renovación del género y del lenguaje narrativos, y otra de distanciamiento en lo

---

cualquier continente, los medios de información, difundidos y veloces, la circulación no muy lerda de las obras literarias de alguna importancia, crean ciertas condiciones ambientales, de conocimiento, comunes a todos. 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 que el japonés y el sudamericano se quedan atrás, o su obra se publica sólo en su país y no tenga trascendencia local ni internacional. e) Puede ocurrir que al libro del autor francés se le repunte fundador de un Ismo, ¿no? Digamos del Ismo X. f) Puede ocurrir también que años adelante, por traducción o divulgación de cátedra, lleguen a Europa el libro japonés y el sudamericano, que resultarán fácilmente ubicables en el mismo X, aunque su nacimiento haya sido contemporáneo 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 tres volúmenes, tendrá el razonable derecho de dudar acerca de cuál es el pionero del Ismo X. h) Tal proceso - por cierto hipotético - es lógico, 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 pueda darse entre un autor de Roma que tiene toda la maquinaria editorialista detrás de la puerta, y un autor de un pueblito de Sicilia. De acuerdo, y hasta ahí con Robbe-Grillet. Ahora, por mi cuenta, un inciso complementario: i) El caso conjeturado es extremo y extraordinario, la «creación» de un Ismo. Si 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 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 centromericano, ¿no entra éste bajo sospecha de ser subproducto de la literatura europea?» (Lorenz, *Diálogo con...*, pp. 120-121).

que se refiere a la concepción poética del grupo francés, en absoluto compartida por Di Benedetto.

La renovación simultánea que Di Benedetto y la escuela europea emprenden en el género narrativo se manifiesta fundamentalmente en la revisión a que es sometido el elemento **personaje**. Asimilando las enseñanzas de Joyce, Kafka, Dostoievsky, pioneros en la introducción del **anti-héroe** en la novela, por las obras de los autores franceses y de Di Benedetto circulan hombres inadapitados, desarraigados, desde el Santiago de *Annabella* hasta el suicida de la penúltima novela. Aislados del exterior, estos hombres se concentran en su propio organismo, confundiendo sus emociones psíquicas con la proyección de éstas en el cuerpo: de ahí la sed, el hambre, que torturará a Diego de Zama y otros compañeros de ficción.

Los protagonistas de las novelas francesas son pasivos e indiferentes; los de Di Benedetto denotan además un alto grado de crueldad hacia sus semejantes (tal vez aprendida en Roberto Arlt, según veremos). Es fácil sin embargo observar una diferencia importante: el personaje **estructural**, sin contenido humano, mero soporte del discurso de las obras de Robbe-Grillet, no aparece apenas en Di Benedetto. Sólo es posible detectar algo similar en el juego de protagonistas intercambiables de los cuentos de *Annabella*. *Zama*, la segunda novela del autor, cuenta ya con un personaje **redondo**, de psicología bien definida. Por otra parte, la abulia de los protagonistas franceses no condice con las actitudes de los argentinos, que reflexionan, critican –especialmente, se autocritican–, esperan...

En este mismo terreno, el de la renovación de la narrativa, **nouveau roman** y Di Benedetto también se acercaron entre sí en el tratamiento del argumento. El asesinato de la niña en *El mirón*, de Robbe-Grillet, y la mutilación de Zama o el suicidio de Marcela –en *Los suicidas*– son narrados con la misma fría objetividad, con un deliberado deseo de neutralizar el posible **clímax**. Los finales de las obras de Robbe-Grillet y su grupo son, como los de Di Benedetto, preferentemente abiertos y circulares. También es posible equiparar los objetivos de franceses y argentino en lo referente al tratamiento del tiempo narrativo. Di Benedetto aspira a desintegrar el hilo cronológico convencional y procura conseguirlo con procedimientos similares a los descritos por Jean Ricardou al analizar la literatura de su grupo: la fragmentación de la imagen, la simultaneidad de las

acciones y, muy especialmente, la constante utilización del presente de indicativo --omnipresente en la narrativa de Di Benedetto a partir de *El silenciero*--. No es frecuente en su literatura, sin embargo, el recurso favorito de los europeos, la **descripción**, que utilizaban profusamente como un intento original para detener el tiempo mediante la contemplación de los objetos.

Hemos indicado unos párrafos más arriba que la escuela de Robbe-Grillet y Di Benedetto se aproximaban también en sus tácticas para la renovación del lenguaje narrativo. Los jóvenes narradores de los años cincuenta y sesenta en Francia querían despojar a la palabra de los sedimentos retóricos que habían dejado en ella siglos de tradición literaria; se embarcaron en un arriesgado proyecto de investigación lingüística, que Roland Barthes definió sabiamente como búsqueda del **grado cero de la escritura**<sup>49</sup>. La misma inquietud se evidencia en la narrativa de Di Benedetto. En el análisis de sus novelas iremos anotando la abundancia de los juegos de palabras, paranomasias, aliteraciones... Sus textos acogerán discursos de registros diversos y a menudo ajenos a la literatura: el periodístico, el filosófico, el publicitario, incluso el discurso gráfico. A veces estos recursos producen cierta sensación de artificialidad, nada ajena a las pretensiones del **nouveau roman** y Di Benedetto.

Frente a esta general sintonía en los procedimientos de la narración, decíamos, la concepción que franceses y argentino tienen de la literatura es abiertamente distinta. Ciertamente, tanto uno como otros parten de una idéntica reflexión acerca de la pérdida de valores en nuestra civilización contemporánea. En un mundo sin puntos de referencia preestablecidos, el hombre pierde la capacidad de comprensión: la mirada es el único instrumento de conocimiento, la mera constitución de lo observado. Por ello la literatura del **nouveau roman** deberá recurrir preferentemente al relato en primera persona, con lo que podremos hablar de un radical solipsismo en su intelección del mundo. También es éste recurso constante en la narrativa de Di Benedetto.

Pero no van más allá de estos rasgos muy generales, y compartidos con un nutrido grupo de novelistas de las más distintas tendencias en los últimos cincuenta años, las coincidencias en lo

---

<sup>49</sup> Sin embargo, el crítico francés señala como precedente destacado de esta escritura neutra a Albert Camus, de quien con toda probabilidad aprende Di Benedetto las técnicas del arte despojado.

que respecta a la concepción poética. Frente a la desacralización de la existencia, Di Benedetto reacciona de manera distinta a la de los **nouveaux romanciers**. Para los franceses sólo resta la posibilidad de la renuncia ascética a cualquier forma de intervención en un universo decididamente ajeno. Los fines trascendentes son entonces inmisericordemente desplazados de la literatura. Antonio Di Benedetto, en cambio, impregnado de existencialismo, no puede otorgar a Robbe-Grillet la razón cuando éste aboga por una realidad sin filosofías. En su cuentística y novelística abundan también las **cosas**, descritas igualmente a través de imágenes visuales y auditivas, pero sus seres inertes esconden siempre un mensaje humano, a menudo angustiado. Tendremos que hablar por ello, con mucha frecuencia, de objetos-símbolos, animales-símbolo en la narrativa de Di Benedetto.

Pero tal vez podamos resumir en una sola idea las diversas distancias que separan a Di Benedetto del **nouveau roman**. En el célebre volumen de ensayos *Por una novela nueva* Alain Robbe-Grillet protestaba por la etiqueta de **deshumanizada** que se había colocado a su literatura. Pero al mismo tiempo se sentía en condiciones de superar lo que consideraba como antropocentrismo claustrofóbico de nuestra cultura.

Nuestro mundo, hoy, está menos seguro de sí mismo, es tal vez más modesto, puesto que ha renunciado a la omnipotencia de la persona, pero más ambicioso también puesto que tiene la vista fija más allá. El culto exclusivo de "lo humano" ha dado paso a una toma de conciencia más amplia, menos antropocéntrica<sup>50</sup>.

En las obras de Di Benedetto, en cambio, siempre es un hombre –a menudo solo– quien ocupa todo el espectro del discurso. El rechazo del idealismo no lleva a su literatura –como sí a la de los franceses– hasta el **objetismo** o **cosismo**, sino, todo lo contrario, hacia un desgarrado **humanismo** que ocupará preferentemente nuestra atención en las páginas siguientes.

---

<sup>50</sup> Alain Robbe-Grillet, *Por una novela nueva* (Barcelona: Seix Barral, 1965), p. 39.

El hombre es la única criatura que rechaza ser lo que es. La cuestión estriba en saber si esta negativa no puede conducirle más que a la destrucción de los otros y de sí mismo, si toda rebelión debe acabarse en justificación del crimen universal, o si, por el contrario, sin la pretensión de una imposible inocencia, ella puede descubrir el principio de una culpabilidad razonable.

Albert Camus, *El hombre rebelde*

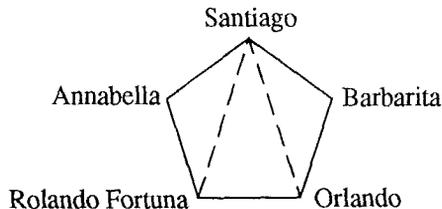


## II. ANNABELLA (1955)

### A. ANNABELLA, NOVELA ABSTRACTA

#### 1. Primera Epoca: especulativa

Fue Günter Lorenz quien propuso el apelativo "novela abstracta" o "absoluta" para *El pentágono*, retitulado en la segunda edición como *Annabella*. No explicaba sin embargo el crítico alemán el concepto de abstracción aplicado a la narrativa. Di Benedetto vuelve a utilizar el sustantivo, **abstracción**, al referirse al título "El pentágono", en el prólogo a la segunda edición de 1974. Es en efecto la figura geométrica la que pone en movimiento el proceso **desmaterializador** de la novela, hasta convertirla en forma abstracta. El pentágono es para Di Benedetto la intersección de dos triángulos, triángulos amorosos. Cada uno de sus vértices representa a uno de los personajes del drama sentimental: Santiago, solitario en el vértice superior, que tiende dos líneas hacia las dos mujeres del relato, Annabella y Barbarita. Estas, a su vez, se unen respectivamente a los vértices de la base del pentágono: Rolando Fortuna y Orlando Sabino, los amantes de las amadas de Santiago.



La estructura tripartita que se halla en el fondo de la figura se refleja también en la distinción de tres épocas para el relato; tres partes constituidas a su vez por un número variable de relatos breves, según una estructura que el autor denomina en la portada "novela en forma de cuentos". La "época especulativa" que rotula los ocho primeros cuentos considera distintas posibilidades de relación entre los elementos del primer triángulo, Santiago/Annabella/Rolando.

"Aunque me confunda..." es la narración de quien se descubre como Santiago –narrador autodiegético de todos los relatos—. Santiago explica su sospecha de poseer la capacidad de volar, o de haberla poseído durante la infancia. Sin embargo, su trabajo en una gris oficina, confundido en la mediocridad, frustra sus aspiraciones de ser diferente. Sólo el recuerdo de Annabella, definitivamente perdida, lo insta a iniciar ese vuelo, que finalmente no llega a producirse. El final simbólico equipara la interrupción de la escritura con la de los sueños del protagonista, y el mismo nombre de la amada queda mutilado: "Todo, Anna, se corta. Un tajo. Un tajo más allá de la pared"<sup>51</sup>. Este primer cuento presenta tan sólo a dos de los vértices del primer triángulo. Su localización temporal es también peculiar dentro del conjunto de la obra, pues se escribe desde un presente en el que se desconoce el matrimonio de Annabella con Santiago o con Rolando. Ella es en cambio un amor de infancia, definición que no reaparecerá hasta la época "crítica". Se configura entonces como una introducción al proceso que se desenvolverá en los siete cuentos restantes, y un índice cataléptico que permitirá la relación con los cuentos de las dos épocas finales. Se separa de los relatos de su grupo en cuanto se sitúa en una supuesta verdad histórica en la que Santiago jamás llegó a casarse con Annabella, y tan sólo especuló con esa posibilidad en una serie de cuentos primerizos, tal como sugiere una "Introducción al Pentágono" colocada por el autor antes de los cuentos.

Si mantenemos, entonces, la apreciación del primer relato como pieza introductoria a la dinámica de las alternativas consiguientes, proponemos entender en la época "especulativa" el siguiente desarrollo temático:

---

<sup>51</sup> Antonio Di Benedetto, *Annabella* (Buenos Aires: Orión, 1974), p. 33. Citaremos en adelante por esta segunda y definitiva edición, indicando entre paréntesis el número de página.

Santiago y Annabella se casan. Pero Santiago no entiende la superioridad espiritual de Annabella, no posee capacidad para la ternura o el romanticismo. Se abren entonces dos posibilidades: Annabella se fuga con Rolando, de altura moral semejante a la suya (cuento "Casa del contrabajo A, casa del contrabajo B"), o muere de amor por Rolando ("La suicida asesinada").

Otro haz de posibilidades arranca igualmente de la boda entre Santiago y Annabella. Pero en este caso ella es amante ("Te soy fiel") o ha sido amante de Rolando ("El desesperado manso", "El desalojado manso").

Si Rolando muere, Annabella mantiene vivo su recuerdo ("Te soy fiel") o su hermano lo venga perpetuando el adulterio ("El desesperado manso"). Si, por el contrario, es inmortal, puede seguir atormentando a Santiago eternamente ("El desalojado manso").

No queda entonces para Santiago más posibilidad que suprimir a ambos ("Mi pecho, convulso, seccionada pata de araña"). Annabella es, en cualquier caso, un amor imposible.

Estamos ante ocho distintas **especulaciones** que presentan diversas fórmulas para perder a Annabella. Como tales especulaciones se desenvuelven en la atmósfera intemporal y utópica –sin espacio– de un futuro continuamente reinventado. Cabe sin embargo observar que todos los relatos, con dos solas excepciones – "Soy un poco más pero si fuera un poco más..." y "Te soy fiel"– se redactan a partir de la memoria que investiga en el pasado y encuentra razones para autoinculparse: "Creo que incurrí en mi primera torpeza al regresar del paseo de bodas" (p. 37); "Yo, estúpido, que no lo comprendí a tiempo" (p. 63)... El presente en el que se produce el acto de habla se sitúa años atrás de la ilusoria boda de Santiago con Annabella o de Rolando con Annabella, años después de la pérdida de la mujer amada. El texto se configura, entonces, como una confesión, tal como tendremos ocasión de volver a ver.

La lectura de anécdotas discontinuas en el tiempo que propone *Annabella* logra al fin producir un efecto de **acronía**, desaparición total de una sucesión verosímil de la temporalidad<sup>52</sup>. Los índices

---

<sup>52</sup> La terminología pertenece a Gérard Genette, *Figuras III* (Barcelona: Lumen, 1989). Debemos también a él los conceptos de relato **singulativo** y **sumario** que se emplearán más adelante.

cronológicos manejados por el narrador son al menos diez, tal como los glosamos a continuación:

a) Un pasado de la infancia, del amor juvenil entre Santiago y Annabella, aludido exclusivamente en el primer cuento, "Aunque me confunda...";

b) Un pasado del noviazgo entre Santiago y Annabella, en "Casa del contrabajo A, casa del contrabajo B", "La suicida asesinada" y "Te soy fiel";

c) Un pasado posterior al matrimonio entre Santiago y Annabella: "Casa del contrabajo A, casa del contrabajo B", "La suicida asesinada", "El desesperado manso";

d) Un pasado del matrimonio entre Santiago y Annabella que se localiza en el siglo XVIII, "El desalojado manso";

e) El pasado del matrimonio Rolando/Annabella: "Mi pecho, convulso, seccionada pata de araña";

f) El pasado de la viudedad de Santiago, tras la muerte de Annabella: "El desesperado manso";

g) Un presente de la narración en el que Santiago no posee a Annabella: "Aunque me confunda";

h) Un presente de la narración en el que Santiago está casado con Annabella: "Te soy fiel";

i) Un nuevo presente de la narración en el que el narrador parece situarse poco después de la muerte de Annabella: "Soy un poco más, pero si fuera un poco más...";

j) Por último, un presente localizado mucho tiempo después de la muerte de la amada: "Casa del contrabajo A, casa del contrabajo B", "La suicida asesinada", "El desesperado manso", "Mi pecho, convulso, seccionada pata de araña".

La coherencia temporal entre los relatos está premeditadamente destruida. Así, si en "Casa del contrabajo A, casa del contrabajo B" Annabella huye del hogar de Santiago poco después de casados y la pareja sólo se reencuentra tres años después, en el cuento siguiente, "La suicida asesinada", la joven muere aproximadamente dos años después del matrimonio. Di Benedetto no dudará entonces en añadir discronías que dificultan aún más el seguimiento de un hilo temporal lógico, como la analepsis que a mitad de "La suicida asesinada" se refiere a un momento muy anterior en el que Annabella regala un anillo a su entonces esposo Santiago.

Esta falta de concordancia temporal redundante evidentemente en la independencia de cada relato; contribuye a este efecto aislante la condición de relatos **singulativos** de todos los cuentos de la época "especulativa": en efecto, en cada uno de ellos se narra lo que ha sucedido en una sola ocasión, salvo en la primera parte de "Mi pecho, convulso, seccionada pata de araña" donde la narración **iterativa** analiza los sentimientos de la araña-Santiago durante los días monótonos en los que se cumple la agonía de Rolando, formulado en pretérito imperfecto, frente a la mayor frecuencia del pretérito perfecto en el resto del cuento y en la época "especulativa" en general. Las ocho distintas posibilidades que contempla Santiago se desenvuelven en momentos puntuales de un pasado en el que falta el fondo de un segmento continuado de tiempo.

A la sensación de discontinuidad se une en esta primera parte la de la rapidez vertiginosa con que se suceden –son narrados, para ser más exactos– los acontecimientos<sup>53</sup>. Seis de los ocho cuentos se constituyen como verdaderos **sumarios**, rápidos resúmenes de acontecimientos. Tan sólo en "Aunque me confunda..." y "Soy un poco más, pero si fuera un poco más..." el sumario desaparece ante una nueva forma de relato que sustituye la relación de hechos por la plasmación de un discurso interior, monólogo que se despliega a medida que se construye la escritura:

Uno sabe. No lo piensa de continuo, no se acuerda a cada instante; pero sabe. No transmite olor a fieles difuntos ni a flores fieles o infieles. No esparce silencio. Sólo que uno siente que está en la órbita, en la órbita necropolitana. Y toda la gente debe de saberlo. Este sabe que vive y que la casa tiene aire y él lo respira. Pero sabe lo otro...(pp. 56-57).

La crítica literaria ha buscado título a este tipo de discursos que con tanta frecuencia desplazan en la narrativa contemporánea al relato canónico. Genette lo relaciona con el modo de la narración a

---

<sup>53</sup> A propósito de la narrativa de Alain Robbe-Grillet, Gérard Genette ha hablado en *Figures I* (París: Éditions du Seuil, 1966) de la sensación de "vértigo fijado" (**vertige fixé**) que transmite al lector su escritura fundada en la visión reflejada, la repetición, el doble, las versiones incompatibles, la analogía entre objetos. Di Benedetto consigue, con estos métodos u otros semejantes, un idéntico vértigo estático.

la que llama **talking** por analogía con las tradicionales **telling** y **showing** con que se designaban al discurso y la mimesis diegéticas respectivamente. Por otro lado, Dorrit Cohn dedica su estudio fundamental, *Transparent Minds*, a distinguir tres fórmulas para la representación de la vida psíquica en el relato: el **psico-relato**, narración en tercera persona de la vida interior de un personaje a través de un narrador que la **explica** al lector; el **monólogo reportado**, en primera persona y presente narrativo como traslación directa desde la mente del personaje a la página; el **monólogo narrado**, en tercera persona de nuevo y con los tiempos habituales del relato, donde un narrador asume palabra por palabra el flujo de la conciencia íntima de un personaje. Los dos relatos de la primera época a que nos venimos refiriendo pertenecen sin duda a la segunda categoría. Teniendo en cuenta el carácter autodiegético de *Annabella*, debemos llamarlos, tal como propone Dorrit Cohn, **monólogos autorreportados autónomos**<sup>54</sup>. Un Santiago sumido en la soledad rumia sus fracasos y rencores ante nuestra mirada indiscreta.

## 2. Segunda época: crítica.

Los tres cuentos de la época "crítica" presentan una amplia presencia del monólogo autorreportado o autonarrado, frente a la casi desaparición del sumario de acciones. La anécdota se resume prácticamente a cero. El narrador Santiago se ha situado ahora en un presente del acto de habla localizado en un momento posterior al matrimonio Barbarita/Santiago. El título general que los encuadra en una época "crítica" se adecúa al tono discursivo que predomina en estos cuentos, en los que Santiago dialoga consigo mismo o con quienes le rodean indagando nuevamente las razones del fracaso moral:

Pasional, apasionada... Esto durará o no; pero siendo tú así... Todo es posible, depende de ti, Bárbara. Me encontraste en la edad precisa, en la situación precisa: desesperado,

---

<sup>54</sup> Dorrit Cohn, *La transparence intérieure. Modes de représentation de la vie psychique dans le roman* (París: Editions du Seuil, 1981). Indudablemente, la nomenclatura que empleamos resulta a menudo extraña al castellano.

confuso. Era una desesperación la mía y otra desesperación, tal vez, la tuya... (p. 99).

La dinámica especulativa que combinaba a los actores según diversas hipótesis desaparece ahora. La ligazón lógica se hace más consistente en esta nueva etapa, y nos vemos tentados de recomponer el hilo cronológico que Di Benedetto nos escamotea: en "Este canto de mi angustia" Santiago vuelve a soñar, quizás por primera vez tras el matrimonio con Bárbara, con Annabella.

Ignoro a quién podía deberle gratitud por esta posibilidad mía de sentirla aún, tan después y a pesar de todo. Porque este a pesar de todo eras, en cierto modo, tú, la que dormías a mi lado (p. 94).

"Tú, como mi sueldo... lo único" tal vez supone un avance temporal: Santiago ya admite una crisis insoluble en su unión con Bárbara, y los ensueños de Annabella irrumpen incluso en las horas de vigilia: "¿Para qué me cierras los ojos? ¿Por qué prefieres que duerma? ¿Para que no piense en ella? ¿Sabes tú, Bárbara, si pienso en ella?" (p. 99). Una progresión temporal implícita representa por último el tercer relato, "Anna cachorrera", pues en él aparece por primera vez Santiaguito, hijo de Bárbara y Santiago, a quien éste alimenta y duerme haciéndolo receptor inútil de sus amargas reflexiones. El narrador ha incluido en este cuento dos referencias cronológicas significativas: una que se remonta a un pasado mítico de la infancia en el que "ella y yo tenemos diecisiete años y estamos juntos" (p. 105), que actúa como elemento discursivo anafórico frente al primer relato de la colección; otra segunda referencia que actúa catafóricamente augurando una decepción futura, cuando Santiago reencuentre a Annabella y reconozca su condición de mero ideal romántico:

Lo malo es que tiene que suceder: me dará con ella. Sucederá y no me explico cómo es que no ha sucedido. Cuando la encuentre y ni sea de noche y esté muerta, ni sea de día y tenga diecisiete ella y tenga diecisiete yo, y venga por ahí, por la mismísima vereda, con los cuatro o cinco cachorros... (p. 105).

## *Carmen Espejo Cala*

En la época "especulativa", tras diversos intentos fallidos, Santiago conseguía por fin destruir el triángulo que lo atormentaba, haciendo desaparecer a la amada y al supuesto competidor de una sola vez. Pero en la época "crítica" el recuerdo de Annabella acosa a Santiago. Este se defiende aguzando una severa autocrítica, que roza el sarcasmo: "Mira: Annabella es como lo del tío adinerado. El posee millones, es cierto: pero yo no tengo un céntimo de su riqueza"(p. 100).

### **3. Tercera época: de la realidad**

Los cinco últimos relatos encuadrados bajo este rótulo contienen un nuevo eje cronológico. Tal como en la época anterior, asistimos a diversos incidentes del matrimonio entre Santiago y Bárbara, sólo que una elipsis implícita nos sitúa largos años después: esto podemos deducir del cuento "A la que no se priva", donde Santiago reclama a la esposa una merecida jubilación metafórica, cansado de la relación insatisfactoria, y de "Parecida a ti, vienes a tener de ella...", donde Santiaguito tiene ya nueve años.

La narración se despliega desde el presente en estos dos relatos citados; en otros la voz narradora rememora un pasado que sin embargo coincide con la situación anterior. Por último, el cuento final reelabora la convención del narrador que habla tras su propia muerte, descrita en el relato. La **acronía** se mantiene entonces en la última etapa, si bien tampoco aparecen ahora las versiones o especulaciones que definían a los primeros cuentos. Por el contrario, y tal como en la etapa anterior, es fácil suponer un sutil hilo cronológico que avanza relato a relato en una gradación creciente de la tensión anecdótica.

Los cinco relatos de la época "de la realidad" recuperan el discurso narrativo de la primera parte, frente a los monólogos autónomos de la segunda. Todos ellos pueden ser considerados perfectos sumarios, sin que sea insignificante la parodia del relato policíaco –relato de acciones por antonomasia– que asoma en ciertos pasajes:

La coartada clásica. Pero no la primaria, que puede fallar. En vez de demostrar que esa noche, a las 23, estuve en tal lugar, probar que esa noche, a las 23, estuve no sólo en un lugar distinto, sino en tres lugares distintos (p. 119).

Tan sólo en "Parecida a ti, vienes a tener de ella..." el narrador recupera la función de **talking** que aparecía a menudo en la primera época y con profusión en la segunda:

Tu salvación... ¿Y mi salvación?... ¿Quién nos salva? ¿Cómo nos salvaremos? En fin, dejemos. Todo pierde estabilidad cuando uno se acerca a lo que no quiere pensar (p. 133).

Estos cinco relatos constituyen, hemos dicho, la época "de la realidad". Quizás significa esto que frente a las especulaciones de los primeros relatos y las reflexiones del segundo período crítico, ahora Santiago cuenta al fin la verdad. Ciertamente, en contraste con la parquedad de referencias externas de los relatos anteriores, en estos últimos cuentos aparece alguna referencia geográfica ("Bajábamos por la calle Las Heras...", p. 125 –tanto Buenos Aires como Mendoza y otras muchas poblaciones argentinas tienen una calle de tal nombre–), algún dato biográfico que antes habíamos ignorado (Santiago es profesor de Historia, Barbarita escribe discursos...) e incluso un atisbo del suave costumbrismo urbano de los libros posteriores del autor:

Comí en un buen restaurante y, tanto decirme señor y ver mujeres adivinándoles el aroma y hasta comprobándolo, me puse frívolo. Pero en el café un amigo, ex discípulo y más bien ya ex amigo, me pidió cincuenta pesos y yo sabía que nunca me los devolvería y se los puse en la mano sabiendo que mejor están en la mía, no por seguros solamente, sino por casi necesarios (p. 111).

No se excluyen de estos relatos el elemento fantástico (el caballo parlante del tercer cuento) o el onírico (el del juicio fantasmagórico del último cuento), pero incluso éstos aparecen frecuentemente revestidos de la verosimilitud de lo cotidiano. Antes de emprender el viaje al que ha sido condenado en un insólito juicio **final**, Santiago pasa por casa para proveerse de dinero, documentos y alguna ropa; luego compra en una confitería sandwiches de miga.

El otrora soñador se halla ahora inmerso en la vida gris y adocenada de la que huía en el relato inicial, hasta tal punto que en los últimos cuatro cuentos ha perdido incluso el recuerdo de

*Carmen Espejo Cala*

Annabella. Cuando en el juicio reaparece Rolando Fortuna, la memoria resurge frágilmente:

Por encima de ese nombre estaba otro, que se hizo memoria e interrogación, apareciendo en mí como una gota de agua recién nacida:

– ¿Annabella?... (p. 143)

El pentágono sólo adquiere carta de naturaleza, pues, en este último relato en el que todos los personajes son reunidos en la realidad o el recuerdo. El resto de la tercera época se encamina a la destrucción –nuevamente simbólica y real, y al fin frustrada– de Orlando y Barbarita, a la que implícitamente Santiago ha inducido al adulterio:

Tuve que asentir, maravillado por la discreción que ese día aplicaba el juez para el trato conmigo, pues asimismo pudo decirme que si Barbarita tenía a su lado a Orlando Sabino era porque antes yo admití la probabilidad de la existencia de Rolando Fortuna (p. 142).

## B. ANNABELLA, NOVELA PSICOLOGICA

### 1. La palabra inadecuada.

El narrador ha eliminado sistemáticamente cada uno de los vértices de las figuras geométricas en las que su mentalidad abstracta hace cuajar a sus conflictos sentimentales. También evita en su narración cualquier focalización distinta a la suya propia. Apenas nos brinda la oportunidad de escuchar a las dos mujeres o a sus amantes, pues si las escenas dialogadas son escasas, más exigua es aún la función del **narratario** –representado o no representado– en estos relatos.

Rolando Fortuna y Orlando Sabino no son nunca narratarios del discurso de Santiago, y así Santiago imposibilita el contacto directo con ellos. Annabella en cambio es narratario explícito de dos cuentos de la primera época ("Aunque me confunda..." y "Soy un poco más, pero si fuera un poco más..."), y de un cuento de la segunda época ("Anna cachorrera"): "Anna, Anna. Si tú supieras que alguna vez, de tanto pensar en ti, pienso la verdad de lo que eres o puedes ser tú ahora..." (p. 105). En las dos épocas finales Annabella ha de ceder lugar a dos nuevos narratarios, Barbarita ("Este canto de mi angustia", "Tú, como mi sueldo... lo único", "Parecida a ti, vienes a tener de ella...") y Santiaguito ("Anna cachorrera" y "Parecida a ti, vienes a tener de ella...").

Pero no debemos confundirnos. Santiago siempre habla solo. Las exclamaciones e interrogaciones, los vocativos, que brotan sin cesar en sus textos (especialmente aquéllos que hemos señalado como monólogos autorreportados o autonarrados) son trampas retóricas. En dos ocasiones distintas confiesa su incapacidad para comunicarse con Annabella y Bárbara respectivamente: "No sé si ella me oyó. Yo hablaba para mí. Creo que también ella hablaba para sí" (p.

45); "Bajábamos por la calle Las Heras, sin hablar, sin nada que comunicarnos" (p. 125).

Por otro lado, Santiaguito es interlocutor sólo en cuanto no puede comprender a su padre, con lo que el diálogo se torna, nuevamente, monólogo disfrazado:

Perfectamente, ya está dicho. Nada gano con eso, ¡Dios Santol!, pero qué alivio decirlo, aunque sea a él. Aunque no me oiga, aunque si me oyera no me entendería, mi tierno cachorrito (p. 104).

Sólo contamos con la palabra de Santiago. Su discurso es enteramente egotista y subjetivo<sup>55</sup>. La experiencia de Santiago nos es referida de un modo limitado, poco fiable. En más de una ocasión nos relata episodios no sucedidos; en otras, cuenta distintas versiones del mismo acontecimiento; en líneas generales, nos escamotea cualquier posibilidad de aproximarnos a quienes le rodean, sean éstos seres reales o inventados. En términos más exactos, Santiago es un **narrador desconfiable (unreliable)**, tal como Booth lo define en *The Rhetoric of Fiction*. También Todorov propone aplicar a este tipo de discursos el rótulo **palabra inadecuada**. Santiago miente, se equivoca y, lo que es más significativo, quizás no está en condiciones idóneas para ser narrador de los hechos.

La atribución de **desconfiabilidad** a un agente sólo puede justificarla un autor implícito. ¿Quién nos induce a sospechar de la veracidad de la palabra de Santiago? Sin duda, más aún que la posible opacidad de sus mentiras o ambigüedades introducen en el texto, es la palabra autorizada del narrador heterodiegético de los prólogos la que subvierte nuestra credibilidad. Hasta el momento habíamos soslayado premeditadamente la lectura de las palabras preliminares de *Annabella*; las analizaremos ahora detenidamente.

La edición de 1975 –*Annabella*– introduce en la obra un apartado nuevo, "Indicios". Incluye este apartado la "Introducción al Pentágono" que ya aparecía en 1955 y unas palabras previas en las que se comenta la segunda edición. El segundo prólogo está firmado

---

<sup>55</sup> Dorrit Cohn aplica a este tipo de monólogos un título expresivo, **das gefangene Ich, el yo cautivo**, extraído de una obra de Erika Höhnisch. *La transparence intérieure*, pp. 277-278.

por "El autor" y fechado el 24 de diciembre de 1973. Se trata entonces de Di Benedetto, quien, dieciocho años después de publicada la primera edición, nos informa acerca de las variantes y de las reacciones críticas ante su obra primeriza, incidiendo especialmente en la supuesta relación con el **nouveau roman** francés.

No debe sin embargo presuponerse una absoluta **inocencia** en sus palabras. En primer lugar, Di Benedetto no solventa la duda que él mismo abre en este prólogo: "A expensas de este decir no, no a la sustancia del libro, se abrió paso hacia la portada una abstracción —el pentágono—..." (p. 12). No queda claro, sin embargo, si la simple recuperación del título primitivo, *Annabella*, implica la recuperación de la **sustancia** original. Más adelante llega incluso a confiarnos la existencia de un "remoto original" que no es ni *Annabella* ni *El pentágono*. Pero ya no hay más datos. Di Benedetto aquí asume sin duda la función de narrador, narrador autorizado para el escamoteo de información o **paralipsis** —en terminología genettiana—. En la entrevista que realizó al autor en 1968, Günter Lorenz se admiraba de la capacidad del autor argentino para novelar los procesos de creación de sus propias obras.

Pero más importante resulta aún la línea de interpretación que Di Benedetto propone en estas palabras previas. Transcribimos el párrafo completo:

Este libro trata la infracción.

Su anécdota particulariza la infracción matrimonial, en la atmósfera de un modo de amor, un modo curioso o absurdo.

Quizás sólo sea un tema externo, como pretexto para hablar de los seres que ansían no morir sin haber sido amados; para hablar de los humillados y los injuriados, por o sin causa de amor; de los desgarrados, de los solitarios (pp. 13-14).

Si la infracción matrimonial es un tema externo y la lectura profunda debe descubrir referencias a grandes temas como la soledad y la humillación, se hace evidente que el autor en 1973 está releendo *El pentágono* a la luz de sus creaciones posteriores: *Zama*, *El silenciero*, *Los suicidas*...

La "Introducción al Pentágono" que ya se incluía, con algunas variantes, en la edición de 1955, necesita un comentario más

extenso. No hay ahora firma ni fecha que aclare quién y cuándo habla en este caso. Se trata de un narrador heterodiegético que, sin embargo, conoce a Santiago o al menos conoce a quienes lo conocen: "Lo que muchos le han visto hacer en los días subsiguientes es algo gráfico" (p. 19); "Se dice que él anda por diferentes lugares delineando sus pentágonos"... (p. 22). Este comentarista anónimo nos ofrece datos definitivos para entender las circunstancias en que han sido creados los cuentos y su significación última.

En primer lugar, presenta a Santiago como un narrador primerizo que, enamorado de Annabella y sin esperanzas de conseguirla, inventa cuentos en los que se imagina burlado por ella. Estos cuentos son "los primeros de su pluma que pasaron su propia crítica" (p. 17), y el ardid de Santiago tiene un nombre preciso en la ciencia psicológica: **contracatexia**, intento de neutralización de aquellos objetos o seres a los que previamente habíamos cargado de afecto. Su escritura es, entonces, un intento de fuga.

Es interesante observar cómo difiere la Annabella del comentarista anónimo de la idealizada imagen que nos transmite Santiago: "Cuentan que se enamoró de una joven de menos años que él, de mayor fineza, con apellido, con pasión por las fiestas y el baile" (p. 17). Por lo demás, los datos que se ofrecen ahora acerca de Santiago nos permiten reconocerlo sin dificultades: se trata de un profesor (recordemos no obstante que el primer cuento se ambienta en una oficina), efectivamente casado con Barbarita pero impenitentemente enamorado de Annabella.

El presente en el que se redacta la "Introducción al Pentágono" coincide con el momento en el que Santiago descubre la traición de Barbarita: "Pues bien, ahora sucede, según cuentan, que no obstante la elección menos pretenciosa... En fin. El ya lo sabe" (p. 18). En este punto el prologuista nos ofrece una información que desconocíamos: la reacción de Santiago ante la noticia roza la demencia, obsesionado con la representación geométrica de su drama vital que lo mueve a dibujar pentágonos por todas partes:

Los traza sobre las paredes encaladas, en el diario que lee, en los cuadernos de sus alumnos, en la cáscara de las sandías... Emplea un palito, un cortaplumas, la pàrker, la tiza que carga en los bolsillos... Sobre la mesa pasa el dedo, habituado al diseño de ese tenaz pentágono que, tal vez, él ve. Todavía no lo dibuja en el aire (p. 22).

No tenemos constancia de que Santiago siga escribiendo, aunque el prologuista nos dice que "Después ha pulido su modo de expresarse, y ríe" (p. 19), refiriéndose tal vez al nuevo tono de sus cuentos tras el descubrimiento doloroso. En cualquier caso, debemos entender que su testimonio carece de fiabilidad en cuanto se trata de un hombre psíquicamente trastornado. Las palabras finales de esta "Introducción" califican a la obra como "obertura de una ópera bufa", desdramatizando su contenido, y más claramente en la primera edición, *El pentágono*, el prólogo terminaba haciendo referencia a una enfermedad mental: "quiere decir que por primera vez mostró síntomas de un histerismo que, en definitiva, resultó transitorio. De este modo, tal vez, la historia podría tenerse por más aceptable"<sup>56</sup>.

Podemos entonces plantear ya las siguientes conclusiones:

a) La "Primera época: especulativa" contiene los cuentos que un Santiago que se iniciaba en la literatura dedicó a destruir su obsesión por Annabella, inventándole una pasión por otro hombre.

b) La "Segunda época: crítica" coincide cronológicamente con el momento de la redacción de la "Introducción al Pentágono": los instantes en los que Santiago recupera la añoranza por Annabella y descubre la infidelidad de Bárbara.

c) La "Tercera época: de la realidad" supone el desenlace de la anécdota, narrado, conforme va pasando el tiempo, por la mente trastornada de Santiago. Por otro lado, y ya que esta explicación previa no ofrece datos al respecto, podríamos suponer también que los cuentos de la última época o "de la realidad" son nuevas especulaciones de Santiago, especulaciones pesimistas que lo asedian cuando descubre el adulterio de Bárbara y se desliza hacia la insania.

Nos hemos detenido tan extensamente en la exégesis de estos prólogos porque ponen de relieve la condición decididamente ambigua de la literatura de Di Benedetto. El narrador autodigético miente tal vez, y tal vez su palabra es inadecuada por ser la de un loco, pero tampoco el narrador heterodiegético que se presenta como guía introductor habla con absoluta claridad. Fijémonos para

---

<sup>56</sup> Antonio Di Benedetto, *El pentágono* (Buenos Aires: Doble P, 1955), p. 17.

*Carmen Espejo Cala*

terminar en un hecho significativo: es este narrador en segunda instancia quien desarrolla el motivo del pentágono, que, por cierto, no aparece explícitamente en ninguno de los cuentos. Es él quien los representa gráfica y discursivamente y a quien, por tanto, se debe esa represión de lo sentimental a través de lo geométrico y abstracto de que hablaba Di Benedetto en el prólogo de 1973. El **nouveau roman** reconocía como una de las bases de su doctrina la focalización de la narración en la visión subjetiva de un personaje. Abominaba por el contrario de cualquier pervivencia del psicologismo en el relato, considerándolo fácil recurso para enredar al lector y, en cualquier caso, simplificar y desnaturalizar las vivencias humanas. Así lo entendía Nathalie Sarraute:

Hay que impedir, por tanto, que el lector intente matar dos pájaros de un tiro; y visto que los personajes ganan en vitalidad aparente y en verosimilitud lo que sus respectivos estados psicológicos pierden en profunda veracidad, hay que evitar que disperse su atención fuera de los personajes, y para ello hay que privarle, hasta el máximo, de todos esos indicios que pueden, por rutina y a su pesar, llevarle a engaño<sup>57</sup>.

La narrativa de Di Benedetto ha sido insistentemente calificada por la crítica, en cambio, como proyecto de indagación psicológica. Lorenz apostilla que *El pentágono* es un "experimento literario, tratado de manera muy personal, y muy subrayado en su faz psicológica"<sup>58</sup>; Amar Sánchez, Stern y Zubieta puntualizan un poco más destacando en la novela

el apartamiento de ciertas pautas de la producción de la novelística del cincuenta y cinco, a través, entre otras cosas, del claro aporte del psicoanálisis al texto, aporte que se halla presente tanto en la deformación, como en su estructuración como enigma que marca la ausencia de una plenitud de

---

<sup>57</sup> Nathalie Sarraute, *La era del recelo. Ensayos sobre la novela* (Madrid: Guadarrama, 1967), p. 58.

<sup>58</sup> Lorenz, *Diálogo con...*, p. 110.

sentido, comprometiendo en ello la huella de los procesos primarios<sup>59</sup>.

Coincidimos con estos autores que destacan la impronta del psicologismo en el texto del narrador argentino. El psicologismo se revela, efectivamente, en la ambigüedad de sentido que ya hemos venido señalando. También en los **indicios** que la autora francesa proscribe y que Di Benedetto utiliza con insistencia, gestos que se limitan a aportar datos sobre la caracterización psicológica del actor. De hecho, estos relatos juegan tan sólo con dos tipos de elementos fundamentales: **indicios** y **dispatchers** –estos últimos, funciones cardinales, núcleos de máxima tensión diegética<sup>60</sup>.

Un buen número de cuentos se construye a través de la alternancia entre **dispatchers** e indicios: "El desesperado manso", "Te soy fiel", "Mi pecho, convulso, seccionada pata de araña", "Parecida a ti, vienes a tener de ella", "El juicio y el viaje". Otros, por el contrario, se constituyen casi exclusivamente con funciones cardinales o **dispatchers**: "Casa del contrabajo A, Casa del contrabajo B", "La suicida asesinada", "El desalojado manso", "Los Miserables", "La coartada múltiple", "A la que no se priva". Es en éstos donde aparecen las breves informaciones temporales que concede el narrador; el discurso en ellos se recorta hasta hacerse obsesivamente neutro, denotativo:

Agitación y apersonamiento de buen número de gente, el suficiente para que el episodio cobrara estado público. El

---

<sup>59</sup> Amar Sánchez, *Stern y Zubieta, La narrativa entre 1960-1970: Di Benedetto...*, p. 629.

<sup>60</sup> Es Roland Barthes quien enumera cuatro funciones narrativas fundamentales: a) la función cardinal o núcleo **-dispatchers** en la terminología crítica anglosana-, momentos de riesgo del relato, donde se evidencia el progreso de la acción; b) catálisis o zonas de descanso de la tensión narrativa, de aminoración del ritmo del relato; c) informaciones, que simplemente sitúan al relato en el espacio o el tiempo; d) indicios, unidades mínimas de repercusión paradigmática, pues, independientemente de que hagan avanzar o no el relato, suponen una indicación acerca del carácter psicológico de un actor. Sorprende, por cierto, en *Annabella*, la práctica inexistencia de catálisis o momentos de baja densidad. También hemos señalado ya la escasez de informaciones espacio-temporales. En *Análisis estructural del relato* (Barcelona: Buenos Aires, 1982).

espectáculo tiene que continuar y continúa; pero a mí, bajo la dirección del empresario vestido de jinete de caballeriza real, me transportan con sumo cuidado al aire libre, etcétera (p. 117).

Di Benedetto es consciente de esta bipolaridad de sus cuentos. En los que ahora comentamos, y para refrendar el antipsicologismo con que son contruidos, coloca en boca de su narrador alguna que otra fina parodia del psicologismo: "Como yo no soy un enemigo del arte y asimismo, como muchos pueden certificar, en mí late la humanidad, me avine a una solución razonable" (p. 38); "Es posible asimismo que esta súbita inferioridad en que me puse, primero frente a lo ignoto, luego en medio de lo cotidiano y lo real, me hiciera desear... que se fuera" (p. 47).

En el otro extremo se sitúan los cuentos que Barthes llamaría **indiciales**. Son dos de la primera época, "Aunque me confunda..." y "Soy un poco más, pero si fuera un poco más...", y los tres que componen la época "crítica": "Este canto de mi angustia", "Tú, como mi sueldo... lo único", "Anna cachorrera". Se caracterizan por una general falta de situación cronológica y espacial y por constituir simples revelaciones del estado de ánimo de Santiago ante diversos acontecimientos. Las acciones son desechadas en favor de la reflexión del protagonista ante las mismas:

Entonces, tal vez porque a la garganta de mi pozo aún le restaba la salida de una fuga hacia las alturas, inconsistente, no lo niego, o mejor dicha ajena a sus cualidades de pozo, entonces tuve la luminosa conciencia de mi angustia. Toda esta desecante angustia... (p. 94).

Todorov ha destacado el carácter intransitivo de este tipo de enunciados. El referente en ellos no alcanza más allá del propio discurso, del acto de la enunciación. Con ellos se construyen fundamentalmente los relatos psicológicos.

## **2. El espacio psicológico**

También desde un análisis del espacio narrativo en *Annabella* se deduce su condición de novela psicológica. Hasta el momento hemos señalado la escasez de referencias situacionales de la obra,

que si son mínimas en la coordenada temporal, prácticamente no existen en la espacial.

El estudio de Greimas *La semiótica del texto* propone la consideración de cuatro espacios narrativos: a) el espacio tópico –localización física de la acción–; b) el espacio utópico –terreno de los ensueños, fantasías, recuerdos–; c) espacio paratópico –que separa los dos anteriores y es la zona de las pruebas impuestas a quien intenta transgredir las lindes de lo tópico para acceder a lo utópico–; d) el espacio cognoscitivo, espacio interior de la conciencia, únicamente válido para un sujeto. Aparte de la existencia del espacio cognoscitivo de Santiago –sus reflexiones, juicios morales, filosóficos– los cuentos de *Annabella* presentan una evidente oposición del espacio tópico y el utópico.

El primer relato es buen ejemplo. Frente al espacio **real** de la oficina, la utopía se descubre en el cielo, ese otro espacio que Santiago vislumbra a través de la ventana y en el que podría expresarse su capacidad de volar con Annabella:

Considero el ancho cielo que fluye tras el ancho ventanal. El marco no lo encuadra, no lo limita, ni los vidrios lo detienen. Me solicita, me llama. Invade mi ámbito. Mentalmente, clamo, iluminado: ¡Dejad que los cielos vengan a mí!... (p. 32).

La misma declaración explícita del enfrentamiento entre los dos espacios se expresa en "Casa del contrabajo A, Casa del contrabajo B", donde el espacio utópico del contrabajo se opone a la casa de ladrillos, casa decente, que Santiago ofrece a la esposa. En "La suicida asesinada" Santiago persigue a Rolando por calles oscuras y desiertas en los extrarradios de la ciudad. El espacio utópico se configura en el bar en el que da alcance al artista:

Estaba ahí, sentado a una mesa, como si nunca hubiera tenido prisa. El rostro sin miedo, como si estuviera entre los suyos, siendo, como lo era a las claras, que nada más que una ocasional y deliberada actitud del espíritu podría conjugarlo con los rostros suburbanos (p. 52).

En el cuento "Mi pecho, convulso, seccionada pata de araña" el espacio utópico resultará ser el techo desde el que un Santiago

arácnido observa a Annabella y Rolando; en "Este canto de mi angustia" el espacio tópico está representado por la cama que Santiago comparte con Bárbara, desde la que se remonta al espacio ideal del sueño donde reaparece Annabella. En dos ocasiones Santiago crea en su imaginación un espacio de la utopía en el que volver a encontrar a la amada: la acera donde tropezaría con ella casualmente, en "Anna cachorrera", y la casa a la que acudiría algún día a visitarla, en "Los miserables".

El drama de Santiago consiste en su propia incapacidad para traspasar las lindes de lo tópico. Enclaustrado por la "atmósfera de manteca" (p. 31) de la oficina o por la red de "encaje muy fino" (p. 94) del matrimonio con Bárbara, se limita a hundirse en el pozo desde el que el cielo de Annabella se muestra más y más lejano. Dirigiéndose ahora a Barbarita, se lamenta:

Tú un brocal, límite y valla; pero que de ninguna manera podrías impedir que yo, el pozo, me evadiera, si bien en una evasión en profundidad, hacia negras profundidades, y en caso alguno una evasión lateral. En fin, cada nuevo estado tuyo, peor y más comprimido yo (p. 94).

Lotman asegura que para que exista acontecimiento (ya que el acontecimiento es la referencia indispensable del relato) basta con la existencia de una frontera y la existencia de un héroe que, al menos, anhele traspasarla. Bajo estas premisas podemos asegurar la condición de relato de acontecimientos a todos los cuentos de Annabella, incluso a aquellos en los que destacábamos la virtual falta de acción<sup>61</sup>. En resumen, y tal como avanzaba "el autor" en la introducción a los relatos, todo el drama matrimonial no es más que una metáfora del **desgarramiento** romántico, existencial, entre el aquí y el Más Allá.

---

<sup>61</sup> "El desplazamiento del personaje **en el interior** del espacio que le ha sido asignado no constituye un acontecimiento. De aquí que se comprenda la dependencia del concepto de acontecimiento de la estructura del espacio adoptada en el texto, de su parte clasificadora. Por eso el argumento puede reducirse siempre a un episodio principal: el franqueamiento del límite topológico fundamental en su estructura espacial". Yuri Lotman, *Estructura del texto artístico* (Madrid: Istmo, 1978), p. 291.

## C. ANNABELLA, NOVELA DEL LENGUAJE

### 1. Productividad y transformación

En las diversas ocasiones en las que Malva E. Filer se ocupa de *Annabella*, insiste especialmente en lo que considera aspecto fundamental de la renovación narrativa de Di Benedetto, y que podríamos llamar **intrarreferencialidad** del discurso:

...se trata de un texto en el que la estructura funciona como un signo y esta estructura es creada por un lenguaje no denotativo, cuya intransitividad –opuesta al carácter transitivo del discurso referencial– pone en evidencia la literalidad del enunciado<sup>62</sup>.

La significación de *Annabella* no alcanza más allá de la propia presencia física del texto –si es factible aplicar el adjetivo **físico** a la inmaterialidad de un discurso que se desarrolla en el tiempo y el espacio de la lectura–. El narrador crea *Annabella* mientras la escribe y, claro está, el lector la recrea mientras la lee. Con esta literatura que adopta la condición de **producto** el argentino se integra en el amplio grupo de narradores contemporáneos que consideran la escritura como resultado de un proceso, un trabajo<sup>63</sup>; esto implica el fin de la noción de la obra como realidad perfecta,

---

<sup>62</sup> Malva E. Filer, "Estructura y significación de *Annabella* de Antonio Di Benedetto", en *The analysis of literary texts. Current Trends in Methodology* (Randolph D. Pope ed.) (Ypsilanti, Michigan: Bilingual Press/Editorial Bilingüe, 1980), p. 291.

<sup>63</sup> Julia Kristeva propone una razón sociológica para el fenómeno: es el mundo del trabajador, del obrero creativo, el que reclama en nuestros días su lugar frente al mundo del valor de cambio y la mercancía. *El texto de la novela* (Barcelona: Lumen, 1981).

acabada en sí misma. La novela es ahora, por el contrario, el espacio donde se van materializando las diversas opciones por las que el autor se decanta, ante la mirada cómplice pero crítica del lector. La productividad se evidencia en dos facetas fundamentales de la moderna narrativa: a) la tensión destructiva/constructiva entre lengua y literatura, b) la tensión destructiva/constructiva entre el texto y otros textos (intertextualidad).

No cabe duda de que en *Annabella* se cumplen las dos condiciones de la productividad según las enuncia Kristeva. La novela es, en primer lugar, un proyecto de investigación lingüística. La preocupación por la capacidad expresiva de la palabra compete a todos los niveles del texto, comenzando en el simple terreno léxico. Así, Di Benedetto desata en *Annabella* la afición por los juegos de palabras que comparte con los grandes novelistas de su época –de Joyce al **nouveau roman**–: "metalfrió", "carnecaliente", "piedama", "patapollo", son, entre otros, curiosos neologismos del autor; "La señora, joven señora pintona, agradece al señor sedente que sea señor cedente" (p. 55) es un buen ejemplo de paranomasia.

En el otro extremo, la expresión lingüística condiciona la propia existencia del relato. No es idéntica la casualidad que liga los acontecimientos en la vida y la que los hace sucederse en la literatura: la composición artística se impone sobre el referente relatado, y por ello en *Annabella* tiene **sentido** que el cuento "El desalojado manso" suceda a "El desesperado manso", ya que la homofonía y el paralelismo sintáctico de los títulos destruye la contradicción lógica de las anécdotas.

Junto a esta reflexión sobre la capacidad de la lengua aparece en *Annabella* la afirmación del carácter intertextual de toda escritura. Cada cuento es al mismo tiempo **fenotexto**, resultado del proceso intertextual, y **genotexto**, fuente de la que se extrae el material reutilizable. Así, "Soy un poco más, pero si fuera un poco más..." reelabora una secuencia del cuento precedente, "La suicida asesinada". Una acción secundaria de este último relato presenta a Santiago que vuelve en autobús desde el cementerio, donde ha visitado la tumba de Annabella. En el autobús tropieza con Rolando y la narración se encamina por otros derroteros. "Soy un poco más, pero si fuera un poco más..." retoma esta imagen de Santiago que acude al cementerio en autobús y la desarrolla por extenso.

Otra posibilidad de la transtextualidad es la que interrelaciona la obra con textos literarios ajenos al autor. Así, el discurso actualiza

una solapada parodia de la tradición literaria romántica o sentimental, especialmente en el relato "Te soy fiel" donde Annabella aparece leyendo folletines y se cita al poeta Campoamor. Del mismo modo, el cuento "Los Miserables" hace explícito homenaje al gran romántico Víctor Hugo, bien que se trata de un homenaje irónico desde el momento en que la referencia aparece tamizada por la irreverencia de Cocteau: "Víctor Hugo era un loco que se creía Víctor Hugo". Un último intertexto propone la lectura existencialista del cuento "El desalojado manso", incluyendo una cita de la autora francesa Simone de Beauvoir en relación a la inmortalidad –lo que, por otra parte, conecta a *Annabella* con las preocupaciones del resto de la producción benedettiana–.

Una novela siempre pone en escena las particularidades de una **transformación**, explica de nuevo Kristeva, entendiéndolo por tal todo sistema en el que se cumplen dos condiciones: a) la presencia de la función del todo en las partes; b) la infinidad discontinua de la estructura. La infinidad discontinua que es fundamento último de la estructura novelística proviene del propio proceso creativo, donde se verifica la necesidad de avanzar mediante la elección –y el consiguiente rechazo de las restantes alternativas–. Cada acción oculta un número indeterminado de posibilidades rechazadas. En palabras certeras del novelista Henry James:

I should remind first of the magnificence of the form that is open to him (el novelista), which offers to sight so few restriction and such innumerable opportunities. The other arts, in comparison, appear confined and hampered<sup>64</sup>.

La singularidad de *Annabella* reside en hacer explícita esta capacidad inherente a la novela. Di Benedetto no hace avanzar el relato a partir de la adopción convencional de una sola alternativa, sino que, situado ante un núcleo temático, dispersa su discurso en

---

<sup>64</sup> Citado por Kristeva, p. 24. De hecho, opina J.M. Adam, la novela no puede soportar el rigor de la monosignificación y se constituye habitualmente en reino de la polisemia: "Par rapport à un récit non littéraire, qui recherche le plus souvent l'homogénéité monologique, le roman met en scène l'hétérogénéité, l'impossibilité de contrôler de façon monosémique la polysémie discursive". *Le texte narratif. Traité d'analyse textuelle des récits* (Paris Nathan, 1985).

varias direcciones o "especulaciones". Y esto, que es evidente en la primera época del conflicto de Santiago, se mantiene en las narraciones posteriores y el resto de la producción del argentino. Observemos un solo ejemplo: en el relato "La coartada múltiple" Santiago se asegura una perfecta coartada antes de su intento de asesinar a la esposa, su asistencia a una función circense y su llegada a una comisaría para denunciar un incendio. Además, "esa noche, desde las 22.30 hasta las 23.50, yo presidí la asamblea general ordinaria de la Sociedad Filarmónica, de la cual soy titular, reelecto precisamente en esa oportunidad" (p. 119), nueva posibilidad enunciada pero no explicada, lanzada al lector como formulación lingüística sin la más mínima pretensión de verosimilitud.

Los narradores de las últimas décadas, ciertamente, han sido reacios a conceder explicaciones al lector. Jean Ricardou, epígono del **nouveau roman** y uno de los principales críticos del movimiento, señalaba en estos autores una indiferencia general por corregir o paliar el efecto devastador que ante el lector tienen las diferentes versiones de una misma historia. Muy al contrario, en la tensión entre la ilusión referencial y la literal, y frente a la narración tradicional que se decanta por una **euphorie du récit** que provoca en el lector el espejismo de lo realmente vivido, los **nouveaux romanciers** se enfrentan al reto de la **contestation du récit**, donde, en su ya famosa frase, la escritura de una aventura cede paso a la aventura de una escritura.

En términos genéricos Di Benedetto se encuentra más cerca del **nouveau roman** que de la narrativa tradicional, sin lugar a dudas. Toda su producción –*Annabella* en primer lugar– se aproxima a lo que Emir Rodríguez Monegal llamó en Hispanoamérica la **novela del lenguaje**, narrativa de la investigación lingüística. Ahora bien, el brillante ensayo de Ricardou contenía una afirmación que no podemos sostener en el caso del autor argentino:

**La fascination qu'exercent les aventures d'un récit est inversement proportionnelle à l'exhibition des procédures génératrices.** Or, si l'on préfère, pour parodier quelqu'un: un récit dégénère qui montre un seul instant comment il se génère<sup>65</sup>.

---

<sup>65</sup> Jean Ricardou, *Le Nouveau Roman* (París: Seuil, 1978), p.76.

No es éste el caso de Di Benedetto, insistimos. La exhibición de los mecanismos narrativos no conlleva en *Annabella* una pérdida de la ilusión referencial. Dos son los recursos de los que se vale el autor para contrarrestar la posible destrucción del referente extratextual: a) la superposición de la "Introducción al Pentágono", que funciona, al menos en una primera lectura, como reorganizador de las versiones inconexas en torno a una explicación global, la locura de Santiago; b) la consistencia psicológica del protagonista narrador. Si Julia Kristeva advertía de la pérdida del **sujeto** narrativo en la moderna novela de la productividad, *Annabella* logra un equilibrio inusual entre la caracterización psicológica del actor Santiago y los procedimientos textuales de vanguardia.

## 2. La palabra redentora

La crítica ha destacado en la producción de Di Benedetto esta difícil convivencia del ideologema más profundo con la forma más innovadora. La renovación técnica que sus estrategias discursivas persiguen se busca en función de una intención comunicativa que la justifica.

Al comenzar este capítulo prometíamos reconsiderar el proyecto redentor con que Santiago acomete su relato. La escritura se propone como reflexión sobre la propia culpabilidad, es decir, como **confesión**.

La confesión es un argumento obsesivo en cuantas conversaciones recoge la bibliografía de Di Benedetto.

Yo creo que el hombre no es naturalmente bueno, por el contrario, las necesidades, el afán de descollar hacen que el hombre use muchas armas innobles. Si se porta bien es por obligación con la sociedad. Adentro sufre, se tortura. Por eso necesitamos la confesión<sup>66</sup>.

Santiago escribe para hacer un examen de su conciencia. Sin embargo no es absuelto, decíamos páginas atrás. Su culpa ha consistido en la distorsión de la realidad a través de la palabra: recordemos que es él quien inventa, valiéndose de la literatura, el

---

<sup>66</sup> Rodolfo E. Braceli, "Un escritor en serio" (entrevista), *Gente* (Dic. 1972), p. 88.

mito de una Annabella pura, sin entender hasta el último momento que no puede ver en los otros la dignidad quien no la posee en sí —"Lo que más nos asola es la impureza del prójimo; pero resulta que nosotros, para el otro, somos el prójimo", explica en entrevista Di Benedetto<sup>67</sup>—. Es más, Santiago se detiene a comentarnos un sueño en el que puede cantar, viendo en ello la posibilidad de superar su miseria a través del arte, pero en cambio sólo refiere de pasada lo que en Barbarita no es ensueño, sino realidad: "Y después la hicimos cantar..." (p. 12), comenta un personaje admirativamente hablando de Bárbara. Es ella, entonces, la que insinúa ante el lector una capacidad artística que su marido decide ignorar. Es justo, por tanto, el veredicto final, en el que Santiago es condenado a muerte por negligencia amorosa y evasiónismo egotista, y es ajusticiado en una venganza múltiple de todas las víctimas de su escritura.

Pero el discurso de Santiago no sólo ha servido para idealizar a Annabella y soslayar a Bárbara, sino que su estructura discontinua y la técnica de las versiones contradictorias han sido utilizadas para desnaturalizar, desementizar, un acontecimiento dramático como la traición de Barbarita. Esta actitud elusiva ante la vida es lo que Di Benedetto nunca perdona a sus héroes. Una falta semejante a la de Santiago cometerán Diego en *Zama* y los innominados protagonistas de *El silenciero* y *Los suicidas*, y todos serán castigados por ello.

---

<sup>67</sup> Braceli, p. 87.

### III. ZAMA (1956)

#### A. ZAMA, NOVELA DE LA RENUNCIA

##### 1. Año 1790

La bibliografía crítica en torno a Zama, ya numerosa, ha descuidado con frecuencia el estudio de la configuración discursiva y narrativa de esta obra mayor de Di Benedetto, interesada principalmente por la interpretación de su rico simbolismo. Pero ninguna exégesis trascendente será válida sin un previo acercamiento riguroso a las claves de su desarrollo textual; más aún, en esta elaboración lingüística y narrativa habrá de encontrarse tal vez ese último sentido que se ha buscado por diferentes rumbos. De este modo, comenzaremos nuestro análisis con la lectura lineal y, en la medida de lo posible, literal, de la urdimbre narrativa de Zama.

Tal como en el caso de *Annabella*, la estructura de esta segunda novela benedettiana distingue tres partes, tituladas también con una referencia temporal, si bien en esta ocasión con marcada exactitud cronológica: "Año 1790", "Año 1794", "Año 1799", tres segmentos extraídos del conjunto de nueve años en los que asistimos al proceso de transformación de don Diego de Zama. Una primera lectura nos advierte de la diferente extensión de cada parte. De los cincuenta capítulos numerados –y divididos posteriormente en secuencias separadas tipográficamente por espacios blancos– que contiene la novela, veintitrés aparecen en la primera parte, once en la segunda y dieciséis en la tercera. Ahora bien, puesto que los capítulos de la tercera parte son considerablemente más breves que

los anteriores, la extensión de cada uno de los tres segmentos señalados decrece desde las cien páginas aproximadas para el primero, las sesenta del segundo y las apenas treinta del tercero. Esta progresión evidente hacia la concisión se instaura con plena lógica en el proceso de ensimismamiento silencioso en que consiste la aventura interior del protagonista, según veremos.

Por otra parte, la extensión decreciente 100-60-30 se descubre como una configuración en círculos concéntricos de dinamismo espiral que nos servirá para explicar más adelante toda la estructura narrativa de *Zama*. La extraordinaria capacidad del autor para la **mise en image** propone, nada más comenzar la lectura, una figura perfecta de esta circularidad concéntrica y espiral de la que a menudo tendremos que ocuparnos:

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<sup>68</sup>.

Los episodios correspondientes al año 1790 son por tanto los más extensos y pormenorizados en la obra. No resulta difícil, sin embargo, inventariar los elementos semánticos que la componen. En primer lugar, Di Benedetto ha conjugado la aparición alternante

---

<sup>68</sup> Antonio Di Benedetto, *Zama* (Madrid: Alianza, 1985), p. 11. Citaremos en adelante por esta edición, indicando entre paréntesis el número de página.

Di Benedetto se ha referido a la trascendencia incluso personal de esta imagen literaria: "...En cambio, si hay un libro al que mis manos están habituadas a tocar, no sólo porque está en juego en algún momento, sino porque siento la necesidad de releerlo y de volver a él, es *Zama*. Pero no todo, sino algunas páginas, y muy pocas (casi con exclusividad las primeras). Y cuando noto el parentesco y tengo cierta necesidad de ese libro, voy y repaso la página del mono muerto. Porque me parece que, sin decir que yo soy el mono muerto, muy a menudo, en la vida cotidiana, me encuentro en esa situación, en la situación de ese mono muerto..." Citado por Celia Zaragoza, "Raíces y frutos de *Zama*", *Cuadro cultural de la Embajada Argentina en Madrid*, No. 16 (1975), pp. 149.

de varios núcleos semánticos a los que, siguiendo la propuesta de Barthes en *S/Z*, llamaremos **lexías**.

Una lexía clave para el desarrollo argumental es la que desenvuelve la desgastada madeja del honor de Diego de Zama. La anécdota inicial, de la que ya hemos transcrito parte presenta al narrador protagonista en el muelle, atisbando la llegada de algún barco. Distráido en la contemplación del mono muerto es abordado por Ventura Prieto, colega de inferior rango en la Gobernación y "a veces insolente" (p. 12), que ofende el honor de Zama relatándole curiosidades o descubrimientos tras los que el susceptible Diego descubre intención de afrenta: "Luego me refirió una de esas que él llamaba investigaciones y yo ignoro si lo eran pero que, por sospechosas de insinuar comparación, me desconcertaban, dejándome repercusiones que podían superar lo sufrible" (p. 12).

Ventura Prieto será, en efecto, el artífice de varias ofensas... –comprobadas o supuestas– al honor de caballero colonial de Zama el Asesor Letrado. Prieto desacatará el respeto que debe a su superior juzgando negativamente su conservadurismo político o sus inoperantes arrebatos de humanitarismo social. Esta situación se resuelve cuando Ventura Prieto es encarcelado y luego exiliado injustamente por una agresión a Zama. Sobre este fondo argumental que remite a la lexía del honor aparecen varios episodios menores, distribuidos simétricamente a cada lado de un eje situado en el capítulo 5.

De un lado, las primeras páginas de la novela nos advierten de la falta de honorabilidad de Zama que golpea a una mujer mulata: "Mi mano puede dar en la mejilla de una mujer, pero el abofeteado seré yo, porque habré violentado mi dignidad" (p. 15). Del mismo modo, otra vertiente del honor tradicional queda en entredicho cuando Zama elude el duelo a que lo reta el marido indignado de la mujer a la que ha espiado bañándose en el río. Del otro lado del eje, la disposición se repite pues son de nuevo las mujeres las que merman la autoestimación social del héroe, especialmente Luciana que le ofrece una turbia ayuda en su promoción profesional. Otro duelo inaceptado confirma el deshonor de don Diego, cuando Rita lo exonera de vengar la ofensa que le hizo su amante Bermúdez, y Zama comenta que "se filtró en mi espíritu esa tranquilidad que produce ser eximido de una obligación peligrosa" (p. 76).

El capítulo 5 marca una inflexión significativa en la lexía. En él se explicita la condición social del protagonista en el momento de

inicio de la novela y se evoca en una corta prolepsis un tiempo anterior:

¡El doctor don Diego de Zama!... El enérgico, el ejecutivo, el pacificador de indios, el que hizo justicia sin emplear la espada. Zama, el que dominó la rebelión indígena sin gasto de sangre española, ganó honores del monarca y respeto de los vencidos. No era ése el Zama de las funciones sin sorpresas ni riesgos.

...Yo fui ese corregidor: un hombre de Derecho, un juez, y esas luces, en realidad, sin ser las de un héroe, no admitían ocultamiento ni desmentidos de su pureza y altura. Un hombre sin miedo, con una vocación y un poder para terminar, al menos, con los crímenes. Sin miedo.

"Le he dicho quién **era** Zama". Un resplandor de mi otra vida, que no alcanzaba a compensar el deslucimiento de la que en ese tiempo vivía (p. 20).

El lector, enfrentado a varios episodios previos de demérito social de Zama, nunca pudo tal vez imaginar unos antecedentes tan nobles. Estamos por tanto ante lo que Julia Kristeva ha llamado **complejo narrativo retroactivo**, adjudicación de acciones ambiguas, que desmienten la posición ideológica de un actante. Volveremos a encontrar este recurso técnico en múltiples pasajes del libro, y es que en líneas generales Zama se constituye como un **trickster** o **deceptor**, nombre con el que la crítica anglosajona y Greimas respectivamente designan al actor que se oculta tras la impostura y aparenta ser aquel que no es.

La parte primera, respecto al campo semántico del honor, se virtualiza como una imagen especular que en última instancia se convierte en círculo cerrado: en las últimas páginas de este apartado Zama vuelve al muelle y reflexiona acerca de la desaparición de todos sus ofensores: Ventura Prieto, Bermúdez, Luciana... Su honor social está aparentemente restituido, aunque la partes segunda y tercera demostrarán que en Zama los círculos no se cierran totalmente sino que avanzan en una rápida espiral hacia el final de la novela.

Una lexía de alcance semejante a la anterior pero de desarrollo menor es la que se centra en las dificultades económicas de Diego. Nuevamente aquí verificamos una estructura circular, pues si en un

primer momento Zama puede hablar de la caja de monedas de plata que un ladronzuelo rubio intenta robarle, poco más tarde su situación se torna ruinoso cuando se ve obligado a desprenderse del caballo para atender a los gastos de la posada; y, de nuevo, las páginas finales suponen un aparente retorno al inicio cuando al fin llegan a puerto los sueldos atrasados del Asesor Letrado: "De quererlo, era posible que formara tropa para una incursión hasta las misiones, que tenía curiosidad de conocer. Con dinero contaba para ese gasto y un año más. Por igual tiempo había asegurado recursos para Marta" (p. 106).

Pero sin duda, más allá de la falta de honor o de seguridad económica, la más grave carencia de Zama es la afectiva. Separado de Marta, la esposa que ha quedado en territorio argentino, Diego sufre una dolorosa privación tanto de cariño como de experiencias sexuales. Es ésta la lexía más desarrollada en la primera parte y descubrimos en ella una gradación de contenidos desde el sexo puro al amor puro, dialéctica en la que se desgarran el protagonista:

a) dentro del más primitivo reflejo sexual se contemplan las relaciones de Zama con mujeres mulatas. Nuevamente la disposición es aquí especular: en el capítulo 2 la atmósfera ardiente del mediodía sensibiliza al héroe. Al adentrarse en el bosque buscando sosiego interrumpe el baño de unas mujeres, y reconoce su turbación: "No quise seguir mirando, porque me arrebatava y podía ser mulata y yo ni verlas debía, para no soñar con ellas, y predisponerme y venir en derrota" (p. 14). Poco después, sin embargo, una nueva **mise en image** evidencia la violencia interior que esta negación le produce: "Por toda la calle no pasaban más que una perra en celo y sus pretendientes de cuatro patas..." (p. 15).

Páginas adelante, en el transcurso de una fiesta Zama asombra a los contertulios declarando su exclusiva preferencia sexual por mujeres blancas y españolas. Un nuevo complejo narrativo retroactivo hace que en el capítulo 16 Zama, tras una nueva imagen erótica –"Yo era el caballo sobre la raya y la orden de salida se difería" (p. 60)– cumpla al fin su encuentro sexual con una campesina mulata.

b) Un nuevo planteamiento especular relaciona las aventuras de Zama con Rita y Luciana, aventuras galantes en este caso, a medio camino entre el erotismo y el amor. El devenir de las dos anécdotas es similar: Rita, la hija menor del caballero que aloja a don Diego,

descubierta por éste en un encuentro nocturno con otro hombre, se convierte para él en objeto de fijación erótica. Desalentado ante la firmeza de Rita, Zama desiste de sus pretensiones y le entrega a la joven su amistad sincera:

Alzó la mirada, como si estuviera al tanto de ese sentimiento nuevo y limpio, y buscó en mis ojos un indicio de que podía tenerme confianza. Yo estaba enternecido: la veía bella y delicada, víctima de un amor consumado en el misterio, con la soledad del secreto y supuse –firme en la convicción– que ella había sido, era y sería de un solo hombre (p. 30).

Sin embargo, episodios posteriores destruyen estos nobles propósitos. Rita hiera el orgullo de Zama y la antigua amada se transforma en un síntoma del deshonor para el caballero.

La relación del protagonista con Luciana, la esposa de un ministro español de la Real Hacienda, ocupa un espacio más amplio, pero evidencia un recorrido parejo. El general ritmo binario de la novela sitúa a Luciana en dos momentos fundamentales dentro de la primera parte: entre los capítulos 5 y 15, por un lado, y del 19 al 23, por otro.

Deslumbrado por el desnudo de Luciana que sorprende mientras ésta se baña en el río, Zama inicia un insistente asedio. Cuando ella confiesa su aspiración de un amor casto y lo confunde con un hombre de virtud, el amante experimenta por igual la vanidad, la decepción y el desinterés por la aventura abortada:

Yo estaba enamorado de su cuerpo y hacia él tendía. Nada más me importaba de esa mujer iletrada, de rostro incapaz de sugerir impresiones amables. Pero ella despreciaba a quien pretendiera el amor de su cuerpo.

Era el fracaso de mis propósitos. No obstante, si Luciana me aceptó tan franca y prontamente, algo le había sugerido yo distinto de los demás hombres, de los que ella despreciaba (p. 54).

A partir del capítulo 19 se inicia una nueva etapa en la que Zama intenta renunciar a la pasión en favor de una dulce amistad con Luciana. En la tensión interna en que se debate se agrega un

elemento ya habitual, la sensación de humillación ante la superioridad social y humana de la mujer, que le ofrece interceder por él ante el Rey. Diego toma conciencia de su posición vergonzante ante el hecho de "que por mí mediaba u ofrecía mediar una mujer" (p. 94). Las historias de Rita y Luciana comparten, por otra parte, un tercer personaje común, el oficial Bermúdez. Ante el reiterado fracaso de Zama, es éste quien consigue el amor y el cuerpo de las dos mujeres. "Pensé que, después de todo, ese individuo intrascendente era para alguien razón de pecado, amargura y deleite... " (p. 32); "Cuando dirigía a él los ojos o el pensamiento no me servía más que para una noción: el capaz de ser amado" (p. 87).

c) Un tercer grado de amor es, para Zama, su constante aspiración al afecto **puro**. También en este caso el ritmo binario impone la existencia de dos episodios paralelos. Una primera depositaria de este amor noble y legítimo es la esposa Marta. En tres ocasiones Zama reitera los votos de fidelidad a la amada lejana: en las primeras páginas de la novela, para explicar su heroica represión sexual; en el capítulo 9, tras los primeros episodios culpables con Rita y Luciana; y en el capítulo 20 cuando la decepción sobreviene en su relación con Luciana.

Pero un reflejo superior de este sentimiento caballeroso de fidelidad y respeto lo constituye la aventura de la amada del Plata. Esta joven que visita al héroe desvalido en sueños por dos veces es la imagen ideal de la novia casta y dulce, la Annabella del nuevo personaje benedettino. Aparece, por primera vez para marcar un contraste con el erotismo vulgar de Rita y Luciana, en el capítulo 11: "Esa noche soñé que por barco llegaba una mujer solitaria y sonriente, sólo para mí, necesitada de mi amparo, que se confiaba a mis brazos y mezclaba con la mía su ternura" (p. 38). En el 17, tras el episodio degradante con la mulata, Zama la busca ilusoriamente en el barco recién llegado. En las últimas páginas de la primera parte el protagonista recupera de nuevo la tranquilidad moral, cuando interpreta sus sueños fundiendo en una ambas imágenes del amor ideal: "Únicamente Marta, miel amorosa, podía ser la viajera del Plata" (p. 87).

Del sexo al amor puro, el ritmo binario o ternario y la construcción especular generan, en esta primera parte de la novela, una estructura redundante de la que hablaremos más adelante.

Nos detenemos ahora en un elemento esencial de la poética de *Zama*. Las lexías identificadas se suceden en el discurso **por enlace** —en terminología de Barthes— y se disponen en un eje espacio-temporal que actúa como nuevo significante, simbólico, de las anécdotas narradas. Por ello hablaremos de **cronotopo**, pues en el término empleado por el crítico Mijail Bajtin se enuncia la solidaridad indestructible del tiempo y el espacio entre sí y de ambas coordinadas a su vez con el género novelístico.

El cronotopo de *Zama* es una vez más una figura circular cerrada. En las primeras páginas del volumen Diego reflexiona en el muelle, distante de la ciudad, y en las finales se dedica al mismo cometido y en el mismo sitio. Sin embargo, la posibilidad de continuar el movimiento enlazando con los círculos de las partes segunda y tercera la supone la última secuencia del apartado, cuando Zama decide regresar desde el muelle a la ciudad.

El excorregidor evidencia en su comportamiento una irreprimible atracción por el río, por el agua en general<sup>69</sup>. Surcando las aguas, en efecto, imagina el recorrido de regreso hacia Marta, y también en un barco habrían de llegar ella, los hijos, y aquella amada soñada, la viajera del Plata. Por esta razón la comparación de Ventura Prieto en las primeras páginas es altamente punzante para Zama, ya que insinúa una similitud entre él y un pez al que las aguas del río no quieren, al que rechazan de su seno.

Dijo que hay un pez, en ese mismo río, que las aguas no quieren y él, el pez, debe pasar la vida, toda la vida, como el mono, en vaivén dentro de ellas; aún de un modo más penoso, porque está vivo y tiene que luchar constantemente con el flujo líquido que quiere arrojarlo a tierra (p. 12).

En el otro extremo, la tierra repugna a Zama y condiciona con determinismo ciego su progresiva degeneración moral. En una escena que a varios críticos ha evocado la figura de *El extranjero* de Camus, el sol que brilla en la arena empuja al héroe a adentrarse

---

<sup>69</sup> En el transcurso de la novela llega a solicitar una tina de agua perfumada para darse un baño de cuerpo entero que sorprende a sus huéspedes. En tiempos de la Colonia no era habitual, en hombres sanos y jóvenes, esta medida de higiene.

tierra adentro hasta el bosque, donde su libido se desata al sorprender el baño de las mujeres.

Este simbolismo genera todos los movimientos de la novela. Salir de la ciudad en sentido opuesto al río significa ofrecerse a la aventura indigna con la mulata. Así, la ciudad es un recinto protector a medio camino entre las aguas de la esperanza y la tierra corruptora. Cuando el encuentro sexual termina, Zama pronuncia una frase que liga las dimensiones espacio-temporales y resume lo que venimos diciendo: "Me pareció que saldría de la noche con regresar a la ciudad" (p. 65). Según este código, con plena lógica, morir es para Zama caer a tierra:

Nada me importaría mi propia muerte, creí también, y me acometieron unas ganas fuertes de no ocuparme ya de cosa alguna, de no retornar ni a mi cuarto ni a la calle ardiente y polvorienta, de echarme allí mismo, aunque fuese en el suelo, y descansar, descansar (p. 46).

La tierra es sufrida como una limitación de las aspiraciones espirituales y altruistas del protagonista. En varias entrevistas Di Benedetto ha declarado que el primer título de la novela fue "Espera en medio de la tierra".

El cronotopo introduce la primera lectura simbólica del texto. El simbolismo es, en *Zama*, de una inusitada riqueza y profundidad; dedicaremos un capítulo especial al tema más adelante, pero un inventario de los elementos narrativos de la novela no puede ignorar en este punto aquellos símbolos más evidentes del relato. Así, a los símbolos sexuales ya señalados, la perra en celo de las primeras líneas, el caballo impaciente, se añade la sensualidad del puma que Zama cree entrever en la playa:

Pude ver un puma y creerlo estático e inofensivo como una decoración, muy liso, sin detalles, como si no tuviera garras ni dientes, como si las curvas de su cuerpo no denunciaran elasticidad para el salto, sino docilidad y blanda disposición para alguna mano cariñosa (p. 13).

Un pequeño relato fantástico se introduce más adelante como correlato simbólico de la mezcla de deseo y repulsión que experimenta Zama ante las mujeres mulatas. Requerido por el

gobernador, don Diego ha de tomar declaración a un preso que cuenta una sorprendente historia:

– Yo era un tenaz fumador. Una noche quedé dormido con un tabaco en la boca. Desperté con miedo de despertar. Parece que lo sabía: me había nacido un ala de murciélago. Con repugnancia, en la oscuridad busqué mi cuchillo mayor. Me la corté. Caída, a la luz del día, era una mujer morena y yo decía que la amaba. Me llevaron a prisión (p. 17).

El ala de murciélago es la **mise en image** del sentimiento de culpabilidad racista de Zama. El simbolismo de Di Benedetto persiste, pues, en la utilización de figuras animales; un último ejemplo es el constituido por la jauría de perros que atacan al protagonista justo antes de consumir su unión con la mulata.

Simbolismo animal y aversión por los espacios abiertos se dan en otro sueño, ahora de Zama. El sueño resume la batalla que en su interior libran la degeneración moral y la superación espiritual:

Yo era un animal enfurecido, rabioso. Ignoro qué animal, sólo sé que de cuatro patas y muy forzado. Necesitaba escapar y todo el obstáculo era una roca. La embestía y en cada embestida me partía más y más una herida en medio de la cara. Seguí avanzando, cada vez más débil, más débil, más...

Era, después, un hombre, aunque siempre con la necesidad de superar cierta limitación. Nada tenía ya por delante, sino una extensión lisa donde estaban abolidas las necesidades. Sólo debía avanzar y avanzar. Pero tenía miedo del final, porque, presumiblemente, no había final (p. 69).

Una última figura simbólica es el Niño Rubio, que se muestra en esta primera parte en dos ocasiones. Aparece dos veces más, en cada una de las partes de la novela. Su riqueza simbólica es tan compleja que habremos de dedicarle un comentario especial más adelante.

Hemos empleado páginas atrás la noción de **redundancia**. Efectivamente, este relato uniformemente narrado en pasado por un locutor autodiegético, no presenta un único movimiento circular que se desarrolla en espirales, sino que a su vez cada uno de esos círculos mayores contiene pequeñas volutas narrativas que resultan

del uso constante de la **prolepsis repetitiva**, algunas explícitas. Así, cuando el asesor letrado, nada más cerciorarse del atropello de su habitación por parte del Niño Rubio, se pregunta: "¿Por qué pensé en Ventura Prieto si nada hacía razonable acto tan fastidioso contra mí?" (p. 29), evita la sorpresa del lector cuando un indicio posterior hace a Zama descubrir en Prieto al culpable de la burla. Páginas más adelante, y aún antes de narrar la escena de la revelación, Zama vuelve a preguntarse y a avisarnos con su pregunta: "¿Fue, realmente, Ventura Prieto?" (p. 50).

Otro tipo de prolepsis es aquel al que la novela clásica nos ha acostumbrado, el descubrimiento anticipado de algunas de las claves del relato. En la primera frase del capítulo 23, antes de que se produzca la definitiva separación de Luciana y Diego, éste anuncia: "Nunca, nunca más tuve un beso de Luciana" (p. 103). Del mismo cariz son las frases con las que concluye esta primera parte, revelación solapada de varios episodios de la segunda:

Pero recelaba de otra etapa —¿lejana?, ¿inmediata?— irreditable, 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? (p. 107).

El último modo de la prolepsis repetitiva en *Zama* guarda más estrecha relación con la poética de Di Benedetto. Se trata ahora de la prolepsis encubierta en el discurso a modo de profecía inconsciente de las palabras o el pensamiento de Zama. En una primera lectura, por tanto, seremos incapaces de apreciar la advertencia que, cuando don Diego describe a Rita como "blanca y española" (p. 23), conecta este pasaje con los sucesos posteriores en los que el héroe proclamará en público su preferencia por blancas españolas —lo que le acarreará problemas sociales y una fugaz relación con Bermúdez, precisamente, el amante de Rita según luego sabremos—. Es este mismo Bermúdez quien aparece en un pasaje atendiendo a Luciana en su despacho, antes de que conozcamos su aventura con la dama. Cuando Zama describe al oponente rondador de Luciana tal como lo observa sin reconocerlo en la oscuridad de la noche, el lector atento puede descubrir, por la mención de las airosas plumas del sombrero, una vez más a Bermúdez, de quien páginas antes se había comentado este rasgo de su atavío.

## **2. Año 1794**

La segunda parte de la novela es considerablemente más breve que la anterior. En ella adquiere una singular importancia el desarrollo del cronotopo. En efecto, el primer capítulo, tras un breve prefacio, comienza con estas frases significativas:

La ciudad era, un poco, diferente. Tenía tiendas y se feriba todos los días. La sociedad no era una sola y sus diversas constelaciones se permitían no estar muy de acuerdo con el asesor letrado y otros funcionarios. A la vez, yo me permitía prescindir de la sociedad. El gobernador era mi secreto cómplice (p. 113).

Cuatro años después, la ciudad ha crecido social y políticamente, explica Zama. Paradójicamente, la situación profesional y mundana del ex corregidor empobrece día a día, lo que en el desarrollo cronotópico del relato se manifiesta mediante la mudanza de Zama desde el centro de la población a un hospedaje de peor rango "casi al borde de la piña" (p. 125), casi fuera del reducto protector de la ciudad. La casa de su nuevo huésped, Ignacio Soledo, es un enorme caserón semiderruido en el que un patio y varias habitaciones abandonadas separan a Zama del resto de los residentes.

Mi aposento no se hallaba, como en la casa de Gallegos Moyano, alineado con los demás sobre una galería interior, sino que disponía de puerta a la calle, directa, y detrás de una recámara, comunicada con un patio que daba a los fondos. Era oscuro y húmedo, y estaba agobiado de muebles miserables... (pp. 125-126).

La vivienda se halla además en medio de un arenal, una extensión de tierra roja que dificulta la marcha y ahoga los sonidos. El patio solitario, "con sus ramas ensuciadas de blanco por los pájaros, con sus luces grises del crepúsculo" (p. 148) se convierte en irresistible llamado e incógnita para Zama. La casa entera, con su aspecto mortecino y sus habitantes misteriosos, llegará a ser obsesión para el héroe.

Junto a la vivienda de Soledo, otro elemento narrativo que ocupa buena parte del texto es el nuevo personaje Manuel Fernández. En

gran medida Fernández es réplica de Ventura Prieto. Su rango social es, no obstante, mucho menor que el de éste, pues se desempeña sólo como secretario de Zama. Pero tal como Ventura Prieto había usurpado la conciencia política y social de Zama en la primera parte, en esta segunda Fernández se apropia de los restos de la personalidad de don Diego. Ante la total ruina económica de Zama, Manuel Fernández se constituye en protector de su jefe, compartiendo con él su exiguo sueldo o sus escasas provisiones. Ante la pérdida definitiva de la honorabilidad del caballero, su secretario da nombre al hijo de Zama con una mujer pobre y se casa con ésta.

Junto al honor y el dinero, la lexía amor/sexo reaparece también en esta segunda parte. Con un movimiento similar, encontramos nuevos personajes que reflejan (degradándolos) a los de la primera parte. El encuentro con la mulata se transforma en un lacónico comentario:

Quería extender la suciedad, que todo estuviera sucio.  
Sopesé la bolsa; quedaban unas moneditas.  
Eran suficientes.

El erotismo de Luciana degenera igualmente en la figura de la vecina, una ajada matrona que ofrece ayuda económica a Zama a cambio de su amor. La amada soñada del Plata de la parte anterior se convierte ahora en la figura femenina vestida de blanco que el protagonista cree ver entre las sombras del patio en repetidas ocasiones, sin que nadie acierte a explicarle su presencia: "Era una fascinación. Había circulado como invitándome a seguirla. Y yo presentía que el término de su camino no era el amor, ni la dicha, ni la bonanza" (p. 160).

Es posible encontrar, incluso, una reutilización de los símbolos fundamentales ya observados. De nuevo la lujuria culpable de Zama se objetiva en el caballo desbocado que pone en peligro la vida del héroe cuando se acerca a la ventana de la vieja vecina, y en el otro caballo que mata a la pequeña esclava mulata de la matrona cuando lleva a Zama el dinero obtenido con la denigrante transacción sexual.

El Niño Rubio, sin duda, reaparecerá inexplicablemente y sin haber variado su edad o aspecto en un momento crucial de la anécdota.

Nuevamente, las páginas finales son una solución de los conflictos enumerados. Zama ha caído gravemente enfermo, pero al recuperarse conoce que Ignacio Soledo y su misteriosa familia han salido de la ciudad clausurando definitivamente el peligroso embrujo de la casa, y Manuel Fernández continúa protegiendo a su superior. Las frases finales cierran un segundo círculo cuando Zama recupera el recuerdo de su esposa: "Era, aún, mi secretario. Sentí deseos de instarlo con ademanes a que se apresurara. Yo necesitaba saber si él había guardado para mí algún mensaje de Marta" (p. 172).

No supone esto el inmovilismo del relato. Cada uno de los círculos, hemos dicho, se une en espiral con el anterior y posterior. En este sentido, la segunda parte actualiza las incógnitas que se abrían en la última página de la primera parte, tal como eran expresadas allí:

De momento, todo se presentaba con rostro favorable. Pero recelaba de otra etapa —¿lejana?, ¿inmediata?— irredimible, 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.

Quise discernir el porqué de ese vuelco y advertí que era como si hubiese andado largo tiempo hacia un previsto esquema y estuviera ya dentro de él

Necesité imperiosamente asirme de algo. El estómago vino en mi ayuda, reclamándome alimento. Acudí a la posada como en pos de la esperanza (p. 107).

El camino recorrido a lo largo de 1794 supone, en efecto, la pobreza para Zama, la afrenta de su definitiva postergación social, la destitución simbólica que suponen las arbitrariedades del gobernador y la delegación de sus funciones incluso personales en el eficiente secretario. El asesor letrado necesita asirse de algo y piensa en el alimento, pero la parte segunda lo halla padeciendo continuamente un hambre voraz que ni sus escasos recursos ni la generosidad de Manuel consiguen aplacar.

A lo largo de estas páginas Zama, lo hemos visto, confiesa sentirse desligado de la sociedad; también de los objetos, reales y simbólicos, de su existencia anterior: "Necesitaba, rigurosamente, vivir tomado de las posibilidades, porque las cosas —demasiadas

cosas— se desprendían de mí. Yo iba quedando desnudo. Son terribles los azotes en las carnes desnudas" (p. 119); "El pasado era un cuadernillo de notas que se me extravió" (p. 132).

Desprendido de todo, cerca ya de la nada que profetizó páginas atrás, sólo le queda el beneficio de una inesperada lucidez. Mientras sufre una extraña fiebre, la gastada vecina comparte su lecho y se convierte en una proyección de sí mismo que al fin admite la verdad: Zama es culpable de haber despreciado la realidad en pos de una fantasía inalcanzable. Los términos en que esto se expresa son próximos a los que vertían una idea semejante en *Annabella*: "Porque si se aferra únicamente a la que **ya no es**, ama una fantasía peligrosa. De ella vendrá un día, para él, la destemplanza, la desazón, tal vez, el horror" (p. 167).

### 3. Año 1799

La tercera parte es, finalmente, la más breve. Se descubre en ella, además, una reducción significativa de las lexías anteriormente manejadas.

El *cronotopo* vuelve a configurarse como elemento decisivo. Zama, definitivamente desasido de la ciudad, decide alistarse en la legión que partirá tierra adentro en busca del bandido Vicuña Porto. Esta elección voluntaria de lo terreno conlleva, por un lado, tres simbólicas caídas de Zama a tierra —desde el caballo o derribado por los soldados— y la posición en que lo encuentra el final de la novela, tumbado en el suelo; por otro lado, conlleva la sustitución del hambre por una angustiosa sed que acompaña todas las secuencias, a medida que Zama se aleja de la agua regeneradora.

En un nuevo movimiento especular, en esta tercera parte se cumple el adentramiento en un bosque con que se abría la novela. También los personajes se construyen de acuerdo a la **mise en abîme**. El capitán Parrilla, despótico y altanero, que usurpa a Zama el mando de la expedición, es reflejo del arrogante Bermúdez de la primera parte y del propio Diego de Zama orgulloso de los episodios anteriores (los dos son descritos, en algún momento, como ridículos "mataperros"). Vicuña Porto, el bandido perseguido que resulta ser uno más de los soldados de la tropa, reproduce con las iniciales de su nombre y con sus ideales sociales la figura lejana de Ventura Prieto.

*Carmen Espejo Cala*

Pero la lexía fundamental del amor/sexo ha desaparecido en esta tercera parte. Zama es consecuente con el momento de lucidez que cierra el apartado precedente y, si por un lado desea erradicar el dominio de la libido sobre sí de una vez por todas, soñando con una lanza que le atraviesa el vientre, por otra decide renunciar igualmente al imperio de los sueños encubridores y alienantes. Cuando se autocondena a la muerte al destrozar el ensueño de sus captores, que han confundido con diamantes unos cristales sin valor, explica:

Dije, pues, cómo los **cocos** representaban la ilusión.

No me opusieron incredulidad ni desconfianza.

Supuse que había dicho sí a mis verdugos.

Pero hice por ellos lo que nadie quiso hacer por mí: **decir**, a sus esperanzas, no (p. 211).

El honor de Zama alcanza entonces su estadio más degradado –como encubridor e incluso cómplice de malhechores– en el mismo momento en que aparece por primera vez un asomo de dignidad humana en su recorrido: la ascunción voluntaria y consciente de la propia muerte.

El simbolismo nos advierte que estamos llegando al final de la aventura: así, la serpiente que en dos ocasiones intenta atacar a Zama, o el bosque mítico en el que transcurren los últimos episodios.

Sin embargo, Zama no muere. Por el contrario, en las últimas páginas lanza al río –el río, de nuevo– un mensaje en una botella para la esposa: "Marta, no he naufragado" (p. 213). Vicuña Porto se apiada de él y transmuta la pena de muerte en la mutilación de los dedos. Cuando Zama recupera el conocimiento halla ante sí al Niño Rubio, y el párrafo con que finaliza la obra es, además de hermético, de una belleza insuperable:

Despegué los párpados tan pausadamente como si elaborara el alba.

El me contemplaba.

No era indio. Era el niño rubio. Sucio, estragadas las ropas, todavía no mayor de doce años.

*Víctimas de la espera*

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 (p. 214).



## B. ZAMA, NOVELA EXISTENCIALISTA

### 1. Arquetipismo en *Zama*

El análisis somero de los elementos narrativos de *Zama* que precede advierte claramente de la riqueza de contenidos del texto benedettiano. Cada una de las unidades semánticas o formales de su discurso supone un **connotador**, un añadido al mero valor denotativo que nos coloca frente a la multiplicidad obligada de lecturas. Más aún, la escritura del argentino juega con la posibilidad de hacer de cada elemento un **shifter**, un punto desde el que es posible entrecruzar códigos y enlazar una lectura con otra. Esto explicará que todas las hipótesis interpretativas que se siguen necesiten ser apoyadas, sin contradicción alguna, en los mismos aspectos narrativos, lingüísticos o simbólicos de la novela.

"...Advertí que era como si hubiese andado largo tiempo hacia un previsto esquema y estuviera ya dentro de él" (p. 107). *Zama* es un caminante y en los nueve años de su trayecto que nos es dado conocer su periplo lo lleva a alguna parte, a alguna **otra** parte. Si el denso metaforismo de su palabra nos permite entenderlo así sin ninguna vacilación, buena parte de la seducción de su relato reside en la imposibilidad de determinar cuál es concretamente ese otro lugar al que *Zama* se encamina, o cuál aquel al que arriba finalmente.

La crítica que se ha ocupado de la obra ha procurado diversas interpretaciones, a menudo difícilmente compaginables entre sí. Haremos entonces un breve repaso a través de las principales lecturas de *Zama*, comenzando por la que por su solidez merece comentarse más extensamente: la debida a Graciela Ricci en su estudio *Los circuitos interiores. "Zama" en la obra de A. Di Benedetto*.

La fuente metodológica de Ricci es la hermenéutica arquetípica. Desde tales supuestos la autora interpreta la mayor parte de los elementos señalados en nuestra lectura en función de una conclusión general. La aventura interior del ex-corregidor es la inmersión desde el yo superficial al yo inconsciente, y de ahí a la Conciencia Cósmica en la que el psiquismo escindido se reconcilia. Don Diego se busca a sí mismo, y en sí mismo reencuentra al Universo, como prueba la reconstrucción del mundo que se explicita en las frases finales transcritas páginas atrás.

Desde la imagen primera: la del mono, hasta el símbolo final: el encuentro con el NR (el Niño Rubio), el inconsciente irá atrayendo al consciente en progresión aparentemente regresiva (una especie de "descensus ad inferos"), hasta una situación límite, de manera de provocar una ruptura de las vallas que lo bloquean y lograr la integración de la totalidad psíquica o Selbst (inmersión en la Conciencia Cósmica)<sup>70</sup>.

La representación gráfica de este trayecto psíquico es, partiendo de la imagen inicial del mono en vaivén dentro del río y tal como antes expusimos desde otros supuestos, una espiral de círculos concéntricos. El círculo más amplio, que es la actuación social de Zama, su reflejo directo o inverso en otros personajes femeninos y masculinos, el "Zama externo", contiene un círculo menor –más cercano al centro– constituido por el "Zama interno", el universo imaginario de Zama, sus fantasías o **fantasmas**. Un tercer círculo es el espacio de las "visiones", del componente onírico o alucinatorio donde Zama se enfrenta a los símbolos de su búsqueda. Por último, el quinto círculo rodea al punto central y es denominado por Ricci "zona de contacto", espacio utópico en el que se verifica la transformación final del héroe. En el punto central, como era de esperar, coloca Ricci la figura del Niño Rubio.

Esta disposición espiral de círculos concéntricos sirve a Ricci para representar la coordenada espaciotemporal en *Zama* que nosotros hemos llamado cronotopo. Partiendo de la casa del caballero Gallegos Moyano, situada en la parte noble de la ciudad, en el centro de la villa, que Zama habita en 1790, el asesor letrado se

---

<sup>70</sup> Graciela Ricci, *Los circuitos interiores. "Zama" en la obra de A. Di Benedetto* (Buenos Aires: Fernando García Cambeiro, 1973), p. 23.

aleja de ese centro urbano a medida que se acerca al centro psíquico de su conciencia: la posada, primero, y sobre todo la casa de Ignacio Soledo en 1794, para llegar al bosque en 1799<sup>71</sup>.

En el centro del bosque Zama halla al Niño Rubio. Este enigmático personaje encierra en su interpretación las más importantes claves para la lectura de *Zama*. Di Benedetto confesaba a Lorenz que había sido éste la imagen inicial para la génesis del relato, y comentaba la extraordinaria circunstancia que supone la existencia de un niño rubio en tierras paraguayas. Graciela Ricci enumera los atributos que hacen del niño un ser fantástico: a) su aspecto extranjero, b) su edad invariable a lo largo del relato, c) su edad "como de doce años" (p. 29), época de la iniciación, d) su aparición en cuatro momentos claves de la evolución de Zama.

El Niño Rubio irrumpe por primera vez en la novela como supuesto ladrón de las monedas de don Diego. Puesto que el robo no se confirma y nadie sino Zama ha visto al muchacho desarrapado, introduce, nada más comenzar el relato, un asomo de desconfianza de algunos personajes secundarios y del lector hacia la integridad psíquica del héroe narrador. Poco después el Niño Rubio reaparece como ayudante de la vieja curandera a la que Zama visita. Incorpora un importante elemento de intriga pero, ante todo, simboliza el camino de renuncia física que Zama dilata en tomar, al golpearle en los genitales para huir de su brazo. Ya en la segunda parte, el mismo niño y con idéntico aspecto se halla tras la puerta de Zama cuando éste la abre para presenciar la muerte de la mulatilla. Las monedas que la niña llevaba a don Diego en el momento de ser atropellada por un caballo eran el estipendio de la venta de su sexualidad a la vecina, con lo que el Niño Rubio vuelve a ser testigo admonitor de la lujuria degradante del protagonista.

---

<sup>71</sup> No aparece en este análisis espacial de Ricci la mención a las aguas fluviales del primer capítulo, aunque sí son consideradas en varias ocasiones a lo largo del estudio. El agua es, como bien se sabe, símbolo arquetípico de la regeneración. El mismo Di Benedetto se expresaba así en una entrevista, refiriendo cómo había soñado en varias ocasiones con su caída en el agua: "Es un agua dibujada, una agua en espirales, estancada, trasparente... Cuando yo pienso en ese sueño veo que ese agua es el símbolo de la vida. Cada vez que me caigo me toma, porque lo que me toma es la vida, porque vuelvo a subir escaleras y a caer y a subir". Braceli, p. 86.

Por último, es a este niño sabio a quien Zama ve cuando abre sus ojos y recrea el mundo tras la muerte simbólica de la mutilación. No ha crecido y Zama le sonríe paternalmente, pero el caballero americano tampoco ha crecido y el niño lo reconoce con "irreductible tristeza". Si su figura es una proyección del territorio de la integración, del centro o **mandala** que Zama busca a través de su inconsciente, si aparece en diversas ocasiones para advertir al héroe cuando se distrae de su vía purgativa, no cabe otra interpretación que la del fracaso para este pasaje final.

No es ésta, sin embargo, la lectura de Graciela Ricci. Frases como las siguientes, a pesar de su formulación negativa, dejan entender la convicción en el logro final de Zama, su acceso al reino sacro de la Conciencia Cósmica:

Por lo tanto, superado el descenso al infierno; ascendidas las laderas purgatorias del sufrimiento, y comprendida la imposibilidad de trascender totalmente la materia en calidad de hombre, Zama no atraviesa las fronteras del paraíso y regresa al mundo, pero con la madurez del que ha podido vislumbrar, en minutos sin Tiempo, la luminosidad de lo sagrado<sup>72</sup>.

El análisis de Ricci, que nos parece legítimo y enriquecedor en todo su desarrollo, no coincide con nuestra lectura en este último punto de la interpretación.

## **2. Existencialismo en Zama**

La mayor parte de las reseñas críticas de *Zama* han entendido que las líneas finales hablan de un último fracaso, fracaso definitivo, en el trayecto vital que con razón se ha llamado metonímico: siempre en persecución de aquello que, por pura definición, permanecerá inalcanzable<sup>73</sup>. Malva Filer no acepta la lectura optimista de Ricci, y por contra cree que "el autor nos deja en la

---

<sup>72</sup> Graciela Ricci, *Los circuitos interiores. "Zama" en la obra de Antonio Di Benedetto* (Buenos Aires: Fernando García Cambeiro, 1974), p. 68.

<sup>73</sup> Amar Sánchez, Stern y Zubieta son quienes señalan la metonimia como figura preponderante a nivel discursivo e incluso semántico: "la transformación de un efecto en su contrario, la fugacidad, lo incompleto..." *La narrativa entre 1960-1970: Di Benedetto...*, p. 631.

duda de que, en verdad, haya ocurrido una transformación radical del personaje"<sup>74</sup>.

Carlos Orlando Nallim lee literalmente los episodios finales y encuentra que, en la última oportunidad concedida a Zama para renovarse moralmente, la expedición contra el bandido Vicuña Porto, el valiente corregidor de antaño sufre una degradación final hasta "cobarde traidor", "amedrantado cómplice" de aquél que debió ser su víctima. La última aparición del enigmático niño rubio "no es otra cosa que una confrontación moral de la que colegimos sale perdidoso"<sup>75</sup>.

Una lectura más profunda es la que esboza en una breve reseña Ana Puértolas, para concluir que la degradación, la sordidez, la miseria finales son necesarias al protagonista como escalón último a partir del cual es posible la plena lucidez. "Sólo en este momento le será posible el pleno conocimiento. De este modo, los años de espera se convierten en unos, también lentos e inútiles, años de aprendizaje para la destrucción y la muerte"<sup>76</sup>.

Noé Jitrik afirma rotundamente que el final de *Zama* demuestra cuán inútil y vana ha sido su búsqueda. El Niño Rubio se convierte ahora, en esta aparición que cierra el texto, en el juez implacable que proclama su culpabilidad: "No es pesimismo sino condena la figura final, condena que se va acumulando a lo largo del relato como el revés de lo que significa la vida de *Zama*, acumulación de negatividades, de imprecisiones, de una suprema e inútil incomunicación"<sup>77</sup>. Ahora bien, tal como el Santiago de *Annabella*, la asunción del veredicto lleva implícita una lucidez final que cubre a **posteriori** de sentido ambos viajes hacia la muerte.

Sin desestimar la interpretación arquetípica de Graciela Ricci, nos decantamos por aquella otra que estas últimas lecturas sugieren: la existencialista. Los críticos han hablado en varias ocasiones del tratamiento que de la angustia existencial hace el autor; Julio Crespo y Rosa Boldori evocan respectivamente a Sartre y Camus por un

---

<sup>74</sup> Filer, *La novela...*, p. 104.

<sup>75</sup> Carlos Orlando Nallim, "Zama: entre texto, estilo e historia", *Anales de Literatura Hispanoamericana*, No. 1 (1972), p. 343.

<sup>76</sup> Ana Puértolas, *Zama* (reseña), *Revista de Occidente* (abr.-jun. 1980), p. 214.

<sup>77</sup> Jitrik, *Seis novelistas argentinos...*, p. 54.

lado, para comentar la escisión progresiva entre Zama y el mundo<sup>78</sup>, y a Kafka por otro, para incidir en el tema omnipresente de la culpa. Pero se ha reparado poco en la coherencia del pensamiento existencialista de Di Benedetto, tal como aparece expuesto en *Zama*. El sentimiento de culpabilidad, en efecto, proviene en Zama de diversos pecados sociales (en contraste vergonzante con personajes como Ventura Prieto y Vicuña Porto) y sexuales (tras el episodio con la mulata, Zama es "consciente de que ante los ojos de Marta habría sentido necesidad de cortarme algo", p. 66). Pero por encima de este entramado anecdótico y psicológico el personaje-narrador desliza alusiones frecuentes a una ciega culpabilidad que descubre su condición patológica en el enrevesamiento de la expresión:

Puedo apiadarme de mí, sin la vanidad de la maceración, si el temor no es ya de avergonzarme ante los demás, sino de exceder la medida que sin avaricia me concedo. Si admito mi disposición pasional, en nada he de permitirme estímulos ideados o buscados. Ninguna disculpa cabe frente al instinto que nos previene y no respetamos (p. 13).

La culpabilidad genera la angustia que preside estos nueve años de la biografía trágica del ex corregidor. Y la angustia es en *Zama* un sentimiento opresivo y nunca nombrado que se filtra en las acciones, descripciones y reflexiones del protagonista. La vida se convierte así en una fuerza oscura y cruel, arbitraria e impía —evocamos el pensamiento de Schopenhauer—, que hace a Zama recelar de su suerte, temer futuras desgracias y leer en todo lo que le rodea mensajes anticipados de muerte:

Faltaba luz, por las nubes cerradas, que no cuidaban el cielo, sino el suelo, de tan descendidas. Las palmeras acongojaban sus verdes. El azul toleraba, sin batalla, la

---

<sup>78</sup> Nosotros pensamos también que el camino de renunciaciones y limitaciones por el que se encamina Zama puede ser perfectamente relacionado con el concepto sartreano de la **trampa**. Esta es la negación consciente de los puntos de apoyo que las estructuras sociales, nuestro propio pasado, nos proponen, de modo que nos veamos abocados a un vacío en el que por fin fuera posible la revelación.

corrosiva infiltración del gris. Grávida de humedad, posesiva, la atmósfera había suspendido la vida. Surto en las aguas iguales, sostenía el barco una quietud sin memoria (p. 105).

Este pesimismo irracionalista –anacrónico, claro está– en el que Diego de Zama inscribe su vivencia, le lleva en lógica secuencia a procurar extinguir la **voluntad de vivir**, tal como preconizaba el filósofo alemán. Ante la despótica penitencia que la vida nos inflige, sólo cabe la autoanulación en el ascetismo y la castidad. Así se verifica la reducción progresiva de motivaciones que ya hemos analizado; el discurso recupera decididamente este trasfondo filosófico cuando Zama reflexiona: "Necesitaba, rigurosamente, vivir tomado de las posibilidades, porque las cosas –demasiadas cosas– se desprendían de mí. Yo iba quedando desnudo. Son terribles los azotes en las carnes desnudas" (p. 119).

El ascetismo y la castidad de Zama no son, entonces, componentes de una mentalidad religiosa –su carencia en el protagonista se ha señalado como la mayor anacronía de la ambientación histórica en el siglo XVIII–, sino excipientes de un propósito superior de pasividad. En una ocasión, tal como se recordará, Zama confiesa esta tendencia quietista: "Nada me importaría mi propia muerte, creí también, y me acometieron unas ganas fuertes de no ocuparme de cosa alguna, de no retornar ni a mi cuarto ni a la calle ardiente..." (p. 46). Dispuesto a la **ataraxia** de la que habló Schopenhauer, Zama consigue permanecer impassible mientras observa cómo se aproxima a un individuo dormido una gran araña quizás venenosa. Nuevamente la interpretación ética sobreviene a partir de la confrontación tácita: treinta páginas después, Luciana se encuentra en una situación similar y reacciona heroicamente, apartando a la araña con su propia mano.

La pasividad, por tanto, se reinterpreta negativamente a través de la propia selección de acontecimientos con los que Zama teje sus memorias. Para este hombre angustiado que sólo persigue la inmovilidad, el camino se hace interminable porque la meta es móvil: "Sólo debía avanzar y avanzar. Pero tenía miedo del final, porque, probablemente, no había final" (p. 69), explica en la primera parte, y, efectivamente, en la tercera la persecución simbólica del bandido Porto es absurda porque camina en pos de quien ya va con ellos: "Entonces, pensando que él se hallaba entre nosotros y nosotros padecíamos necesidades, fatigas, tropiezos y

*Carmen Espejo Cala*

muerter por encontrarlo, se me ocurrió que era como buscar la libertad, que no está **allá**, sino en **cada cual**" (p. 195).

Puede sorprender la referencia a la libertad en este contexto. Pero se explica en buena lógica si atendemos a la relectura de su discurso que el propio Zama realiza en la última parte de la novela. Los episodios precedentes se inscribían en un fondo irracionalista que identificábamos aproximadamente con la filosofía de Schopenhauer. En cambio, este tercer segmento, "1799", supone la culminación del proceso interior del protagonista y la refutación del sistema ético y metafísico del filósofo alemán.

El trayecto es interminable porque la libertad no está fuera, sino dentro de nosotros. Más aún, el hombre es libertad, **está condenado a ser libre**. La indiferencia de Dios hacia su creación nos convierte en constructores de nuestro propio destino, y la cosmogonía de Zama recuerda al pensamiento sartreano: aunque Dios existiera efectivamente, de nada nos serviría dada nuestra incapacidad para conocerlo.

Pero el dios fracasó, porque el hombre creó multitud de dioses que no miraban bien al primero y no sólo se repartieron el universo, sino que algunos de ellos impusieron hegemónías. El mayor fracaso del dios consistió en que podía ver al hombre, pero el hombre no podía verlo a él, no podía devolverle ninguna de sus miradas enternecidas de padre (p.11).

El hombre es, por tanto, mero proyecto, y su esencia consiste en estar abierto a las posibilidades, explicaron Heidegger y Sartre. Incluso cuando Zama cree concluido su destino, cuando supone haber elegido su propia muerte en las páginas finales, siempre queda una última posibilidad.

Creo que entonces, junto con esa incertidumbre del objetivo, comenzó a poseerme la certeza de que, en cualquier lugar, mis probabilidades serían las mismas.

Me pregunté, no por qué vivía, sino por qué había vivido. Supuse que por la espera y quise saber si aún esperaba algo. Me pareció que sí.

Siempre se espera más (pp. 209-210).

El hermetismo del final de *Zama* es legible por tanto como una gran metáfora existencial: ni siquiera tras la mutilación acaban las posibilidades para Diego. Enfrentado a su destino una vez más, abre los ojos y comprende que "podía, pues, no morir. No morir aún" (p. 214).

El sentido de las palabras del Niño Rubio, que acusa a Zama de no haber crecido, también puede ser releído en clave existencialista. Porque no hay para el hombre, y en contradicción con la metasífica arquetípica que glosaba Graciela Ricci, probabilidad de acceder a una conciencia superior del Universo, ni siquiera a un supuesto centro original de nuestra conciencia. Mirar hacia el cielo, parece descubrir el héroe al final de su periplo, es limitarse a ver lo mismo que tenemos delante, lo único que nos es cognoscible. En una de las más bellas imágenes de la novela se transmite esta noción recién descubierta por Zama:

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 (p. 197).

Se trata del postulado filosófico más fructífero del existencialismo de posguerra, sin duda. Asomarse a la propia conciencia, al **être-pour-soi**, es abocarse a descubrir nuestro vacío irreductible, abocarse a la Nada. Será oportuno recordar por tercera vez las palabras de Zama:

Pero recelaba de otra etapa —¿lejana?, ¿inmediata?— irrefutable, 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 (p. 107)<sup>79</sup>.

---

<sup>79</sup> Sin lugar a dudas, esta Nada es la Nada sartreana. Para el filósofo francés el hombre es **ek-sistencia**, simple emergencia momentánea fuera de la Nada, ente suspendido en la Nada. Es lógico entonces que Zama sólo vea Nada, delante de él.

Pero este paisaje de angustia con que acaba la primera parte de *Zama* reproduce las metáforas con las que Camus explicaba el sentimiento del

Dentro de sí mismo Diego no encuentra más que la amenaza de la Nada, y fuera de sí mismo nunca supo mirar. Ante el amor que le brinda la vieja vecina, Zama "cerraba obstinadamente los ojos, como para aislarme con la íntegra angustia del no encuentro" (p. 167), y su alusión de la realidad se manifiesta incluso en su comportamiento social: "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" (p. 39).

Sólo en las últimas páginas Zama se verá obligado a **mirar** la realidad que lo circunda<sup>80</sup>. Para distinguir a Vicuña Porto habrá de fijarse, por vez primera según confiesa, en el rostro de los soldados. Por vez primera se percatará, igualmente, de la miseria extrema de los indios. La ceguera interior de la que se desprende a duras penas encuentra un correlato simbólico en la ceguera externa de los indígenas con quienes se topa la expedición. La paz ficticia de éstos se destruye cuando la mirada entusiasta de los hijos los fuerza a caminar continuamente tras nuevos horizontes:

Pero cuando los hijos tuvieron cierta edad, los ciegos comprendieron que los hijos **podían** ver. Entonces fueron penetrados por el desasosiego. No conseguían estar en sí mismos. Abandonaron los ranchos y se echaron a los bosques, a las praderas, a las montañas... Algo los perseguía o los empujaba. Era la mirada de los niños, que iba con ellos, y por eso no conseguían detenerse en ningún sitio (pp. 206-207).

Cuando Zama vuelve a la vida tras la mutilación, en la última página del libro, descubre que, tristemente, no ha crecido, no ha

---

absurdo: "El hombre absurdo entrevé así un universo ardiente y helado, transparente y limitado, donde nada es posible pero todo es dado, pasado el cual es el derrumbamiento y la nada". *El mito de Sísifo*, en *Ensayos*, p. 134.

<sup>80</sup> Lo que circunda a Zama en el momento de su **renacimiento** es un desierto agobiado por la sed. Albert Camus había hablado en su ensayo *Bodas* de un espacio semejante: "Ya se ve aquí que se trata de emprender la geografía de un cierto desierto. Pero este desierto singular no es sensible más que para aquéllos que son capaces de vivir en él sin engañar jamás su sed. Es entonces, y solamente entonces, cuando se llena con las aguas vivas de la felicidad". *Bodas*, en *Ensayos*, p. 86.

cambiado. No hay, en efecto, posibilidad de trascenderse, de superar los estrechos límites de nuestra condición mortal. La pasión espiritualista que arrastró a Diego de desventura en desventura fue, a todas luces, una **pasión inútil**, en expresión de Sartre. Sólo un inesperado brote de dignidad consuela al Zama vencido, la de su por fin ganada lucidez. Es esta la que le permite, valerosamente, asumida ya la propia indigencia, abrir los ojos y mirar, abrir su conciencia a otros objetos y sentirse, por vez primera, **ser-en-el-mundo**:

Volvía de la nada.

Quise reconstruir el mundo.

Despegué los párpados tan pesadamente como si elaborara el alba... (p. 214)<sup>81</sup>

---

<sup>81</sup> Una última apreciación sobre el existencialismo de *Zama*. En el artículo varias veces citado, Juan José Saer señala la originalidad de la novela que construye un sentido existencialista atemporal, deliberadamente anacrónico, y desasido del trasfondo sociológico y político del existencialismo sartreano. Recordemos sin embargo que la revisión sociopolítica del existencialismo no la acomete el mismo Sartre hasta 1960, en su *Crítica de la razón dialéctica*. Las lecturas existencialistas de Di Benedetto son anteriores.



## C. ZAMA, NOVELA DEL LENGUAJE

### 1. La lengua de *Zama*

Novela iniciática, novela de la angustia, novela de la Colonia... Mito, existencialismo e historia son voces diversas que configuran la voz única de Diego de Zama en la novela.

Mijail Bajtin ha propuesto los rótulos **dialogismo** y **novela polifónica** para este fenómeno de conversación interna de la narrativa. Ahora bien, el crítico ruso deduce de ello la necesidad inherente al relato de ser portavoz de las palabras distintas de una sociedad constituida por multitud de voces. Entre ellas la del narrador, a la larga, no es más que la de otro interlocutor del gran diálogo. Cabría preguntarse entonces si el dialogismo de *Zama* implica el diálogo. Las páginas precedentes nos permiten no extendernos en la respuesta: sabemos ya que se trata del discurso de un hombre que sólo en el último grado de la ignominia descubrió la presencia de otros objetos, otros seres.

La palabra de Zama es la única que recoge el discurso. Su misma voz narra una historia pasada, y el texto se configura como **confesión** relatada en la que sólo las acciones, los recuerdos o juicios del propio narrador tienen cabida: "Ningún hombre —me dije— desdeña la perspectiva de un amor ilícito" (p. 27); "¿Por qué pensé en Ventura Prieto si nada hacía razonable acto tan fastidioso contra mí?" (p. 29), etc. Los otros discursos sólo aparecen en *Zama* como apoyo o trasfondo de un largo monólogo de autorre-criminación. Por ello, *Zama no es* una novela histórica como tampoco es un relato mítico, una reflexión existencial, ni una aventura picaresca. Estos no son más que diversos códigos de

referencia que Di Benedetto emplea profunda pero secundariamente para construir un texto autárquico.

Julia Kristeva, discípula de Bajtín, introducía una postura crítica que nos ayuda a salir del círculo cerrado en que acabamos de introducirnos. La novela convierte, tarde o temprano, el dialogismo en monologismo. No admite **otro** discurso si no puede hacerlo **suyo**.

Aunque de un modo distinto, el discurso de la novela es tan cerrado, estático y retraído como el discurso épico. Su "dinamismo" está invalidado por el SUJETO (que escribe) que EXPRESA un significado anterior a su expresión, y que, por el propio principio de esta expresión, funda el signo<sup>82</sup>.

La única posibilidad de desaparición de este sujeto reformulador de los discursos ajenos es la escritura que se presenta como inscripción de su propia producción, literatura de la productividad textual, en la que el discurso elimina finalmente toda ilusión diegética. Esta literatura cuyos pioneros fueron poetas como Mallarmé o Lautréamont es lo que para la narrativa hemos venido denominando **novela del lenguaje**. *Annabella*, como se recordará, nos parecía un buen exponente de la fórmula, aunque señalábamos entonces que en Di Benedetto la pasión por la escritura no llega a suplantar a la pasión por la aventura. En el mismo sentido, *Zama* no renuncia a una voz correctora de todos los discursos insertos en el discurso principal y por tanto permanece lejos del extremo que Kristeva comentaba. El relato del asesor letrado no pretende ser un acto **performativo**, no procura decir que está contando sino que, efectivamente, cuenta. Ana Puértolas llega a esta misma conclusión:

Frente a la línea, unas veces tácita, otras expresada teóricamente, definida por "el lenguaje lo es todo" y manifestada por la brillantez, la exuberancia y el culto a lo sensorial, las propuestas de Di Benedetto parecerían ser la reflexión, el discurso lógico e implacable, el lenguaje analítico y lento y la importancia del conocimiento<sup>83</sup>.

---

<sup>82</sup> Kristeva, p. 90.

<sup>83</sup> Puértolas, p. 213.

Sin embargo, estas mismas palabras que niegan la adscripción de Di Benedetto a la **novela del lenguaje** reconocen una serie de rasgos propios del estilo benedettiano que han interesado especialmente a los críticos. Todos los estudiosos que se han puesto en contacto con *Zama* han dedicado algún momento a intentar desentrañar la magia de su escritura, radicalmente personal.

Un nutrido grupo de críticos ha insistido en la importancia del lenguaje como elemento generador del conjunto novelístico. Adolfo Ruíz Díaz, en su reseña a la segunda edición de la novela, acepta la prescindencia de toda intención imitativa de su lengua. No se refiere ésta por tanto a la anécdota sino, dice, al personaje. "El estilo de la novela es precisamente su protagonista, el doctor Diego de Zama y, si me he explicado, en él se hace con nosotros la novela"<sup>84</sup>. Carlos Orlando Nallim llama la atención sobre lo que llama estilo "virilmente organizado" de *Zama*. Habla de la presencia constante de un autor-organizador cauteloso, incluso altamente cerebral, que no concede descanso a la precisión que exige al lenguaje<sup>85</sup>. En un sentido similar una nueva reseña, la de Ambrosio García Lao, podía hablar de "un lenguaje matemático por su precisión y por el progreso de la acción"<sup>86</sup>.

El análisis más detenido de Amar Sánchez, Stern y Zubieta intenta encontrar la clave de esta rigurosidad estilística y la halla en una configuración metonímica del discurso que se corresponde con la fugacidad, la transformación y lo incompleto en el plano semántico del relato. Por último, Jorgelina Loubet señala la importancia de una puntuación desconcertante y personalísima que quiebra argumentos con la insistencia del punto y aparte y señala "matices infinitesimales" con el empleo minucioso de la coma<sup>87</sup>.

Precisión y austeridad, pues, son por un lado los elementos en que se ha entendido estriba el arte singular de Di Benedetto en *Zama*. Por otra parte, se ha señalado la vaguedad **histórica** del

---

<sup>84</sup> Adolfo Ruíz Díaz, "La segunda edición de *Zama* (1967)", *Revista de Literaturas Modernas*, No. 7 (1968), p. 139.

<sup>85</sup> Nallim, p. 344.

<sup>86</sup> Ambrosio García Lao, "A las víctimas de la espera", *El País* (18 jul. 1979), p. 20.

<sup>87</sup> Jorgelina Loubet, "Crítica", en "Aproximación a la obra de Antonio Di Benedetto", *Nueva Crítica*, No. 1 (1970), p. 100.

lenguaje de esta novela ambientada a finales del siglo XVIII. Aunque pocos han sido los análisis al respecto, la palabra definitiva la aporta el novelista argentino Juan José Saer en su magnífico comentario a *Zama*. Lejos de la intención de Di Benedetto, afirma Saer, cualquier intento de "reconstrucción lingüística".

La lengua en que está escrita no corresponde a ninguna época determinada, y si por momentos despierta algún eco histórico, es decir el de una lengua fechada, esa lengua no es de ningún modo contemporánea a los años en que supuestamente transcurre la acción –1790-1799– sino anterior en casi dos siglos: es la lengua clásica del siglo de oro. Desde luego que no se trata de una imitación pedestre a la manera de nuestros neoclásicos, sino de un sabio procedimiento alusivo y secundario incorporado a la entonación general de la lengua personal de Di Benedetto<sup>88</sup>.

Sólo nos resta recoger –y lo hacemos con mero valor anecdótico– la curiosa opinión de Julio Crespo, que afirma que la formación autodidacta de Di Benedetto (no explica, sin embargo, a qué llama autodidactismo en el caso del autor argentino) explica algunos de los aciertos de su estilo y muchos de sus defectos, citando entre estos últimos "la nada infrecuente impropiedad del lenguaje, en la confusión que reflejan algunos párrafos..."<sup>89</sup>. La crítica nos parece errónea pero no totalmente injustificada. Más adelante tendremos ocasión de revisar el planteamiento de Crespo.

## **2. La extinción de la palabra**

La abundancia de juicios aquí recogidos da suficiente idea del carácter extraordinario de la lengua de *Zama*. Junto a la progresión anecdótica, psicológica, existencial y social de la historia, ya comentadas, la lectura nos depara una clara impresión de progresión estilística. Un solo ejemplo bastará para hacer evidente la distancia que separa la lengua de las primeras páginas de la de las últimas:

---

<sup>88</sup> Saer, p. 142.

<sup>89</sup> Crespo, "Pautas para una ubicación cultural", en "Aproximación a la obra de Antonio Di Benedetto", p. 93.

De ser así, de nunca producirse el proclamado duelo, ¿debía deducir que existe una medida para la satisfacción de la ofensa, aun en los individuos aparentemente más brutales? ¿Debía creer que, tal vez, el hombre que defiende con escaso celo a su mujer más que temeroso es un limitado por secretas motivaciones, que le vedan ocuparse demasiado de ella...? (p. 16)

Se acuclilló entre nosotros. No hablaba.

Preparó mate.

Pasó la calabaza al acaso, para quien quisiera servirse antes que él. Dijo: "Fuerte", que el mate era fuerte.

Hablaba español. Fue mitayo antes de ser ciego.

Narró otra vez la invasión de los mataguayos. Todos la conocíamos ya (p. 206).

Se trata, sin duda alguna, de uno de los efectos más logrados del texto: la progresiva simplificación y mutilación del discurso hasta llegar, tal como el protagonista, a una casi consumada "extinción en el vacío". En la extensa entrevista que concede a Lorenz, Di Benedetto explicaba las razones de la diferencia estilística acusada entre los capítulos de *Zama*. Las dos primeras partes de la novela, decía, fueron escritas durante un permiso laboral. Al reincorporarse a la redacción del periódico, se vio forzado a escribir la parte final hurtando minutos a sus obligaciones profesionales, de modo que el estilo se transformó hasta la apretada síntesis que conocemos. De ninguna manera tomaremos como suficiente esta explicación del autor, dictada sin duda por su modestia. Tampoco resulta satisfactoria para Graciela Ricci, que conoce estas afirmaciones y sin embargo dedica largo espacio a interpretar la evolución estilística de *Zama*. Ricci distingue siguiendo a Kierkegaard entre **signo de** –que designa la realidad, que comunica acerca de los objetos– y **signo para** –que designa la existencia, la correalidad subjetiva del hablante–. En esta última modalidad el lenguaje revela la condición metafísica del objeto, "trasciende el horizonte del mundo cotidiano para el cual fue creado, escapa de la prisión de la conciencia, y cristaliza en su armazón estética la esencia de las cosas, la realidad ontológica y trascendente"<sup>90</sup>. Desde los períodos largos, la

---

<sup>90</sup> Ricci, p. 28.

adjetivación abundante y la hipotaxis compleja de las primeras páginas al estilo telegráfico de la parte última, la lengua ayuda a Diego de Zama en su proyecto de disociación de lo que le rodea, de ensamblamiento trascendente.

El lenguaje, en movimientos progresivamente acelerados, se va a ir desenvolviendo desde un predominio de la temática de la realidad (signos de), en la primera parte, a la temática de la existencia (signos para). Realiza, por lo tanto, el pasaje de lo consciente a lo inconsciente, del ser contingente al ser eterno, del mono al Niño Rubio<sup>91</sup>.

Tal como el análisis narrativo de páginas atrás permitió ver, de la primera parte a la tercera el discurso de Zama se vuelca más y más en la referencialidad simbólica y metafísica. Pero no sólo semánticamente es dado distinguir una progresión estilística. La configuración morfosintáctica del texto es, sin duda, la que evidencia con más claridad el destino de Diego de Zama desde la voz al silencio.

Los críticos anteriormente citados que hablaban de precisión matemática o voluntad rectora del lenguaje de Di Benedetto fueron sin duda deslumbrados por la morfología inusitada del texto. Una vocación conceptista que, lejos de ser mera reconstrucción histórica, coindice con el estilo general del autor mendocino, tiraniza las palabras del relato hasta desnaturalizarlas en su afán por huir de la perífrasis o la vaguedad expresiva. De ahí el funcionamiento apretado, compacto, de los términos desde las primeras páginas: "Luego me refirió una de esas que él llamaba investigaciones y yo ignoro si lo eran pero que, por sospechosas de insinuar comparación, me desconcertaban, dejándome repercusiones que podían superar la sufrible" (p. 12). Aparecen entonces adjetivos alejados de la norma habitual del castellano pero que cumplen una función de precisión semántica y concisión sintáctica: ojos "anunciadores de un desborde" (p. 19); "conversación tan conducente al hastío" (p. 57); paso "más ganador de espacio" (p. 61)...

El procedimiento confiere al texto una densidad inusitada y confirma en el narrador Diego de Zama el psiquismo torturado que hallábamos desde otros enfoques. Así, no hay razón para suponer

---

<sup>91</sup> Ricci, p. 29.

una competencia deficitaria de la lengua como hace Julio Crespo. Por otra parte, este libérrimo tratamiento morfosintáctico llega a la generación argentina de Di Benedetto a través de la novelística ejemplar de Roberto Arlt: la agramaticalidad de su escritura, en un principio desdeñada por la crítica, se descubre en la actualidad como máximo vehículo formal de su expresionismo<sup>92</sup>.

La novedad morfológica que hemos considerado de signo conceptista es rasgo constante a lo largo de toda la novela; en otro campo, algunas consideraciones sintácticas permiten comprobar la progresión estilística que anunciábamos antes. La primera parte, "1790", fundamenta su supuesto barroquismo en la hipotaxis extremadamente compleja: "Puedo apiadarme de mí, sin la vanidad de la maceración, si el temor no es ya de avergonzarme ante los demás, sino de exceder la medida que sin avaricia me concedo" (p. 13); "Por este puma no visto medité en los juegos que fueron o pueden ser terribles, no en el momento en que se juegan, sino antes o después" (p. 13). El hipérbaton contribuye en ocasiones a la distorsión lógica de la frase: "...pero este nuevo era ya otro tiempo, por mí presentido" (p. 102). Y, finalmente, el polisíndeton o la anáfora proporcionan a ciertos fragmentos un lirismo cercano al de la prosa poética: "El agua quería llevarse y lo llevaba, pero se le enredó entre los palos del muelle decrepito y ahí estaba él, por irse y no, y ahí estábamos" (p. 11).

Frente a este despliegue retórico de la primera parte, la segunda incrementa sensiblemente el recurso a la elipsis, a la eliminación de lo superfluo o sobreentendido, reduciendo la frase a su mínima expresión y convirtiendo al referente semántico en mera sugerencia:

Aparté de un manotón la vela, que se apagó en el aire y fue a dar al suelo.

La tomé con vehemencia.

Así, sin verla, podía besarla. Mucho, tanto como ella necesitara.

Después la eché al suelo, creo que con gusto.

Ella estaba ligera de ropas, como preparada (p. 162).

---

<sup>92</sup> Ver al respecto el magnífico estudio de Naomi Lindstrom, *Literary Expressionism in Argentina* (Tempe, Arizona: Center for Latin American Studies, Arizona State University, 1977).

*Carmen Espejo Cala*

El procedimiento se intensifica en la parte final. Los enunciados se agrupan con prescindencia de cualquier esquema sintáctico:

Contaba con la disculpa, valedera ante mí mismo, de que difería por cobrarme la mano que Parrilla me puso encima, burlándome, calladamente, de sus esfuerzos, que lo llevaban, sin razón, más allá, cada vez más allá (p. 186).

Pero, ante todo, la frase se recorta impunemente hasta reducirse a su mínima expresión, mientras que la tipografía refuerza la sensación de quiebra de la retórica:

El viento voltearía la cruz.  
Alguien, después, sacaría la piedra.  
Tierra lisa.  
Nadie.  
Nada (p. 193).

En estos casos, una simple lexía debe soportar el contenido semántico y morfosintáctico, como en esta sucesión de categorías –sustantivo, sustantivo con valor adverbial, verbo...– donde la gramática ha perdido finalmente toda sujeción a una norma convencional:

Una verificación.  
Sigilo.  
Quise alzarme. No pude (p. 207).

A menudo la ausencia del verbo revela la pasividad e inmovilidad a la que se acerca el protagonista en las últimas páginas:

Un sitio despejado, rico de pastos.  
Una vaca y su ternero.  
Ocho, diez perros al acoso de la madre, y los otros a distancia, lengua afuera, ansiosos, tácticamente contenidos (p. 200).

*Zama* novela no es más que la voz de Zama, protagonista y narrador. Pero el antiguo corregidor va enmudeciendo sin remisión a lo largo de su relato. El hombre que no quiere mirar al mundo y se

empecina en buscar dentro de sí una voz privada pronto descubre que en la profundidad de la conciencia sólo reina un silencio aterrador. La mutilación final a que se ve sometido es un símbolo de la mutilación que amenaza con clausurar el discurso para siempre... No es entonces arbitrario que la página final, aquella que concede a Zama una última posibilidad de comunicación y deja abierto su discurso hacia la expectativa del diálogo con el lector, sea justamente una conversación. Ante el Niño Rubio que se dirige a Zama para preguntarle si aún desea vivir, el moribundo recupera su identidad a través de la palabra: "Comprendí que era yo, el de antes, que no había nacido de nuevo, cuando pude hablar con mi propia voz, recuperada..." (p. 214).

En su ensayo de 1959 *Le livre à venir* Maurice Blanchot se preguntaba "où va la littérature", dónde va la literatura. Su respuesta ha sido repetida insistentemente después: "La littérature va vers elle-même, vers son essence qui est la disparition"<sup>93</sup>. Diez años después, Gérard Genette recogía en el volumen *Figures II* un artículo titulado "Frontières du récit", donde comentaba la progresiva evolución de la literatura contemporánea desde el **récit**, relato, al **discours**, discurso. Si bien Zama, como ya adelantamos, no llega a culminar la desaparición del sujeto literario a la que se ha aproximado la llamada **novela del lenguaje** hispanoamericana, después de todo lo visto resulta plenamente justificado señalar cómo en 1956 Di Benedetto desenvuelve su narrativa en esta entonces novísima línea experimental.

*Zama* es la historia de un relato amenazado por el silencio. Frente a una **escritura** social e históricamente condicionada que el género —la novela histórica— impone al narrador, la verticalidad de un **estilo** personal e íntimo lucha por destruir toda convención retórica y termina tomando posesión del discurso. Sin embargo, insistimos parafraseando ahora a Barthes, toda voluntad de estilo conlleva la tentación del silencio. El crítico francés identifica dos caminos a través de los que la literatura contemporánea intenta huir de ese abismo, ambos presentes en el texto de Di Benedetto: el arte del silencio, del suicidio, que "hace estallar la palabra menos como el jirón de un criptograma que como luz, vacío, destrucción,

---

<sup>93</sup> Maurice Blanchot, *Le livre à venir* (París: Gallimard, 1959), p. 285.

*Carmen Espejo Cala*

libertad"<sup>94</sup>, y la pretendida "escritura blanca", elíptica, rigurosa, estrechamente denotativa, neutra –Mallarmé y Camus respectivamente–. En cualquier caso, muy cerca del **grado cero de la escritura**, el discurso es, en *Zama* como en el resto de las novelas del autor, una despiadada reflexión sobre su propia capacidad comunicativa.

---

<sup>94</sup> Roland Barthes, *El grado cero de la escritura* (Buenos Aires: Siglo XXI, 1973), pp. 77-78.

## IV. EL SILENCIERO (1964)

### A. *EL SILENCIERO*, NOVELA DE LA NEGACION

#### 1. Primera parte

El protagonista sin nombre de *El silenciero* emula en buena medida las aventuras purgativas de los anteriores héroes benedettianos, Santiago y Diego de Zama.

El joven de veinticinco años que se presenta en la primera línea del texto en brusca relación con su drama íntimo —"La cancel da directamente al menguado patio de baldosas. Yo abro la cancel y encuentro el ruido"<sup>95</sup>— anota momento a momento, día a día, el efecto perturbador que sobre su psique causan los ruidos de la ciudad. Son éstos los que propician sus respuestas airadas a la madre viuda o al tío bonachón, al amigo Besarión o a las muchachas Leila y Nina. Finalmente, en la página 47 se evidencia ya el inicio de un doloroso proceso de desequilibrio mental, aún imperceptible para el narrador pero manifiesto para el ánimo crítico del lector. Se excusa ante la joven que lo esperó en vano, Nina, y ante el jefe que le recrimina una mala gestión con frases similares: "Anoche mismo, al salir, iba a avisarle; pero no sé por qué motivo me distraje"(p. 47); "No sé por qué motivo, realmente, me distraje —digo al gerente"(p. 47). Líneas después adelanta como intuición lo que es ya certeza para el lector: "Quizás sin el ruido no sucederían estas cosas. Me debilita" (p. 48).

---

<sup>95</sup> Antonio Di Benedetto, *El silenciero* (Buenos Aires: Orión, 1975), p. 9. Citaremos en adelante por esta edición, indicando entre paréntesis el número de página.

*Carmen Espejo Cala*

El proceso se agrava página tras página. Abrumado por los ruidos de talleres mecánicos, altavoces y autobuses, comienza a infligir sufrimiento a su madre, a indisponer contra sí a sus superiores, a alejarse de la amistad de Besarión o el amor de Leila. Sus facultades mentales menguan de forma perceptible:

Porque es cierto que yo nunca había visto un torno, como tiene que ocurrirle a mucha gente, pero en una ciudad asedian las voces "tornero" y "tornería", y más indicios que en un tiempo anterior habrían elaborado inmediata respuesta en mi mente.

En un tiempo anterior (pp. 59-60).

El primer bloque anecdótico de la novela se cierra con el hallazgo de una solución provisoria:

Me casaré con Nina.

Es lo más fácil, sí, mucho más fácil que todo lo demás (pp. 65-66).

Nina supone un transitorio remanso en el descenso vertiginoso del **silenciero** hasta la locura, a pesar de no ser aquélla a la que amaba, Leila. Esta última quedará reducida, en un inútil esfuerzo de superación similar al de Santiago en *Annabella*, a ente imaginario:

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 (p. 66).

No es sin embargo el recuerdo perseverante del amor soñado lo que destruye la tranquilidad provisional. En el mismo viaje de novios, en un pueblecito del Mediterráneo, un poderoso golpe de hierro contra hierro deja abierto el final de esta primera parte hacia el reinicio de la pesadilla.

Fragua y fuelle, un yunque y sus martillos...

Mi desconsuelo (p. 82).

## 2. Segunda parte

La segunda parte retoma la acción tres años después. Tras un penoso deambular de pensión en pensión, el narrador y Nina encuentran por fin una casa aparentemente aislada del ruido. No halla aún el hacedor de silencio, sin embargo, serenidad suficiente para iniciar su primera novela, titulada "El techo". Por el contrario, nuevos ataques de insania auguran el desenlace fatal: "(Divago. Creo que este razonamiento ha sido una ráfaga de sinrazón)" (p. 108). Desistiendo entonces de ocuparse de tarea tan difícil como su libro "sobre el desamparo", "El techo", decide posponerlo y ejercitarse antes con la redacción de una novela policíaca, menos ambiciosa.

A la altura de la página 127, el hacedor de silencio ha perdido definitivamente la esperanza en un porvenir dichoso: "Ahora creo que también se me ha extraviado el sentido de la eternidad" (p. 127).

Poco después un taller de reparación de tocadiscos, radios y televisores de la vecindad provoca el primer ataque grave y la necesidad de acudir por primera vez al auxilio médico. El efecto de un sedante le hace dormir largas horas, y es justamente al despertar cuando, al ver una mosca caer en la llama azul del calentador de agua, reconoce el poder purificador del fuego y puede jugar imaginativamente con la posibilidad de incendiar las fuentes de ruido que lo circundan.

El proceso de enajenación y aislamiento descubre al silenciero de las últimas páginas, tal como a su precedente Zama, "lleno de nada" (p. 142) y "desnudo al sol" (p. 146). Inculpado del incendio del taller vecino que, sin embargo, no cometió –sino en su imaginación–, abandonado por Nina, cree por fin hallar en su celda de la prisión paz para iniciar la redacción de "El techo".

Pero el altavoz que difunde música de radio en el patio o la sierra con que trabajan los penados meritorios lo disuaden una vez más. En un sueño revelatorio un pastor de resonancias bíblicas le impide sentarse en una piedra sobre la que un cordero fue sacrificado, y lo enfrenta con dureza a su fracaso: "–¡Y no pretendas haber sido dado en sacrificio, ser un inmolado!" (p. 148).

Ni siquiera estas últimas palabras, no obstante, entreabren en la mente desfalleciente del silenciero la posibilidad de la lucidez –ni siquiera, insistimos, en el grado mínimo en el que, en los últimos momentos del relato, ésta era concedida a Santiago o Zama–. Sus últimas palabras dejan intuir la falta de progreso, el regreso

claudicante al punto inicial del relato: "La noche sigue... y no es hacia la paz adonde fluye" (p. 148).

### 3. Reducción del tiempo, reclusión del espacio

A diferencia del desarrollo acrónico de *Annabella*, *El silenciero* discurre tal como *Zama* según la disposición lineal, convencional, del tiempo. Tan sólo el inicio de la segunda parte de la novela inaugura una analepsis homodiegética de condición completiva que se cierra veintitrés páginas después, en el transcurso de las cuales el narrador recuenta los acontecimientos que mediaron entre la boda y la adquisición al fin de la casa sin ruidos, tres años más tarde.

El discurso se ciñe a una impasible sucesión de los hechos que configura un marcado **tempo lento** para la novela y un general tono de **simplicidad** narrativa. Desde el inicio del relato hasta el final de la primera parte la narración cubre los episodios desarrollados en el lapso de meses –los del final del invierno argentino–; tampoco es extenso el tiempo relatado en la segunda parte –un cálculo aproximado, ateniéndose a datos internos como el embarazo de Nina y las referencias al bebé, podrían cifrarlo en un máximo de dos años (con exclusión de los tres años narrados analépticamente)–.

Pero la lentitud del recorrido narrativo –cercana en ocasiones a la pura estaticidad– no dimana de la relativa brevedad del tiempo histórico en que se precipita a su fin la integridad del narrador, sino de la imprecisión y apatía generales con que el relator anota paciente pero desapasionadamente minúsculos hechos de su mediocre historia doméstica: "Es la mañana y estoy en la oficina" (p. 16); "Es otro día, diferenciado del anterior" (p. 17); "Es un domingo amortiguado y transparente" (p. 30)...

El **tono menor** de los acontecimientos contagia al discurso de simplicidad estilística y se ve reforzado por procedimientos narrativos y gramaticales: así, por ejemplo, la fluctuación desde el relato **singulativo** al **iterativo**, que resume en un solo enunciado aconteceres idénticos repetidos día a día: "A veces, en la esquina donde confluyen nuestros itinerarios, pestañea para ella la brasa de mi cigarrillo" (p. 24).

Las fronteras entre ambas modalidades del relato se difuminan no obstante por el uso uniforme del presente de indicativo. Las diversas formas del pretérito aparecen sólo minoritariamente,

aunque son lógicamente fundamentales en el fragmento de relato analéptico antes señalado.

La atonía del desarrollo temporal condice con la sencillez del planteamiento espacial en la novela. El narrador habita dos hogares, dos casas, y desde ellas redacta su discurso. Del hogar materno, en la primera parte, se individualiza especialmente la cocina –reducto de la madre– y la habitación del silenciero. En la segunda parte, la familia, a la que se ha incorporado la esposa Nina, habita una nueva casa de la que el relato destaca la habitación de la planta superior donde el protagonista se recluye: "Mi piecita de estar solo –torre impensada– cabalga el edificio. He forrado el interior de libros" (p. 108).

La narración ha saltado –mediante el procedimiento ya aludido de la analepsis– por encima de las anteriores residencias de carácter provisional: pensiones, casas ruidosas rápidamente desechadas.

La importancia narrativa de la casa –de la que tendremos que volver a hablar desde presupuestos psicoanalistas– se confirma por la localización de la acción final en otro reducto cerrado, la cárcel, del que la voz narradora destaca con satisfacción el "silencio del encierro" (p. 146). La reclusión voluntaria, por tanto, a la esfera de lo privado, lo doméstico, convierte a la acción de *El silenciero* en una fábula universal, aplicable a cualquier espacio geográfico. Resulta interesante entonces recordar las declaraciones del autor en las que confesaba la necesidad de localizar el relato en el ámbito argentino:

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 imaginé 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"<sup>96</sup>.

#### 4. El hacedor de soledad. Diálogo y personajes

La voz de *El silenciero* es, nuevamente, como la de Santiago en *Annabella* o Diego en *Zama*, voz única del relato. El discurso pertenece entonces a una conciencia solitaria que se impone al lector, con el uso y abuso del pronombre personal de primera persona, desde las primeras líneas del texto:

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

Lo 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 (p. 9)<sup>97</sup>.

El resto de los personajes no dispone de vehículo para expresarse en el texto, en cuanto que el narrador cercena bruscamente la más mínima posibilidad de diálogo. Antes del matrimonio, el silenciero interrumpe en varias ocasiones la vía de comunicación que tiende Nina: "No me hallo en condiciones para esa clase de diálogo razonable y manso que usted pide" (p. 65). Después de la boda, sus exigencias de silencio son más tajantes:

Algunas noches procuraba borrar en mis oídos sus reportajes policiales, diciéndome, por ejemplo:

-Trajeron a la chica, la que mató al novio. También se matará ella. Pedía a gritos que le dieran un revólver.

Un ademán la contenía:

- No me des pensamientos. Los pensamientos me impiden dormir (p. 102).

Sin embargo, y a diferencia de la novelística anterior del autor, en *El silenciero* abunda el diálogo. Se trata en el mayor de los casos

---

<sup>96</sup> Lorenz, *Diálogo con...*, pp. 124-125.

<sup>97</sup> Subrayado nuestro.

de una mera transcripción de parlamentos triviales que jalonan las jornadas monótonas del hacedor de silencio y evidencian sus dificultades comunicativas:

- El policía me pregunta:
- ¿Es?...
- Yo digo:
- Creo.
- ¿Cree?... ¿No está seguro?
- He dicho: creo (p. 140).

Se escapan de esta caracterización negativa tres tipos de diálogos que merecen comentario aparte. El primero es el entendimiento apacible sin palabras que fundamenta la conversación con la madre, punteada de indicaciones complacidas por parte del narrador-transcriptor: "Mi madre escucha y en seguida extiende una parábola" (p. 55); "Sonríe y pronuncio yo la conclusión" (p. 56); "Mi madre sonrío y puntualiza" (p. 56)...

También escapan a la violencia o el laconismo los debates extravagantes del silenciero con el amigo Besarión o los diálogos imaginarios que enfrentan sus opiniones a hipotéticos contrincantes. El diálogo con Besarión es tortuoso a causa del misterioso pudor con que éste oculta su misión en una supuesta secta esotérica, y los enfrentamientos verbales del protagonista con desdobles de su conciencia están marcados por la duda y el desequilibrio psíquico: "A veces me abstraigo y pienso así, en forma dialogada. Sólo que, como si fueran ciertos, estos diálogos intensos me dejan lacerado" (p. 72). Estas dos últimas fórmulas de la conversación tienen en común su inverosimilitud. Diálogos intelectuales, de cuño socrático, forman parte más propiamente del aspecto digresivo del texto que del narrativo:

- Apelo.
- ¿Apelas ante quién?
- Ante quien pueda mejorar al hombre.
- ¿Para que no haga ruido?
- Para que el hombre no haga daño al hombre Ni daño visible ni daño invisible ... (p. 72).

Noé Jitrik, en el volumen de ensayos *Producción literaria y producción social*, ha detectado esta anómala utilización del diálogo en numerosas obras de la última narrativa hispanoamericana, desde *Adán Buenosayres* a *Rayuela*, *Paradiso* y *Tres tristes tigres*. Se trata, para el investigador argentino, del último reflejo literario de la vieja preocupación hispanoamericana por **explicarse** y, ante todo, explicar a Europa, sus alineamientos culturales. La novela, así, "a través del diálogo de sus personajes, diálogo en realidad con Europa, hace de traductor para latinoamericanos, los está poniendo al día"<sup>98</sup>. Bien puede servir ésta como explicación de la modalidad dialogística que Di Benedetto emplea con profusión a partir de *El silenciero*. Se relaciona además con el carácter **a-narrativo** de su discurso.

La tercera novela de Antonio Di Benedetto repite un planteamiento inicial ya experimentado en las dos anteriores, la reducción de los personajes a una sola conciencia narradora y protagonista sobre la que se reflejan, apenas, otros actores de contornos imprecisos. El silenciero es un hombre abrumado por conflictos psíquicos –los que genera en él el ruido– que reacciona, en primera instancia, a través de la agresividad. La violencia es generalmente verbal o incluso mental (discusiones con la madre, el tío; deseos destructivos u homicidas) y, en alguna ocasión, física (peleas en el restaurante o en la calle –es decir, fuera del hogar protector– con el periodista Reato). En cualquier caso, tanto sus exaltaciones agresivas como la negligencia con que descuida sus relaciones familiares, amistosas, sentimentales –distráido por el acoso del ruido– provocan en él un intolerable sentido de culpabilidad: "No obstante, sobre esas mismas palabras me arrepiento..." (pp. 18-19).

Su incapacidad para la comprensión y el afecto no proviene sencillamente de la perturbación psíquica a que los ruidos lo someten. Su carácter frío, su intransigencia, la minuciosidad con que registra los errores de la condición humana lo abocan –como a su precedente Santiago en *Annabella*– a la soledad: "Seré legalista, preciso e implacable" (p. 62). Su mentalidad es, también, un

---

<sup>98</sup> Noé Jitrik, *Producción literaria y producción social* (Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1975), p. 171.

conjunto de abstracciones<sup>99</sup>; así siente al igual que otros personajes del autor mendocino la insatisfacción de quien no consigue dejarse arrastrar por el vértigo de lo vital. Ante Leila que toca el piano, reflexiona: "No es la clase de música que yo hubiera preferido; sin embargo... Ahí está, por pura presencia dándome algo apetecido, esa vida gentil a la que no sé asirme" (p. 28). Aislado así en su intelectualismo, se confiesa un ser "indirecto", incapaz de la actuación franca: "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" (p. 23).

Sus expectativas vitales, tan radicalmente reducidas, se refugian en la única actividad para la que la soledad no es obstáculo: el ensueño. La evasión es el remedio apetecido a través de la creación literaria –de ahí su necesidad de iniciar, de una vez por todas, su novela titulada "El techo"– o el mediano consuelo que obtiene en juegos de palabras que lo distraen del penoso relato de su fracaso: "Qué banalidades me ocupan. Hasta puedo hacer, con ellas, lo que ellas son, juegos verbales: Qué trivialidades trillo. Odiosas odiseas de las palabras, ¡oh, dioses!" (p. 113).

El resto de los actores de la novela apenas adquieren consistencia como personajes autónomos. El lector accede a conocerlos –ya que el diálogo es imposible o se transcribe desnaturalizado– a través de los juicios del narrador. Así, por ejemplo, el amigo Besarión: "Besarión es un sujeto que embiste y a menudo agravia; pero también es sincero y bondadoso y más ingenuo que astuto" (p. 13); Nina, por su parte, soporta igualmente los juicios del silenciero: "Cándida, generosa, arriesgada Nina" (p. 27).

Besarión es, a primera vista, figura replicante del protagonista. Frente a la medianía de la existencia del relator, el amigo misterioso aparece investido, desde una primera presentación en el texto, de un poder que se escribe con mayúsculas:

El es vendedor libre, anda en la calle, y yo estoy en el escritorio. Si quiere hablarme allá, puede hacerlo, naturalmente. Pero dice que yo soy jefe de sección y más adelante

---

<sup>99</sup> La geometría reaparece lateralmente: el silenciero entiende, ante la sorpresa de sus jefes, que un fallo laboral suyo como organizador de agentes comerciales provino de su incapacidad para observar el triángulo que éstos formaban sobre el mapa de la zona de ventas.

seré jefe, aunque jefe ahí dentro, mientras él tiene el Poder en todas partes y teniendo el Poder no puede subordinarse a mí porque yo esté en una oficina (p. 12).

Sus viajes a Europa en busca de una **señal**, sus soliloquios críticos y la admiración de la que lo rodea el narrador lo colocan en situación de superioridad e incluso se le confiere poderes espirituales: "–Soñé con usted. En el sueño, usted era intercesor", afirma el silenciero debatiéndose entre la convicción y la ironía, sin que Besarión niegue la interpretación. Su condición, por momentos, parece trascender la cotidianeidad para convertirse en un ente simbólico: "El está libre. Ha conseguido hacer que su vida sea una divagación o una especie de múltiple metáfora" (p. 118). Sin embargo, progresivamente el propio discurso va contradiciendo el aura mítica elaborada en torno a Besarión.

– He venido creyendo, y anoche especialmente lo creí, que Besarión padece una especie de trastorno de jerarquía...

– ¿Qué es un trastorno de jerarquía?

– ¿No se comprende bien?... Es la frase que se me ocurre. El 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 (pp. 55-56).

Su pobreza y la vida irregular de sus últimos días, su muerte de frío en la calle, lo revelan como un trasunto del proceso de degeneración en el que se sume el narrador. Besarión no es más, entonces, que un **alter ego** del silenciero, una visión –revisión–paródica del conflicto existencial del hacedor de soledad. En cierto momento el discurso insinúa la posibilidad de considerar a Besarión como mero engendro mental del narrador:

No me discuten, se miran entre hermanas y maridos estableciendo el acuerdo para desentenderse, como si Besarión –sea o no sea el que está aquí– fuera una hechura de mi imaginación y lo dejaran en mis manos (p. 141).

También juega el relato con la condición de dobles de Besarión y el silenciero. La macabra humorada se insinúa ya en las primeras páginas, cuando la voz narradora recoge la extraña similitud de las relaciones madre-hijo en el caso del amigo y el suyo propio: "Besarión comparte con la madre una mesa donde raramente se posan más de dos cubiertos. Su vida familiar reitera matices, no sé si esencias, de mi propia vida" (p. 14). Al final del relato, cuando el silenciero rechaza el auxilio de los abogados y se resigna a la prisión escudado en crípticos razonamientos, advierte de nuevo la proximidad entre su talante y el del amigo: "Tengo conciencia de que hablo como hablaría Besarión" (p. 144), admite. Pero cincuenta páginas antes el paralelismo había cobrado toda su significación en una serie de versículos de profundas resonancias:

Alguien está lleno de amor hacia todos. (No es Besarión, no soy yo).

Alguien está lleno de odio hacia todos. (No es Besarión, no soy yo). Alguien está lleno de reservas, desconfianza y sospecha hacia todos. (Puede que lo sea Besarión, que lo sea yo)... (p. 89).

Es importante entonces interpretar los pasajes finales que suponen la anulación –por muerte y reclusión respectivamente– de Besarión y el amigo narrador. El primero muere en la indignancia tras haber comprendido la futilidad de su persecución de una **señal** de la trascendencia. El simbolismo animal, una vez más, sirve a Di Benedetto para condensar el significado de la anécdota:

"...Volvió a zumbarme y no dudé de que estaba allí por mí. Entonces pensé: «Si aquí no puede haber moscas, pero hay una y me elige entre toda la gente, ¿no es ella, no puede ser esta mosca la señal?» 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 dí 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" (p. 120).

Besarión, que como figura sartreana odia a las moscas, recibe la señal benefactora de una abeja que sin embargo no sabe entender. El fracaso del silenciero es aún más dramático, pues también él sufre ridículos "trastornos de jerarquía" que le hacen suponerse merecedor de signos bienaventurados que nunca llegará a obtener –pues no habrá abejas doradas para él–: "Una mosca retardada está zumbando con enojo porque no encuentra la salida" (p. 129).

El tratamiento de los personajes femeninos en *El silenciero* supone nuevamente un esquema dual. Ahora, sin embargo, la duplicidad se manifiesta con rasgos de oposición o complementariedad. Leila, la depositaria del amor del narrador, es esbelta y grácil; Nina, la que destina su cariño incorrespondido al protagonista, resulta torpe e insignificante junto a la amiga. "Nina aboceta los pasos y los giros de su opinión, pero Leila ríe, tapándose mal la boca. Nina se detiene y queda quieta y confundida. No tiene ritmo ni musicalidad. Pierde" (p. 19).

Leila repite los rasgos nobles de Annabella o las amadas soñadas de Zama. Figura ideal e inaccesible, sus únicos atributos conocidos son la belleza y la pureza:

Leila, con la tía soltera, viene de misa.

No se ha despojado de la mantilla, y la mantilla blanca y una serenidad acaso mística ennoblecen su juventud lozana.

Si formara parte de mi hogar, yo pienso, podría invertir tiempo y tiempo en contemplar su reposo y el detalle de sus acciones lentas (p. 30).

Frente a la amada celeste, Nina es la mujer real a cuya compañía se resigna el amante despechado. Frente a Barbarita, Luciana o Emilia, sin embargo, la protagonista femenina de *El silenciero* une a su juventud y candor la capacidad de entrega generosa de que carecieron todas las anteriores heroínas de Di Benedetto. Llega a compartir con el único lejano precedente, la vieja sabia vecina de Zama, alguna parte de la profundidad de su actitud; por primera vez, el personaje de Nina no desmerece ante las figuras masculinas del relato. Su opción vital es, claramente, frente al cerebralismo del narrador, la de la compasión:

Entonces, ella se absorbe en un canto bajito que apenas se le oye.

- ¿Por qué canta?
  - Cuando he hecho daño o me siento triste, cuando estoy con alguien y me deja sola, canto.
- Pobrecita Nina (p. 22).

Ni Leila ni Nina alcanzan, sin embargo, una consistencia psicológica que permita hablar de personajes redondos. Tampoco la madre del silenciero adquiere rasgos propios que la individualicen de la esfera de acción del hijo. Aparece, sencillamente, como rectora de un territorio privilegiado pero perdido, el hogar feliz donde el narrador aún puede luchar contra el acoso del ruido. Este admite, explícitamente, que la madre forma parte "de su bando" (p. 19), y en cierto modo la hace portadora de idéntica tortura existencial:

    Mi madre queda expuesta: su mobiliario de dormir no se puede desplazar, ya no hay a dónde. Pero ella procura que yo escape sin remordimientos: "A mí no me molestan tanto", dice, haciendo la comparación conmigo (p. 66).



## B. EL SILENCIERO, NOVELA METAFISICA

### 1. Del monólogo a la digresión

El componente narrativo de *El silenciero* soporta, lo acabamos de ver, un proceso de **depuración** que simplifica cada uno de los elementos del relato: el tiempo respeta a grandes rasgos el desarrollo lineal, el espacio se constituye en torno a recintos mínimos y fáciles simetrías, la focalización se limita a la voz narradora y los personajes pierden consistencia hasta convertirse en poco más que motivos lingüísticos y simbólicos. Este **despojamiento** narrativo aparece compensado, sin duda, por el componente no narrativo que aumenta a despecho del relato, en la segunda edición revisada por el autor, en 1975<sup>100</sup>.

La primera edición de 1964, en efecto, incluía en la segunda parte de la novela –frente al uniforme desarrollo narrativo de la parte primera– unas páginas dedicadas a la recopilación de información en torno al ruido. Una débil excusa narrativa en la que el autor no pone demasiado empeño presenta este material como aquél coleccionado por el protagonista, para ser confiado al periodista Reato. Así, el silenciero parafrasea un cuento de Reato acerca de Schopenhauer y su aversión al ruido, y resume el final de una película francesa donde un dulce silencio preside las últimas tomas.

---

<sup>100</sup> Dorrit Cohn señala la facilidad con que el monólogo cede a la tentación de la digresión, especialmente en los relatos biográficos. El narrador que se siente dueño absoluto de su discurso se cree autorizado a la reflexión en voz alta. Un precedente magistral, que señala Cohn, es el *Tristram Shandy* de Sterne, p. 214.

*Carmen Espejo Cala*

Sin transición pasa a recoger datos científicos que glosa con proverbios admonitorios:

El decibelio expresa la relativa intensidad de los sonidos. Un taller con motores comunes produce ruidos de 80 a 100 decibelios. Una orquesta en fortissimo llega a 110. El remache de piezas de acero, a 120.

**Hasta ahí el hombre tolera el ruido; más allá, el dolor se suelta.**

Pero de 70 en adelante comienzan los trastornos fisiológicos. El corazón bombea desesperadamente, se congestionan la piel y varios órganos.

**Usted, ciudadano sufrido, asegura que no lo molestan. No lo sabe. Tal vez se enterará más tarde**<sup>101</sup>.

Otro añadido simula la transcripción de los teletipos de una agencia de prensa, siempre con el tema del ruido como base. La segunda edición introduce, además, un relato mínimo con cuidada presentación:

<p>INTERMEZZO Cuento fenicio anterior a la Era Cristiana</p> <p>Un poeta vive entre la casa de un herrero y un calderero... (p. 94)<sup>102</sup></p>
---

Las noticias breves son sustituidas por otras de mayor actualidad en los momentos de la reedición —lo que prueba que el autor siguió documentándose aún después de publicado el libro—:

Frankfurt. —Después de los automóviles con motor eléctrico, un ómnibus, ya en marcha. Eliminación de la dependencia económica del petróleo (nafta). Menos gases contaminadores

---

<sup>101</sup> Antonio Di Benedetto, *El silenciero* (Primera edición) (Buenos Aires: Troquel, 1964), p. 86.

<sup>102</sup> Este cuento brevísimo reaparece en la antología inédita del autor "Cien cuentos", con el título "Lectura".

de las ciudades. Promesa de un tránsito casi silencioso, más humano (p. 94).

Otro recuadro tipográfico destaca la noticia que el narrador introduce en la segunda edición a modo de lema:

"En realidad, para los dogones el silencio, cuando no es fruto del miedo, constituye una cualidad social muy apreciada"

(del Informe Africano  
Esposti-Andreitti)  
( p. 97 )

Entre el material heterogéneo que Di Benedetto incluía en la primera edición cabría considerar las cartas de Besarión (dos dirigidas al narrador y otra a su madre) transcritas en el texto, o el pequeño episodio onírico –sin explicación previa en el contexto del relato– que la coherencia del discurso atribuye también al narrador:

Es el año 1830 y estamos –yo y mis hombres– en la llanura consecuente.

Para mí son los mayores desvelos: debo prever, ordenar, estar alerta y, como ellos, pero en primera línea, combatir (p. 101)<sup>103</sup>.

La segunda edición incorpora a la segunda parte de la novela un total de ocho fragmentos discursivos. Con excepción de un par de ellos, en los que la referencia oblicua a acontecimientos del relato permiten la continuación del hilo narrativo, el resto aparece como interrupción digresiva que, aun fácilmente atribuibles al silenciero, transparentan la intención del autor de dotar de consistencia filosófica y psicológica al texto:

---

<sup>103</sup> Di Benedetto confirma años más tarde la condición independiente del fragmento narrativo y de la carta que Besarión envía a su madre desde París (tal como hizo con el cuento **fenicio**) pues los incluye como relatos breves en la colección de "Cien cuentos" que no llegó a publicar, con los títulos "El mate" y "Cluny" respectivamente.

*Carmen Espejo Cala*

El ruido es un tam-tam.

Repica para convocar al más-ruido y ahuyentar a los adictos del no-ruido.

Forma parte de la agresión "contra papá". (p. 87).

Esta tentación ideológica que se acrecienta en el Di Benedetto de los últimos años merma, según el parecer de algún crítico, el efecto rotundo de su narrativa depurada. Julieta Gómez Paz afirma en este sentido: "Literatura preocupada, cavilosa la de D.B.; quizá, en parte, invalidada por sus previos designios de adoctrinamiento"<sup>104</sup>. Supone, en cualquier caso, uno de los aspectos esenciales de la investigación narrativa que el autor trabaja desde sus primeras publicaciones<sup>105</sup>.

## 2. Ruido físico, ruido metafísico

El elemento no narrativo, que para simplificar llamaremos de aquí en adelante **discursivo**, conlleva por tanto una profunda relectura del texto que el autor autoriza con las variantes de la segunda edición. Una lectura reducida al texto primitivo de la novela no permite formulación explícita acerca de la condición metafísica del acoso sonoro en *El silenciero*. El ruido es en este primer texto un efecto de la creciente industrialización de Latinoamérica en los años '50. A esta molestia urbana, en su manifestación más trivial y cotidiana (el volumen elevado de la radio del vecino, las fastidiosas detonaciones de los tubos de escape) se refiere el narrador cada vez que fustiga los inconvenientes del desarrollo industrial. Ayudado por

---

<sup>104</sup> Julieta Gómez Paz, "El universo narrativo", en "Aproximación a la obra de Antonio Di Benedetto", p. 91.

<sup>105</sup> Para J.M. Adam el relato es la suma de lo **événementiel**, el **parcours du sujet-héros** y la **dimensión cognitive**. Esta última puede estar más o menos desarrollada en el texto, pero nunca sobrepuesta a los otros dos elementos: "...il est impensable de ne trouver dans un récit qu'une actualisation de la dimension cognitive sans composante actionnelle, c'est-à-dire sans "histoire" propement dite. Le plus souvent, les actes des personnages servent de prétexte á des activités de type cognitif (intérpretation, morale, etc.)...", *Le texte narratif*, p. 11. Di Benedetto se arriesga, a menudo, a traspasar esta frontera descrita por Adam. En *Los suicidas* el reto será aún mayor.

Nina podrá hacer fácil recuento de estos pequeños disturbios de cada día y cada noche:

- Las motos estacionadas junto al cordón, motor en marcha, y los chaquetas-negras con sus aceleradores en seco, desafiantes...
- Las pitadas del guardacoches...(p. 86)

No resulta impropio detectar cierto tono costumbrista en este retrato de la evolución de los usos cotidianos. Un policía explica con grajeo su experiencia opuesta a la del narrador:

- Me voy de día a la cama. La mujer pone la radio, barre y canta; el jubilado su televisor; la cuñada y el marido se trezan tempranito; los sabandijas del vecino se vienen al patio con mis pibes, y yo duermo lo mismo (p. 63).

La preocupación del narrador de la primera edición es exclusivamente física. Dirige su discurso contra la agresión del ruido que el progreso mal encauzado produce en la sociedad preindustrial, y su reflexión procura la coherencia admitiendo debates –fingidos o reales– que contradigan sus teorías, con las miras de poder rebatirlos y solidificar así su postura:

- ...¡Usted es el enemigo del progreso!
- ...Quiere que desaparezcan los talleres mecánicos, que ponen en condiciones de marcha los autos, los ómnibus, los camiones y las ambulancias, lo que sirve para traer los alimentos y transportarlo a usted vivo, enfermo o difunto.
- Yo intento decir que no quiero eliminarlos, sino que salgan de los sitios donde la gente vive... (pp. 125-126).

De esta sincera intención reivindicativa dan fe las breves noticias que discurren acerca de los peligros de una sociedad ruidosa como la nuestra. Ciertamente, no obstante, el lector adquiere pronto la certeza de que este narrador con ínfulas de sabio y discreto padece una perturbación mental –de la que sin duda el deterioro ambiental es detonante, pero quizá no único agente– y su cruzada contra el ruido es una obsesión paranoica. Algunos episodios significativos

confirman la impresión que se apodera del lector página tras página: el ruido que preocupa al hacedor de silencio no es un ruido material.

Me despierta la luz. Nina aquieta al niño.

–¿Qué ocurre?– inquiero, volviendo de la cavidad del sueño.

Nina calla y sigue acunando el llanto.

Después –de lado, creo que algo resentida– me dice:

– Sólo algunos ruidos te preocupan (p..121)<sup>106</sup>.

Se trata en cualquier caso de una lectura trascendente sugerida, nunca explicitada en el texto. El ruido es, para el hacedor de silencio, ante todo una manifestación de desorden, distorsión. Entre las sucesivas respuestas que elabora ante el acoso sonoro, predominan aquéllas que pretenden combatir el caos ruidoso con la reimplantación del orden<sup>107</sup>. Recurre, entonces, a la Ley, que conoce bien como ex estudiante de Derecho y que maneja obsesivamente como único recurso contra la desestabilización que lo abruma.

Contra el desorden que patentiza el ruido cabrá emplear otro recurso, tal como la Ley, también más teórico que efectivo: la superación mediante la literatura. En la novela policíaca que el narrador fraga mentalmente, el ajusticiamiento de los hacedores de ruido elimina el caos y restituye a la vida su orden primigenio. Estas fantasías evasivas e improductivas generan nuevas frustraciones en el narrador: "¿Me bifurco o finjo para compensar? No sé" (p. 118).

La segunda edición introduce, especialmente a través de los fragmentos discursivos incluidos en la segunda parte de la novela, las claves para una superación del conflicto. El ruido es desorden que se infiltra en las vías de comunicación humana impidiendo el acercamiento. El ruido impide al silenciero la relación afectiva con

---

<sup>106</sup> La enfermedad que atosiga al silenciero es, entonces, más psíquica que física. Su padecimiento recuerda al de Roderick Usher en el cuento de Poe, "La caída de la Casa Usher". Aquél estaba igualmente obsesionado por los ruidos que lo perseguían, en la mansión también amenazada por las grietas...

<sup>107</sup> El orden es una noción central en la mentalidad severa del narrador. Lo nombra con mayúsculas hablando con Besarión: "Entiéndase con un hombre de Derecho que lo ponga en «el Orden»" (p. 16).

Leila, Besarión, Nina. De la conciencia de este pecado surge la noción de la culpa, largamente debatida en el texto:

De silencio fuimos y al polvo del silencio volveremos.

Alguien pide: "Que pueda yo recuperar la paz de las antiguas noches..." Y se le concede un silencio vasto, serenísimo, sin bordes. (El precio es su vida).

Nuestras noches, Nina, carecen de compasión y de alma (p. 105).

El Silencio es atributo de la muerte y luchar contra el ruido es ocultarse a la vida. Esta verdad que apenas se intuye en el relato irrumpe en los fragmentos discursivos como producto de una formulación inconsciente al hilo de los acontecimientos:

Alguien está lleno de amor hacia todos. (No es Besarión, no soy yo.)

...Alguien está necesitado de ser respetado y amado. (Soy yo, Besarión lo es.)

¿Pero es que alguien puede estar lleno de amor hacia todos?... (pp. 89-90)

Cobra así, a la luz de estas reflexiones injertadas **a posteriori** en el cuerpo del relato, pleno sentido el sacrificio de Besarión y su búsqueda de la pureza.

El dice que tiene un poder y una misión. Con su poder no resuelve los problemas más triviales, como guardándolo para un compromiso superior. De la misión permite que se sepa que será abnegada e impersonal. ¿Es entonces, yo me digo, así como inmolarsé, como la capacidad de destruirse para el bien? O bien no de destruirse: de destruir, creyendo que podrá destruir el mal (p. 31).

Los símbolos que llaman a Besarión al sacrificio, el fuego purificador con el que el narrador pretende dar fin a su conflicto vital, son todos ellos códigos de referencia que analizaremos más adelante. En cualquier caso, la edición de 1975 introduce en el texto claves de lectura que fuerzan al narrador a explicitar la condición polisémica del ruido:

Hay un ruido... material.

Y hay otro ruido que es... ¿cómo es?

Viene de las personas mismas, o de las condiciones que crean las personas, o la convivencia... (p. 107)

Besarión es el actor que sirve de cauce para la expresión de la idea latente en el texto: "Mucho antes, cuando vivía con mi madre, Besarión me hizo un diagnóstico: «Su aventura contra el ruido es metafísica»" (p. 135).

El texto permite y obliga a una lectura vertical que supere los conflictos concretos del relato.

Diferentes voces intertextuales se cruzan en el relato de Di Benedetto. El autor, como vimos, admitía la inexcusable localización de su obra en territorio argentino, hispanoamericano a lo menos. Y sin embargo, es este mismo autor el que añade elementos al drama hasta trascenderlo y convertirlo en una especie de alegoría de las nociones abstractas expresadas en los fragmentos de discurso no narrativo. Esta dialéctica entre el relato de usos sociales –que se pretende testigo de su momento y lugar– y la tentación filosófica, se inscribe en toda una veta de la narrativa rioplatense contemporánea que se ha llamado a veces **literatura metafísica**. El combinado, que hace sucederse en el texto al relato de una reunión de viejos amigos cercana al folklorismo y a las más arduas disquisiciones en torno al **ser** y el **no ser**, era ya recurso frecuente en el *Adán Buenosayres* de Leopoldo Marechal: su huella es evidente en *El silenciero*. En la misma línea se insertan las referencias del texto de Di Benedetto a las enseñanzas precursoras de Macedonio Fernández. El diálogo intelectual, la eliminación de fronteras entre el relato y el discurso de tema filosófico, eran recomendaciones teóricas y prácticas de la obra magna de Macedonio, *Museo de la Novela de la Eterna*.

Sin embargo, el juego intertextual más trabajado en *El silenciero* es el que evoca el mundo desgarrado de Roberto Arlt. Luis Gregorich, describiendo la novelística de Arlt, afirmaba que "en este ciclo escueto no caben la variedad de visiones del mundo, la multiplicidad de caracteres ni los refinamientos idiomáticos"<sup>108</sup>, refiriéndose a un proceso de **despojamiento** similar al que observábamos en el autor mendocino. El individuo en Arlt (cuyos

---

<sup>108</sup> Luis Gregorich, *La novela moderna. Roberto Arlt*, No. 76 de *Capítulo...*, p. 146.

protagonistas llevan nombres extraños, Astier, Erdosain, Balder, Stepens, como insólito es el "Besarión" de Di Benedetto) es una víctima de las condiciones sociales que, queriendo rebelarse contra los poderosos, sólo alcanza a emplear su odio y violencia contra sus semejantes, compañeros en la miseria y humillación: "en camino de hacerse revolucionario, se convierte, a mitad de camino, en asesino o delator de sus compañeros de empresa"<sup>109</sup>. Dos aclaraciones más añade Gregorich: en primer lugar, la condición concreta de los personajes de Arlt en contraste nuevamente con sus angustias nihilistas o existencialistas de alcance universal: porteños, clase media, son todos ellos. En segundo lugar, el trasfondo autobiográfico de buena parte de sus motivaciones y rasgos de carácter.

La proximidad de los universos narrativos de Arlt y Di Benedetto se hace evidente en algunos episodios narrativos que comparten sus relatos. El protagonista de *El juguete rabioso*, Silvio Astier, fue también un pirómano fracasado –intentó sin éxito incendiar la librería donde trabajaba–. Desde la necesidad de destrucción evolucionará hasta el afán autodestructivo e intentará por último, de nuevo sin resultados, suicidarse.

---

<sup>109</sup> Gregorich, p. 151.



## C. *EL SILENCIERO*, NOVELA EXISTENCIALISTA

### 1. El desgarramiento existencial

Temas como la incomunicación y la culpa, preferencias literarias como la de Arlt<sup>110</sup>, recomiendan una lectura en clave existencialista de *El silencio*. Julio Crespo señala el influjo decisivo de Camus y Sartre en la configuración de la novela<sup>111</sup>. El propio texto explicita algunos de los fundamentos filosóficos del conflicto, citando y comentando a Sören Kierkegaard y Arthur Schopenhauer. Es Besarión el que evoca al filósofo danés en una carta dirigida al amigo protagonista:

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 (pp. 45-46).

Al pensador alemán alude el mismo silencio, reproduciendo un extenso comentario donde Schopenhauer defiende la necesidad de un ambiente silencioso para los grandes pensadores y creadores:

---

<sup>110</sup> Juan José Sebreli, novelista de la generación de Di Benedetto, puntualiza: "en Arlt veíamos al primer escritor existencialista", en Carlos Mangone, *La modernización de la crítica. La revista "Contorno"*, No. 122 de *Capítulo...*, p. 446.

<sup>111</sup> Crespo, p. 93.

"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" (p. 90).

La alusión a Schopenhauer pudiera parecer apenas un aderezo filosófico en la cuestión del ruido, pero la de Kierkegaard propone claves interesantes para la interpretación del texto. La existencia desgarrada, afirma Besarión parafraseando al filósofo, permite al hombre acceder a la **zona de contacto** con lo divino. El desgarrar al que se refiere el extravagante amigo es el que signa la existencia de todos los personajes benedettianos. La **zona de contacto** es ese territorio de condiciones vitales reducidas a su mínima expresión – puesto que desaparecen las nociones de tiempo, espacio, incluso de persona– donde se redactan textos como *Annabella*, *Zama* o *El silenciero*, ese territorio despojado, casi abstracto. Es importante saber que el título primitivo de la novela era "Zona de contacto".

En esta zona privilegiada el individuo se halla hipersensibilizado –de ahí que los ruidos sean más nocivos para él que para los demás– y preparado para la aparición de cualquier señal de la divinidad. Sólo que ésta nunca llega. Ni en *Annabella*, ni en *Zama*, y en menor medida en *El silenciero*. El planteamiento teórico de la **zona de contacto**, que aparentemente otorga dignidad al drama del hacedor de silencio, se descubre entonces relativizado y desvalorizado: al fin y al cabo, es Besarión, ese personaje abocado al fracaso, quien habla de ello. Además, la familiaridad con que llama al filósofo con su nombre de pila –Sören– quizá nos advierta de que se trata tan sólo de una broma macabra: dejar al amigo perseverar en el error de que su inmersión estéril en el silencio tiene algún sentido.

El existencialismo romántico, nihilista, que se retrae en el padecimiento de una agonía egoísta e inútil, no es el que defiende Di Benedetto. Una vez más su literatura afirma negando: empeñado en mantenerse a la espera de ensueños incorpóreos, el silenciero anula los objetos y seres que lo rodean o bien los convierte en símbolos de realidades trascendentes. En cualquier caso, los pierde, los deja escapar, y su final es, como pudiera presumirse tras la lectura de los trabajos anteriores del autor, la soledad. El término es

aún más duro en cuanto no se le concede la lucidez última que salvaba del absurdo los itinerarios trágicos de Santiago o Zama.

Sólo en un par de ocasiones el narrador intuye que ha elegido un camino errado. Pero se trata de relámpagos de cordura que apenas alteran su noción de los hechos. En cierta ocasión, tras considerar la tendencia de Besarión al **no ser**, a la autodestrucción, afirma no compartir sus designios –su comportamiento en cambio lo muestra idéntico en esto como en todo al amigo–: "Y yo, ¿tiendo a no ser?... No, tiendo a ser" (p. 112). Es sorprendente, en la segunda de las ocasiones, escuchar de labios del nihilista Besarión un canto a la existencia y la confraternización que deja traslucir al fin, casi en las últimas páginas, el severo juicio con que una vez más Di Benedetto condena a su personaje:

Lo malo –comencé realmente a atormentarme, sin vergüenza de hacerlo ante mi amigo– es que el ruido no me deja hacer lo que yo quiero. El ruido no me permite... –iba a decir "no me permite ser", pero dije:–No me permite existir".

Me pareció sin embargo una frase demasiado intelectual y pretenciosa y corregí un poco: "No me permite existir, apenas vivir", de modo que me salió peor.

Rápido, vivaz, acaso fastidiado de mi confianza, Besarión me replicó:

"Le permite vivir, aguántese. Confórmese con eso" (pp. 136-137).

## 2. El arquetipismo irónico

Como en el caso de las novelas anteriormente estudiadas, el contexto existencialista en que se desenvuelve el sentido fundamental de la obra no invalida otras lecturas, sugeridas en el propio discurso.

Sería factible, por ejemplo, señalar la oportunidad de una lectura socioliteraria de *El silenciero*. La familia del narrador es sin duda una de aquéllas que, desde una halagüeña posición social de clase media, vieron su patrimonio y su posición rebajados por la gestión peronista. La sutileza del arte narrativo de Di Benedetto consolida esta lectura política con cuatro o cinco frases de efectividad sorprendente. Se refiere, por ejemplo, al piano de la madre como "un monumento familiar de los recuerdos"(p. 84), paralelo a la mención de aquellas fincas paternas malbaratadas en los años de viudez.

Cuando el hijo y la nuera inician su deambular de pensión en pensión, antes de poder adquirir la anhelada casa sin ruidos, la madre se niega a seguirlos pues "tenía en la sangre el hábito de vivir allí donde pudiera decir «Esta es mi casa» o «fue de mis padres y de otras generaciones con mi nombre»" (p. 84). Esta lectura se ofrece como posibilidad explícita y, una vez más, relativizada a través de la ironía del narrador: "Mi madre provee, de acuerdo con las leyes de mi padre, y asume dignamente estas ocasiones de evocar su era personal de sociabilidad" (p. 47). Pero el **código de referencia**, en terminología de Barthes, que más explícitamente se sugiere en el discurso es el de fundamento psicoanalítico o arquetípico.

Stern, Amar Sánchez y Zubieta encuentran que el trasfondo psicoanalítico está aún presente en el texto de *El silenciero*, aunque, dicen, a partir de esta novela comienza a diluirse hasta desaparecer de la narrativa del argentino. Ciertamente, la actitud evasiva y egotista del hacedor de silencio sólo se explica adecuadamente en relación con su problemática psíquica, obsesivo-paranoica, como hacen las autoras citadas, o atendiendo al juicio del personaje Besarión. Este ironiza pretendiendo desconocer la aversión del amigo a los ruidos y dictamina:

Si realmente no lo sulfura (el ruido) usted debe de ser somatotónico (dado a la acción y, por ende, favorable al ruido) o más bien viscerotónico (sentimental y sociable, que lo tolera).

Yo y Stravinsky somos cerebrotónicos (intelectuales y afectos a la soledad y el silencio) (p. 45).

El también cerebrotónico silenciero sufre, entonces, una grave paranoia que le hace sospechar bajo las inevitables molestias de la ciudad moderna una campaña de ultrajes contra su sensibilidad excitable. Pero la megalomanía de su yo perturbado transforma el conflicto cotidiano en una heroica experiencia trascendente. A lo largo del texto, se empeñará en sugerir en el lector una imagen de sí mismo orlada con la dignidad del místico y el mártir, hasta que en la última página un sueño cruel le revela su definitiva medianía humana. El lector, sin embargo, no necesita ser muy astuto para registrar la ironía, depositada en el texto a veces por el narrador y a

veces por el autor, que invalida los esfuerzos con que el silencio pretende regir la lectura.

Así, la **casa** se configura como núcleo esencial de la interpretación arquetipista de la novela: la casa es, en primer lugar, el paraíso infantil donde la inmadurez del falso héroe se refugia en el seno materno. La madre, que aparece en la primera página del texto gobernando el hogar "desde el umbral de la cocina" (p. 9), centro de la casa que a su vez es centro simbólico del relato, es el sentido último de la búsqueda del silencio: "Todas las medidas implementadas para neutralizarlos o sofocarlos (a los ruidos) parecen encaminadas, en realidad, a lograr un espacio no contaminado, donde pudiera vivir tranquilo con su madre, un espacio irreal, intrauterino"<sup>112</sup>. El binomio casa-madre se ve amenazado por "bruscas penetraciones" sonoras (p 12), que finalmente determinan en el narrador la conciencia de vivir en "una casa que ha sido invadida" (p 28)<sup>113</sup>. La expulsión del paraíso condena al protagonista a buscar en las páginas restantes un hogar. Las pensiones y casas, incluso la celda del penal, por las que arrastra su obsesión, no consiguen hacerle recuperar el dominio insonoro de la infancia.

Frente al paraíso perdido del hogar materno, los lugares que generan ruido son rápidamente catalogados como **infierno**. Besarión convence al silencio de que el taller mecánico que colinda con su domicilio es, en realidad, la boca del Averno. En consecuencia, le aconseja espantar a sus moradores derramando azufre en la puerta del edificio<sup>114</sup>. A partir de este momento la ironía se infiltra en las palabras del narrador a medida que las acciones rozan la mascarada. El procedimiento humorístico, aplicado al par taller-Infierno **salpica** en cierto modo al doblete

---

<sup>112</sup> Stern, Amar Sánchez, Zubieta, *La novela entre 1960-1970: Di Benedetto...*, p. 632.

<sup>113</sup> La imagen de la casa invadida, del espacio propio violentado por fuerzas más o menos racionales, se desarrolla repetidamente en los cuentos de *Mundo animal* (1953), y nos obliga a remitirnos a la maestría con que Julio Cortázar trata este tópico en "Casa tomada", de *Bestiario* (1951).

<sup>114</sup> Esta visión cómicamente mitológica de la Argentina contemporánea tiene un célebre precedente literario en *Adán Buenosayres* de Leopoldo Marechal.

anterior casa-Paráiso, con lo que la lectura arquetípica queda por vez primera relativizada en el texto:

En la mañana, mis tres porciones de seis pesos cada una han sido barridas y el azufre está diseminado sobre el cordón de la vereda.

Mi polvo aventarruidos ha pasado a servir de aventaperros (p. 44).

Un ejemplo perfecto de esta **deconstrucción** de la lectura psicoanalítica, arquetípica, es el que se deduce del uso del simbolismo animal en *El silenciero*. Con anterioridad comentamos la postura autocrítica que negaba a Besarión y al silenciero la señal beatífica de la abeja; en sentido idéntico el narrador cuenta en las primeras páginas del texto:

Anoche ha venido el gran gato gris de mi infancia.

Le he contado que me hostiliza el ruido.

El ha puesto en mí, lenta e intensamente, su mirada animal y compañera (p. 17).

Más de cien páginas después el texto invierte el sentido positivo atribuido en estas frases al símbolo **gato**, con una casi imperceptible ironía. Narrando un sueño de cuya interpretación el lector deducirá una premonición de fracaso, el silenciero, sin ser tal vez él mismo consciente de la significación de las imágenes de pesadilla, explica:

Esta noche he tenido el **matagatos** de mis doce años.

Desde mi torre lo encañonaba contra alguien, no puedo saber quién, que debía pasar allá abajo, por la calle. La calle continuaba inerte y hueca, y yo desesperaba, presintiendo que tenía que matar, ya mismo y a quien fuese, aunque tuviese que echar el arma contra mí (p.127)<sup>115</sup>.

El paralelismo sintáctico y semántico ("Anoche ha venido el gran gato gris de mi infancia" / "Esta noche he tenido el matagatos de

---

<sup>115</sup> Subrayado nuestro.

mis doce años") sugiere la revisión irónica a que Di Benedetto somete el símbolo antes empleado.

Sin duda, la lectura arquetípica se canaliza fundamentalmente a través del actor Besarión. Su rol en la novela es el de **adyuvante** en la aventura psíquica del silenciero. Lilia Dapaz Strout, en su artículo "Viaje al ser de un silenciero", lo identifica como **yo** inconsciente, irracional, espiritual, del amigo, imagen invertida del mediocre narrador, parte noble y superior de su personalidad mezquina. Su función es la de guía o **psicopompo** del proceso purificador del silenciero. La autora repasa uno por uno los acontecimientos ligados a Besarión para demostrar su condición de emblema, configurado por adición de notas cabalísticas, psicoanalíticas, mitológicas, religiosas. Entre las más significativas puede señalarse su caracterización como **viajero** –su oficio es el de representante comercial; su búsqueda de la señal lo lleva a Suiza, Alemania, España, Italia, Francia en sucesivos viajes; su nombre significa, según traducción propia, "el caminante"–. Su lenguaje, a menudo críptico, es profuso en la utilización de las imágenes cristianas: la Virgen Macarena de Sevilla, la Virgen y el Niño Negros de Einsiedeln, la Cruz de Cristo. El texto insinúa, solapado entre bromas, la divinidad del extraño viajero:

Le tiendo una trampa:

– Soné con usted. En el sueño, usted era intercesor.

No menosprecia el sueño que le miento. Se siente exigido y habla:

– No lo sé. No sé si servirá que yo interceda. Cuando llegue el momento, pediré, y nada para mí (pp. 17-18).

Pero el mismo discurso que ha figurado la superioridad espiritual de Besarión se ocupará, tarde o temprano, de rebatirla. Su muerte de frío en plena calle, su soledad final, insinúan una realidad poco gloriosa que el discurso confirma subrepticamente. Por ejemplo, cuando el narrador comenta a la esposa y la madre las incidencias del fantástico viaje del amigo, ésta última informa de una posibilidad bien distinta: "Lo he visto, de puerta en puerta. Trataba de vender un juego de cubiertos usados. Lo llevaba envuelto en diarios. Abría el paquete y mostraba los manojos de cuchillos y cucharas" (p. 112).

Un episodio crucial en la relación silenciero-Besarión se ve afectado por una relativización similar. El viajero lleva al hacedor de silencio hasta un humilde circo instalado en un descampado. Cataloga a los integrantes de la compañía —el domador, la *écuyère*— como iniciados en la secta esotérica de la que él mismo forma parte. El narrador empequeñece mediante la ironía la imagen de estos personajes: "...el artista, su chaqueta de colores, se asordina" (p. 52). Días después acude a la posada donde Besarión le presentó a los circenses para hallar que el dueño ha muerto, y participar en un extraño velatorio que observa con macabro humorismo. Pasado el tiempo, encuentra en el periódico una fotografía del domador enigmático: "El domador tiene indomada la melena, con la desprolijidad de las malas noches que en la mañana el peine no ha enmendado. Lleva custodia doble" (p. 81).

Los textos de Di Benedetto generan una polisemia que enriquece la labor del lector y el crítico. Las mismas claves de interpretación propuestas por el autor son ambiguas y una lectura unidireccional puede ser reductora e incluso errónea. Así, por ejemplo, Dapaz Strout atiende exclusivamente al simbolismo psicoanalítico y religioso de la obra y llega a una conclusión que no creemos confirmada por el texto:

S. (el silenciero) parece haber logrado su libertad cuando está en la prisión. Pierde el mundo pero conserva su ser. Esta "desnudez", esta liberación total es un tipo de pureza. Para Di Benedetto el ser asciende a una nada en la cual todo es posible. Se mueve desde un ser prisionero (de lo colectivo, del inconsciente colectivo) hacia uno libre, aunque parezca paradójico porque termina en la cárcel. Sin embargo está entre los prisioneros meritorios, y a los que cumpelen con su deber les pagan. Es una especie de sociedad utópica en la que el ideal de cada hombre se realiza<sup>116</sup>.

Por el contrario, pensamos, la multiplicidad de códigos de referencia manejados por el autor apunta a un fundamental escepticismo y relativismo que es el que da la clave para la interpretación del fracaso del silenciero.

---

<sup>116</sup> Lilia Dapaz Strout, "Viaje al ser de un silenciero", *Megafón*, No. 3, Año II (1976), p. 41.

## D. EL SILENCIERO, NOVELA DEL LENGUAJE

### 1. Del ruido al silencio

Contamos tan sólo con el discurso del silenciero, y sólo éste teje y desteje las historias o reflexiones que nos permite conocer. El poder de la palabra es incontrastable en esta creación que no pretende ser más que un cauce para la voz del narrador innominado. Este relator está autorizado para ofrecernos su discurso pues se considera a sí mismo como **escritor**. Frecuentemente comenta su intención de redactar un libro sobre el desamparo titulado "El techo", y una novela policíaca que sirva de ejercicio para su estilo<sup>117</sup>. En un par de ocasiones se presenta ante los demás como escritor; sin embargo, sucesivas invasiones sonoras lo distraen de la escritura y ni siquiera en prisión puede hallar paz para iniciar su primer libro. Dapaz Strout explica esta esterilidad afirmando que el proyecto literario no podría cumplirse hasta que el sacrificio último de su personalidad externa permitiera al silenciero el acceso a los niveles creativos de la inconsciencia.

Habiendo asumido su incapacidad expresiva, el personaje opta por construir relatos ficticios en su mente o, en mayor medida, por hacer de su existencia real un discurso ficticio. De este modo los límites entre la vida y la literatura se confunden en su apreciación.

Pero también para una novela policial carezco de experiencia. Si decido hacerla antes de escribir "El techo",

---

<sup>117</sup> Es evidente a lo largo de todo el libro, por otra parte, que el personaje narrador es consciente de encontrarse embarcado en una empresa literaria, lingüística: así lo prueban los frecuentes experimentos léxicos ("jefe-más-radio", "no-ruido", "más-ruido", etc.), o la paronomasia lúdica ya citada: "Qué trivialidades trillo. Odiosas odiseas de las palabras, ¡oh, dioses!..." (p. 113).

tendré que elegir un sujeto de la realidad como posible víctima y suponerme yo el homicida. En esa forma, estudiándolo y estudiándome, podría ir construyendo el libro (p. 109).

El procedimiento es similar al utilizado por Santiago para desrealizar, desdramatizar, el abandono de Annabella y el adulterio de la esposa. Como en aquella novela anterior, las acciones se atribuyen a personajes ficticios entre los que se encuentra el mismo narrador:

Si el altoparlante reincide, me vestiré e iré a denunciarlo al punto. No importa que de ese modo malogre, en mi mente, las defensas del personaje que estudio para mi novela. Sé que mi experiencia le da vida y si la limito él se desvanece; pero soy el autor del libro y no el que hará el incendio, y preciso que mi alambre se apacigüe (p. 134).

La historia narrada se confunde entonces con el proceso de creación, y el relato no es más que el relato de una escritura. Por ello, el narrador puede decir, en la última página de la novela: "Siento el cerebro machucado, como si estuviese al cabo de un abnegado esfuerzo de creación. Como si hubiera escrito un libro" (p. 148).

Su discurso es lo único que el silenciero nos ofrece, por una parte, y este discurso es además la última y definitiva referencialidad. La verosimilitud de lo narrado no trasciende el nivel de la palabra. Así, por ejemplo, la invasión ruidosa que aflige al protagonista no existe como fuerza maléfica más que en su mente trastornada y en el reflejo de ésta en el léxico. El discurso se carga de términos extraídos del campo semántico de la guerra: al considerar a un vecino como posible cómplice en su campaña legal contra el ruido, explica que "Admiré su ira y calculé que en el combate yo pasaría a ser sólo su escudero" (p. 69); más adelante emplea el sintagma "batalla de sonidos" (p. 130)... Sólo en este contexto lingüístico adquiere sentido el pasaje onírico intercalado, que muestra al narrador dirigiendo una cruenta batalla en 1830:

Es el año 1830 y estamos –yo y mis hombres– en la llanura consecuente.

Para mí son los mayores desvelos: debo prever, ordenar, estar alerta y, como ellos, pero en primera línea, combatir... (p. 101).

El tratamiento lingüístico de *El silenciero* también ofrece la clave para entender el fracaso último de su narrador. El paranoico empeñado en una campaña contra el ruido, el severo hacedor de silencio, no consigue nunca, ni siquiera en la reclusión de su celda, acabar con los sonidos del mundo exterior. La única progresión del silencio observable en el texto es la que se cumple sobre su propia escritura.

Nos referimos al estilo despojado de Di Benedetto en *El silenciero* –continuando la línea iniciada en la tercera parte de *Zama*– que tan poderosamente ha llamado la atención de la crítica. Con atinadas frases lo han manifestado Celia Zaragoza, que habla de "textos donde jamás se advierten frases acuñadas u ociosas, en lograda labor de orfebre"<sup>118</sup>, y Jaume Pont, que se refiere a "la disciplina verbal de la inseguridad"<sup>119</sup>. La lengua se somete a una rigurosa economía que elimina, en efecto, todo elemento superfluo. La elipsis violenta fragmenta el texto en frases mínimas distanciadas formal y lógicamente por el punto **seguido** o punto **y aparte**: "Viene un policía, pesado de armas. Le diré, tendrá que proceder, ejecutivo... Entro. Cierro las ventanas. Me recluyo con mi alambre" (p. 134).

La escritura evita cualquier forma de expansión. Redactada en los años sesenta, *El silenciero* coincide con la más novedosa literatura del momento en esta aspiración a la desnudez, al despojamiento. La referencia al **nouveau roman** es obligada, y, en efecto, el estricto planteamiento narrativo de Di Benedetto coincide en líneas generales con las reglas prescriptivas que contra el retoricismo difundieron Robbe-Grillet y sus compañeros de escuela.

Sin embargo, es necesario detenerse en la diferencia de ambos enfoques, una vez más. El ciudadano contemporáneo de Di Benedetto está, como el de sus coetáneos franceses, aislado, y en su aislamiento sólo lo rodean objetos, desprovistos de toda solidari-

---

<sup>118</sup> Celia Zaragoza, "Antonio Di Benedetto, **boom** literario", *El urogallo*, No. 17 ( sep.-oct. 1972), p. 47.

<sup>119</sup> Jaume Pont, Prólogo a Antonio Di Benedetto, *El hacedor de silencio* (Barcelona: Plaza Y Janés, 1985), p. 12.

dad con el hombre. Pero si la reacción de los nuevos héroes de Robbe-Grillet, Sarraute o Butor era afirmativa, asumiendo con entereza e impassibilidad esa distancia, este hacedor de silencio se desespera en la angustia de sentir el vacío a su alrededor. Imagina por ello motivaciones personales contra él en las máquinas que indiferentemente lanzan al aire sus ruidos. Convierte en símbolos los objetos que lo circundan, absolutamente desprovistos de pasión mal que le pese. No se resigna a aceptar el mediocre papel en que la sociedad industrializada coloca al ciudadano. Un síntoma evidencia la diferencia entre franceses y argentino: aquéllos, enfrentándose sin traumas a las nuevas circunstancias, las describían con una mirada minuciosa que hacía de la capacidad óptica la función esencial del nuevo narrador; éste, por el contrario, es incapaz de mirar de frente lo que le rodea, y los objetos de su mundo no son visibles, sino sonoros: "no lo veo, simplemente lo padezco" (p. 24), dice en una ocasión.

Los autores del **nouveau roman** se rebelaban contra la reificación de la existencia en la sociedad contemporánea mediante una escritura neutra, escueta pero imparable que tomaba nota de todo lo que la rodeaba. El hombre desgarrado de Di Benedetto carece de tal fuerza expresiva. El ruido es su obsesión. Este es descrito en la moderna Teoría de la Información como todo aquello que dificulta la comunicación; el silenciero lo sabe y por eso termina renunciando amargamente a la palabra.

## V. LOS SUICIDAS (1969)

### A. LOS SUICIDAS, NOVELA DEL DESPOJAMIENTO TEXTUAL

#### 1. Despojamiento de la estructura narrativa

En el mismo año de publicación de la novela, 1969, Augusto Roa Bastos, miembro del jurado que le otorgó el premio "Primera Plana", publica en *Los libros* un artículo excelente en torno a la obra, titulado "Reportaje a la tentación de la muerte"<sup>120</sup>. Comienza el autor paraguayo distinguiendo dos líneas fundamentales en la novelística latinoamericana de la década, agrupando por un lado las producciones de lo que se ha dado en llamar neobarroquismo hispanoamericano –aunque señala la imposibilidad de entender bajo ese único rótulo reductivo producciones tan disímiles como las de Asturias, Lezama Lima, Guimarães Rosa, Carpentier, García Márquez o Vargas Llosa–, y detectando frente a este nuevo barroquismo una tendencia minoritaria pero igualmente significativa a la que llama novela del **despojamiento**, literatura del descarnamiento formal. En la segunda línea, la de la narrativa del despojamiento, el autor destaca primeramente la importancia de *Pedro Páramo* del mexicano Juan Rulfo, para referirse a continuación a *Los suicidas*<sup>121</sup>. Rastrea los antecedentes del procedimiento literario en la producción anterior de Di Benedetto:

---

<sup>120</sup> Augusto Roa Bastos, "Reportaje a la tentación de la muerte", *Los libros* (sep. 1969), pp. 3-4.

<sup>121</sup> En este mismo año de 1969 Lisa Block de Behar publica un magnífico estudio sobre la nueva novela latinoamericana, *Análisis de un lenguaje en crisis* (Montevideo: Editorial Nuestra Tierra). Dedicar un capítulo, titulado

A esta actitud de austeridad verbal, de retorno a la aparente pobreza originaria del lenguaje –que no es sino la obliteración de lo literario– pertenece o ha ido acercándose cada vez más la evolución de la obra narrativa de Antonio Di Benedetto<sup>122</sup>.

La concentración y sequedad estilísticas en *El silenciero* (precedido incluso por el esquematismo verbal de la última parte de *Zama*, que Roa no cita), son el antecedente de la **degradación** deliberada del lenguaje que identifica el narrador paraguayo en *Los suicidas*.

El **despojamiento**, sagazmente señalado por Roa Bastos desde el primer momento de su publicación, nos parece clave fundamental para la comprensión de la propuesta narrativa de *Los suicidas*. El alcance de este proceso de simplificación es más profundo sin embargo de lo que la crítica ha señalado hasta el momento, quizás deslumbrada por la primera impresión de violencia y desaliento que el estilo quebrado de la obra provoca. Podrá considerarse entonces la pertinencia del concepto de despojamiento en varios frentes artísticos: despojamiento de la estructura, despojamiento del relato, despojamiento lingüístico.

*Los suicidas* repite el planteamiento estructural de *El silenciero*. Se compone, en efecto, de dos partes, en este caso sí tituladas: "Los días cargados de muerte" y "Las ordalías y el pacto". No desaparece sin embargo el esquema tripartito de *El pentágono* y *Zama*, pues incluye como en el caso de la primera citada un "Interludio" intercalado entre ambas partes. Este nuevo "Interludio" es considerablemente más extenso que el anterior (más de treinta páginas frente a las nueve líneas de *El pentágono*). Recibe, además, una calificación semántica inexistente en el primer caso: "Interludio,

---

"La purificación por el silencio", a la renovación literaria del mexicano Juan Rulfo. Se refiere a las nociones de Roland Barthes - tal como Roa Bastos - y utiliza el término **despojamiento**: "Su posición es la de quien realiza una búsqueda rigurosa para llegar a la versión despojada, hasta el ascetismo, de un lenguaje (en tanto que literatura) al que repugna todo lo inútil de un estilo ampuloso que hiciera gasto de metáforas, imágenes, flores de retórica y repertorios de clisés", pp. 117-118. Tal vez Augusto Roa Bastos conoce el estudio de Block de Behar, dada la proximidad en el tiempo y la similitud de los planteamientos.

<sup>122</sup> Roa Bastos, p. 3.

con animales". Cabe destacar la regularidad numérica de las secciones de la novela: en la primera edición, cincuenta y tres páginas para la primera parte, treinta y tres para el Interludio y sesenta y tres para la segunda. Frente a esta simetría aproximada, el texto se divide en secuencias sin numerar en diferente proporción: treinta y siete para la primera parte, veintiséis para el Interludio y cincuenta para la segunda parte. Estos datos enojosamente estadísticos sirven quizás para hacer evidente el progresivo descarnamiento del texto: el número de secuencias de la sección final aumenta puesto que éstas son en general más breves que las de la sección primera. En términos generales, el texto hace convivir secciones extensas –de cinco o seis páginas en algunos casos– con capítulos mínimos de dos o tres líneas.

Nos hallamos entonces ante los primeros indicios del carácter discontinuo del texto en *Los suicidas*. La discontinuidad se hace ostensible, en una primera lectura, por dos rasgos principales: 1) la falta de unidad genérica; 2) el consiguiente efecto de **collage** de discursos diversos en que se configura la obra. *Los suicidas* se construye, en efecto, como un discurso alternante que oscila en una doble posibilidad de género, ya que juega con la adscripción deliberada a la novela filosófica (o **metafísica**, tal como se la ha llamado en el ámbito rioplatense), por un lado, y a la novela policíaca o **negra**, por otro.

La crítica ha prestado atención a este recurso, incipiente en las anteriores novelas del autor pero confirmado en su madurez con *Los suicidas*. Roa Bastos apunta que el **collage** en este caso no es más que otro recurso para el alejamiento o extrañamiento, "pespunteando el texto con la interpolación de menudos sucesos alusivos, de informaciones y de citas eruditas en las que se polemiza en favor o en contra del suicidio"<sup>123</sup> casi innecesario ya que el lenguaje "neutro y callado" desanima en grado suficiente al lector que pretendió un acercamiento visceral al tema. Graciela de Sola utiliza la expresión "indagación poético-existencial" para referirse a la novela, enumerando cuatro elementos fundamentales del compendio narrativo de Di Benedetto: a) la "**summa** histórico-filosófico-poético-teológica" sobre el suicidio; b) la investigación pseudopolicial de los periodistas en torno a varios suicidas; c) el devenir de la conciencia angustiada del narrador en primera persona; d) la narración del

---

<sup>123</sup> Roa Bastos, p. 4.

amor incipiente y frustrado del narrador protagonista por Marcela, la suicida. Aunque utiliza los conceptos de **collage** e incluso de **pastiche**, De Sola opta finalmente por la calificación de **poema**:

Pero vista más a fondo, la estructura de la obra se aproxima a la de un poema, ya que –pese a la crónica insinuada como sostén– no se trata de la prosecución lineal de un asunto narrativo sino de la intensificación de un tema, el del suicidio, que es interpretado bajo diferentes pautas y con distintos tonos y ritmos<sup>124</sup>.

La propuesta de Sola es doblemente válida en cuanto, por un lado, a la vez que señala diferentes líneas en que se fragmenta el discurso, indica un posible factor aglutinante (la intención "poética"), mientras que, por otro lado, recurre a la superación de los límites genéricos considerando insuficiente el rótulo **novela** para un texto multiforme como *Los suicidas*. Nuestro análisis considera justificadas las apreciaciones de De Sola pero pretende completarlas con una sistematización mayor.

Para ordenar entonces el abundante material contenido en el discurso benedettiano es necesario partir de una primera distinción entre **elementos narrativos**, de un lado, y **elementos digresivos o discursivos**, de otro, tal como ocurría en el caso de *El silenciero*.

El elemento narrativo, el relato en sentido estricto, aparece vertebrado en torno a un hablante en primera persona e innominado una vez más, que se afirma en las primeras líneas del texto a través de los pronombres –de nuevo, entonces, según un procedimiento idéntico al empleado por el "silenciero" de la obra precedente–:

    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>125</sup>.

---

<sup>124</sup> Graciela De Sola, "Antonio Di Benedetto: documentalismo y poesía", *Señales*, No. 166 (1969), p. 2.

<sup>125</sup> Antonio Di Benedetto, *Los suicidas* (Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1969), p. 11. Citaremos en adelante por esta edición, indicando entre paréntesis el número de página.

Desde este dato inicial el relato avanza hasta cubrir un período de tiempo de poco más de un mes –el protagonista cumple los treinta y tres años días antes del suicidio de Marcela, anécdota con que culmina la novela–. La narración desarrolla, según un movimiento cronológico lineal, dos subrelatos fundamentales:

A. La investigación periodística. El narrador homodiegético trabaja en una agencia periodística y acepta el encargo de su jefe para elaborar un amplio reportaje en torno al suicidio, partiendo de unas fotografías donde se observa a dos suicidas en cuyo gesto final se aúnan el "espanto" de los ojos con la "mueca de placer sombrío" de la boca (p. 12). El cometido profesional le afecta anímicamente en cuanto viene a sumarse a la coincidencia expuesta en las primeras líneas del texto entre la fecha del suicidio de su padre y su cumpleaños. La investigación genera una ampliación del relato, a medida que narrador y lector conocen simultáneamente nuevos episodios presentes o pasados de suicidas: a) el relato del suicidio de Adriana Pizarro; b) el relato del suicidio de Juan Tiflis; c) el relato del pacto suicida de dos amigos adolescentes; d) otros episodios menores en torno a suicidas potenciales o de hecho.

B. La evolución familiar y sentimental del protagonista narrador, segmentada a su vez en dos bloques narrativos: a) la relación del periodista con su familia; b) la relación del periodista con las mujeres.

C. Junto a estos dos grandes núcleos del relato, el narrador intercala en el texto otros tipos de materiales narrativos: sueños y recuerdos.

Todos estos fragmentos narrativos enumerados configuran el relato de *Los suicidas*, y a pesar de su diversidad se hallan engarzados verosíblemente por la voz narradora en cuya memoria, inconsciente, o existencia diaria se localizan todos los episodios. Sin embargo, junto a este material narrativo aparece, tal como anunciábamos, un amplio corpus de material digresivo, discursivo, de más difícil asimilación con el conjunto de la obra. Los señalamos detalladamente:

a) En la primera parte de la obra se transcriben seis redacciones escolares de los alumnos de Julia en torno al tema de la muerte.

b) También en la primera parte se reproduce un largo fragmento del diario de un joven suicida.

c) En la segunda parte el relato abre paso a un par de noticias periodísticas transcritas con tipografía distinta.

d) La unidad de la novela sufre un nuevo desgarramiento con la incorporación de un esbozo de guión teatral en la segunda parte.

e) Por último, el material añadido más numeroso y significativo es el constituido por los "informes" de Bibi. La empleada del archivo de la agencia, primeramente requerida por el periodista y luego personalmente apasionada por la investigación, rastrea información de todo tipo acerca del suicidio, configurando el carácter enciclopédico que ya hemos sugerido en la novela de Di Benedetto. El primer informe de Bibi aparece en la página treinta y cinco de la obra y el último en la ciento treinta y cinco. A lo largo de cien páginas son diez los bloques de datos que Bibi ofrece al compañero, generalmente por escrito, y que éste transcribe en su narración, comentándolos por lo general a medida que los lee. En alguna ocasión sin embargo el texto apenas queda introducido en el relato por una breve indicación, de modo que la heterogeneidad discursiva se explicita incluso gráficamente:

Fichero:

**Otros quienes lo hacen más:**

**No son los suecos (mala fama), son los alemanes de las dos Alemanias...** (p. 75)

De la tensión entre fragmentación y unidad surge el carácter atípico de *Los suicidas*, señalado con insistencia por la crítica. Se trata de un paso lógico en la tendencia hacia la disolución de las fronteras del género novelístico que el autor iniciaba ya en *Annabella*. La estructura orgánica del relato queda subvertida por la irrupción de textos ajenos débilmente engarzados al conjunto. Según las aportaciones del generativismo lingüístico a la teoría literaria, la estructura novelística se entiende en nuestros días como un **ilimitado discontinuo** frente al infinito continuo de la épica (utilizando una vez más los términos de Julia Kristeva). A pesar de ello, resulta igualmente evidente que un texto polifónico como el novelesco podrá seguir siendo considerado como tal sólo si es capaz de recuperar en un discurso general los discursos individuales

de que consta<sup>126</sup>. Con *Los suicidas* Di Benedetto desafía las convenciones genéricas que exigen a la novela una intención integradora de los discursos. Retoma así el planteamiento subversivo de Macedonio y otros apóstoles de la **antinovela**, y prefigura obras posteriores como *Abaddón el exterminador* (1974) de Ernesto Sábato.

Si el término **hibridación** resulta excesivo, está en cambio justificada la consideración de novela **contaminada** de tratado filosófico, reportaje periodístico o, incluso, si recordamos a Graciela de Sola, poema. Sin embargo, lejos de resultar abrumadora, la intención enciclopédica que se descubre en *Di Benedetto* no dificulta la agilidad y naturalidad del relato. De este modo, en *Los suicidas* los **códigos de referencia** (filosóficos, religiosos, sociales...) aparecen sistemáticamente ironizados, despojados de severidad, en un procedimiento idéntico al que Barthes analizaba en la prosa de Flaubert calificándolo de **desenganche** lúdico. El tono humorístico en el que Bibi redacta sus informes acerca del suicidio forma parte de esta revisión irónica de los códigos de referencia:

Suecia, con una tasa de 17, inferior a la de 8 naciones de Europa, tuvo la publicidad adicional de ser el país encantado de los que no quieren quedarse un rato más. ¿Se la hicieron los suecos esa propaganda? No, vino de afuera: fue nada más que un factor dentro de una campaña de desprestigio hábilmente sutil contra esa nación (pp. 75-76).

## 2. Despojamiento de elementos narrativos

El **despojamiento** y la disolución de las convenciones del género novelístico que informan la peculiar estructura de *Los suicidas* permiten igualmente explicar la función de los principales elementos narrativos del texto. Considerados en relación a las anteriores novelas de Di Benedetto, tiempo, espacio, personajes y diálogo sufren en *Los suicidas* una esquematización y simplificación que acercan la obra al **grado cero de la narración**, parafraseando el concepto barthesiano.

---

<sup>126</sup> Recordemos las palabras de Kristeva: " ... (la enunciación novelesca) no admite la existencia de ningún OTRO (discurso) más que en la medida que puede hacerlo SUYO", *El texto de la novela*, p. 67.

No existe la posibilidad del viaje para el antihéroe suicida. Santiago en *Annabella* y Diego en *Zama* parodiaron a los héroes clásicos iniciando periplos que sin embargo apenas les reservaban en su punto final un mínimo destello de lucidez. El **silenciero**, por su parte, si bien no compartió la ilusión del viaje con ellos, aún pudo engañarse con la transhumancia, con cambios de domicilio continuos que espoleaba su añoranza de una casa sin ruidos. Al protagonista sin nombre de *Los suicidas* no se le concede ni siquiera esta última posibilidad. El único movimiento que conoce es el del círculo cerrado, un inútil girar en torno al eje de su obsesión suicida. El correlato objetivo de esta noción abstracta que estructura el elemento espacial de la novela es lo que Bibi denomina con soltura "rodar": recorrer, en automóvil, fatigosamente, las calles de la ciudad sin rumbo ni objetivo definido.

El espacio de *Los suicidas* es urbano y carece de los horizontes naturales que insinuaban la fuga en la Asunción de *Zama*. Igualmente, el protagonista no goza del ámbito íntimo —el hogar, el recinto de la madre— que aliviaba la angustia del **silenciero**. La añoranza de este reducto mágico se insinúa en ciertos momentos:

El calor, que está tomando posesión del día, me altera.  
Mamá lo nota. Baja persianas, me ofrece el ventilador.  
Creo que mamá es la única persona que me quiere (p. 16).

Sin embargo, en la misma secuencia, la expulsión del seno materno se evidencia con añoranza: "Mamá comprende que ha terminado su ración diaria de este hijo y se entristece. Me doy cuenta, pero mi vida está enredada con la calle" (p.17).

La calle, el espacio público e impersonal, el terreno de la violencia social y la insoslayable presencia de los otros que aterra a los héroes benedettianos, ha absorbido al periodista definitivamente. No extrañará entonces que, según veremos por extenso páginas más adelante, *Los suicidas* se distinga de la producción anterior del autor por una presencia mayor de los otros actores del relato.

Si la proyección espacial ha sido denegada a este nuevo solitario, no es menos contundente la firmeza con que se le arrebató la posibilidad de proyección temporal.

Sin pasado ni futuro, el único despliegue cronológico que consiente la obra es el del presente. Puesto que no se trata de una

novedad para la narrativa de Di Benedetto, podemos resumir con Julieta Gómez Paz la similitud de los planteamientos **ucrónicos** de todos sus protagonistas:

Estos hombres no proyectan, no se desbordan hacia el futuro; resultan así amputados en la única dimensión esencialmente humana. Ni Zama, que está "a la espera" de lo que vendrá, proyecta. El Silenciero vive en presente, se limita a parar los golpes, en *Los suicidas* el futuro es a plazo fijo<sup>127</sup>.

La novela comienza formulándose en pasado y persiste en este empleo verbal a lo largo de las dos primeras páginas. Pero el **despojamiento temporal** se hace presente ya en las primeras líneas de la segunda secuencia, con un rápido viraje al presente de indicativo. En el resto de la novela la sincronía entre el acto de habla y el de escritura es prácticamente absoluta, y así el presente de indicativo es, como para *El silenciero*, el tiempo de *Los suicidas*. Es inevitable recordar en este punto las reflexiones de Jean Bloch-Michel en torno a la reivindicación que del tiempo presente hacen los novelistas del **nouveau roman**. En su ya célebre ensayo *Le présent de l'indicatif* (1963) expone su sospecha de que este abuso de la simultaneidad sirva a los novelistas para expresar la falta de vínculos afectivos con las realidades externas:

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 tiempo del solipsismo, de la extrañeza y de la soledad<sup>128</sup>.

El presente de indicativo por tanto –y adoptando la sugerencia de Bloch-Michel– es el tiempo del posible suicida porque es la relación verbal que lo ayuda a despojarse de las cosas y las

---

127 Gómez Paz, p. 87.

128 Jean Bloch-Michel, *La "nueva novela"* (Madrid: Guadarrama, 1967), p. 65.

personas, a **despedirse** de ellas tal como en ciertos momentos llega a hacer con los objetos de su dormitorio.

El espacio donde se desarrolla *Los suicidas* es aparentemente más amplio que en novelas anteriores. Si Zama no salía apenas de la posada o la cámara misteriosa en las afueras de la ciudad, si el **silenciero** evitaba transgredir los límites del hogar materno, el periodista de esta última obra vive, según confesión propia, en la calle, lo que supone en principio una mayor posibilidad de vida social. En efecto, una lectura superficial podría considerar que el número de los personajes de este relato ha aumentado en proporción a *Annabella*, *Zama* o *El silenciero*. Sin embargo, una lectura mínimamente profunda evidencia que la profusión de actores encubre, paradójicamente, una reducción de actantes. Es posible, entonces, hablar de **despojamiento** también en la configuración de los personajes de *Los suicidas*.

Se mantiene sin duda la presencia de un protagonista único, narrador único, conciencia única, a través de quien accedemos al resto de los seres u objetos del relato. El discurso único, en primera persona, es en principio poco permeable a otras voces. El resto de los actores se presenta preferentemente al lector mediante el juicio ya consolidado del narrador. Marcela, por ejemplo, soporta continuas descripciones físicas y anímicas: "Es ascética, parece" (p. 13); "tan seria" (p. 21); "tan equilibrada y fresca" (p. 22)...

Frente a esta conciencia omnipresente en el discurso el resto de los personajes carece de entidad definida –al menos en una primera aproximación–. La madre vuelve a aparecer como núcleo del hogar y declarada partidaria del protagonista, según vimos. Es de nuevo la única persona que permanece inalterable "en su bando" y su función protectora sobre el periodista utiliza los símbolos usuales ya en el autor. Se la relaciona, así, con la niñez, la penumbra y el frío aséptico:

Creo que mamá es la única persona que me quiere.

– Me gustaría vivir en un país con nieve –dice.

Siempre lo ha dicho. A mi vez, le he ofrecido unas vacaciones de invierno. Anualmente renuevo el plan (p. 16).

Sí resulta una novedad la aparición del hermano, Mauricio, cuando ni en *Zama* ni en *El silenciero* se introducía elemento alguno entre la madre y el narrador. Mauricio desarrolla en sus breves apariciones una función de contraste con el periodista.

Casado, con hijos, con auto, sólidamente afirmado profesionalmente, es además un hombre sano, equilibrado y generoso. El dualismo Caín/Abel sirve entonces para insistir en la imagen del protagonista como expulsado del paraíso, y es lógico que de su mano provenga la materialización del castigo que aguarda al antihéroe al final de la novela<sup>129</sup>. Los golpes que le propina por su mal comportamiento familiar alcanzan a significar una penitencia general que lo libera de anteriores errores y le permite la salvación última. La presencia del hermano inaugura un planteamiento dual que luego se aplica a las mujeres de la novela, por un lado, y por otro recuerda a personajes como Ventura Pietro o Manuel Fernández en *Zama*, antagonistas y réplicas positivas del protagonista.

Las cuatro mujeres de *Los suicidas* pueden fácilmente reagruparse en dos parejas. Julia y Blanca, por una parte, representan el arquetipo de la mujer castradora, posesiva y materialista, que succiona a través de las relaciones sexuales la poca energía espiritual del héroe benedettino. Junto a ellas, el personaje opta una vez más por distanciarse mentalmente, repitiéndose el pasaje en que el narrador se confiesa incapaz de oír a la mujer (imagen recurrente de la novelística de Di Benedetto): con Blanca acude a una sala de baile, donde, admite, "hablar no se puede, ya que hacerse oír requeriría un gran esfuerzo, a causa del ruido", aunque "de todas formas, preferiría el entendimiento de los cuerpos" (p. 74). La incomunicación con Julia proviene de razones menos coyunturales:

Entonces me callo otro rato y ella sigue impaciente aunque haciéndome notar que está todo dicho.

Como me distraigo y me pongo a pensar en otras cosas, ajenas a Julia y a este asunto, le digo "Bueno, me voy"...(p. 119).

---

129 La recreación de la leyenda bíblica de Caín y Abel es recurrente en la narrativa de Di Benedetto, especialmente en los cuentos: "Parábola del deseo, la maceración y la esperanza" (aparecido en una revista), "Dos hermanos" (de *Cuentos del exilio*), "Historia cainita" (de "Cien cuentos"), etc. Es éste también un motivo favorito de la literatura de Albert Camus; uno de los capítulos de *El hombre rebelde* se titula, precisamente, "Los hijos de Caín".

En el otro polo, Bibi y Marcela representan a la mujer capaz de convertirse en acicate e interlocutor intelectual del hombre. Cabe destacar que esta mujer, que ya no es castradora como Barbarita o Luciana, Julia o Blanca, tampoco es el arquetipo de mujer angelical que representaban Annabella, Marta o Leila. Aquella caracterización reductora que convertía a las amadas de los anteriores héroes de Di Benedetto en proyección descarnada de un ideal utópico aparece por fin superada en *Los suicidas*. Al final de la novela, iniciada ya su transformación moral, el periodista confiesa a Marcela la persistencia del recuerdo de ese amor juvenil de los diecisiete años (otro motivo recurrente en la novelística benedettiana), despidiéndose simbólicamente del mito ingenuo, que al fin reconoce como un lastre para su madurez: "Marcela está de acuerdo y le declaro que aquella persona sigue siendo para mí aquella persona porque nunca más la he visto y la recuerdo de 17 años" (p. 142).

La ternura, la sensibilidad romántica y la belleza física dejan de ser los atributos del personaje femenino, de modo que la mujer-ángel se transforma en la compañera, tal como Bibi y Marcela son en efecto colegas del periodista y aparecen en la obra **actuando** —y no ya como simples objetos del amor del héroe—. Ante ellas y su insólito empuje espiritual e intelectual, la capacidad de respuesta del hombre aparece definitivamente agotada: "Atiendo el diálogo de las mujeres... Pago y me despido. Creo que a ellas les da igual" (pp. 83-84).

Marcela, la fotógrafa, supera sin embargo a Bibi en profundidad humana. La serenidad y firmeza de su carácter contrastan con el sentimentalismo histérico de las anteriores mujeres benedettianas, y por primera vez el protagonista narrador admitirá la posibilidad de un amor fundado en la mutua solidaridad:

Advierto que he estado en pose de conquistador, cuando en realidad con Marcela sólo era posible si hay un entendimiento inteligente, me parece conocerla hasta ese punto y es el tipo de relación que me interesa (p. 130).

Con Marcela entonces, y al final de la novela, por primera vez en la novelística del autor argentino el conflicto sexo/amor se solventa, y el cuerpo repudiado por el ingenuo espiritualismo precedente recupera su lugar en la relación afectiva hombre/mujer. Sin

repulsión, al fin, puede decir el periodista refiriéndose a Marcela: "Después voy con ella y encarnamos" (p. 133).

Pero la aportación decisiva del personaje de Marcela a la narrativa de Di Benedetto proviene de su condición de personaje-síntesis. Marcela es la amada pero también es el antagonista modélico cuyo mejor exponente en las obras precedentes fue el Besarión de *El silenciero*. Como aquel, Marcela demuestra una capacidad espiritual superior a la del protagonista. Si Besarión buscaba la pureza a través de la mística, Marcela la persigue mediante el arte: "Le pregunto qué le gustaría andar fotografiando si le sobrara tiempo y película, y responde: «La pureza»" (p. 23). Mucho más próxima a lo trascendente que su compañero, es ella la que propone el pacto suicida, quien ofrece sólidas razones para el sacrificio y quien finalmente culmina la inmolación que supone, junto a su propia condena, la liberación del amante. Su misión puede considerarse, entonces, afortunada, mientras que Besarión moría en *El silenciero* sin aportar ningún mensaje salvador al amigo empeñado en hundirse en el silencio. Marcela es el primer personaje femenino de la narrativa benedettiana revestido de verdadera significación intelectual y existencial. Supone un inicio de apertura en la corazón vital y narrativa de los hombres solitarios de sus novelas y sus herméticos discursos.

En un discurso monovocal como el que hemos denunciado en *Los suicidas* resulta aparentemente paradójica la abundancia del diálogo. La mayor parte de las secuencias están constituidas por la presencia casi exclusiva de diálogos. Ahora bien, un mínimo de éstos cumple en el texto la función **dialógica** que reivindicaba el crítico Bajtin; es decir, en sólo una pequeña parte de los diálogos es factible considerar la intención del narrador de dar cabida a la voz del otro, al discurso replicante del antagonista. Pertenecen a este pequeño apartado, prácticamente, tan sólo las conversaciones que entre el periodista y Marcela fijan las concepciones opuestas de la pareja frente al suicidio:

- ¿Y por qué lo haríamos Marcela?
- Sin un motivo particular... ¿Hace falta? La vida no tiene sentido.

Entiendo o creo entender, aún oscuramente, que no serían esas mis razones.

Son escasos los diálogos que suponen verdadero intercambio de pareceres como en el caso transcrito; las páginas de *Los suicidas* presentan por contra una desacostumbrada profusión de charlas, conversaciones y debates retransmitidos con fórmulas narrativas variadas. Así, los tres tipos de discursos de que habla Genette, el **narrativizado**, el **transpuesto** y el **restituido** aparecen dando cuerpo a una secuencia o mezclándose impunemente en el seno de la misma.

Una modalidad frecuente en el texto es el discurso **restituido** o **estilo directo** que no utiliza sin embargo las marcas convencionales del diálogo:

Habrá que esperar. ¿Esperar qué? Que se produzcan, y ver. No, no se puede esperar, dispone de dos meses. Tenemos lista la circular para ofrecer la serie a los diarios. Podemos venderla a treinta vespertinos y tres revistas en color. ¿La quiere sensacionalista? No, sería. Nuestra agencia no es sensacionalista. Como usted dijo vespertinos... Dije no más... (p. 13)

A menudo el estilo directo alterna en la representación del diálogo con el **indirecto** o **transpuesto**:

Le pregunto si sería capaz de fotografiar un temblor.

Dice que sí, por lo cual, para que se dé cuenta correctamente, aclaro: "Un temblor de tierra", y hago el crack.

Reitera la afirmación, sin conceder importancia a la tarea.

Insisto: "El temblor en sí mismo, no los efectos y consecuencias: ni gente que corre ni una pared agrietada ni la torre caída de una iglesia".

Como se ratifica le pregunto qué hizo con el temblor del lunes, ¿lo fotografió?

- Dormía y no me di cuenta. Me pareció que alguien movía la cama (p. 22)

Las comillas y los guiones que preceden a la transcripción de un parlamento, según se observa en el fragmento anterior, conviven en la misma secuencia. No falta tampoco la recurrencia a un original **estilo indirecto libre** que, a diferencia del reconocido en la

tradición clásica, no utiliza las marcas del discurso restituído pero conserva las formas verbales y pronominales del estilo directo: "Julia dice por qué te habré conocido, yo pienso por qué habré venido" (p. 35).

La presencia de esta gama variada de diálogos plantea como interrogante, ya que se ha descartado una verdadera intención **polifónica** o **dialógica** en *Los suicidas*, la función de la conversación en la novela. Habrá que admitir que, en principio, la preeminencia del discurso restituído o transpuesto sobre el narrativizado supone la traslación de la acción desde el interior de la conciencia narradora al exterior. El recurso es evidente, especialmente, en los largos parlamentos en los que el autor mendocino parodia la literatura policíaca y en los que se hace progresar al relato a través de los interrogantes y confesiones de detectives y testigos: "—¿Me dirá, por fin, quién fue? ¿O qué pretende, tenderme más trampas? ¿Qué es lo que desea, revolcar a su madre, tanto la odia?" (p. 97).

No debe descartarse sin duda la influencia de la novela negra, que en las fechas de redacción de *Los suicidas* inundaba las librerías argentinas de traducciones de **hard boiled**. Pero es más significativa la confrontación de la técnica dialogística del argentino con la que años antes había desarrollado Nathalie Sarraute, bien difundida en el Cono Sur a esas alturas de década. En su colección de ensayos *La era del recelo* la novelista francesa asumía la representación de su grupo generacional, el **nouveau roman**, para reclamar también un **despojamiento psicológico** de la narración, conseguido en buena medida a través del diálogo como elemento constituyente del discurso. En el artículo "Conversación y subconversación" (primera redacción en 1956) establece las claves de este nueva modalidad de diálogo: "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"<sup>130</sup>.

Esa apariencia "trivial" que reconoce Sarraute es la que permitió a un sector de la crítica condenar lo que entendía como mera **parlerie**, **parloteo** sin profundidad, y así Jean Bloch-Michel habló de "régne de l'inauthenticité"<sup>131</sup> en las novelas de la francesa. Tal vez

---

<sup>130</sup> Sarraute, p. 93.

<sup>131</sup> Bloch-Michel, *Le présente...*, p. 24.

sea esa misma la impresión que en una primera lectura producen los diálogos intrascendentes de *Los suicidas*:

Quiere saber si almorzaré con ellos y digo no podré, el trabajo. Que si tomé el desayuno y digo que no, con lo cual faltó a la verdad pero es por complacerla. Me lo sirve en la cocina y pregunto por Mauricio y trabaja y se alimenta y está lo más bien el susto pasó (p. 144).

Tanto en el caso de Sarraute como en el de Di Benedetto el diálogo trivial, desasistido de todas las convenciones retóricas de la narrativa precedente, redundante en el **despojamiento literario** de la novela. Reducidos al grado cero de la expresividad, estos diálogos revelan por defecto, en su sencillez extrema, la condición inefable –incluso imposible– de todo planteamiento trascendente:

Marcela ve el sobre con las fotos.

– ¿No sirven?

– No las miré, no hice la historia.

Se desinteresa.

Fuma. Dice:

– Estamos empantanados.

Digo:

– Sí.

Propongo:

– Esta tarde...

Me corta:

– No puedo. Veré al padre (p. 52).

### 3. Despojamiento lingüístico

Ya en capítulos anteriores acudíamos a los planteamientos críticos de Roland Barthes, señalando la oportunidad de aplicarlos a las novelas benedettianas. El crítico francés, en efecto, consiguió con su ensayo *El grado cero de la escritura* iluminar el tránsito desde el arte clásico al contemporáneo; acertó a incluir bajo la misma interpretación artística y sociológica las dos tendencias, en apariencia contradictorias, que animan a los precursores de la vanguardia y el arte nuevo: de 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.

Otros escritores pensaron que podían exorcisar esta escritura sagrada dislocándola; atacaron entonces el lenguaje literario, hicieron estallar a cada instante el renaciente envoltorio de los clisés, de los hábitos, del pasado formal del escritor; en el caos de las formas, en el desierto de las palabras, pensaron alcanzar un objeto absolutamente privado de Historia, reencontrar la frescura de un estado nuevo del lenguaje<sup>132</sup>.

Esta es la literatura que desde finales del siglo pasado toma conciencia de su propia materialidad y, perdidos el respeto y el temor a la palabra, desacraliza mediante el juego y el experimento toda misión testimonial de la escritura. Sesenta años después, en la fecha de redacción de *Los suicidas*, el escritor argentino considera aún necesario el distanciamiento irónico que le permite reflexionar sobre el carácter baladí de toda empresa literaria:

El bowling resuena hacia adentro, como encañonado. El ruido de los palos, que las bolas abaten, no es chocante. Pienso en 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 (p. 33).

Por este camino, era fácil preverlo, se llegaría pronto a la autodestrucción, al silencio, ya que "no hay escritura que se conserve revolucionaria" y "todo silencio de la forma sólo escapa a la impostura por un mutismo completo"<sup>133</sup>. Pero junto a este cuestionamiento de la capacidad del instrumento lingüístico, explica Barthes, surge sin contradicción otra tendencia que huye del desorden sintáctico, semántico, y anhela el retorno a un lenguaje

---

<sup>132</sup> Roland Barthes, *El grado cero...*, p. 76.

<sup>133</sup> Barthes, *El grado cero...*, p. 77.

inocente sencillamente denotativo y descargado de intencionalidad artística e ideológica. Camus inaugura esta otra senda a la que el crítico francés llamó con éxito "el grado cero de la escritura":

Si verdaderamente la escritura es neutra, si el lenguaje, en vez de ser un acto molesto e indomable, alcanza el estado de una ecuación pura sin más espesor que un álgebra frente al hueco del hombre, entonces la Literatura está vencida, la problemática humana descubierta y entregada sin color, el escritor es, sin vueltas, un hombre honesto<sup>134</sup>.

El **despojamiento** benedettiano es, en efecto, álgebra, ecuación, neutralidad lingüística. Augusto Roa Bastos, que aplicaba al mendocino este rótulo, recuerda también la noción de **grado cero** al analizar la forma de *Los suicidas*: "En *Los suicidas* se contrae aún más; sufre esa suerte de «degradación» deliberada del lenguaje a un término neutro de la escritura, de que habla Roland Barthes..."<sup>135</sup>.

La sofisticación aprendida en las vanguardias cede lugar a un arte ingenuo que en *Los suicidas* no pretende nada más que transmitir un referente, relatar según una feroz economía de medios una historia y unas reflexiones acerca del suicidio. La antiliterariedad parece alcanzar el grado de aversión a la letra si notamos que todas las cifras emplean la grafía numérica arábiga, como si sólo preocupase al redactor la mayor brevedad posible de su tarea: "Tenía 33 años", "Tiene 30 o 32", "No podré verla hasta las 4", etc.

El despojamiento actúa, en primer lugar, procediendo a la segmentación sintáctica y lógica de la frase, reducida a su mínima expresión e imposibilitada así para cualquier remonte retórico: "Salgo y me alivio. Me deslumbra el verano. Me deslumbra y rápidamente me pone pegajoso el cuerpo" (p. 14). En segundo lugar, procura la eliminación de toda categoría morfológica no esencial para la coherencia semántica del escrito. Desaparecen, entonces, los nexos relacionantes y los signos de puntuación convencionales:

---

<sup>134</sup> Barthes, *El grado cero...*, p. 80. Barthes añadía que podríamos llamar a esta literatura neutra literatura **periodística** si no supiéramos que el periodismo no es tan objetivo como se pretende, pero sin duda la formación profesional de Di Benedetto debe haber propiciado un estilo denotativo como el de *Los suicidas*.

<sup>135</sup> Roa Bastos, p. 4.

"... será la próxima vez primero tengo que ver el expediente él me avisará puedo irme confiado" (p. 93); "Me comunico con el abogado, tiene el expediente no puede atenderme hoy el lunes será no deje de venir" (p. 113). A menudo, lo único que pervive tras la demolición del entramado lingüístico son categorías esenciales como el verbo y el sustantivo: "Se alarma, se defiende, se ofusca. Explico, apaciguo. La serie, mi trabajo..." (p. 16); "Tomo taxi, voy, vuelvo y le traigo sus hojas de block" (p. 37). Así, una frase modélica en este tipo de discurso despojado es la que constituye un párrafo único formado por una sola frase con un esquema sintáctico mínimo, verbo + objeto directo: "Duermo siesta" (p. 48). El proceso neutralizador afecta incluso a la morfología verbal, y es posible señalar una tendencia a las formas impersonales: "Habrá que esperar. ¿Esperar qué? Que se produzcan, y ver. No, no se puede esperar..." (p. 13).

Este arte descarnado actúa por tanto obviando los detalles y relaciones entre objetos, encaminándose con impaciencia hacia la esencia, lo que equivale en literatura a fundar el discurso sobre la **denominación**. Hablando del **nouveau roman** canónico, Jean Ricardou oponía la **dénomination** a la técnica envolvente de la descripción objetivista, que procede mediante sucesivas aproximaciones a las realidades –descritas una y otra vez hasta lograr la identificación del lector sin necesidad de acudir al nombre–. Di Benedetto, que tan cerca de los **nouveaux romanciers** aparece a veces, se aleja en este punto del espíritu optimista con que éstos querían reconstruir mundos con su nueva óptica.



## **B. LOS SUICIDAS, NOVELA DEL DESPOJAMIENTO IDEOLOGICO**

### **1. Reflexión existencialista sobre el suicidio**

Una caracterización de *Los suicidas* como novela de cuño existencialista no extrañará: todas las producciones anteriores del autor argentino debían ser referidas, para su óptima comprensión, al ideario filosófico de Camus, Sartre y Heidegger –e incluso sus predecesores Shopenhauer y Kierkegaard–. En el caso particular de *Los suicidas* la apreciación se ve refrendada por el propio texto que privilegia, de entre todas las referencias y citas que contiene, la de Albert Camus colocada como preámbulo a la narración:

Todos los hombres sanos han pensado en su propio suicidio alguna vez (p. 7).

La resonancia del pensamiento en torno al suicidio del filósofo francés parece ser tan determinante que, cuando en una entrevista Di Benedetto es interrogado acerca del tema, lugar común en su obra y su vida, el recuerdo del intelectual aflora rápidamente:

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 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>136</sup>.

A pesar de esta **reverencia** que el mendocino confiesa abiertamente, Roa Bastos minimiza en el estudio repetidamente citado la influencia del novelista y pensador europeo. Concluye que la mayor similitud entre ambos universos narrativos se revela en el terreno formal, y en concreto en la **prosa blanca** o neutral que Di Benedetto parecía haber aprendido en *El extranjero*. No admite Roa la herencia de Camus en el trasfondo ideológico de la novela, en cambio, y reproducimos sus palabras al respecto íntegramente porque servirán de contrapunto a nuestras propias conclusiones:

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 en favor del instinto y resuelve la angustia en un modo de espera o de deseo que se vigila a sí mismo<sup>137</sup>.

Nuestra lectura encuentra, por el contrario, que el concepto del suicidio en Di Benedetto se halla fuertemente impregnado del humanismo existencial de Camus. Como él, Di Benedetto piensa que el hombre sólo salva su dignidad si asume con plena conciencia su condición mortal y absurda. El suicidio es tan condenable como cualquier otra forma de escapismo<sup>138</sup>. Transcribiremos, entonces, la

---

<sup>136</sup> Braceli, p. 87.

<sup>137</sup> Roa Bastos, pp. 3-4.

<sup>138</sup> Un reseñista anónimo comenta con desenfado el mensaje de la novela: "No hace falta rebajar *Los suicidas* a la moraleja, pero hay que recordar -la novela obliga a recordar- que, aunque sea cierto que todo hombre sano pensó alguna vez en el suicidio, Camus se destrozó en un accidente automovilístico, Kafka fue minado por la enfermedad y Freud (que tal vez hubiera sido capaz de adivinar en esos trastornos una forma de suicidio)

otra cita del francés que contiene *Los suicidas*. Camuflada en esta ocasión entre el resto de las referencias filosóficas de los informes de Bibi, porta sin embargo la clave que permitirá adentrarse en el pensamiento del autor argentino:

Albert Camus: "Saco así del absurdo tres consecuencias, que son: mi rebelión, mi libertad y mi pasión. Mediante el único juego de mi conciencia, transformo en regla de vida lo que era invitación a la muerte- y rechazo el suicidio"<sup>139</sup>.

## **2. Punto de partida: el nihilismo.**

El periodista sin nombre de *Los suicidas* no se diferencia excesivamente del prototipo benedettiano que conocemos bien. La única novedad reside, quizás, en que si encontrábamos a Diego de Zama o al **silenciero** cuando aún conservaban el afán por las grandes gestas, a este redactor de agencia lo hallamos desencantado, al borde de los treinta y tres años pero asumido ya el fracaso que tanto costó confesar a sus predecesores<sup>140</sup>.

El narrador se reconoce retraído y pasivo hasta el extremo. Antes de comenzar el reportaje teme que éste le obligue a conocer a gente nueva, cuando busca un restaurante elige aquél donde existan pocas posibilidades de encontrar a un amigo. A menudo reconocerá su falta de disposición, agradeciendo a Bibi o Marcela que actúen por él, limitándose a escucharlas cuando discuten nociones profundas acerca de los grandes temas. Llega a admitir una vergonzante incapacidad para el pensamiento elaborado: "Pasan, las ideas, igual que semillas de fuego en la noche, no las retengo para un análisis y meditación que me diga si son coherentes con mi actitud" (p. 84). Bibi admite que para los compañeros de oficina el periodista es un

---

gastó barba longeva. Di Benedetto, por su parte, habrá de concebir otras páginas valiosas". "Muerte, ¿dónde está tu victoria?", *Primera plana*, No. 340 (1 jul. 1969).

<sup>139</sup> Estas frases de Camus pertenecen a su ensayo *El mito de Sísifo*. El ensayo se plantea como una indagación existencial, que no literaria, sobre el suicidio: "A mí no me interesa el suicidio filosófico, sino sencillamente el suicidio", en *Ensayos*, p. 127.

<sup>140</sup> No se nos escapa el simbolismo cristiano de la edad. Con treinta y tres años murió y resucitó Cristo, convirtiendo a esta cifra en emblema del tránsito a la trascendencia.

"antipático", su familia le reprocha la frialdad de su trato y el lector puede escandalizarse con su afición al boxeo o su propensión general a la violencia.

Este cuadro negativo se justifica, una vez más, por la agresión de un medio ambiente natural y social que paraliza cualquier posibilidad de perfeccionamiento espiritual. Se repiten entonces imágenes trabajadas ya en libros anteriores de Di Benedetto. Así, las moscas, el calor y el polvo constituyen la trilogía emblemática de la angustia vital: "Realmente, las moscas. También sobre mí se precipitan" (p. 31); "Una leve excitación me provoca, pero entra polvo, el Citroën lo absorbe, y por la transpiración y el calor me siento como untado" (p. 32); "Me siento deprimido y hace mucho calor" (p. 48). La depresión que el entorno incentiva llega a convertirse en insatisfacción, y puede identificarse con la **pasión inútil** sartreana o el del sentimiento del absurdo de Camus.

En el terreno sentimental esta actitud inhibida ante la existencia se evidencia en su incapacidad confesada para amar, o, cuando menos, para amar **mucho** – de modo que promete a su pareja Julia intentar quererla "un poquito más" (p. 36)–, y, ante todo, por la reducción del amor a erotismo en las páginas iniciales. En cierto momento admirará en la calle "una blusa con interiores", "otra, escotada" (p. 14), y este proceso de reificación de la mujer se confirma cuando desiste de iniciar una nueva relación sentimental –a pesar del fracaso de su unión con Julia– por pereza de entregarse al lento rito social que finalmente le permitiría ser aceptado como amante: "Pero con Marcela, supongo, habría que empezar todo desde el principio, quiero decir, el asedio, alguna simulación, alguna formalidad, una especie de noviazgo, y no es cómodo" (p. 91).

Sin embargo, no se trata de un planteamiento cínico. Por el contrario, la chatura de esta concepción amorosa es la única verosímil en la programática debilitación de los propios sentimientos en que se empeña el periodista. Cuando la amante despechada, Julia, le censura la poca asiduidad de sus manifestaciones de amor, se limita a reiterarle vagamente su devoción para evitar una nueva discusión y porque "por otra parte no tengo duda de que es verdad, que yo me siento bien con ella y eso tiene que significar que la quiero" (p. 85).

Pero no se comprenderá suficientemente la pobreza de este código amoroso hasta que no se atienda a la comparación con las novelas anteriores de Di Benedetto. La insípida complacencia

sexual que ata al periodista primero a Julia y luego a otras mujeres tiene muy escasa relación con el anhelo de amor puro que atormentaba a Santiago enamorado de Annabella, a Zama enamorado de la viajera imposible y al **silenciero** enamorado de Leila. Cabría entender esta mutación como un simple efecto de balanceo que llevaría desde el amor puro al puro sexo, y confirmaría nuestra apreciación anterior que considera que este último protagonista benedettiano comienza su relato en el punto donde lo acaban los precedentes, es decir, cuando los efectos de la degradación moral son ya asumidos e irreversibles<sup>141</sup>. La devaluación del sentimiento amoroso es un efecto de la filosofía avitalista que el personaje narrador explicita en todas sus actuaciones. El periodista, en efecto, convencido de la futilidad de todo esfuerzo que desafíe el absurdo de la existencia, opta por un método de supervivencia que lo mantenga inmune al sufrimiento, a costa de la renuncia a la pasión. Tal como el **silenciero** quiere esconderse del rumor o ruido de los demás seres, el periodista habla continuamente de "eludir" a Julia y al jefe, de "omitir" a la primera, de "desligarse" de su trabajo en la agencia. Confiesa en cierto momento que, "en general, yo nunca me apasiono" (p. 26). La felicidad resulta así, una vez conseguida la insensibilización moral, una posibilidad bien asequible: "Ceno. Todo está limpio, el silencio es una maravilla y me siento muy a gusto. Vivir es bueno, a ratos" (p. 27). Incluso cabe en este esquema una ética superficial que se compromete a una mínima sociabilidad a cambio de tranquilidad, y el periodista se congratula de haber conseguido la reconciliación con la familia porque "hace buen efecto y sin necesidad de hablar enseño que todo está bien, porque, la verdad, me da lo mismo" (pp. 47-48).

Pero tal como el **extranjero** de Camus tuvo que enfrentarse finalmente con un juicio y una condena por asesinato, a pesar de su bien organizada resistencia a las emociones y los compromisos

---

<sup>141</sup> Vendríamos a coincidir entonces con las reflexiones de Ihab Hassan en torno a la nueva novela norteamericana. Para el crítico ésta evidencia una doble tendencia: a) la de la desexualización del amor en un ideal místico -Salinger, Carson Mc Cullers, Capote -, b) la del énfasis en el sexo sin amor -Tennessee Williams, Norman Mailer, Mary Mc Carthy-. Citado por Fernando Morán, *Novela y semidesarrollo. Una interpretación de la novela hispanoamericana y española* (Madrid: Taurus, 1971), p. 48.

*Carmen Espejo Cala*

vitales, el periodista de Di Benedetto no sale airoso, como el lector sospecha pronto, de su intento de escamoteo de la vida. De nada le servirá su propensión a la evasión mediante el cine o la literatura de ciencia-ficción (*Minotauro 7*, *El mundo sumergido* y *El mundo subterráneo* son sus lecturas, *La fogosa criatura del planeta Ultra* y *Fahrenheit 451* sus películas)<sup>142</sup>.

Este premeditado ocultamiento a la realidad sólo es posible, y puede recordarse el precedente de Zama, si se basa en la supresión de los objetos y seres que nos rodean, en la "reducción de las expectativas" que propugnaba el caballero colonial. Puesto que una reducción radical de impulsos vitales topa tarde o temprano con la nada, la muerte es también el término último al que se aboca el periodista, suicida potencial:

Mañana podría cambiar de vida. Pero no puedo cambiar de oficio. Soy mi oficio. Si no cambio de oficio no puedo cambiar de vida.

Cambiar de Julia. Cambiar de mujer no cambia nada.

Cambiar de recuerdos. El pasado no se cambia, a menudo nos gobierna. Hace 33 años me dieron este cuerpo al que posteriormente han sido agregados hábitos, ideas, una manera de comer... A los 17 me equivoqué. Vengo de atrás.

Tengo ayer, no sé si tendré mañana. No poseo más que una certidumbre, la de que, en algún momento, moriré (p. 64).

Por primera vez en la novelística de Di Benedetto, el protagonista narrador no se halla solo en su desatino. Le acompaña en esta ocasión la fotógrafa Marcela: ella manifiesta en grado superlativo y sin las contradicciones de que adolece el periodista todas estas actitudes elusivas ante la pasión. Ascética, seria, equilibrada, fría, callada, desinteresada, impasible, según es descrita por el narrador, evita vincularse afectivamente con su trabajo o con los hombres, y cuando acepta el amor del periodista sólo busca un

---

<sup>142</sup> Es curioso, sin embargo, que el periodista asegure ante una pregunta de Marcela que, de poder ser otra persona, le hubiera gustado ser el director de cine Ingmar Bergman - en absoluto identificable con el cine comercial al que es aficionado el periodista -. Pero esta confesión no aparece hasta el final de la novela, cuando las barreras con que éste se autodefende han caído definitivamente, según veremos.

copiloto para su viaje mortal. Marcela aparece en diversas secuencias expresando que "no vale la pena... juzgar si está mal o está bien, y nada está mal si es necesario" (p. 44) o formulando un "para qué" universal que limita la importancia de cualquier movimiento:

Le pregunto entonces por qué dijo para qué y contesta que por ninguna razón especial, que ella ha dicho para qué, no más. Sobre lo cual yo le digo que dicho así puede ser un para qué universal y que suena bastante triste y Marcela acepta que puede ser un para qué universal pero que de ningún modo debe considerarse triste, aunque tampoco alegre, lo reconoce, y que, en todo caso, es su actitud... (p. 114).

Marcela culmina la abolición de lo terreno que todos los protagonistas del autor, inclusive el periodista, persiguieron sin éxito. Si Santiago soñaba en *Annabella* con lanzarse al vuelo desde la ventana de la oficina, Marcela se siente "la pasajera de un avión que no descendiera nunca" (p. 163), y si Zama anhelaba una existencia más pura en un país nevado, es Marcela quien se transporta en un sueño, al final de la novela, a este reino incontaminado por las miserias humanas. Aunque la tentación rondaba al periodista desde que el azar hace coincidir una vocación heredada por el suicidio y la necesidad de estudiarlo por razones laborales, Marcela será quien proponga al compañero el pacto suicida. En ella se cumple entonces el proceso que lleva desde *Annabella*, primera novela del autor, a *Los suicidas*, a través de los acercamientos progresivos de *Zama* y *El silenciero*.

En cierto modo, todos los anteriores protagonistas del autor argentino sintieron igualmente la vocación suicida. Santiago, en *Annabella*, sustituía la destrucción física de quienes le rodeaban y la propia autodestrucción por el aniquilamiento literario a través de cuentos donde se especulaba, recordemos, con la desaparición de uno o varios de los actores en la tragedia amorosa. Más decidido era el deseo de autoinmolación que gobernaba a Diego de Zama, que se confinaba en sí mismo descendiendo esfera tras esfera hasta hallarse en el mismo centro de la nada, en las puertas de la muerte que ahora era sustituida metafóricamente por la mutilación. El símbolo con que culminaba la aventura nihilista del **silenciero**, otra vez para eludir narrativamente el tema de la muerte, era la cárcel ruidosa en

que éste termina sus días. En *Los suicidas*, finalmente, el tratamiento narrativo se despoja también de metáforas y la **autodestrucción** se asume al fin, crudamente, como **suicidio**. El autor es consciente de esta gradación que explica a Celia Zaragoza en la entrevista titulada "Antonio Di Benedetto: «El instinto de muerte es tema permanente en mis libros»":

El suicidio es un acto humano, sencillamente. Y la autodestrucción, una conceptualización que abarca el propio exterminio, parcial o total, en las fases de lo gradual, las mutilaciones, las inhibiciones, las negociaciones de sí mismo. Con rasgos más sutiles y leves, pero igual paralizantes o corrosivos; la abstención, el silencio y una palabra que hace un giro y engancha con la muerte o con las muertes pequeñas y buscadas: la mortificación (profunda y ejercida como autocastigo)<sup>143</sup>.

Las palabras de Di Benedetto iluminan la significación de *Los suicidas*, en tanto culminación de un largo proceso de búsqueda. Más aún, ofrecen la clave para entender el sentido de esta indagación, que no se refiere tan sólo al ámbito intelectual, sino que evidencia también la profunda interrelación **fondo/forma**. El suicidio, o la actitud amplia en que éste se engloba, la autodestrucción, se explica en la cita transcrita como actitud vital y **lingüística**: suicidio es también el silencio, dice Di Benedetto, y una palabra puede enganchar a la muerte si es, como en el caso que analizamos, una palabra que se niega a sí misma, que se despoja hasta quedar desnuda pero, al mismo tiempo, vacía.

La tentación de suicidio es conclusión lógica de la obsesión por el silencio de la novela anterior. De este modo, la inmolación que sólo Marcela culmina físicamente se ha cumplido en el narrador en primera persona, página a página, mediante la recurrencia a la escritura neutra y frígida que impone la obsesión por el despojamiento. Roland Barthes equipara también el silencio al suicidio, en unas frases que ya hemos citado:

Este arte tiene la estructura del suicidio: el silencio es en él como un tiempo poético homogéneo que se injerta entre dos

---

<sup>143</sup> Celia Zaragoza, "Antonio Di Benedetto: 'El instinto de muerte...'", p. IV.

capas y hace estallar la palabra menos como el jirón de un criptograma que como luz, vacío, destrucción, libertad<sup>144</sup>.

Una última reflexión en torno a la relación suicidio-escritura aprovecha en parte la idea de Barthes: si bien es cierto que la escritura puede constituirse –quizá, mejor, **desconstituirse**– como acto suicida, es posible también entender cierta equivalencia entre el talento del artista, en general, y el del suicida. Es lo que hace Noé Jitrik en su ensayo *Producción literaria y producción social*, identificando al creador literario con el suicida, por un lado, y a estos dos con el revolucionario, por otro. A los tres los acompaña, opina Jitrik, la muerte, "en tanto el sistema que los alberga a todos puede fisurarse y por la fisura dejar escapar como un gas las seguridades, las certezas"<sup>145</sup>.

### 3. Punto de llegada: la rehumanización

A la luz de las claves benedettianas, descubiertas tras el análisis de su novelística anterior, es obligada una relectura de *Los suicidas* que atienda a esa voz discordante, esa otra posibilidad de interpretación, que esconde siempre en su narrativa la aparente univocidad de escritura y sentido. No es ésta una novela nihilista, una exaltación del suicidio, por más que la superioridad moral de Marcela y el autoaniquilamiento del lenguaje sugieran a primera vista tal sentimiento negativo. El arte elusivo, indirecto, de Di Benedetto no ofrecerá señales suficientes de su intención última sino a través de aquellos discursos un tanto heterogéneos cuya presencia en el relato resulta, también en una lectura superficial, un tanto desconcertante –sueños, intertextos, minirelatos, etc. que enumeráremos páginas atrás–.

El relato principal contiene algunos elementos que inducen igualmente a lo que venimos llamando interpretación última de la novela. Así, por ejemplo, la ternura creciente que el desapasionado narrador experimenta por Marcela ya a partir de la primera parte es un síntoma del desmoronamiento de su **ataraxia** voluntaria. Más particularmente, la segunda parte comienza con un subrelato que pone de relieve la poca consistencia del sistema defensivo del

---

<sup>144</sup> Barthes, *El grado cero...*, pp. 77-78.

<sup>145</sup> Noé Jitrik, *Producción literaria y producción social*, p. 79.

periodista: Mauricio, el hermano mayor, enferma repentinamente, y el narrador que en un principio no ve razones para alterar su serenidad insensible ("Me produce un reflejo nervioso, pero lo supero...", "No puedo hacer gran cosa...", "Lógicamente no puedo ayudarla (a la cuñada) y creo que no debo meterme", p. 103) admitirá finalmente la compasión, el amor fraternal, incluso el arrepentimiento: "Si no fuera por eso yo no me habría apercebido, tal vez, de que lo quiero" (p. 105); "Recuerdo a papá, me gustaría tenerlo con nosotros, con mamá y Mauricio" (p. 109). La sinceridad con que el narrador antes impasible descubre ahora sus sentimientos no debe engañar; páginas más adelante, recuperado el hermano de la enfermedad, el sistema autodefensivo se impone de nuevo y llega a admitir: "Era, tal vez, un poco forzado. Solía verme, estos días, como colgado del afecto familiar, igual que tomado de un gancho con un solo dedo; abajo, el vacío" (p. 109).

Sin embargo, la renovación moral del protagonista no comienza hasta que Marcela no plantea rotundamente la posibilidad del pacto suicida. El narrador que antes había parecido abocado a ello sin remedio, pregunta ahora: "¿Y por qué lo haríamos Marcela?", sin que sea suficiente para convencerlo la seguridad con que Marcela afirma que "la vida no tiene sentido": "Entiendo o creo entender, aún oscuramente, que no serían ésas mis razones" (p. 131). No explica, sin embargo —tal vez no llega a conocerlas él mismo— cuáles son sus razones para aceptar el pacto con Marcela. Pero esta segunda parte de la novela disemina entre sus líneas aparentemente inocuas información importante, como la que nos presenta al narrador muy cercano a Santiago, Zama o el **silenciero** en su traumática aspiración a un ideal intangible: reaparece, así, la amada de los diecisiete años fatalmente perdida, y ese anhelo imposible se traslada incluso a la relación presente con Marcela:

    Pero que en todo caso se trata de una conversación inadecuada porque es melancólica, aunque le hará ver, a Marcela, que en general todo lo que uno considera fundamentalmente bueno para sí mismo, no es posible. Y que esto también reza para mi relación con ella, que es fundamentalmente buena y no obstante tiene un plazo, no sé cuál es, aunque con seguridad ella lo ha establecido (p. 142).

En cierto modo, por tanto, puede concluirse que a este aspirante a suicida lo mueve también el idealismo infantil que Di Benedetto censuraba en las novelas anteriores. Poco antes de disponerse para el suicidio, aún murmura a propósito de una anécdota trivial: "Nunca... Nunca muchas cosas" (p. 160).

Los discursos añadidos autorizan esta lectura, hemos dicho. Así, por ejemplo, la historia de Juan Tiflis, que comienza en la primera parte como desencadenante de la investigación periodística –Juan Tiflis es uno de los fotografiados tras su suicidio–, y no termina hasta veinte páginas antes del final de la novela. El relato de su muerte voluntaria es decisivo porque configura en cierto modo una **mise en abîme** invertida de la historia principal. Tiflis es un rico empresario casado con una mujer hermosa y carnal pero obsesionado con la pureza y el ideal, "un soñador" en la definición del abogado. Su pertenencia a una secta esotérica le permite mantener la esperanza en la trascendencia espiritual, hasta que descubre la impostura, y el suicidio se ofrece como único remedio al desengaño. Su muerte se explica entonces como debilidad de carácter, a pesar de la apreciación positiva del narrador: "Era un tipo, sí, porque se mató" (p. 126). Se repite aquí la vieja obsesión de Di Benedetto: castigar a los soñadores.

Curiosamente, este narrador que se muestra decidido a apoyar teóricamente el suicidio no llega a consumarlo en el último momento. No resulta excesiva sorpresa para un lector atento que haya ido anotando los momentos en que su seguridad autodestructiva se desmorona. El tercer viernes del mes, a punto de cumplirse la fecha funesta de su cumpleaños y el aniversario de la muerte del padre, mira a su alrededor y se confunde al encontrar tantas razones para la angustia como para la esperanza:

Sólo que necesariamente me perturbo porque no encuentro a quien debía esperarme... tropiezo con gente cubierta de púas, trepo a un ómnibus que me aleje y es una mortífera caldera o cámara de gas...

Me enderezo, busco la belleza. Hay está, circula. Casi abunda. Los cuerpos esbeltos, las cabezas en alto de la juventud, un rostro, unos ojos, unos colores... (pp. 142-143).

El episodio se repite páginas adelante, cuando el acto suicida parece inminente. Justamente el cuarto viernes del mes el periodista

vuelve a subir a un ómnibus cargado de seres hostiles, y el mundo vuelve a aparecérselo en toda su desapacibilidad: "Zumban y me rozan las moscas, poseídas por el demonio del verano, y el mundo es duro y violento" (p. 158). No obstante, una vez en el hogar encuentra que el silencio, la sombra, la tranquilidad y los objetos familiares le devuelven razones para la supervivencia.

¿Cómo decidirse, entonces, a prescindir de la vida? El proceso de **rehumanización** del protagonista se hace evidente cuando su mirada descubre, compasivamente, la presencia de seres humanos en su entorno. Cobra así significación un extraño pasaje en el que el periodista equipara personas y animales:

Un hombre, en su hamaca, en la vereda, seguramente madrugó y ha trabajado todo el día, bosteza. Hace un ruido como de león o lobo solitario, no sé.

...También, como es sabido, existimos los hombres simios, los hombres equinos, los hombres batracios y los hombres con oreja de lóbulos colgante (p. 143).

Otro pasaje extraño que adquiere ahora sentido es la pequeña **mise en abîme** simbólica del minusválido animoso. La voz narradora introduce repentinamente la descripción de un hombre con deficiencias físicas con quien se cruza por la calle. Le sorprende ante todo observar como éste parece venir del mercado, cargado de provisiones. El comentario es lacónico pero ciertamente significativo, en cuanto supone una voluntad de no rendición, contradictoria con la tentación cobarde del suicidio: "Arrastra la pierna y vive, lo mandan de compras y, a su manera, se siente útil. Me vuelvo a buscarlo con la mirada, todavía anda por el comienzo de la cuadra. La vida es tenaz" (p. 110).

Todos estos episodios de apariencia secundaria en la estructura de la novela pero de significado clave suponen, en definitiva, un conjunto de señales que el narrador emite para anunciar al lector la sorpresa final —el incumplimiento del pacto suicida—. Son, también, señales lanzadas hacia la zona inferior de su conciencia donde se produce lentamente la rehumanización de que venimos hablando, el proceso de aceptación madura de la realidad que no lograron antes los héroes vencidos de Di Benedetto. Este motivo, las **señales** de socorro, justifica la aparición de diversos añadidos o subrelatos. Así, las historias de la muchacha en la ventana y de la muchacha del

tranvía, que el periodista relata a Marcela como principales episodios sentimentales de su vida, tienen en común la condición de ser avisos, reclamos desesperados con que los solitarios intentan llamar la atención del prójimo esquivo e indiferente: "Se me ocurrió agitar el brazo, y ella respondió de la misma manera... No nos hacíamos otras señas" (p. 146).

Se relacionan entonces estas dos historias con la más amplia de Adriana Pizarro, la otra suicida fotografiada. Adriana, soltera de edad madura, inventa cartas de un amante europeo que la fuerza a reunirse con ella en la muerte. Lo que interesa al narrador es, sin embargo, el subterfugio que encubre una desesperada llamada de auxilio:

Pero durante mucho tiempo –cuando simulaba oír voces, o cuando "las oía" y se lo confiaba a su hermana, cuando se escribía cartas y al recibirlas del cartero propiciaba que se notara que alguien la incitaba a matarse– estuvo emitiendo señales. Era como si avisase: "Ayudenme", "Amenme", "No me dejen sola", "No me dejen morir" (p. 98).

Nadie atiende a las señales de Adriana, como tampoco nadie ofrece ese último gesto de solidaridad que hubiera evitado el suicidio del joven del diario. Este otro episodio añadido al cuerpo principal del relato, uno de los más extensos, es la más clara **mise en abîme** del conflicto del periodista. También el joven del diario se decide a quitarse la vida inducido por un amigo que le propone un pacto suicida. La diferencia, ahora, es que este pacto se cumple efectivamente. Sin embargo, las palabras finales del diario de uno de los jóvenes permitir adivinar ese esfuerzo desesperado por emitir señales que el periodista comparte:

Muchas veces, con ligeras variantes, anotó: "Dejaré la mesa antes que ellos. Diré «Hasta mañana» y los miraré desde la puerta". Y en una ocasión agregó: "Si se dieran cuenta..."

"Si se dieran cuenta..." La dulzura se tiende como la esperanza de ser salvado (p. 47).

En el extremo contrario se sitúa el subrelato del anciano salvado en el último momento de una muerte voluntaria por ingerencia de medicamentos. Al periodista que acude a entrevistarle le impresiona

la felicidad que embarga al anciano por el fracaso de su empresa suicida, ya que afirma que el propio Cristo le envió una señal consoladora propiciando que lo hallaran a tiempo de salvarse. Es, dice el narrador, el "juicio de Dios" –de nuevo, como en el cuento del mismo título, una dudosa fe en la voluntad divina que sin embargo permite el renacer de la esperanza y la vida– el que responde a la demanda de socorro del anciano.

Y si el periodista tampoco culmina su suicidio, ¿quién ha respondido a sus señales? En las últimas páginas de la novela los acontecimientos se precipitan. Mauricio, el hermano bueno, golpea al periodista infligiéndole una penitencia por su reiterada indiferencia afectiva hacia la familia. Esto lo libera, en cierto modo, de la culpa –esa gran obsesión benedettiana– y cree hallarse dispuesto para el autosacrificio. Vaga durante horas por la ciudad hasta desembocar junto a la vía férrea. El discurso se interrumpe entonces, incluso gráficamente, como imposibilitado para transcribir la confusión mental del protagonista:

El tren está lejos, los hierros quietos.

.....  
Bajo este puente pasan y pasan los trenes.  
Algunos seres caen de acá, de este puente.

.....  
Si uno es religioso le tiene que resultar más difícil que si no es religioso, piensa: "No se acabará con hacer eso; después está el infierno" (p. 161).

La noche lo encuentra, sin embargo, de nuevo en el apartamento de Marcela, y cuando se retira a dormir puede considerar con satisfacción: "Pienso que es extraño, pero ha pasado el día" (p. 162). Cumplido así el plazo que lo atenazaba desde las primeras frases del libro, se siente al fin liberado de la obsesión y reconciliado con el mundo. Duerme desnudo y cuando despierta –al igual que Zama cuando reabre los ojos tras su mutilación– toma conciencia del valor de la existencia: "La serenidad es perfecta y el sol aún está inofensivo" (p. 163). Es entonces cuando descubre el cadáver de Marcela en el sofá y la nota con que ésta lo exime del absurdo pacto suicida: "Releo el papel que Marcela sujetó con el frasco de las tabletas y que he tenido apretado en el puño: «No lo hagas, te pido»" (p. 165).

Las palabras póstumas de Marcela son la señal que el periodista esperaba. El claro mensaje no admite posibilidad de duda. Sólo nos resta entender la necesidad del sacrificio de Marcela, que en el último momento tuvo lucidez suficiente para alertar al compañero sobre la futilidad de la autodestrucción. Nuevamente, habrá de recurrirse a los textos paralelos, a las digresiones del relato, para comprender este gesto hermético. La clave está ahora en los sueños: liberado sólo en parte por Mauricio, el periodista no resulta perdonado del gran pecado de los sueños –la máxima culpa, recordemos, en el código benedettino– hasta que Marcela no asume por él el sacrificio.

El periodista traslada varias veces sus sueños al discurso. Uno de ellos se repite en dos ocasiones en la primera parte: el narrador sueña con una profesora de inglés que nunca tuvo. En la segunda aparición, ésta le dirige un mensaje lacónico:

Sueño con mi profesora de inglés.  
Dice que estudie, que debo irme.  
Parece que dice escapar (p. 65).

La tutora ficticia está requiriendo del narrador una disciplina mental –simbolizada en el estudio– que le permita detenerse en su despeñamiento absurdo, inútil, hasta la nada, que posibilite en el último momento la huida de la muerte. "Escapar" entonces, no es aquí por vez primera volar, perderse en las alturas estériles, sino adentrarse en la madurez a la que el talante infantil de este alumno díscolo se resiste.

Pero el grupo de imágenes oníricas de más alcance lo constituyen, por un lado, tres sueños de las tres mujeres fundamentales del texto, Julia, Marcela y la madre, y, por otro, tres sueños del narrador protagonista. Julia relata en cierta ocasión una pesadilla en la que un animal forzado intenta devorarla, y se angustia al comprender que la fiera era la imagen de su amante, el periodista. La redundancia de la imagen –desarrollada en varios pasajes de *Zama*, por ejemplo<sup>146</sup>– permite reencontrar una metáfora de la

---

<sup>146</sup> También en *Los suicidas* se repite la imagen del instinto animal irreducible en King, el perro de la viuda Tiflis, de tamaño descomunal, que inquieta a Marcela y resulta patético al periodista al observar cómo se lanza

culpabilidad que el narrador se enrostra consciente e inconscientemente. Es él, entonces, el verdadero destinatario del mensaje del sueño.

La madre sueña con un viaje a un lugar cubierto de nieve, donde el frío, la suciedad y la angustia de la existencia desaparezcan.

En los últimos días de su relación el periodista propone a Marcela un juego: una noche en que duermen juntos procuran propiciar un sueño común. De conseguirlo, desistirían de su pacto suicida. Aparentemente, el sueño no trae la esperada redención: Marcela sueña, tal como Julia, que una bestia voraz los persigue, y, tal como la madre, que la persecución se cumple en un paraje cubierto de nieve. El final del sueño es en cambio gratificante:

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 un 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 (pp. 155-156).

Marcela no alcanza a entender la significación del sueño, porque evidentemente ha soñado por él, tal como luego morirá por él. Convirtiendo a la fiera en perro humilde y derritiendo la nieve de la insensibilidad libera al amigo, a la vez, de la culpa y del poder esterilizador de los sueños. Oscuramente éste lo reconoce así cuando opina que la significación del sueño de Marcela "está muy clara: la salvación y la esperanza" (p. 156).

Este es el primer personaje de Di Benedetto al que el autor permite la salvación y el perdón, aunque se requiera para ello el sacrificio generoso de otro ser. El periodista sueña, por primera vez en las páginas iniciales de la novela, que camina desnudo. Lo que en principio parece un simple síntoma de la urgencia sexual, insinúa un contenido más amplio cuando se repite páginas más adelante. La noche que Marcela sueña el episodio liberador que hemos relatado,

---

contra los cristales intentando vanamente apresar palomas en vuelo, al otro lado de las ventanas.

él vuelve a soñar por tercera vez que anda desnudo. La imagen adquiere todo su sentido en las últimas líneas de la novela, una vez conocida la muerte de la amada:

Tendré que avisar, lo cual será engorroso.  
Debo vestirme, porque estoy desnudo.  
Completamente desnudo.  
Así se nace (p. 165).

El despojamiento de *Los suicidas* culmina en la desnudez lingüística y semántica de estas últimas frases. Lo que se ha suprimido, lo que se ha borrado, es por fin ese lastre de idealismo y ensoñación que impedía a los héroes benedettianos asumir la plena existencia. La lectura del relato principal y, más aún, de los indicios que la voz narradora ofrece dispersos en los diversos episodios añadidos, nos permite volver a la hermosa reflexión del argentino en torno al suicidio que transcribíamos al principio: "Por eso creo que el gran gesto es el de borrar los sueños, borrando la causa, que es uno mismo"... *Los suicidas* le demuestra a Di Benedetto que es posible obtenerlo sin que medie la premisa de la autodestrucción. El despojamiento de la escritura, culmina, paradójicamente, en la afirmación de la vida.



## I. SOMBRAS, NADA MAS... (1985)

### A. SOMBRAS, NADA MAS..., ANTINOVELA

#### 1. Entre la novela y la autobiografía

En 1975 Di Benedetto afirmaba la condición autobiográfica de toda literatura:

Me parece que un novelista –siempre asediado por la pregunta: ¿ese libro que usted escribe es autobiográfico?– está recibiendo sucesivas deposiciones de los desconocedores de qué 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. Sí podría decir: no he sido todo eso, pero son formas asumidas al escribir, de lo que hubiera sido, de lo que hubiera querido o necesitado ser<sup>147</sup>.

Este razonamiento **flauvertiano** no explica suficientemente la profusión de pasajes autobiográficos en sus textos. La ingerencia de la memoria personal, muy importante ya en *El silenciero* y *Los suicidas*, se acrecienta en *Sombras, nada más...*. Nos remitimos a las biografías y cronologías del autor señaladas en la bibliografía, donde se podrá comprobar la correspondencia exacta entre las vivencias de Emanuel D'Aosta, el nuevo protagonista, y Antonio Di Benedetto.

---

<sup>147</sup> Ricardo Zelarayan, "un ser desdichado que tiene que luchar contra la palabra" (entrevista), *Clarín* (12 jun. 1975), p. 4.

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, donde dará comienzo a una narración que es la misma que el lector tiene en las manos. Tal como ya nos consta, se trata de una experiencia real de Di Benedetto. Otros muchos detalles, cuya enumeración resultaría engorrosa o irrelevante, son compartidos por el relato y la autobiografía del autor que conocemos a través de entrevistas o informaciones de la crítica.

En cualquier caso, autobiografía novelada o confesión íntima, la última narración de Di Benedetto no sólo infringe las normas del relato sino que se coloca por momentos más allá de las fronteras de la literatura. La moderna teoría de los actos de habla enumera con exactitud las circunstancias bajo las que cabe hablar de discurso literario, y así Richard Ohmann lo describe como uso **parásito** del lenguaje, en tanto ha perdido toda carga ilocutiva:

Una obra literaria es un discurso cuyas oraciones carecen de las fuerzas ilocutivas que les corresponderían en condiciones normales. Su fuerza ilocutiva es "mimética". Por "mimética" quiero decir intencionadamente imitativa. De un modo específico, una obra literaria "imita intencionadamente" (o relata) una serie de actos de habla, que carecen realmente de otro tipo de existencia. Al hacer esto, induce al lector a imaginarse un hablante, una situación, un conjunto de acontecimientos anexos, etc.<sup>148</sup>

En *Sombras, nada más...* el lector –al menos el que conoce previamente la biografía de su autor– no identifica como ficticias las condiciones de elocución de las que habla Ohmann. Di Benedetto no imita un acto de habla, sino que, sencillamente, habla, no simula una confesión, sino que se confiesa.

Roland Posner expresa una idea semejante con nociones distintas. En su relación de siete condiciones básicas que permiten identificar un discurso como literario, la primera se expresa diciendo que "la comunicación poética «desautomatiza» la relación

---

<sup>148</sup> Richard Ohmann, "Los actos de habla y la definición de literatura", en *Pragmática de la comunicación literaria* (José Antonio Mayoral comp.) (Madrid: Arco/Libros, 1987), p. 29.

del receptor con la sociedad y con la realidad"<sup>149</sup>. *Sombras, nada más...* no consigue una perfecta desautomatización entre el universo ficticio del relato y el **real** del relator y el lector. Di Benedetto es perfectamente reconocible en el discurso, un discurso que con frecuencia desgarrar la máscara que lo oculta tras el disfraz de narrador e interpela directamente a cada uno de nosotros, lectores. Esta voz anterior al relato llega en determinado momento a irrumpir a través de la capa protectora que constituye la tercera persona, y un **yo** claramente identificable con el del autor lanza una confesión patética:

Señor, yo no querría 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 ante 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<sup>150</sup>.

Ahora bien, la lectura autobiográfica que hemos venido defendiendo hasta el momento es rebatible desde dos frentes: en primer lugar, resultará obvio que tal lectura sólo es posible a partir de un cierto conocimiento de la biografía de Di Benedetto; en segundo lugar, en cualquier caso es necesario atender de nuevo a la teoría de los actos de habla o a la poética de la recepción que nos enseñan que es el contexto de lectura el que determina la posición artística de un texto. En este último sentido, es evidente que *Sombras, nada más...* ha sido presentado al lector como novela —con el formato de una novela, dentro de una colección editorial dedicada a las obras de ficción, con la estructura y el tono de la

---

<sup>149</sup> Roland Posner, "Comunicación poética frente a lenguaje literario (o la falacia lingüística en la poética)", en *Pragmática de la comunicación literaria*, p. 129.

<sup>150</sup> Antonio Di Benedetto, *Sombras, nada más...* (Madrid: Alianza, 1985), p. 45. Citaremos en adelante por esta edición, indicando entre paréntesis el número de página.

novela, etc.—. El lector apenas puede ser advertido por una breve anotación de las solapas del libro en que se explica que "aunque parcialmente autobiográfica, la materia prima de la novela son los sueños, con sus escapes y ramales..."

Si nos colocamos en esta nueva perspectiva debemos indagar en otra dirección para entender la especificidad desconcertante de la **novela Sombras, nada más**.... En una primera apreciación, podríamos aplicarle la definición clásica de Freedman, para quien una novela que abusa del **yo lírico** o **poemático** se convierte en una antinovela. La última producción de Di Benedetto es en este sentido la más **poemática** de las narraciones del autor. Bastará, para cerciorarse, contrastar los lacónicos inicios de *El silenciero* o *Los suicidas*, anteriormente comentados, con el de *Sombras, nada más*...

Emanuel ha abandonado su pisito de la Travesera del Milagro. Al marchar ha observado con simpatía la denominación de otra calle no lejos del puente sobre el río Manzanares: Ronda del Amor Hermoso.

Ha sonreído con amargura. Se ha palpado las ropas, con esmero el bolsillo donde suele colocar las llaves, y no las ha encontrado . . .

Sonríe Emanuel, sonríe amargamente... Otra vez será, se conforma Emanuel. ¿Otra vez será el encuentro definitivo con Pascua? No, nunca más. Otra vez será que coja el avión de Iberia en Barajas para ir a dar en las islas del Pacífico. ¿Otra vez? Antes de que pueda intentarlo ¿no le saldrá al paso la sigilosa muerte? Emanuel sonríe, lastimosamente (pp. 11 y 13).

Curiosamente, este elemento poético aparece vertido en la novela no a través de la habitual primera persona de la lírica, sino a través de la tercera consustancial al relato. Esta tercera persona —la de un narrador en principio heterodiegético que sin embargo se muestra omnisciente ante el protagonista, Emanuel, por un lado, y por otro se permite a veces la aparición directa en el discurso tal como antes veíamos— resulta también insólita en el tipo de relato que configura *Sombras, nada más*: se trata en principio de un

procedimiento de **skaz**<sup>151</sup> en el que la palabra ha sido cedida al periodista que acude a la isla para escribir una novela-memoria. Es él quien nos cuenta su pasado y su presente aunque, curiosamente, insistimos, lo hace en tercera persona. El procedimiento consigue un fuerte efecto perturbador en un pasaje en el que el narrador comenta la escritura del personaje –incluso en su aspecto meramente gráfico– a medida que leemos esa misma escritura:

...Y si es que él, Emanuel, o un periodista que no es él, inventó un lugar que no existe llamado Lagunas. Preferiría que haya sido un sueño.

---

La línea que acaba de marcar en el papel es roja. El color es señal de peligro... (p. 66)

Relato de un proceso de escritura, literatura, por tanto, en segundo grado, *Sombras, nada más...* es la culminación de la línea que ya inicia Di Benedetto en *Annabella*: allí comenta en la introducción a los cuentos la vocación y capacidad narrativas del narrador Santiago, tal como aquí enjuicia con superioridad que le confiere su condición de creador el relato de su personaje Emanuel. En mayor proporción ahora que en las obras anteriores el **logos** se hace **lexis**, utilizando la imagen de Barthes, o bien la **mímesis** cede terreno definitivamente ante la **diégesis**, para emplear esta vez los términos de Genette. Justamente este último había señalado en las obras de madurez del **nouveau roman** –especialmente en las de los más jóvenes, como Sollers o Thibadeau– una clara tendencia a encerrar el relato dentro del discurso, a confundirlo con él. La narrativa de Di Benedetto se encuentra, una vez más, con la de sus contemporáneos europeos.

---

<sup>151</sup> Para el formalismo ruso el **skaz** era un procedimiento narrativo que trasladaba el interés desde la trama de la ficción al discurso del narrador: "Like plot, **skaz** organizes the work at hand, its "here" and "now", using all the semantic material only to motivate the self-directed play of devices. Here the center of attraction shifts from plot to the personal tone of the author and the style of the **skaz**". P.N. Medvedev, M.M. Bakhtine, *The formal method in Literary Scholarship. A Critical Introduction to Sociological Poetics* (Baltimore-Londres: The John Hopkins University Press, 1978), p. 110.



## B. ELEMENTOS DEL DISCURSO EN *SOMBRAS, NADA MAS...: RELATO, RECUERDOS, SUEÑOS.*

### 1. El relato invadido

La estructura de *Sombras, nada más...* es también tripartita, siguiendo un esquema ya habitual en los relatos largos del autor. Nuevamente aquí el texto presenta dos largas secciones, la I y la III, de más de cien páginas cada una. Entre ambas, la parte II apenas consta de veinticinco páginas. Funciona entonces a modo del "Interludio" de *Annabella* o *Los suicidas*, como apartado que bisagra la parte primera, dedicada al período ascendente profesional y personal de Emanuel, y la segunda, donde el personaje se precipita en la decadencia moral y social.

Tres elementos fundamentales entran en juego en el entramado discursivo de la obra: **el relato, la memoria y los sueños**<sup>152</sup>. Los tres se entremezclan a lo largo de sus páginas, pero en diferente proporción:

a) En la primera parte el texto se abre con el discurso de Emanuel que comenta su partida desde Madrid a la isla norteamericana, donde deberá redactar su novela autobiográfica. Las experiencias que transmite desde allí son confusas, pues se desenvuelven entre la intoxicación alcohólica constante y la angustia confesada del escritor ante una materia lingüística que se le resiste:

Notó también que le dolía la punta de los dedos, los de escribir a máquina, ¿y para qué? Para escribir palabras, líneas

---

<sup>152</sup> Distinguiamos entre una función general de la **memoria** como eje constructivo del relato de Emanuel, que narra su vida anterior a medida que la evoca, y los **recuerdos** puntuales que irrumpen ocasionalmente y que analizaremos más adelante.

y párrafos que no entendía, como si le hubiera estado dictando a una mecanógrafa incapaz de controlar la escritura o dueña de dedos endiablados que mezclaran las letras, o a una lectora de su pensamiento inhábil para transcribirlo y perita en volverlo irreconocible (p. 67).

El discurso se desenvuelve entonces en el ambiente onírico que producen las pesadillas y ensueños semiconscientes de Emanuel. Algún fragmento alcanza la condición de alegoría o símbolo, como el extraño episodio del niño que Emanuel recuerda haber encontrado en Cali, montado a un árbol con ropas de domingo y comiendo aguacates, pero incapaz de ofrecer una explicación lógica de su extraña actitud. Sin embargo esta visión de impacto certero no propone ni una sola clave de interpretación. Su aparente función simbólica queda encubierta en el texto, acercándose peligrosamente al absurdo o a la incomunicación. Pero a partir de la página veinticuatro un nuevo componente, el de la memoria, empieza a identificarse vagamente: "En su cabaña del bosque, recuerda como si lo soñara: Están en la «cuadra», los veintitantos redactores..." (p. 24).

Progresivamente este discurso mnemónico se enseñorea del texto, y a partir de la novena secuencia aparece casi en exclusividad, apenas interrumpido por levisimos retornos al momento actual de la escritura. Emanuel recuerda los pasos que le fueron acercando a una situación de prestigio profesional dentro del periodismo, y sólo con esfuerzo recupera la noción del presente en la isla New Hampshire:

Está recordando en el bosque escarlata, tantos años después, aquella tarde y aquella procesión y no se le escapa que eso de figurarse vergonzante menesteroso y hasta leproso del alma corresponde a un juicio posterior, cuando se metió más en la vida, o puede ser la adjetivación actual, del último recodo, para aquel momento crítico de su formación y su inconformismo (p. 75).

El poder de la evocación es tan profundo que afecta a la presentación formal del discurso: cuando se rememoran los años de iniciación despreocupada en el periodismo o el amor, se torna simple y ordenado, convencional e ingenuo como los mismos principios morales del Emanuel adolescente:

La procesión lleva por delante, en las calles, una furgoneta descubierta con un trompetero que abre paso mediante sus toques sonoros y precede un piquete de caballería cuyos soldados se tocan la cabeza con cascos dorados empenachados... (p. 74)

La disciplinada retórica de la memoria va cediendo, sin embargo, ante los embates de la culpabilidad, cada vez que Emanuel recuerda haberse comportado injusta, maliciosamente, con sus compañeros de profesión o con las mujeres. Entonces el recuerdo se hace confuso, y complejo el relato que los evoca. Cuando finaliza la primera parte Emanuel ya está asentado en el "Diario No. 1", ya ha renunciado al amor virginal de Gema, la adolescente que pasa fugazmente por su vida, y ya ha descubierto que Ave, quien será en adelante su compañera, no es tan joven como él suponía, y en cualquier caso no es "pura" como le hubiese gustado:

Emanuel tiene conciencia de que acude a la cita sin serenidad, con el ánimo confundido y el sentimiento rasguñado. Tal vez ha hecho mal en aceptar un encuentro tan inmediato, pero se enciende más, se dice qué importa, va y actuará como le funcione el carácter; está dispuesto a todo, a matarla si fuera preciso, por algo subconsciente eligió la orilla del lago: puede ahogarla (p. 119).

La segunda parte de la novela continúa por esta línea recién trazada, de manera que, a pesar de que a lo largo de todo el apartado el relato no regresa ni una sola vez al presente en New Hampshire y se mantiene en el terreno de la memoria, el discurso prosigue una decidida destrucción de la coherencia lógica y retórica que lo acerca al onirismo y hermetismo de las escenas en la isla. Emanuel, al comenzar esta nueva etapa, se sitúa cronológica y moralmente en una nueva situación: "Como si se pudiera, Emanuel decidió no volver a soñar. Ya tenía treinta y dos años, pretendía ser bien mirado y no le convenía sentirse culpable, en tanto que lo era..." (p. 123).

Acumula iniquidades y remordimientos a la vez que se inicia en un universo de extrañas experiencias psíquicas que acabarán por perturbar su mente. El sueño ocupa terreno página a página, hasta que todo el relato queda teñido de onirismo. Un viaje a las

montañas semidesérticas en busca de material periodístico lo enfrenta a episodios surrealistas, como el del serrallo de mujeres ocultadas en viviendas de barro por un rudo patriarca, la minaprisión, los charcos de petróleo sin explotar y, ante todo, el sorprendente poder mágico que Alí Safar, el buhonero sirio, otorga a las palabras de Emanuel, con la sola condición de ser pronunciadas en su idioma árabe. No empleará el periodista este metafórico poder para ninguna acción correcta. Por el contrario, miente a Ave mientras desea a Suspiros, la amante de su jefe, y confiesa su participación gustosa en los engranajes políticos y económicos que contradicen la deontología periodística.

Por fin en la tercera parte se cumple la degradación moral de Emanuel. Entre sus múltiples aventuras eróticas una le pesa especialmente: la de haber deseado o quizás ultrajado físicamente –su memoria ya confusa no le permite recordar con exactitud– a Olvido, hija del primer amor del mismo nombre y presumiblemente hija suya también. Como le ocurría a Zama con Manuel, al silenciero con Besarión o al suicida con Marcela, Emanuel soporta a su lado la presencia de Maldoror, el escritor joven e incorrupto a quien Emanuel quiere proteger como última posibilidad de recuperación moral. A estas alturas de su desintegración psíquica, sin embargo, ni siquiera el poder de la palabra sirve para ordenar su mente o su discurso:

Viene viviendo sin respeto a nadie, al menos a ninguna mujer, ¿por qué esta súbita contención?

¿Desdice 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 viviendo, viviendo así conscientemente?

Hay que cambiar de persona, se dice, con inseguridad de que eso no constituya más que una frase (p. 229).

Maldoror se suicida, sin que Emanuel triunfe tampoco en este último empeño de salvar la vida del joven. El relato entonces insinúa confusamente el exilio de Emanuel, su estancia de varios meses en una isla norteamericana y se sitúa en pocas líneas en

Centroamérica –en Nicaragua, que sin embargo no es nombrada una sola vez–. Alba Rosa, profesora de Universidad y amiga, lo acoge conociendo su bancarrota económica y espiritual. Siguen una nueva relación sin amor, nuevas infidelidades y agravios a la mujer que lo cuida con generosidad, nuevos reproches propios y ajenos y un discurso que se encierra en símbolos más y más herméticos hasta confundir al lector en sus últimas líneas, en las que la alegoría de Alba Rosa deja entrever el castigo inevitable que Di Benedetto reservaba a todos sus antihéroes –excepto al aspirante a suicida de la novela anterior–:

"¿De verdad no temes la arena de tus víctimas?"

Ante la pregunta indeleble, con tinta escrita, respira hondamente, tal una convocatoria de fuerzas o de espíritu y, con culpa y sin salvación, como al rescate de lo estropeado para siempre muchos años ha, pronuncia una invocación que se remite a su juventud:

– Olvido ( p. 252 ).

El relato entonces evoluciona desde la hegemonía del recuerdo a la del sueño. Mejor aún, cabría decir que, **relato del presente** o **relato del pasado**, ambas funciones se ven enturbiadas por el onirismo incontrolable de una mente que se desintegra.

## 2. Elementos del relato

El tiempo hegemónico del relato en *Sombras, nada más...* es el presente de indicativo, una vez más. Junto al presente, un tiempo de pasado sirve de auxilio para reforzar la inmediatez del acto de escritura con respecto a la acción narrada: el pretérito perfecto, referido siempre a acontecimientos tan próximos que si no se escriben en pasado es por la necesidad de mantener la verosimilitud del relato –ya que, recordemos, *Sombras, nada más...* pretende ser la redacción de Emanuel que escribe en la cabaña de la isla–:

Está sumamente confundido, como si hubiera asumido la misión de crear el 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 representen el once... (p. 13)

El presente, tal como ya hemos tenido ocasión de comentar citando a Genette, brinda al discurso la opción de inclinarse tanto del lado del objetivismo narrativo extremo como del lado de la antinarrativa –que se asume como puro proceso de creación, sin mediación de unos hechos relatados externos a la conciencia narradora–. En este caso es el segundo término de la disyunción el que Di Benedetto aplica haciendo uso del tiempo de la simultaneidad.

La presencia mayoritaria del presente y de tiempos próximos a la noción de actualidad no se interrumpe cuando el relato cede paso a la memoria, a la narración de acontecimientos lejanos en el tiempo y el espacio. La primera vez que ésta interrumpe el decurso de la narración, aparece ya formulada en ese presente **histórico** que acaba por confundirse en la mente del lector con el presente del habla: "En su cabaña del bosque, recuerda como si lo soñara: Están en la «cuadra», los veintitantos redactores. Todos acusan el sacudión..." (pp. 24-25).

Evidentemente, esta acronía gramatical deliberada se enfrenta tanto con la realidad del tiempo de la historia como con la del tiempo del relato. El tiempo de la historia puede ser esquematizado en varias etapas según la información contenida en el relato o en las notas previas del autor:

#### CRONOLOGIA Y METODO:

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 cuatro meses, van de la página 11 a la 252 (p. 9).

Como en otras ocasiones, sin embargo, las **pistas** con que Di Benedetto pretende alentar al lector que se aventura en su escritura resultan redundar en una confusión aún mayor: si el autor cita

progresivamente las escalas de New Hampshire, América Central y Europa, el relato por contra altera la secuencia y los episodios transcurridos en Madrid parecen ser previos al viaje a EEUU, en una primera ocasión, y previos luego a su marcha a Guatemala, en la segunda ocasión (p. 230, donde se habla de una escala de varios días en Madrid antes de emprender viaje rumbo a América Central). Es decir, el tiempo de la historia narrada en *Sombras, nada más...* cumple estas etapas que exponemos para más claridad gráficamente:

Argentina--Madrid--New Hampshire--Madrid--Guatemala

El tiempo del relato, por su parte, invierte prácticamente la sucesión. El texto encuentra a Emanuel en el momento en que toma en Madrid el avión que lo llevará a la isla norteamericana. En la segunda secuencia ya se encuentra instalado en New Hampshire y desde allí recuerda y narra acontecimientos de su vida anterior, desde la infancia y adolescencia a la madurez en Argentina. En la página 231 Emanuel, bruscamente, se sitúa ya en Madrid de nuevo, pero ahora para marchar a Guatemala —una alusión posterior confirma en el propio texto que el discurso ha saltado ahora por encima de la estancia en la isla—. Las últimas páginas de la obra narran exclusivamente los acontecimientos de Guatemala, destruyéndose sin explicación alguna la ficción que hacía pasar al texto por aquél mismo que Emanuel redactaba en la cabaña de New Hampshire. Se trata entonces de un curioso fenómeno narrativo que Genette señalaba ya en *Proust: el relator construye una analepsis tan amplia que se olvida de retomar el punto de partida, y continúa la acción sin aludir ya más a aquel momento donde comenzó la evocación*. También ahora un sencillo gráfico permitirá poner de relieve el juego temporal del relato de Di Benedetto:

Madrid--New Hampshire--Argentina--Madrid--Guatemala

Hemos hablado ya, con respecto a la utilización del presente de indicativo, de voluntaria acronía del relato. El tratamiento lógico-temporal ratifica la idea, ya que junto a estas grandes discronías señaladas el narrador enreda con sutileza la madeja cronológica introduciendo en su discurso multitud de analepsis y prolepsis de breve amplitud. Es un ejemplo paradigmático el de la primera secuencia de la obra. En ella Emanuel abandona su hogar madrileño

*Carmen Espejo Cala*

para dirigirse al aeropuerto, según sabemos. Mientras aguarda la llegada del autobús una asociación mental que juega con los nombres de las calles lo lleva a acordarse de su vieja aspiración por conocer la isla de Pascua, y secundariamente de una foto que se hizo tomar en Madrid junto a un cartel turístico de la isla del Pacífico. Pero luego el recuerdo queda atrapado en la evocación de un amigo pintor, Lorenzo Domínguez, que vivió algún tiempo allí. Cuando ya está en el aeropuerto la asociación mental sigue su curso y ahora reaparece en nueva analepsis Pascua, "aquella amorosa italianita de la Selva Negra", un romance más del inconstante Emanuel. En apenas tres páginas, pues, al menos tres analepsis; junto a ellas, una especie de prolepsis –confirmada sólo metafóricamente al final de la obra, por la pérdida de toda opción de futuro a que se verá reducido el protagonista– que cierra la primera secuencia: "Otra vez será que coja el avión de Iberia en Barajas para ir a dar en las islas del Pacífico. ¿Otra vez? Antes que pueda intentarlo ¿no le saldrá al paso la sigilosa muerte?" (p. 13).

Hemos repasado páginas atrás los espacios fundamentales de *Sombras, nada más...*: el espacio idílico argentino, ligado a la infancia y la iniciación en el periodismo y el amor; el espacio mediador de Madrid, en el que nombres de calles o edificios se enumeran en un intento desesperado, quizá, por hallar puntos de referencia:

Ahora aguarda en la parada de la Avenida de América el autobús amarillo que tiene que venir de la Plaza de Colón.

Está visualizando los nombres de las calles que convergen en esa encrucijada de María de Molina y Francisco Silvela (p. 11);

y, por otro lado, los espacios extraños del bosque otoñal en New Hampshire y el verano tropical en Guatemala.

Es importante señalar el diferente tratamiento discursivo de cada uno de estos espacios, en estrecha relación con la evolución psicológica de Emanuel. El espacio argentino es aquel en que se siente más integrado y por ello la descripción resulta innecesaria. Emanuel no experimenta extrañeza alguna ante un ambiente que se limita a reiterar, simbólicamente, sus estados de ánimo:

A medida que sale del suburbio e ingresa a la ciudad, apelando una vez a su conciencia deformante, pretende suponer que no le ha sucedido lo que le duele, que marró el barrio y se ha metido en uno de rufianes, cuando debió haberse dirigido desde un principio a éste por donde ahora anda, viviendas decorosas, de ladrillo, alineadas, por las que se llega al cierre de un murallón y antes de él, antes que la loja termine, a la izquierda, según se sube, una casa que en el frente pone, con letras muy grandes: Imprenta (p. 42).

Pero progresivamente, en los momentos finales en Argentina, ante todo en Madrid, New Hampshire y Guatemala, el espacio se independiza de la conciencia del narrador y toma cuerpo como una realidad a menudo agresiva, siempre extraña. Aparece así una descripción minuciosa que no encontrábamos en los relatos anteriores de Di Benedetto:

Ayer en la tarde la montaña tenía los azules con que suelen revestirse los montes en las lejanías y, de las quebradas entre las lomas, al alzarse, los árboles subían plateados con tendencia al gris, un gris metálico de aluminio. Muy en seguida, es cierto, estaban los verdes compactos atropellándolo todo, excepto en su florecimiento ocasional las hojas color cardenal (p. 20).

En *Sombras, nada más...* reaparecen, por otro lado, y en mayor grado que en novelas anteriores, los espacios que denominábamos con Greimas **cognoscitivo**, el de las numerosas disquisiciones morales de Emanuel o el ambiente onírico que preside la mayoría de las páginas, espacios inexistentes fuera de la conciencia narradora; y el espacio **paratópico** o espacio mediador entre el tópico, el habitado, y el **utópico**, el de las aspiraciones y deseos. Entre estos últimos destacan por su simbolismo profundo y su fuerza expresiva las montañas que Emanuel recorre en automóvil en la segunda parte de la novela, en pos de un descubrimiento impreciso, habitado a su vez por mensajeros de lo sobrenatural tan extraños como el sirio Alí Safar.

En el ensayo *El grado cero de la escritura* Roland Barthes analiza la significación narrativa del empleo de la tercera persona. Si en la novela clásica el **él** era recibido por el lector como garantía de

ficcionalidad, por un lado, y objetividad, credibilidad, por otro, en la literatura contemporánea —especialmente a partir de Franz Kafka— la tercera persona impone un corrosivo debilitamiento de la entidad del personaje casi imposible cuando es un **yo** quien narra. Así, se ve reducido a un nombre —a veces una inicial— al que se atribuyen una serie de acciones, tal como ocurre sin excepción en la narrativa del **nouveau roman**. Di Benedetto, que tal vez en las novelas anteriores eligió la formulación en primera persona porque no se resignaba a renunciar al psicologismo, redacta ahora *Sombras, nada más...* en tercera persona. El procedimiento resulta sin duda sorprendente en una autobiografía novelada como ésta, por lo que un par de matizaciones se hacen imprescindibles: en primer lugar, esta tercera persona no supone un tratamiento diferente del discurso: el narrador se arroga una omnisciencia total sobre la conciencia de Emanuel, de modo que a veces —ya lo vimos— el **truco** literario queda descubierto cuando la primera persona irrumpe, para revelar que el relator no es otro que el mismo Emanuel:

Acaso me carcome el temor de ser descubierto. Ella es o ha sido amante de mi primo mayor, quien ignora que pretendo ser su sucesor.

... En una ocasión éste regresó, contra su costumbre a hora temprana, que coincidió con la presencia, adentro, del primo de Emanuel (p.39).

*Sombras, nada más...* es entonces un amplio **monólogo narrativizado, monologue narrativisé**, donde las marcas del estilo indirecto reproducen un pensamiento que sólo ha podido ser aprehendido directamente. Siguiendo las indicaciones de Cohn podemos titular como **consonancia, consonance**, esta asimilación absoluta entre narrador y agonista<sup>153</sup>.

---

<sup>153</sup> Dorrit Cohn cifra en la ambigüedad la razón por la que los narradores pudieran preferir esta técnica compleja: "Le rapport entre les mots et la pensée reste implicite, ce qui permet au monologue narrativisé de maintenir les mouvements de conscience du personnage dans une semi-obscurité très caractéristique, à la limite même de la verbalisation, ce que ne saurait accomplir la citation directe", p. 125. Puesto que la ficción de esta novela encubre en parte una confesión autobiográfica de Di Benedetto, la elección de la técnica está más que justificada.

En segundo lugar, el empleo mayoritario de la tercera persona permite a Di Benedetto desdoblarse la conciencia del narrador en dos figuras, la de Emanuel que actúa y recuerda luego los hechos para juzgarlos, y la de la voz en primera persona que considera críticamente ahora no ya las acciones de Emanuel, sino su discurso. Unas frases al comienzo de la obra desarrollan los términos de esta dualidad:

A fin de no ser él solo, sino ser él y el otro, y que el otro actuara por él (¿trabajara por él?) y él tuviera en quien descargar responsabilidades, sobre todo las morales, que son las que más pesan.

En este momento, que el libro lo escribiera el otro y éste corriera con la responsabilidad y la culpa de no hacerlo tan bien hecho como Emanuel lo podría desear (p. 14).

El tratamiento del personaje en *Sombras, nada más...* no aporta esquemas o desarrollos originales con respecto a la producción anterior del autor. Cabría hablar incluso de cierta regresión: esta última novela ignora, en gran medida, el logro parcial que en *Los suicidas*, inmediatamente anterior, suponía Marcela como conciencia—otra, antagonista de la voz egocéntrica del narrador que ya no puede erigirse como única, discurso alternativo y, por ende, femenino.

A lo largo de *Sombras, nada más...*, por el contrario, resurge la tentación del monologismo y Emanuel es emisor solitario de mensajes, impermeable a impresiones ajenas. Así, el universo físico de *Sombras, nada más...* es el que la conciencia de Emanuel conoce o —a menudo— desconoce:

No era tampoco, la de la travesía nocturna, la Selva Negra alemana, ni arboleda que se le parezca; éste es un bosque pintado de colores, predominan el verde y cantidad de variantes, matices o gradaciones del rojo. Les fue poniendo nombres a medida que los descubría, sin saber a ciencia cierta si, encerrado en sus limitados conocimientos de la paleta, estaba reduciéndose a prodigar meros sinónimos del rojo... (pp. 15-16).

Esta conciencia posesiva es también la que domina la selección y la interpretación que del pasado de Emanuel se hace. Todos los restantes personajes sólo acceden al texto a través de la conciencia de Emanuel, todos los demás discursos deben ser asumidos por la voz única del periodista. Incluso el **juicio final** que suponen los escritos de Alba Rosa, en las páginas finales del libro, sólo alcanzan a ser conocidos a través de la lectura y glosa de Emanuel:

Como si lo hubiera previsto exactamente igual que ha resultado, Alba Rosa, tan lúcida, tan vidente, ha completado su anotación, con seguridad en estos días últimos a sabiendas de que él fisgonea sus papeles:

"Si no te comportas como se debe, Emanuel, el arenero no sólo esparcirá arena sobre tus ojos, te los arrancará y se los dará al pico famélico de las lechuzas..." (p. 252).

Este personaje único, por lo demás, y a pesar del mayor contenido autobiográfico que le hemos supuesto, repite con exactitud los rasgos psicológicos de Santiago, Zama y los demás: debilidad moral, tendencia a la inacción y la insensibilidad, egoísmo y falta de compasión. Emanuel, como el Santiago de *El pentágono*, apenas puede reprimir instintos homicidas; como Diego de Zama, alterna el ideal sublime con la torpe satisfacción física del amor; como el silenciero, desatiende las demandas de quienes le rodean y se recluye en una interioridad sin embargo vacía; como el suicida, por fin, esconde los remordimientos de su conciencia tras un afectado nihilismo que le impide reaccionar positivamente. Las dos obsesiones fundamentales de su existencia, el sexo y la ambición social, lo acercan ante todo, y paradójicamente, a su homólogo más alejado en el tiempo y las circunstancias, el doctor Diego de Zama.

Frente a él, las mujeres son meros objetos pasivos de sus actuaciones y reflexiones. Se agrupan, además, en dos polos de una tipología ya conocida en la producción de Di Benedetto que enfrenta a la **mujer castradora** con la **mujer arcángel**: la esposa de Emanuel, la esposa de Leoncio Leonardo, y Alba Rosa, la última amante, frente a Gema y las otras amadas de la adolescencia, Olvido-hija y Gala Placidia –las más destacadas en una nómina que en *Sombras, nada más...* es tan extensa como la tendencia de Emanuel al galanteo—. Sólo Suspiros, amante del jefe Leoncio Leonardo y objeto del deseo de Emanuel, a la que el primero

asesina prendiendo fuego a su cabellera a sugerencia del segundo, escapa a esta estrecha tipología convirtiéndose en la mujer carnal-no castradora, símbolo de la gozosa aceptación de la realidad para la que Emanuel está negado, y a la que por tanto no llega nunca a poseer –antes bien, como vimos, contribuye a su destrucción–.

También Maldoror reproduce un esquema ya conocido. Su caracterización, su función en el texto, la extravagancia de su nombre recuerdan al Besarión de *El silenciero*. Como él, es el detentador de la Pureza –ahora, un joven escritor que se suicida ante el acoso del medio corrupto– pero también como en su caso el mensaje de su inmolación es ambiguo. Si su figura es admirable –como podría admirarse al ángel rebelde de Lautréamont de quien usurpa el nombre–, la condición inútil de su gesto autodestructor queda confirmada por la indiferencia con que el texto asume su muerte:

Pasa, como un bólido, uno. Pasa otro que ofende el olfato con su vaho de gasolina.

Viene un tercero, en franca acometida. Maldoror salta a un costado, queda plantado en el centro de la carretera y se lo lleva por el aire, sin un quejido, aunque sí con un estallido, la máquina rodante (p. 230).

### 3. Los recuerdos

El relato, cuidadosamente estructurado cuando se refiere a los episodios más lejanos de la infancia y juventud, se desintegra a medida que Emanuel se enfrenta a su descrédito moral en años sucesivos. Otro elemento que distorsiona radicalmente el relato es la ingerencia de los **recuerdos**, que brotan incontenibles a modo de evocaciones aisladas e incoherentes con el resto de la narración.

Estos recuerdos se presentan en el texto bruscamente y generan una vez presentes una rápida cascada de asociaciones mentales. Sin embargo, tan súbitamente como aparecieron se interrumpen. El cuerpo del relato principal puede retomar su curso, pero su integridad habrá sufrido, ante el lector, una agresión. Nada más iniciarse la novela, Emanuel está narrando el desenvolvimiento algo monótono de su estadía en la isla americana. Después de referirse a una excursión a la montaña en el día precedente, el relato queda estrangulado por la irrupción injustificada de un recuerdo lejano:

En los Corralitos, en un espacio vacío donde se encontró buscando los espaldares de tamarindos, de repente tuvo la sensación de haber estado allí, antes, siendo que él nunca había recorrido esa finca ni pertenecía al lugar... (p. 22).

Sigue, a lo largo de más de una página, una confusa evocación de la yegua que Emanuel encuentra en ese extraño espacio vacío de Los Corralitos, una yegua blanca que lo mira con altivez, "como si pudiera agredirlo". No se trata, sin embargo, de una ensoñación, porque Emanuel asegura haber repetido el viaje a Los Corralitos hasta cerciorarse de la presencia real e inalterable del animal. Decide entonces que la única solución al enigma la posibilita la existencia de un doble, un otro-yo que vive experiencias distintas a las suyas: "Que hubiera estado el otro era no sólo probable, sino absolutamente posible... Pero... ¿cómo podía explicarse que él recordara las impresiones de otro?" (p. 23). Tras esta frase, abruptamente, el relato suspende la evocación del episodio misterioso y retoma, sin más, la excursión en New Hampshire: "Al abandonar la Colonia, con David y Víctor, se apearon en El Rastro, un Rastro montaños..." (p. 23).

El procedimiento destructivo reaparece con frecuencia en las páginas posteriores. Otro ejemplo destacado por la violencia que ejerce sobre la trama se destaca al final de la novela. Emanuel observa cómo se desmoronan los últimos pilares de su autoestimación ante el suicidio de Maldoror, que no logró evitar, y el presumible atropello sexual de Olvido, su hija. El siguiente párrafo, no obstante, encuentra a Emanuel que sueña que lee en el periódico cómo Sofía –desconocida hasta el momento para el lector– ha sido asesinada por su propio padre. Cuando despierta se encuentra en un hospital madrileño, recuperándose de una hernia inguinal –siendo éste el único indicio de que Emanuel pasa algún tiempo en España antes de volar hacia Guatemala–.

El narrador es consciente del efecto desintegrador con que estos recuerdos lastiman la coherencia narrativa de su testimonio. Hemos citado las palabras con las que ya en las primeras páginas se autorrecrimina por su incapacidad para reprimirlos: "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" (p. 45).

#### 4. Los sueños

Pero, sin lugar a dudas, es el elemento onírico el primer desestabilizador del relato. Desde las primeras páginas del libro, las que se localizan en New Hampshire, es este el ingrediente más recurrente en el discurso; sin embargo, dentro de la biografía de Emanuel no aparece marcadamente hasta la Parte II. En la Parte I los episodios oníricos son adjudicados a la pareja Leoncio Leonardo-Pilar del Rocío (que, en definitiva, es sólo un doblete que prefigura la relación posterior de Emanuel con Ave). Los sueños eróticos de Leoncio y su amante Suspiros son simultáneos, en la noche de la primera entrega carnal; esa connivencia de los sueños se torna amenazante cuando Leoncio repite la violación en sueños, significativamente en un territorio "de frío y nieblas", en una nueva cabaña en el bosque como la que simbolizaba la inminencia del suicidio de Marcela y el periodista en la novela anterior.

En la Parte II, decimos, los sueños de Leoncio parecen haberse traspasado a su **doppelgänger** Emanuel, pues en las primeras líneas confiesa:

Como si se pudiera, Emanuel decidió no volver a soñar. Ya tenía treinta y dos años, pretendía ser bien mirado y no le convenía sentirse culpable, en tanto que lo era: se sentía recónditamente responsable de la catástrofe que se desató a causa de la quema de la cabellera. Lo que sería poco si no hubiera habido otros motivos para cuestionarse a sí mismo (p. 123).

Esa alusión a la quema de la cabellera no se explicita hasta las primeras secuencias de la Parte II, sin embargo, cuando confiesa sus temores de que al haber soñado con el cabello escarlata de Suspiros haya sugestionado al jefe, Leoncio, para asesinarla prendiéndole fuego –como en efecto ocurrió–. Las secuencias siguientes asisten al desborde onírico de Emanuel –que sueña con olores, flores amarillas, montañas de azúcar, un equipo femenino de fútbol...– y simultáneamente aparece un discurso autorrecriminatorio, purgativo, que enjuicia con dureza esta propensión onírica. Los sueños, en efecto, "lo asustan, pues se reconoce rencoroso y vengador implacable, a diferencia de lo que es realmente en la vida despierta

*Carmen Espejo Cala*

o de como trata de no ser en la vigilia" (p. 156). Los sueños, son, además, obstáculos en su vida afectiva:

Sale del lecho, con una débil percepción aún del riesgo de que su mujer, al despertar, pueda regañarlo a causa de lo que anda soñando o, peor aún, se guarde la animosidad y se la vaya administrando después por gotas durante la vida diaria (p. 156).

Pero el flujo onírico resulta, a estas alturas de la existencia de Emanuel, imparable. Las siguientes secuencias muestran al periodista soñando con perros que devoran a mujeres, con su propia muerte en un río, con un avión del que es imposible descender, con un paisaje nevado, con vidrios rotos, con una mutilación, con una escalera de la que es imposible bajar... Son todos ellos, sin duda, imágenes emblemáticas para las preocupaciones de Di Benedetto, y en su mayoría han sido ya trabajadas en novelas anteriores. Su presencia en el relato llega a ser abrumadora en los episodios de New Hampshire, iniciales en la obra, hasta el punto en que Emanuel ya no puede distinguir la vigilia del sueño, el pasado del presente o la ficción de la realidad:

Hay un hombre que yace todavía, antes de reingresar a la vida despierta en la cual está puesto en el empeño de vivir, de vivir plenamente, lúcidamente. Y en la que, sin embargo, se debate con un desorden de recuerdos y flotando con la impresión de estar anestesiado, que todavía le confunden más, le difuminan las miradas ansiosas que vuelve a su pasado (p. 43).

## **5. La desintegración del discurso**

En el momento en que la acción y el la narración se hacen simultáneas hasta provocar el vértigo del lector –en ese instante en que Emanuel y el narrador en tercera persona que habla sobre él trazan al unísono una línea roja en la página– aparece la más clara conciencia crítica acerca de la peculiar escritura de *Sombras, nada más...*:

La raya roja ¿significaría entonces el límite de la perturbación, del momento del stop y no va más?

¿Cómo aceptarlo, con esa recóndita reserva de vanidad que lo hace pensar que lo escrito hasta la raya es válido, ya que representa por lo menos, una forma de narrar? Una forma que amasa en un solo pan las invenciones y las realidades vividas o fingidas, los factores del inconsciente y de los sueños, con el presentimiento de que estos últimos más adelante de la próxima raya, pueden llegar a reproducirse y desarrollarse (pp. 67-68).

Relato, recuerdo y sueño acaban por confundirse, en efecto, en la mente de Emanuel y en su discurso. Por ello son totalmente válidas las claves de lectura que Di Benedetto coloca al comienzo de la novela:

CLAVES:

La palabra sombras vale tanto como sueños.

Los sueños son sombras (y algo más).

CRONOLOGIA Y METODO

...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 epílogo propio.

DUDAS CONFESABLES:

En cierto pasaje de la elaboración, o del abandono, le importó más este título.

Sombras, vagamente sueños  
(p. 9)

*Sombras, nada más...*, última producción de Antonio Di Benedetto, es un relato continuamente amenazado por elementos extraños: recuerdos, sueños, autobiografía..., según comprobamos en las páginas precedentes. Pero sin duda la amenaza no proviene de la condición de esos elementos —la memoria, el onirismo, el fondo autobiográfico son integrantes asiduos de sus obras anteriores— sino de la deficiente homogeneidad con que el discurso general los adopta.

*Carmen Espejo Cala*

La máxima de Julia Kristeva que varias veces antes hemos citado para comprobar que se ajustaba perfectamente al arte benedettiano, puede ahora ser repetida como conclusión acerca de la carencia fundamental de *Sombras, nada más...*: la enunciación novelesca no admite la existencia de ningún OTRO discurso más que en la medida en que puede hacerlo SUYO; el último texto del autor mendocino, en este sentido, se limita a yuxtaponer una serie inconexa de elementos disímiles, buena parte de los cuales apenas alcanza a cumplir una función reiterativa, mientras que otro tanto sólo aporta el ingrediente del absurdo. Di Benedetto escribe este último libro para reflexionar –en un acto de escritura tan solitario que ni siquiera comprende la presencia del lector– sobre su propio recorrido vital y profesional. Queda confirmada entonces nuestra primera sospecha de que a veces esta novela escapa de los límites de lo literario.

## C. SOMBRAS, NADA MAS..., EL FRACASO DEL DESPOJAMIENTO

### 1. Recaída en los sueños

Los elementos diversos que hemos venido enumerando en apartados anteriores se agrupan en *Sombras, nada más...* por medio de un proceso acumulativo que no discrimina suficientemente sus materiales.

*Sombras, nada más...* resulta un texto excesivo, no por el número de sus páginas –a pesar de que efectivamente es la obra más extensa del autor– sino por la disparidad de los ingredientes con que se pretende conformarlo. Nada más lejos, en efecto, de la técnica despojada que Di Benedetto afina desde *Annabella* a *Los suicidas* que esta última novela. El "Índice" que el autor coloca al inicio de la obra resulta altamente paradójico, por su concisión extrema que no condice con las páginas posteriores:

Índice	
11	I
123	II
148	III

Todas las formas de alocución que eran censuradas en novelas anteriores, en busca de una simplicidad pura del relato, aparecen ahora profusamente: descripciones, enumeraciones, soliloquios, prosa poética... Pero la revocación del arte del despojamiento es ante todo evidente en el aspecto lingüístico. Frente a la frase enjuta y el **punto y aparte**, los párrafos de *Sombras, nada más...* se extienden línea a línea en formulaciones de compleja construcción sintáctica. La escritura es en esta novela menos **blanca** que en

ningún otro relato del autor, pues da cabida en sus frases a fórmulas de sabor marcadamente **literario**, a cierta retórica de estilo. Numerosos fragmentos tienen, entonces, un regusto **kitsch** que demuestran una intención paródica en el novelista:

La joven Olvido no sólo no ha cesado en sus lágrimas sino que ahora les da suelta y le tiende los brazos para que él la estreche. Al hombre también se le humedecen los ojos y se le vuelve irresistible besarle las mejillas.

Emanuel no está confuso, ve con claridad quién puede ser esa niña doliente y espera que haya aún una mayor efusión de sentimientos. Espera ser nombrado con una palabra especial, de intensa ternura, en la que no quiere pensar (p. 186).

*Sombras, nada más...* contradice el proyecto por el que Di Benedetto pretendía un arte del despojamiento, arte que reprimiera la escritura hasta lograr rescatarla de todas las trampas con que el convencionalismo literario le impedía ser documento de la angustia existencial. El tema central de *Sombras, nada más...* no es el sentimiento trágico generalizado, sino el lamento personal con el que el novelista se despide de la creación en 1985; su escritura, por tanto, podía prescindir de las claves discursivas a través de las que la desnudez de la expresión sugerían al lector la vacuidad de que hablaba el contenido, en las novelas anteriores. Di Benedetto, tal vez, no pretende retractarse de su poética, sino tan sólo concederse al final de su carrera la libertad de relajar su férreo proyecto, de dar entrada en sus páginas a todo lo que meticulosamente expulsó de ellas novela tras novela.

Pero cuando el argentino abre las puertas de su discurso a todas las sugerencias de su personalidad está permitiendo que tome posesión de él un elemento temido y contra el que luchó en *Annabella*, *Zama*, *El silenciero* y *Los suicidas*: los sueños. Uno tras otro, sus egolátricos protagonistas fueron castigados por renunciar a la vida tras vanas quimeras –tan sólo el periodista de *Los suicidas* se salva en el último momento, porque Marcela, recordemos, asume la penitencia–. Emanuel D'Aosta –Antonio Di Benedetto– confiesa en *Sombras, nada más...* su incapacidad para reprimir esos ensueños. El inevitable castigo se evidencia en el proceso de autodestrucción a que el autor-protagonista aparece abocado en las últimas páginas. Pero, tal como en las tres primeras novelas, la lucidez apenas sirve a

estos seres inmaduros para comprender con dolor que nunca podrán liberarse de los sueños, de las sombras<sup>154</sup>. Las palabras finales de la novela, una vez más, hacen retornar al conflicto hasta el momento de partida, pues nada hará a Di Benedetto ni a sus personajes renunciar al falso, pernicioso idealismo de la adolescencia:

"¿De verdad no temes la arena de tus víctimas?"

Ante la pregunta indeleble, con tinta escrita, respira hondamente, tal una convocatoria de fuerzas o de espíritu y, con culpa y sin salvación, como al rescate de lo estropeado para siempre muchos años ha, pronuncia una invocación que se remite a su juventud:

– Olvido (p. 252).

---

<sup>154</sup> Recuérdense las palabras de Di Benedetto en su conversación con Braceli: "Por eso creo que el gran gesto es el de borrar de una vez los sueños...", p. 87.



## VII. BIBLIOGRAFIA

### 1. PUBLICACIONES DE ANTONIO DI BENEDETTO

#### A) Libros

- Di Benedetto, Antonio. *Absurdos*. Barcelona: Pomaire, 1978.
- . *Annabella*. Buenos Aires: Orión, 1974.
- . *Caballo en el salitral*. Barcelona: Bruguera, 1981.
- . *Cuentos claros*. Buenos Aires: Galerna, 1969.
- . *Cuentos del exilio*. Buenos Aires: Bruguera, 1983.
- . *Declinación y Ángel*. Mendoza: Biblioteca Pública General San Martín, 1958.
- . *El cariño de los tontos*. Buenos Aires: Goyanarte, 1961.
- . *El hacedor de silencio*. Barcelona: Plaza & Janés, 1985.
- . *El juicio de Dios*. Buenos Aires: Orión, 1975.
- . *El pentágono*. Buenos Aires: Doble P, 1955.
- . *El silenciero*. Buenos Aires: Troquel, 1964.
- . *Grot*. Mendoza: D'Accurzio, 1957.
- . *Los suicidas*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1982.
- . *Los suicidas*. Buenos Aires: Sudamericana, 1969.
- . *Mundo animal*. Buenos Aires: Fabril, 1971.
- . *Mundo animal*. Mendoza: D'Accurzio, 1953.
- . *Páginas de Antonio Di Benedetto seleccionadas por el autor*. Buenos Aires: Celtia, 1987.
- . *Sombras, nada más...* Madrid: Alianza, 1985.
- . *Two Stories*. Mendoza: A "Voces" Edition, 1965.
- . *Zama*. Barcelona: Círculo de Lectores, 1974.
- . *Zama*. Barcelona: Planeta, 1972.
- . *Zama*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1967.
- . *Zama*. Buenos Aires: Doble P, 1956.
- . *Zama*. La Habana: Casa de las Américas, 1990.

Carmen Espejo Cala

———. *Zama*. Madrid: Alfaguara, 1979.

———. *Zama*. Madrid: Alianza, 1985.

## B) Relatos aparecidos en revistas y prensa

Di Benedetto, Antonio. "Aballay". *Voces mendocinas* (13 jun. 1991), pp. 19-49.

———. "Asignación sucesiva de un sueño". *Versión*, No. 1 (1958), pp. 75-76.

———. "Caballo en el salitral". *Confirmado* (20 dic. 1971).

———. "Cajas o Abel". *La Prensa* (2 abr. 1978).

———. "El hombre atrapado en un pozo". *Cuadernos Hispanoamericanos*, No. 402 (dic. 1983), pp. 45-46.

———. "El juicio de Dios". *Gente* (6 ene. 1972), pp. 28-33.

———. "El puma blanco". *Ficción*, No. 19 (may.-jun. 1959).

———. "Falta de vocación". *Boom* (abr. 1969), pp. 66-68.

———. "Feroces, en una tarde hermosa". *El urogallo*, No. 17 (sep.-oct. 1972), pp. 41-45.

———. "Los suicidas" (fragmentos de la novela del mismo título). *Primera plana* (3 oct. 1967), pp. 64-65.

———. "Mariposas de Koch". *Clarín* (11 nov. 1971).

———. "Parábola del deseo, la maceración y la esperanza". *Ficción*, Nos. 24-25 (mar.-jun. 1960), pp. 259-262.

———. "Reducido". *Clarín* (11 nov. 1971).

———. "Relojismos". *La nueva estafeta* (jul. 1979), p. 120.

———. "Silencio y ternura". *Clarín* (25 nov. 1981).

———. "Un fondo de agua". *Crisis*, No. 20 (dic. 1974), pp. 44-46.

## C) Relatos en antologías

Di Benedetto, Antonio. "Caballo en el salitral", en Paola, Luis de (comp.). *10 narradores argentinos*. Barcelona: Bruguera, 1977, pp. 47-55.

———. "Caballo en el salitral", en *Antología del joven relato latinoamericano*. Buenos Aires: Fabril, 1972.

———. "Caballo en el salitral", en Oerley, W.A. y Curt Meyer-Clason, *Der Weisse Sturm und andere argentinische Erzählungen*. Tübingen und Basel: Horst Erdman Verlag, 1974.

———. "El abandono y la pasividad", en Villordo, Oscar Hermes y Jorge Cruz (comp.). *Antología de la prosa poética argentina*. Buenos Aires: Kapelusz, 1976, pp. 195-197.

- . "El amor entra por los ojos", en Bajarlía, Juan Jacobo (comp.). *El fin de los tiempos. Cuentos fantásticos*. Buenos Aires: GenteSur, 1990, pp. 49-50.
- . "El juicio de Dios", en Paola, Luis de. *10 narradores argentinos*. Barcelona: Bruguera, 1977, pp. 57-91.
- . "Falta de vocación", en León, Olver Gilberto de (comp.). *Cuentistas hispanoamericanos en la Sorbona*. Barcelona: Mascarón, 1983, pp. 87-97.
- . "Falta de vocación", en Mogni, Franco (comp.), *Latinoamericana. 75 narratori*. Firenze: Vallecchi, 1974.
- . "Intensa mirada filial", en *Encuentro en Praga. II Premio Alfambra*. Valencia: Prometeo, 1983, pp. 35-44.
- . "Life can be overcome" ("Es superable", trad. H.E. Francis), en *Giant Talk*. New York: Random House, 1975, pp. 502-505.
- . "Los reyunos", en Jorge Lafforgue (comp.), *Misterio 5*. Buenos Aires: Siete Días Club, 1975.
- . "Málaga Paloma", en León, Olver Gilberto de y Rubén Bareiro Saguier, *Anthologie de la nouvelle hispanoamericaine*. París: Pierre Belfond, 1982.
- . "No", en Lorenz, Günter (comp.), *Latetna merika-Stimmen eines Kontinents*. Alemania-Suiza: Erdmann, 1974, pp. 138-142.
- . "No", en *Mi mejor cuento*. Buenos Aires: Orión, 1973.
- . "Mariposas de Koch", en Jofre Barroso, Haydée M. (comp.), *Así escriben los latinoamericanos*. Buenos Aires: Orión, 1974.
- . "Pajaritos en la cabeza", en Jofre Barroso, Haydée M. (comp.), *Así escriben los argentinos*. Buenos Aires: Orión, 1975, pp. 139-143.
- . "Pero uno pudo", en Sorrentino, Fernando (comp.). *35 cuentos breves argentinos siglo XX*. Buenos Aires: Plus Ultra, 1974, pp. 69-72.

#### D) Libros traducidos

- Di Benedetto, Antonio. *Stille*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1968.
- . *Und Zama wartet*. Tübingen und Basel: Horst Erdmann Verlag, 1967.
- . *Zama*. Cracow: Literackie, 1976.
- . *Zama*. París: Denoël, 1976.
- . *Zama*. Torino: Einaudi, 1977.

## 2. ESTUDIOS EN TORNO A LA OBRA DE DI BENEDETTO

### A) Libros

- Cattarossi Arana, Nelly. *Antonio Di Benedetto. "Casi" memorias*, 2 tomos. Mendoza: Ediciones Culturales de Mendoza, 1991.
- Filer, Malva E. *La novela y el diálogo de los textos. "Zama" de Antonio Di Benedetto*. México: Oasis, 1982.
- Ricci, Graciela. *Los circuitos interiores. "Zama" en la obra de Antonio Di Benedetto*. Buenos Aires: Fernando García Cambeiro, 1974.

### B) Artículos

- Amar Sánchez, Ana María, Mirta E. Stern y Ana María Zubieta. *La narrativa entre 1960-1970. Di Benedetto, Tizón, Moyano y Hernández*, No. 125, *Capítulo. Historia de la literatura argentina*. Buenos Aires: C.E.A.L., 1981.
- Arias, Abelardo. "Orígenes y concordancias argentinas de la Nueva Novela Francesa", en Antonio Di Benedetto, *Two Stories*. Mendoza: A "Voces" Edition, 1965.
- Boldori, Rosa. "Di Benedetto y las zonas de contacto", en Barufaldi, Boldori, Castelli. *Moyano, Di Benedetto, Cortázar*. Rosario, Santa Fe: Crítica 68 y Colmegna, 1968, pp. 35-50.
- Cousté, Alberto. Prólogo, en Di Benedetto, Antonio, *El juicio de Dios*. Buenos Aires: Orión, 1975, pp. 7-10.
- Crespo, Julio. "Pautas para una ubicación cultural", en "Aproximación a la obra de Antonio Di Benedetto". *Nueva Crítica*, No. 1 (1970), pp. 92-94.
- Dapaz Strout, Lilia. "Viaje al ser de un silenciero". *Megafón*, No. 3, Año II (1976), pp. 31-48.
- Espejo Cala, Carmen. "Zama de Antonio Di Benedetto: la historia interiorizada". *Río de la Plata*, Nos. 11-12 (1992).
- Filer, Malva E. "El Paraguay colonial en Zama de Antonio Di Benedetto", en Chang-Rodríguez, Raquel y Gabriella de Beer (comp.) *La historia en la literatura iberoamericana*. Memorias del XXVI Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana. Hanover, N.H.: Ediciones del Norte, 1989, pp. 109-116.
- . "Estructura y significación de Annabella de Antonio Di Benedetto", en Randolph D. Pope (ed.). *The Analysis of*

- Literary Texts*. Current Trends in Methodology. Ypsilanti, Mi.: Bilingual Press/Editorial Bilingüe, 1980, pp. 291-297.
- . "Los animales simbólicos de Antonio Di Benedetto", en Minc, Rose S. y Marilyn Frankenthaler (ed.). *Requiem for the "boom" --Premature? A symposium*. Montclair, N.J.: Montclair State College, 1980, pp. 123-136.
- Freidenberg de Villalba, Ana. "Homenaje al escritor Antonio Di Benedetto". *Voces Mendocinas* (13 jun. 1991), pp. 1-18.
- Gómez Paz, Julieta. "El universo narrativo", en "Aproximación a la obra de Antonio Di Benedetto". *Nueva Crítica*, No. 1 (1970), pp. 87-91.
- Loubet, Jorgelina. "Crítica", en "Aproximación a la obra de Antonio Di Benedetto". *Nueva Crítica*, No. 1 (1970), pp. 95-101.
- Maturo, Graciela. "Ensoñación y memoria en la autocompresión creadora. *Sombras, nada más...* de Antonio Di Benedetto", en *Fenomenología, creación y crítica*. Buenos Aires: Fernando García Cambeiro, 1989.
- Miguel, María Esther de. "Conclusión", en "Aproximación a la obra de Antonio Di Benedetto". *Nueva Crítica*, No. 1 (1970), pp. 102-104.
- . "Planteo", en "Aproximación a la obra de Antonio Di Benedetto". *Nueva Crítica*, No. 1 (1970), pp. 85-86.
- Nallim, Carlos Orlando. "Zama: entre texto, estilo e historia", *Anales de Literatura Hispanoamericana*, No. 1 (1972), pp. 337-358. Recogido posteriormente en Nallim, Carlos Orlando, *Cinco narradores argentinos*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1987, pp. 103-117.
- Pont, Jaume. Introducción, en Di Benedetto, *El hacedor de silencio*. Barcelona: Plaza & Janés, 1985, pp. 7-12.
- Premat, Julio. "Le miroir de l'écriture. Le double dans les romans d'Antonio Di Benedetto". *América*, No. 8 (may. 1991), pp. 247-257.
- Saer, Juan José. "Zama de Antonio Di Benedetto", en Rita Gnutzman (ed.). *Literatura Hispanoamericana. Donostiako V Cursos de Verano*. Bilbao: Servicio Editorial Universidad del País Vasco, n.d.
- Sola González, Alfonso. "El primer cuento objetivista de lengua española", en Di Benedetto, Antonio. *Two Stories*. Mendoza: A "Voces" Edition, 1965.

*Carmen Espejo Cala*

- Soto, Luis Emilio. "La literatura experimental de Antonio Di Benedetto", en Di Benedetto, Antonio. *Declinación y Angel*. Mendoza: Biblioteca Pública General San Martín, 1958, 9-11.
- Ulla, Noemí. "Zama: la poética de la destrucción", en Jorge Lafforgue (comp.). *Nueva novela latinoamericana*. Buenos Aires: Paidós, 1969-72, vol. I, 248-271.
- Zaragoza, Celia. "Antonio Di Benedetto: boom literario". *El urogallo*, No. 17 (sep.-oct. 1972), pp. 46-48.
- . "El camino del novelista" (cronología y bibliografía). *Crisis*, No. 20 (dic. 1974), p. 47.
- . "Raíces y frutos de Zama". *Cuaderno cultural de la Embajada Argentina en Madrid*, No. 16 (1975), pp. 145-159.

**C) Reseñas y comentarios en prensa y revistas**

- "Antonio Di Benedetto, novelista argentino". *Testigo*, No. 7 (1972), pp. 147-148.
- Bajarlía, Juan Jacobo. "Antonio Di Benedetto y el objetivismo". *Comentario*, No.49 (1966), pp. 65-67.
- . "Di Benedetto o la muerte del hombre". *Clarín* (8 feb. 1973).
- Bianchini, Angela. "Cervantes in Sudamerica". *La Stampa* (29 abr. 1977).
- "Das vertane Leben des Landverwesers Zama". *Die Welt* (28 mar. 1968).
- "Di Benedetto. Un libro sobre su vida y su obra". *Los Andes* (18 feb. 1991), p. 4.
- "El pentágono, por Antonio Di Benedetto". *Atlántida* (dic. 1955), p. 86.
- Espejo Cala, Carmen. "Antonio Di Benedetto y otras víctimas de la espera". *El Correo de Andalucía* (16 nov. 1990), p. 35.
- Filer, Malva E. "Antonio Di Benedetto (1922-1986)", *Revista Iberoamericana*, No. 140 (jul.-sep. 1987), pp. 663-665.
- García Lao, Ambrosio. "A las víctimas de la espera". *El país* (18 jul. 1979), 20.
- Gigli, Adelaida. "Zama". *Bibliograma*, No. 17 (1957).
- Giorno, V. "Mundo animal", en *La viñeta de hoy*. Buenos Aires: Nativa, 1955, pp. 58-59.
- Gorlier, Claudio. "Incubo e violenza nel boom dell'America Latina". *Corriere della sera* (14 ago. 1977).
- Horst, Karl August. "Von Klippe zu Klippe". *Stuttgarter Zeitung* (6 dic. 1967).

- Jofre Barroso, Haydée. "Mundo animal. Borrador de un reportaje". *Clarín* (11 nov. 1971).
- "La actual inactualidad". *Análisis*, No. 330 (10 jul. 1967), p. 56.
- Lorenz, Günter. "Die Literatur der Klopffzeichen". *Die Welt* (16 feb. 1978).
- . "El mundo ibérico a través del mundo alemán". *Humboldt*, No. 38 (1969), p. 82.
- "Los suicidas". *Confirmado* (14 ago. 1962), p. 52.
- Luzi, Mario. "Zeno nella pampa". *Il Giornale* (16 oct. 1977).
- Mac Adam, Alfred. "Review of *Zama* by Antonio Di Benedetto". *World Literature Today*, No. 1 (invierno 1980), p. 77.
- Martínez, David. "Presencia de un narrador mendocino". *La Nación* (14 jul. 1963), p. 4.
- "Muerte, ¿dónde está tu victoria?. Antonio Di Benedetto: *Los suicidas*". *Primera plana* (1 jul. 1969).
- Muniz, Ariel. "Para ordenar los sueños". *Plural*, Segunda época, No. 173 (feb. 1986), pp. 60-61.
- "Nicolás Sarquis hará la versión de la novela *Zama*". *La Prensa* (28 jul. 1970).
- "Novelas de buena cepa". *Análisis*, No. 450 (28 oct.-3 nov. 1969), pp. 65-66.
- "Papeles son papeles". *Confirmado* (7 nov. 1968), p. 55.
- Puértolas, Ana. "*Zama*". *Revista de Occidente* (abr.-jun. 1980), pp. 213-214.
- Roa Bastos, Augusto. "Reportaje a la tentación de la muerte". *Los libros* (sep. 1969), pp. 3-4.
- Ruiz Barrionuevo, Carmen. "En la muerte de Antonio Di Benedetto". *Insula*, No. 482 (1987), p. 17.
- Ruiz Díaz, Adolfo. "La segunda edición de *Zama* (1967)". *Revista de Literaturas Modernas*, No. 7 (1968), pp. 137-140.
- "Sobre literatura fantástica habló Antonio Di Benedetto". *La Prensa* (5 oct. 1958), p. 18.
- Sola, Graciela de. "Antonio Di Benedetto: documentalismo y poesía". *Señales*, No. 166 (1969), pp. 1-3.
- Solero, Francisco José. "*Zama*". *Ficción*, No. 8 (1957).
- Sorel, Andrés. "Antonio Di Benedetto, mi amigo de la otra América". *Cádiz e Iberoamérica*, No. 9 (1991), pp. 77-79.
- "Valorización de *Zama*". *Criterio* (26 nov. 1972), p. 598.
- "*Zama* será llevada al cine". *La Nación* (5 ago. 1970), p. 4.

Carmen Espejo Cala

#### D) Entrevistas

"Algunas verdades sobre porteños y provincianos". *Clarín* (25 mar. 1971), p. 2.

Braceli, Rodolfo E. "Un escritor en serio". *Gente* (dic. 1972), pp. 84-88.

*Encuesta a la literatura argentina contemporánea*. Antonio Di Benedetto, Guillermo Boido, Sergio De Cecco, Jorge Riestra, No. 145, *Capítulo. Historia de la literatura argentina*. Buenos Aires: C.E.A.L., 1982.

Lorenz, Günter. *Diálogo con América Latina*. Barcelona: Pomaire, 1972, pp. 109-140.

M.E.V. "Instantáneas", ?, n.p., n.d.

Zaragoza, Celia. "Antonio Di Benedetto: «El instinto de muerte es tema permanente en mis libros»". *El país* (14 enero 1979), pp. IV-V.

———. "Antonio Di Benedetto: los cuentos de mi madre me enseñaron a narrar". *Crisis*, No. 20 (dic. 1974), pp. 40-43.

Zelarayan, Ricardo, "Un ser desdichado que tiene que luchar contra la palabra", *Clarín* (12 jun. 1975), pp. 1-5.

#### E) Materiales inéditos

Bordes, Josyane. "Análisis de la narración en la novela de Di Benedetto: *Zama*". Memoria de Licenciatura. Universidad de Toulouse II (1980).

Di Benedetto, Antonio, "Cien cuentos". Manuscrito de una antología de relatos. Propiedad de Alianza Editorial, España.

Espejo Cala, Carmen. "El objetivismo en la narrativa de Antonio Di Benedetto". Tesina de Licenciatura. Universidad de Sevilla (1989).

Espejo Cala, Carmen. "Las víctimas de la espera. Antonio Di Benedetto: claves narrativas". Tesis Doctoral. Universidad de Sevilla (1991).

Lorenz, Günter. Comentarios en torno a *Zama* y *El silenciero* en el programa radiofónico "Bücher für Uns" (19 mar. 1968 y 24 sep. 1968).

Mauro Castellarin, Teresita. "La narrativa de Antonio Di Benedetto". Tesis Doctoral. Universidad Complutense de Madrid (1992).

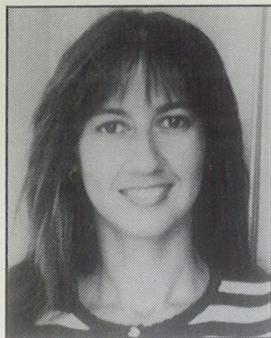
Premat, Julio. "Haroldo Conti et Antonio Di Benedetto. Deux écritures de l'espace". Tesis Doctoral. Universidad de París III-Sorbonne Nouvelle (1992).

## **F) Otros estudios de interés**

- Arias, Abelardo. "Los tropismos de Nathalie". *Clarín* (1 jun. 1967).
- Borello, Rodolfo A. "Literatura mendocina 1940-1962". *Artes y Letras argentinas*, No. 14, Año 3 (ene.-mar. 1962), pp. 4-7 y 33.
- Cattarossi Arana, Nelly. *Literatura de Mendoza. Historia documentada desde sus orígenes a la actualidad 1820-1980*. 2 Vols. Mendoza: Inca Editorial, 1982.
- Delgado, Josefina. *La novela argentina*, No. 1, *Capítulo. Historia de la literatura argentina*. Buenos Aires: C.E.A.L., 1979.
- Jitrik, Noé. *Seis novelistas argentinos de la nueva promoción*. Mendoza: Biblioteca Pública General San Martín, 1959.
- Lafforgue, Jorge y Jorge B. Rivera, *La narrativa policial en la argentina*, No. 104, *Capítulo. Historia de la literatura argentina*. Buenos Aires: C.E.A.L., 1981.
- Mastrángelo, Carlos. *El cuento argentino*. Buenos Aires: Nova, 1975.
- Rubione, Alfredo V.E. *La narrativa de 1955\**, No. 115, *Capítulo. Historia de la literatura argentina*. Buenos Aires: C.E.A.L., 1981.
- . *La narrativa de 1955\*\**, No. 124, *Capítulo. Historia de la literatura argentina*. Buenos Aires: C.E.A.L., 1981.
- Scalabrini Ortiz, Raúl. *El cuento argentino 1959-1970*, No. 119, *Capítulo. Historia de la literatura argentina*. Buenos Aires: C.E.A.L., 1981.
- Tijeras, Eduardo. *Relato breve en Argentina*. Madrid: Ediciones de Cultura Hispánica, 1973.



Esta edición de  
*Víctimas de la espera*  
se terminó de imprimir  
en los talleres de  
Editorial Kronos, S.A.,  
el día 11 de Enero de 1993



**Carmen Espejo Cala** (1965) se licenció en Filología Hispánica por la Universidad de Sevilla en 1988. Desde entonces ha participado en numerosos congresos y ha publicado artículos en revistas especializadas, españolas e internacionales. Su Tesis Doctoral, «Antonio Di Benedetto: claves narrativas», defendida en 1991, obtuvo el Premio Extraordinario de la Facultad de Filología sevillana. En la actualidad es Profesora Asociada de la Facultad de Humanidades en Huelva.

***Víctimas de la espera*** revisa las conclusiones de la primera Tesis Doctoral dedicada a la literatura del argentino Antonio Di Benedetto (1922-1986), e intenta equilibrar la solidez del análisis científico con la proximidad del tono ensayístico. La lectura minuciosa –crítica y cómplice al mismo tiempo–, descubre en las novelas del autor una función moral prioritaria. Aunque hayan podido aplicarse a sus relatos etiquetas de novela nueva o novela del lenguaje, Di Benedetto sometió en todo momento la investigación formal al imperativo de comunicar un descubrimiento ético: los sueños nos hacen víctimas de una espera nunca colmada. Para ver el mundo, basta con abrir los ojos.

---

**La presente obra resultó premiada con su publicación por el «Convenio Vicerrectorado de los Centros Universitarios de Huelva-Asociación de Industrias Químicas y Básicas de Huelva», en su edición de 1992.**

