



FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA ESPAÑOLA

ANTONIO DI BENEDETTO:
AUTOFICCIÓN, SUBLIMACIÓN Y FANTÁSTICO

TESIS DOCTORAL

Autor: Gustavo José Made Baronetto

Director: Teodosio Fernández Rodríguez

MADRID • 2017

ÍNDICE

RESUMEN	7
ABSTRACT	8
1. UNA VIDA DE LETRAS: LITERATURA Y PERIODISMO.....	11
2. LA <i>INSTITUCIÓN LITERARIA</i> Y EL PREJUICIO CLASIFICATORIO.....	43
2.1. Terminología y dicotomías de lo regional.	
2.2. La literatura en Mendoza. Breve perspectiva histórica.	
2.3. El Grupo Megáfono.	
2.4. Continuidad y ruptura: del entorno a la ficción.	
2.5. Vanguardias americanas: el cruce de lo nacional y lo social.	
2.6. Los coetáneos; Draghi Lucero y Ramponi.	
3. POÉTICA DE AUTOR: LA <i>LITERATURA EVOLUCIONADA</i>	103
3.1. El autor y <i>la literatura evolucionada</i> .	
3.2. Construcción de sentido: las formas del extrañamiento.	
3.3. Ironía y aproximación indirecta.	
3.4. Fragmentarismo y oscuridad poética.	
3.5. Lo onírico y las reglas del sueño.	
3.6. El <i>fantástico</i> Di Benedetto.	
3.7. Voluntad de estilo, el sentido de la forma.	
3.8. La transgresión genérica.	
3.9. El estatuto de la imagen.	
3.10. Influencias.	
3.11. La construcción autoficcional.	
3.12. Imago: el doble y el espejo.	
3.13. Pesimismo, culpa y castigo.	
3.14. Una confusión sobre la posición ideológica.	
3.15. Ética y sexo, elisión y eufemismo.	
4. EL <i>PROTO DI BENEDETTO</i>	173
5. <i>MUNDO ANIMAL</i> . CUENTOS. 1953	177
5.1. “Mariposas de Koch”.	
5.2. “Amigo enemigo”.	
5.3. “Nido en los huesos”.	
5.4. “Es superable”.	
5.5. “Reducido”.	
5.6. “Trueques con muerte”.	
5.7. “Hombre-perro”.	
5.8. “En rojo de culpa”.	
5.9. “Las poderosas improbabilidades”.	
5.10. “Volamos”.	
5.11. “Sospechas de perfección”.	
5.12. “Algo del misterio”.	

- 5.13. “Bizcocho para polillas”.
- 5.14. “La comida de los cerdos”.
- 5.15. “Salvada pureza”.
6. *EL PENTÁGONO. NOVELA EN FORMA DE CUENTOS. 1955.*207
- 6.1. Primera Época: Especulativa. “Aunque me confunda”.
- 6.2. “Casa del contrabajo A — Casa del Contrabajo B”.
- 6.3. “La suicida asesinada”.
- 6.4. “Soy un poco más, pero si fuera un poco más”.
- 6.5. “El desesperado manso”.
- 6.6. “Te soy fiel”.
- 6.7. Primer desalojo, año 1788; segundo desalojo, año 1951”.
- 6.8. “Mi pecho, convulso, seccionada pata de araña”.
- 6.9. Interludio.
- 6.10. Segunda Época: Crítica. “Este canto de mi angustia”.
- 6.11. “Tú, como mi sueldo... lo único”.
- 6.12. “Laurita cachorrera”.
- 6.13. Tercera Época: de la realidad. “Los Miserables”.
- 6.14. “La coartada múltiple”.
- 6.15. “A la que no se priva”.
- 6.16. “Parecida a ti, vienes a tener de ella”.
- 6.17. “El juicio y el viaje”.
7. *ZAMA. NOVELA. 1956.*.....227
- 7.1. Zama: espera y desesperanza
- 7.2. Novela histórica y americanismo.
- 7.3. Existencialismo y novela
- 7.4. Espejos y situaciones triangulares.
- 7.5. El triángulo múltiple.
- 7.6. Consideraciones de estilo y fantasma.
- 7.7. El niño rubio, mutilación y final.
8. *GROT. CUENTOS. 1958. (CUENTOS CLAROS. 1969)*255
- 8.1. “Enroscado”
- 8.2. “Falta de vocación”.
- 8.3. “As”.
- 8.4. “El juicio de Dios”.
- 8.5. “No”.
9. *DECLINACIÓN Y ÁNGEL / DECLINE AND ANGEL. CUENTOS. 1958.*.....271
- 9.1. “El abandono y la pasividad”
- 9.2. “Declinación y Ángel”.
10. *EL CARIÑO DE LOS TONTOS. CUENTOS. 1961*289
- 10.1. “Caballo en el salitral”.
- 10.2. “El puma blanco”.
- 10.3. “El cariño de los tontos”.

11. <i>EL SILENCIERO</i> . NOVELA. 1964. (<i>EL HACEDOR DE SILENCIO</i> . 1982).....	305
11.1. Besarión.	
11.2. El plano físico y el metafísico.	
11.3. Digresiones varias.	
11.4. Besarión, la búsqueda de la señal y la Organización.	
11.5. Final y conclusión. La piedra del martirio.	
12. <i>LOS SUICIDAS</i> . NOVELA. 1969.....	323
12.1. Literatura y periodismo.	
12.2. Confrontando con la imagen del padre	
12.3. El narrador y las mujeres.	
12.4. La madre.	
12.5. Los sueños significantes.	
12.6. Interludio con animales.	
12.7. El suicidio y el triángulo amoroso. Los casos que analiza	
12.8. Tercera parte: las ordalías y el pacto.	
13. <i>ABSURDOS</i> . CUENTOS. 1978.....	337
13.1. “Caballo en el salital”.	
13.2. “El juicio de Dios”.	
13.3. “Málaga paloma”.	
13.4. “Aballay”.	
13.5. “Tríptico zoo-botánico con rasgos de improbable erudición”.	
13.6. “Hombre invadido”.	
13.7. “Cínico y ceniza”.	
13.8. “Pez”.	
13.9. “Felino de indias”.	
13.10. “Obstinado visor”.	
13.11. “Onagros y hombre con renos”.	
13.12. “Los reyunos”.	
13.13. “Ítalo en Italia”.	
14. <i>CUENTOS DEL EXILIO</i> . CUENTOS. 1983.....	369
14.1. “Extremadura”.	
14.2. “En busca de la mirada perdida”.	
14.3. “Hombre de escasa vida”.	
14.4. “Recepción”.	
14.5. “El lugar del malo”.	
14.6. “Ferozes”.	
14.7. “Trópico”.	
14.8. “Volver”.	
14.9. “Encuentro”.	
14.10. “Bueno como el pan”.	
14.11. “Relojismos”.	
14.12. “Espejismos”.	
14.13. “Dos hermanos”.	

14.14. “Asmodeo, Anacoreta”.	
14.15. “Orden de matar”.	
14.16. “Así de grande”.	
14.17. “El barquero”.	
14.18. “Visión”.	
14.19. “Martina espera”.	
14.20. “La imposibilidad de dormir”.	
14.21. “Gracias a Dios”.	
14.22. “La búsqueda del diablo”.	
14.23. “Hombre-pan dulce”.	
14.24. “Rincones”.	
14.25. “De cómo nacen los hombres libres (I)”.	
14.26. “De cómo nacen los hombres libres (II)”.	
14.27. “De cómo evolucionan los oficios del hombre”.	
14.28. “La verdadera historia del pecado original”.	
14.29. “Sueño con arca y pavo”.	
14.30. “La presa fácil”.	
14.31. “Lazarillo de Herмосilla”.	
14.32. “Bata rosa propicia, de la nada, el espanto”.	
14.33. “Hombre en un agujero”.	
14.34. “Ortópteros”.	
15. <i>SOMBRAS, NADA MÁS...</i> NOVELA. 1985.....	393
15.1. El recurso de la condensación onírica	
15.2. Trayectoria geográfica y movimiento mnémico	
15.3. Deontología y poder del periodismo	
15.4. <i>LL</i> o el yo y el otro	
15.5. De la diversa interpretación de los sueños.	
15.6. La culpa y el asesinato del padre. Edipo y la omnipotencia infantil	
15.7. La erótica y eufemismo	
15.8. La clave del mono y los insectos.	
15. 9. De la culpa y la cárcel.	
15.10. La zona Di Benedetto y los viajes periodísticos.	
15.11. De la saga familiar, sexo, muerte y suicidio.	
15.12. El señuelo de Edipo y sus direcciones.	
15.13. Segunda parte.	
15.14. Transferencia, sueños, violencia y muerte.	
15.15. El Súper y la complicidad con su baja	
15.16. La dura memoria del Diario N° 1.	
15.17. Maldoror.	
15.17. La (el) imposible Olvido	
15.18. El final.	
16. CONCLUSIONES.....	433
17. BIBLIOGRAFÍA.....	439

RESUMEN

La tesis doctoral *Antonio Di Benedetto: autoficción, sublimación y fantástico* pretende ofrecer un estudio de toda la obra literaria de ese escritor argentino. Si los capítulos iniciales examinan los rasgos fundamentales de su biografía y sus inicios en el ámbito periodístico y literario de Mendoza, es porque se consideran de especial relevancia para el análisis de su narrativa, ya que una de las peculiaridades que se aborda especialmente es el carácter autoficcional de la misma.

Los estudios sobre Di Benedetto resultan un buen ejemplo de los cambios en los criterios clasificatorios y de ciertos prejuicios de la institución literaria. Con el paso de los años se ha ido superando una actitud de alguna manera despectiva hacia su literatura, alejada de los centros de poder y de legitimación en Buenos Aires. Por ello se revisan apreciaciones de la crítica en torno al problema del regionalismo, poética que nunca reivindicó pero que aparece una y otra vez en los análisis críticos. Para una comprensión más profunda de su obra se repasa la literatura en Mendoza desde los inicios del siglo XX, en donde se puede ver el nivel, conocimiento y difusión de las tendencias literarias de las vanguardias, en especial por parte del Grupo Megáfono. Se hace una breve consideración del concepto de vanguardias en América, que cruzan el concepto de lo literario con los procesos sociales y nacionales, y se analiza la obra de sus principales coetáneos, que conoció y difundió desde su profesión periodística. Además, en el ámbito de la Provincia se determina un reservorio de temas y problemáticas que los autores convierten en literatura no necesariamente desde la misma óptica, y se analiza cómo eso se refleja en la obra de Di Benedetto.

Es evidente que la particularidad formal de la prosa de Di Benedetto ha sido subrayada por la crítica y por sus colegas. En el tercer apartado se estudia la poética de Di

Benedetto desde su concepto de literatura evolucionada, que conocemos por diversas entrevistas. Cada una de las particularidades de dicha poética se comenta con el respaldo adecuado de un cuerpo teórico de distintos autores. Así, se estudian las diversas formas que asumen en su literatura para la construcción de sentido, el fragmentarismo intencional de su prosa, la ironía pirandelliana, la oscuridad poética. Dentro de esa búsqueda de nuevas formas significativas, se marca la especial utilización de elementos oníricos y las reglas del sueño, la condensación y el despliegue de personajes, con frecuencia en espejo, en los límites entre lo real y lo imaginario, construyendo una forma absolutamente particular de lo fantástico. Otros elementos en la poética del autor son la transgresión genérica, el uso de la imagen en la construcción significativa y en algunos casos los recursos del arte cinematográfico y del psicoanálisis. Especial importancia tiene la consideración de los conceptos de culpa, castigo y las marcas familiares ligadas al suicidio, así como la persistente aunque siempre discreta (incluso elidida) presencia del erotismo en toda la obra, lo que se manifiesta con frecuencia en tramas triangulares tanto en lo formal como en sentido edípico. Se tienen en cuenta también las relaciones de Di Benedetto con algunas de las influencias reconocidas en la obra: Kafka, Pirandello, Ionesco, Dostoievski, entre otros escritores. El estudio de cada una de las obras, ordenado de manera cronológica, permitirá verificar en ellas las premisas que se han planteado previamente, y los rasgos más evidentes de cada una de las ficciones, teniendo siempre en cuenta el carácter autoficcional que exige dar con las claves interpretativas que se ajusten al autor.

ABSTRACT

The doctoral thesis *Antonio Di Benedetto: self fiction, sublimation and the fantastic* aims at offering a study of all the literature produced by this Argentine writer. Due to the relevance of the self fictional feature of his work, the first chapters examine the fundamental aspects of his biography and his first steps in the world of literature and journalism in Mendoza.

The studies on Di Benedetto represent a good example of the changes in the classificatory criteria and some of the prejudices present in the literary institution. Throughout time, a somewhat disparaging attitude towards his literary work, distant from the power and legitimating circles in Buenos Aires, has been overcome. Due to this, it was

deemed necessary to review the critics' appraisal around the problem of regionalism, poetics he never adhered to, though it is always present in the critical analysis of his work. In order to get a clear grasp of his work, the literature in Mendoza from the beginning of the 20th century will be reviewed to understand the influence of the avant garde literary movements, especially the Megáfono Group. The concept of the "avant garde" in Latin America, where literature is linked to social and national processes, will be briefly addressed together with the work of other contemporary writers, he knew and whose work he made popular as a journalist. Likewise, a reservoir of themes and problems, writers from the province of Mendoza turned into literature, appear in Di Benedetto's literary work, though not necessarily approached from the same perspective. These will also be analyzed.

The particular formal aspects of Di Benedetto's prose have been emphasized by his critics and colleagues. In the third part, Di Benedetto's poetics is studied from his concept of evolving literature, known through the interviews he offered. Each feature in his poetics will be addressed and backed up by sound theory developed by different writers. Thus, some features he uses for meaning construction such as, the intentional fragmentation of his prose, the Pirandellian irony and poetic darkness will be studied. The special use of oneiric elements, the rules of dreaming, the condensation and range of characters, frequently in mirror image, bordering the real and the imagined, where the writer goes in the search for new meaningful forms will be pointed out as evidence of the construction of an absolutely special form of the fantastic. Other elements in his poetics are genre transgression, the use of images in the construction of meaning and, in some cases, the use of resources such as cinematographic art and psychoanalysis. Of utmost importance in his texts are the concepts of guilt, punishment, and family marks related to suicide, as well as the persistent, although somewhat discrete (almost elided) presence of erotism is frequently manifested in triangular plots, in the formal as well as in its Oedipal sense. Di Benedetto's literary production is related to writers who influenced his work: Kafka, Pirandello, Ionesco, Dostoievski, among others. The study of each of his literary works, organized chronologically, will help to verify the points previously made and to reveal the most relevant features in each of his fictional work, bearing in mind that the self fictional characteristic of his work demands interpretative clues coherent with this writer.

1. UNA VIDA DE LETRAS: LITERATURA Y PERIODISMO.

Antonio Di Benedetto nace en Mendoza el 2 de noviembre del año 1922, o como gusta decir el escritor, “el día de los muertos”. En un breve escrito de carácter autobiográfico que presenta para el libro de entrevistas que editara Günter Lorenz, se presenta con un estilo irónico, escurridizo, un poco provocativo:

He leído y he escrito. Más leo que escribo, como es natural, leo mejor que escribo. He viajado. Preferiría que mis libros viajen más que yo. He trabajado, trabajo. Carezco de bienes materiales, excepto la vivienda que tendré. Una vez, por algo que escribí, gané un premio, y después otro y después otro, hasta diez de literatura, uno de periodismo y uno de argumentos de cine que escribí. Una vez tuve una beca, que me la dio el gobierno de Francia y pude estudiar en París. Un tiempo quise ser abogado y no me quedé en querer serlo, pero luego desistí porque aunque estudié mucho, nunca lo suficiente. Después quise ser periodista. Conseguí ser periodista. Persevero. Valoro mucho mi trabajo, lo tomo en serio porque lo considero importante. Un tiempo anduve de corresponsal extranjero, fui a muchos países, fui testigo de la revolución de Bolivia, la que llevó al poder a René Barrientos. Yo quería escribir para el cine. Pero en general no soy más que espectador de cine, y también periodista de cine. Es una actividad excelente porque se puede viajar mucho. Una vez fui al festival de Berlín, y otra al de Cannes, y otra a Hollywood el día de los Oscar, y otra, a otros mercados anuales de la vanidad. Es muy entretenido; en el Festival de Mar del Plata una vez me pusieron en el Jurado Internacional de la crítica. Soy argentino, pero no he nacido en Buenos Aires. Dios me guarde de tener que vivir algún día en esa ciudad. Nací el Día de los Muertos del año 22. Me gusta la música, especialmente la de Bach y la de Beethoven. Y el «cante jondo», andaluz. Bailar no sé, nadar no sé, beber sí sé. Auto no tengo. Prefiero la noche. Preciso el silencio. No hay nada más que decir sobre mí.¹

De ascendencia italiana, su padre es argentino de nacimiento y su madre, de origen también italiano, nace en Brasil aunque llega de niña con su familia a la Argentina. El dato del origen familiar no dirá necesariamente algo distinto en comparación a la mayoría de sus compatriotas en un país de inmigración de características aluvionales, en donde los hijos de extranjeros, desde la primera generación, se han sentido plenamente hijos de la tierra.

¹ Günter Lorenz, *Diálogo con América Latina*. Valparaíso-Barcelona, Ediciones Universitarias de Valparaíso/Pomaire, 1972, pp. 110-111.

Casi como una paradoja nace en la calle Buenos Aires (ciudad que rechaza vehementemente), prácticamente en el centro de la ciudad de Mendoza, aunque tiene una estrecha relación con localidades suburbanas.² Su padre es farmacéutico en Bermejo, después de haber sido militar en su juventud.³ La muerte del padre a sus casi once años dejará profunda huella no solo en el niño, como es lógico, sino que también marcará al hombre y al escritor de por vida. Como bien dice Teresita Mauro, “la fecha de 13 de febrero de 1933 —de la muerte del padre—, aparece insistentemente como una huella indeleble y se repite en sus obras”⁴. Más aun después de que fuera emergiendo poco a poco, en la conciencia del niño, el hecho de que la muerte del padre hubiera sido por suicidio. Di Benedetto dirá de mayor: “lo importante es el misterio sobre la muerte de él, que nunca me fue revelado, quizás como acto de compasión que ha producido efectos contrarios porque me he imaginado muchas cosas que me han hecho sufrir, o que me han considerado un predestinado, ideas que quizás me han torcido el pensamiento y la manera de comportarme frente a la vida que debemos afrontar.”⁵

El problema de la muerte del padre y su relación permanente y conflictiva en la literatura de Di Benedetto será considerado de manera exhaustiva en este trabajo. Un padre a la vez tierno y autoritario, que enseña y a la vez amenaza al niño, como otras figuras de autoridad familiar. Como veremos, el tema de la violencia familiar, y en especial de la violencia ligada a situaciones de celos, traiciones e infidelidades amorosas será una constantes en la obra, y en la vida, de Di Benedetto.

Con su madre mantiene una especial relación que también se reflejará a lo largo de la obra, y a la que vincula a su aprendizaje de la literatura y menciona como su primera

² “Mis abuelos paternos eran del campo. Mis abuelos maternos de la ciudad. Las vacaciones, más que el veraneo, las hice a veces en casa de los primeros. Allí había una bodega con cubas de roble de Francia, estaban los viñedos en parte plantados con cepas que mi abuelo Antonio trajo de Italia, y los frutales, los animales, los magníficos cursos de agua. Mucha noche. No había electricidad. Una aventura, para mí, pasar la noche desde la temprana hora de cenar, con lámparas de ciertos combustibles elementales. Y ese recuerdo se enlaza con el horno de barro, los dulces, el pan casero, los animales de corral, los pájaros y sus árboles”. Celia Zaragoza, “Antonio Di Benedetto. Los cuentos de mi madre me enseñaron a narrar”, *Crisis*, nº 20, Buenos Aires, diciembre de 1974, p. 42.

³ “Mi padre fue sucesivamente: militar, enólogo y farmacéutico. Muy dado a los libros, me impuso la lectura de algunos que me resultaban insoportables, como el *Quijote* o la *Divina Comedia*. Nunca autorizó que yo leyera cuentos infantiles. Yo he conocido de grande a *Peter Pan*”. Susana Zanetti (ed.), *Encuesta a la literatura argentina contemporánea*. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1982, p. 409.

⁴ Teresita Mauro Castellarin, *La narrativa de Antonio Di Benedetto*. Madrid, Editorial de la Universidad Complutense de Madrid, 1992, p. 23.

⁵ Jorge Urien Berri, “Antonio Di Benedetto, el autor de la espera”. Buenos Aires, diario *La Nación*, 19 de octubre de 1986, 4ª Sección, p. 6.

maestra en el arte de narrar: “Mi madre —brasileña, de ascendencia italiana— nos cantaba canciones de cuna de Brasil, las que recordaba porque se las cantaban a ella. Mi madre tenía la memoria regada por la fantasía. Las fábulas, las leyendas de la baja Italia y también las de Brasil —país donde se fabula mucho, y ella pasó su infancia allí— enriquecían sus recuerdos.”⁶

Escribe desde la infancia, y uno de sus cuentos, titulado “Soliloquio de un príncipe niño”, se publica en la revista escolar *Sendas*, que promueve entre sus alumnos el joven maestro Américo Calí (1910-1982), abogado que después será un reconocido literato y activista cultural en la provincia, y editor en los años 40 de la revista *Égloga*.⁷ José Federico Monfort recuerda: “En 1935 nosotros íbamos a 6º grado y uno de nuestros maestros era Américo Calí, quien nos hizo sacar una revista literaria que se llamaba *Sendas* donde hay un cuento de Antonio, que debe ser el primero editado, ya que tenía doce o trece años.”⁸ Di Benedetto identificará su inicio literario por la imperiosa necesidad de expresión del niño luego de la muerte del padre. Recuerda: “[fue] en febrero, en la casa de Bermejo. Cuando yo estaba en la escuela primaria. Tenía diez años. En la infancia se produjo el hachazo y nos quedamos en fuerte desamparo. Mi padre murió sin avisar ni explicar.”⁹ Esa pérdida resulta entonces angular en el comienzo de la escritura del joven Di Benedetto. La “primera semilla” del nacimiento literario, dirá en entrevista del periodista Braceli para la revista *Gente*, tiene estrecha relación con la figura paterna.

Se produjo a raíz de una muerte, la de mi padre. Yo había leído *Juvenilia*, tenía 10 años. Una atmósfera de muerte envolvía a mi casa. Entonces se me ocurrió contar lo que estaba pasando allí. Y empecé. Y eso se desarrolló.¹⁰

Primero fue el relato directo, y dice el autor: “después, intermedidamente [*sic*], incluí algunos cuentos. Pero eso no era en realidad crear. Todos podemos armar cuentos,

⁶Celia Zaragoza, art. cit. p. 42.

⁷Luis Ábrego, “Hermanos de tinta. Los grandes amigos de Antonio Di Benedetto”. *El Altillito de la Cultura*, diario *Uno*, n° 171, Mendoza, domingo 6 de octubre de 1996, p. 9. Parece exagerada la afirmación de Néspolo de que Calí fue “el primer editor de Di Benedetto”, hecho que según ella “adquiere una relevancia singular” aunque era una revistita escolar. Jimena Néspolo, *Ejercicios de pudor. Sujeto y escritura en la narrativa de Antonio Di Benedetto*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora, 2004, p. 29.

⁸Luis Ábrego, ob. cit. p. 9. Monfort fue uno de los tres más estrechos amigos de toda la vida de Di Benedetto, compañero de sexto grado y posteriormente del Colegio Nacional y quien dice haberle regalado el *Ulyses* de Joyce que tanto le impacta.

⁹Celia Zaragoza, art. cit. p. 41.

¹⁰Rodolfo Braceli, “Un escritor en serio”, revista *Gente*, Buenos Aires, noviembre de 1972, pp. 81-84. Rodolfo Braceli es evidentemente el inspirador del periodista “Alfio, el Súper” en la novela *Sombras nada más...*; fue periodista cultural y deportivo, poeta, cineasta, entre otras ocupaciones.

simplemente contando nuestras mentiras diarias, pero la cuestión es escribir, inventar. Esto recién lo hice a los 16 o 17 años en un libro, digamos, deliberado. Se llamaba *El conventillo*, incluía cuentos de diversos estilos y no tenía que ver con ningún conventillo.”¹¹

A consecuencia del dolor en el que queda sumido el niño, se producirá el viaje a Buenos Aires con su tío, prototipo a su vez de un personaje que aparecerá varias veces en distintas obras. Di Benedetto recordará ese viaje en más de un reportaje y también en la propia obra, incorporado a la ficción:

Cuando tenía once años, poco después de la muerte de mi padre, cuando quedamos solos y había mucha tristeza en la casa, una tristeza que a mí me hizo intenso mal. Me empezó a comer por dentro y me fui apagando. Un tío que viajaba con frecuencia, me trajo a Buenos Aires [...]. Me hizo un bien y me regó para un mal.¹²

Ante las ocupaciones del tío por sus negocios, el niño se queda solo muchas horas en el hotel. “Era tanto mi aburrimiento que, a veces, bajaba a la vereda, y no me atrevía más que a caminar más de diez o quince pasos a derecha para no perderme”, dice Di Benedetto, pero allí, muy cerca “había un edificio en el que, mirando por unas ventanitas, se veían grandes máquinas cuya función yo desconocía. Un día las sorprendí en actividad. Era la maquinaria del diario *Crítica*, de donde brotaba una ininterrumpida sucesión de diarios.”¹³

Ese viaje no solo marcará su camino en el periodismo, sino que también le permite al niño otro descubrimiento que lo determinará de por vida al encontrarse tempranamente con la literatura adulta. Lo explica Di Benedetto diciendo:

Pero ese viaje me deparó otra sorpresa, me produjo otro bien, de un orden parecido. Decidí comprar una revista. Hasta ese momento había leído revistas como *El Tony* —de historietas—, o *Tit-Bits* —que contaba historias, con narración escrita—. Aquel día me llamó la atención una revista diferente. Se llamaba *Leoplán*. Fue el primer *Leoplán* que compré —sería el tercero o cuarto de la colección—, y leí, completa, la novela que incluía. Era de Edgar Allan Poe. Leí toda la serie y valoré la gran oportunidad de adquirir tempranamente nociones de novela, a través de muchas grandes novelas. Y fue porque vi

¹¹ Rodolfo Braceli, ob. cit. pp. 81-84. Con la edad indicada por Di Benedetto, ese primer libro juvenil en colaboración, habría sido escrito en 1939. El dato no coincide con lo que indica la reseña biográfica que ofrece Maturo: “Redacción del primer volumen de cuentos, *El Conventillo*”, compartido con Miguel Enrique Oliva. Nunca se publicó”, información que a su vez está originalmente también en los datos biográficos que incluye Celia Zaragoza al final de la entrevista que publica en *Crisis* en el año 74. En la década del 40 escribirá por el contrario los cuentos que terminarán publicados en *Mundo Animal*. Véase Graciela Maturo, *Páginas de Antonio Di Benedetto seleccionadas por el autor*, Buenos Aires, Celtia, 1987, p. 256. Celia Zaragoza, art. cit. p. 47.

¹² Celia Zaragoza, art. cit. p. 42.

¹³ *Ibíd.*: “Esto me produjo un ensimismamiento que me concentraba, me perdía. Primero apesaba la imagen objetivamente. Pero luego esa cinta que se va cortando, doblando y produciendo el ejemplar, circulaba por dentro de mí, me llevaba a otras regiones, quizás a las que después veía en las páginas de los diarios, una vez en la calle”.

esa revista en un kiosko en Buenos Aires. En Mendoza tal vez hubiera tardado años en descubrirla.¹⁴

En el reportaje de Celia Zaragoza del año 74, Di Benedetto recuerda sus inicios en el periodismo. “Cuando tenía unos quince a dieciséis años, no sé qué casualidad me acercó a un periódico semanal. Creo que se vendía en las canchas de fútbol «para que algunas personas lo compraran y pudieran sentarse encima, y no directamente sobre el cemento»: esto me decía siempre el dueño, un impresor muy pobre, aunque sé que no era del todo verdad. Su formato era *tabloide*. Se imprimía en papel verde”¹⁵. Di Benedetto recibe el encargo de escribir la página de cine que entregaba semana tras semana.¹⁶ Casi en detalle lo recordará como propio el personaje de *Sombras nada más...*, que habla de un *tabloide* que “los domingos se vende en los estadios de fútbol, la gente que lo adquiere no para leerlo, sino para sentarse encima”¹⁷.

Algunos datos biográficos suelen decir que estudió abogacía en Córdoba dos años y luego otros dos en Tucumán, lo que no sería coincidente con su profesión de joven periodista en Mendoza.¹⁸ La solución la da una entrevista del autor, que indica que sus estudios de abogacía los hizo como alumno libre, aunque nunca los terminó.¹⁹ Su amigo de

¹⁴ La revista *Leoplán, Magazine Popular Argentino* llegaba regularmente a Mendoza y tenía buena distribución y acogida. La dificultad para encontrarla que supone Di Benedetto seguramente se referiría a la corta edad del asombrado descubridor. Era una revista periodística que incluía notas políticas, de interés general, literatura, también en las variantes de narrativa policial y de ciencia ficción, artículos periodísticos de divulgación variada, reportajes, comentarios de cine y moda. Tenía un suplemento satírico. En la revista se estrenó la Mafalda de Quino, por ejemplo, o publicó Rodolfo Walsh algunos de sus primeros cuentos y también artículos políticos favorables al golpe antiperonista del 55. Al principio fue de periodicidad bimensual y luego mensual. Apareció entre 1935 y 1965.

¹⁵ Oviedo, citando la entrevista de Celia Zaragoza al autor, dice que allí se menciona que la revista se llama *La Semana*, cosa que no figura en dicha entrevista. En su *Historia del periodismo mendocino*, sin embargo, da cuenta de una publicación semanal de ese nombre: “*La Semana*. La Asociación Vecinal de Fomento de la Cuarta Sección inicia en julio de 1939 esta publicación semanal, sale los sábados, en apoyo de los intereses de la zona. Las ediciones son de 12 páginas, en formato *tabloide*, y se muestra contraria al socialismo”. Por la ubicación, cercana a la casa de Di Benedetto, y por la edad de dieciséis años de Di Benedetto en ese año, es posible que se refiera a dicho medio. Jorge Enrique Oviedo, *El periodismo en Mendoza. Historia del periodismo argentino, Volumen V*. Buenos Aires, Academia Nacional de Periodismo, 2010, p. 222.

¹⁶ Celia Zaragoza, art. cit. p. 42.

¹⁷ Antonio Di Benedetto, *Sombras, nada más...*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, 2008, p. 48.

¹⁸ “En 1941 Di Benedetto se incorporó al periodismo profesional. Ingresó al diario *La Libertad* de Mendoza y realizó las primeras colaboraciones con *La Nación*”. Mauro Castellarin, ob. cit. p. 25.

¹⁹ “Yo quería ser político. Me pareció que la abogacía preparaba para eso. También quería ser profesor de letras. No sabía bien. Había heredado la biblioteca de mi padre. Para enseñar había que ser abogado o médico. Yo estudié cuatro años abogacía. Como alumno libre. Progresivamente me puse a leer novelas. Estaba entre los libros de derecho y las novelas. Tuve que decidirme. Y me decidí por las novelas”. Rodolfo Braceli, ob. cit. p. 81.

toda la vida y compañero de esa época juvenil, Emilio Fluixá²⁰, diría de esos años que no recordaba a Di Benedetto como un buen estudiante: “Convivimos en Córdoba, pero Antonio no tenía ningún interés especial por ninguna profesión. Se escapaba de las horas de estudio para juntarse con periodistas y escritores. Abandonó al primer año de estudio, en el '41 y se volvió a Mendoza. Allí empezó a trabajar en periodismo, cosa que realmente le apasionaba”²¹. Según su amigo, Di Benedetto tenía muy poca dedicación a la carrera: “Venía y nos decía ‘me saqué cero’ —lo que lo salvaba de pagar una botella de vino que se prometían los amigos por cada punto de los cuatro posibles en los exámenes—, así fue como nunca pagó nada. Enseguida abandonó”. Por el contrario Fluixá recuerda que frecuentaba los medios de comunicación, revistas y grupos de intelectuales, y que era clara su definición por el periodismo y la escritura. “Sus primeros pasos —dice— fueron en el diario *La Libertad*, que dirigía el doctor Edmundo Cuervo, que había sido nuestro profesor de Literatura en el Nacional.”²²

Di Benedetto contará en clave novelada, en *Sombras nada más...*, que el hecho es facilitado por su tío, que “se hace cargo de la necesidad de que la familia tenga un ingreso más sólido” y lo lleva a la redacción, donde impone que se lo incorpore. El personaje de la novela, *alter ego* del propio Di Benedetto, admite la suerte del joven periodista: “A las

²⁰ De los amigos que tuvo Antonio Di Benedetto, Emilio Fluixá, escribano y abogado, fue el más cercano de un estrecho círculo de amigos personales integrado por el escritor José Federico Monfort, abogado que fuera candidato a gobernador del Partido Socialista, y el médico Joaquín Calomarde. Fluixá fue ministro de Gobierno en la gobernación peronista del doctor Carlos Evans, legislador, y compañero de Di Benedetto desde el Colegio Agustín Álvarez, de donde egresaron como bachilleres en 1940. Una vez por semana se reunía a cenar ese grupo de amigos, según el exsecretario privado de Di Benedetto, costumbre que con Fluixá se prolongó muchos años. “Lo hacíamos -evocaba el único comensal con vida- como una catarsis, nos permitía estar con la guardia baja. Cada uno de nosotros, en nuestros desempeños públicos, teníamos que ser muy prevenidos, sobre todo Di Benedetto por su posición en *Los Andes*. Todo el mundo quería acercársele. A mí me ocurría algo parecido por mi pertenencia al Gobierno. En esas comidas nos despojábamos de todo, nos volvíamos adolescentes otra vez. Después íbamos a tomar tragos y normalmente nos agarrábamos una ‘mona’ y hablábamos de las cosas que nos ponían en ridículo, las que no nos convenían. Esos encuentros duraron muchos años, tal vez 40, hasta que detuvieron a Di Benedetto, en 1976”. En el último libro *Sombras, nada más...*, editado cuando él ya había muerto, hay una leyenda en la solapa que dice: «Mi agradecimiento a Calomarde, Monfort y Fluixá». La relación se mantuvo entre todos estrecha a pesar de las diferencias políticas, que no parecieron tan importantes a pesar del conocido antiperonismo de Di Benedetto. Con respecto a la irrupción de la dictadura militar de la Revolución Libertadora, y ante la detención del escribano mendocino, Fluixá recordaba en el 2006: “Como yo era peronista, ellos pensaron que podía tener problemas cuando se produjo la caída del entonces presidente de la Nación [Perón]. Calomarde y Di Benedetto me ofrecieron espontáneamente sus pasaportes, diciéndome que le cambiara la foto por si tenía que escapar de apuro. Pero, me quedé, me metieron preso y hasta me condenaron a muerte”²⁰. Véase Miguel Títiro, “Él decía que tenía una hermana y tres hermanos”. Mendoza, diario *Los Andes, Cultura*, sábado 7 de octubre de 2006. En <http://losandes.com.ar/notas/2006/10/7/cultura-209827.asp>

²¹ Luis Ábrego, ob. cit. p. 9.

²² Miguel Títiro, art. cit.

laboriosas crónicas iniciales sucede, por fortuna, el terremoto, lo que le sugiere que el empujón definitivo al oficio se lo han dado unos 12.000 muertos, que es el número de víctimas, entre aplastadas, quemadas y asfixiadas.”²³ Se refiere al terremoto de la provincia de San Juan del año 1944, que le da la oportunidad de escribir notas que serían de primera plana y con repercusión en los diarios de Buenos Aires.²⁴ Puede llegar a la capital de San Juan “con un fotógrafo en el viejo Ford (el periódico es pobre, de tercera categoría)”²⁵, a pesar de que los caminos habían quedado intransitables. Días después, ya en su casa, ve que en los diarios metropolitanos figuran crónicas del terremoto con su firma: “Se las habrá vendido el periódico local”, reflexiona.²⁶

Jorge Oviedo recuerda que en la década del 40 Di Benedetto publica algunas colaboraciones en *La Nación*, *Mundo Argentino*, *El Hogar* y, cosa curiosa, en *Patoruzú*, con nombre verdadero o seudónimo. Colabora en el diario *La Palabra*, afín al grupo político de José Néstor Lencinas, y después en *La Libertad*, “hasta que el 1° de octubre de 1945 entra a la planta de redacción de *Los Andes* en la categoría de cronista.”²⁷ Di Benedetto dirá que lo destinaron a *Información General* aunque desde el principio colaboró en la *Sección de Artes y Espectáculos*, de la que llegaría a ser el jefe. A ese ingreso a *Los Andes* se referirá orgulloso el personaje de *Sombras nada más...* como “el diario N° 1”.

Ejemplos de colaboración entre escritura periodística y literaria son dos publicaciones de Di Benedetto para los suplementos dedicados a la Fiesta de la Vendimia del diario *La Libertad* en el año 1944 y 1945, anuarios de más de ciento cincuenta páginas con temas provinciales en especial ligados a la vitivinicultura. La primera colaboración es una “glosa” publicada a los 22 años, en marzo de 1944. El suplemento incluye colaboraciones literarias de Serafín Ortega, Luis Codorniú Almazán, Pedro Corvetto y otros escritores locales.²⁸ Al

²³ Antonio Di Benedetto, *Sombras nada más...*, p. 52.

²⁴ Teresita Mauro Castellarin, y Jimena Néspolo todavía detrás de ella, parecen repetir un error de Graciela Maturo al afirmar que en 1941 se incorpora al periodismo profesional en el diario *La Libertad*, y realiza las “primeras colaboraciones periodísticas en Buenos Aires, diario *La Nación*, con las crónicas del terremoto de San Juan” (Graciela Maturo, ob. cit. p. 255; Teresita Mauro Castellarin, ob. cit. p. 25; Jimena Néspolo, ob. cit. p. 359). Pero sucede que el terremoto de San Juan fue en el año 1944. Con relación a las colaboraciones en *La Nación*, preferimos tomar la palabra del personaje de *Sombras nada más...*

²⁵ Antonio Di Benedetto, *Sombras nada más...*, p. 26.

²⁶ *Ibíd.* p. 28.

²⁷ Jorge Enrique Oviedo, “Antonio Di Benedetto. El periodista cercano, el hombre distante”. *Boletín de la Academia Nacional de Periodismo*, año 8, n° 20, p. 38.

²⁸ “Manos vendimiadoras”.

1. Alabanza para ti, vendimiadora. Manos toscas, aliento grande.

año siguiente, en un suplemento similar, publica la poesía “La sandiera”, un texto algo infantil comparado incluso con sus producciones juveniles.²⁹ Di Benedetto en realidad nunca reivindicó su calidad de poeta, y difícilmente lo hubiera hecho el escritor adulto con este *romance* tan singular.³⁰

En una época de restricciones a la importación de papel de diario debido a la Segunda Guerra Mundial, Di Benedetto y otros redactores son trasladados a radio *Aconcagua*,

2. Que es bueno alabar a quien vendimia, que es bueno decir que la mujer trabaja.
3. Aplicas tus fuerzas a la faena. Y los hombres también. Y en todo el verde viñedo, todas las criaturas humanas están trabajando.
4. En cada surco está una fila de vendimiadores. Racimos de gentes entre racimos de plantas en fruto.
5. Y son los rostros de los padres, y son los rostros de las madres, todos besados por la misma rosada alba, y sudados por el mismo caliente sol.
6. Y son las espaldas del hombre junto con las de la mujer, de revés a lo azul y encorvados hacia la tierra.
7. El tacho y la tijera maltratan las manos, las del hombre y las de la mujer.
8. Pero está la paga, y lo que representa... Es el pan de todos los días y para cada hijo.
9. Y alcanza la sana alabanza hasta para las manos, las que tributan su color y forma a la fértil labor”.

Diario *La Libertad. Suplemento Vendimia*, marzo de 1944, p. 103.

²⁹ En el suplemento *Vendimia*. Mendoza, marzo de 1945, diario *La Libertad*, p. 102.

“Casi Romance del Sandiero”

Hasta que Usted, niña salga
a la puerta, voy a pasar
y repasar esta calle
y con toda mi voz gritar
Sandías, bien coloradas
llevo y las ofrezco, a calar.

Vestida de jardinera
suelta la fina melena
brillantes los ojos negros
sobre la cara morena
veo que viene sonriente
a probar mi fruta fresca.

Al gustar la roja pulpa
Siento como si fuera
Mi corazón, el besado
y no el que le sirviera
de la más linda sandía
que para ella surgiera...

Y decirle “Mi señora,
guste esta rica sandía
dirá el temblor de mi voz
mi pequeña dueña mía
gozo al verle como siempre
con su gracia y su alegría”.

³⁰ Es extraño que Néspolo tome esta colaboración colorista, podríamos decir, como antecedente literario y además lo compare con un soneto clásico de Américo Calí.

emisora que en ese momento pertenece a los dueños del diario *Los Andes*. Di Benedetto reconoce que lo liviano del trabajo allí le dejaba mucho tiempo libre para escribir.

En 1950 se casa en Mendoza con Luz Bono. Ese año participa como jurado, junto a Jorge Enrique Ramponi (1907-1977), en el concurso de teatro organizado por la Dirección de Cultura de la Provincia para promover la creación teatral local que, entre otras obras, premia una farsa absurda de Humberto Crimi.

En 1953 publica su primer libro, los cuentos de *Mundo Animal*, en “edición no comercial de muy pocos ejemplares”, como certificará la segunda edición de Fabril Editora. En esa primera edición D’Accurzio figura como impresor. En el libro se indica que “obtuvo el primer premio de la sección prosa en el Cuarto Concurso Literario Bienal Municipal. Mendoza, 1952”; también que el cuento “Hombre-perro” mereció uno de los diez premios del certamen nacional del Consejo del Escritor en Buenos Aires, 1951. La segunda edición añadirá que también obtuvo la Faja de Honor de la SADE, y el autor se cuida de resaltar especialmente que “Borges figuraba en el jurado”.

Algunos autores³¹ lo dan como participante en la fundación de la Sociedad Argentina de Escritores en Mendoza en el año 1954, dato que queda en suspenso en tanto no se condice con lo que reconoce actualmente la propia S.A.D.E.³² En 1955 publica *El*

³¹ Mauro Castellarin y Néspolo repiten información que originalmente está en la publicación de Graciela Maturo, aunque hay una torsión evidente en favor del escritor. Graciela Maturo (ob. cit. p. 256) dice: “1954. Organización de la filial Mendoza de la SADE, Sociedad Argentina de Escritores, con la colaboración de Antonio de la Torre, de San Juan. Primer presidente, Américo Calí”. Mauro Castellarin (ob. cit. p. 27) le da una participación especial: “En 1954 se organizó en Mendoza la filial de la S.A.D.E. (Sociedad Argentina de Escritores). En la organización de esa sede participaron Américo Calí, Antonio Torres y también Antonio Di Benedetto”. Jimena Néspolo (ob. cit. p. 360) sube la apuesta: “Organiza la filial de la SADE (Sociedad Argentina de Escritores) con la colaboración de Antonio de la Torre. Américo Calí es designado primer presidente”. Para Oviedo (“El periodista...” p. 38): “El año de 1954 nos lo presenta —a Di Benedetto— como delegado organizador de la SADE nacional para fundar la filial Mendoza, cuyo primer presidente es Américo Calí”. El origen de todas las citas parece ser la entrevista de Zaragoza de 1974, en la que ella indica: “Participación en la organización de la filial Mendoza de la Sade”. Celia Zaragoza, “Los cuentos...” p. 45.

³² El sitio oficial de la Sociedad Argentina de Escritores dice textualmente: “S.A.D.E — Mendoza, fue fundada el 8 de abril de 1942 en la Ciudad de Mendoza. La Primera Comisión Directiva la integraron: Presidente: Ricardo Tudela; Secretario: Alejandro Santa María Conill; Tesorero: Emilio Jofré. Fueron cofundadores: Pedro Baldasarre, Américo Calí, Guillermo Cano, Guillermo Petra Sierralta, Pedro Corvete, Lázaro Schallman, Antonio Dalla Torre, Hilario Velazco Quiroga, Jorge A. Calle. En 1943, aprobados los estatutos y por elección de sus socios, asumen la Comisión Directiva: Presidente: Alfredo Bufano. Lo secundan: Alejandro Santa María Conill, Juan Solano Ruiz, Juan Draghi Lucero, Vicente Nacarato, Fernando González Guiñazú, Américo Calí, Lázaro Shallman y Reinaldo Bianchini entre otros escritores. En distintas Comisiones fueron Presidentes: Américo Calí, Humberto Crimi, Juan Jorge Molinelli, Susana Nile Palumbo, Luis Ricardo Casnatti, Ana Freidemberg de Villalba, Antonio Martín del Olmo, Luis Treviño”. Sitio web de la delegación SADE Mendoza. <http://sademendoza.blogspot.com/2010/02/fundacion-e-historia-de-sade-mendoza.html>

pentágono, *Novela en forma de cuentos*, que edita la editorial Doble P de Buenos Aires, y que se reeditará en 1974 con el título de *Annabella*.

En 1956 se publica *Zama*, su novela de mayor fama y por la que ha sido más reconocido, traducida posteriormente a varios idiomas. El mismo año el cuento “Caballo en el salitral” gana el concurso de cuentos del diario *La Razón*.

En 1957 publica su segundo libro de cuentos, *Grot*, editado por D’Accurzio, en edición que también parece ser de autor. Obtiene el Premio D’Accurzio, que otorga la misma imprenta y pequeña editorial mendocina y posteriormente el premio Región Andina otorgado por la Dirección General de Cultura de la Nación, concedido en el año 1960. Con el nuevo título de *Cuentos Claros*, que figuraba en la primera edición como subtítulo, será reeditado en Buenos Aires en el año 1969 por Editorial Galerna.

En 1958 participa como coadaptador del libreto artístico de la Fiesta de la Vendimia de Alejandro del Río, en colaboración con Abelardo Vázquez y Alberto Rodríguez (h.).³³ En ese mismo año la Biblioteca San Martín del Gobierno de Mendoza publica *Declinación y Ángel* en edición bilingüe y obtiene el premio del Concurso Nacional de Cuentos del diario *La Razón* por “Caballo en el salitral”. Bajo el título *Two Stories*, será publicado en edición bilingüe en el año 1965 por Voces.

También en 1958, no sin las prevenciones que siempre tuvo hacia Buenos Aires, acepta dar una charla en la Biblioteca Nacional, de la cual es director Jorge Luis Borges, lo que le permite hacer su segundo viaje a la capital “por primera vez de manera consciente y voluntaria”³⁴, esta vez como escritor ya conocido, a pesar de su manifiesta aversión,

Di Benedetto escribe el guión cinematográfico llamado “El inocente”, basado en el cuento “El juicio de Dios”, trabajo que ganó el Segundo Premio de Argumentos para Películas del Instituto Nacional de Cinematografía en el año 1959. Ese año el cuento “El cariño de los tontos” gana el Premio Provincial de Narrativa de la Dirección de Cultura de Mendoza, y se incluye en el libro que lleva el mismo nombre y que es publicado en 1961 en

³³ “Esa Fiesta del 22 de marzo de 1958 se llamó «Todo lo que el vino trae» de Alejandro del Río, con adaptación de libreto de Antonio Di Benedetto, Alberto Rodríguez h. y Abelardo Vázquez”. En Mauro Castellarin, (ob. cit. p. 31) y Néspolo (ob. cit. p. 360) se dice que fue en el año 1956, pero “en 1956 por razones económicas y a consecuencia de la «Revolución Libertadora» no se realiza la Fiesta de la Vendimia”, según Patricia Rodón, en “Breve historia de la Fiesta Nacional de la Vendimia”. Fuentes: *Libro de Oro de la Vendimia*. Mendoza, diario *Mendoza*, 1986; *Cien años de vida mendocina*. Mendoza, diario *Los Andes*, 1982. Mdz On line. www.mdzol.com/nota/109080/

³⁴Celia Zaragoza, art. cit. p. 42.

Buenos Aires por la Editorial Goyanarte, volumen al que se le concede en 1963 el premio *Carlos Alberto Leumann* del Fondo Nacional de las Artes y de la Sociedad Argentina de Escritores.³⁵

En el año 1960 es becado por el gobierno de Francia, “para ampliar conocimientos sobre lengua y civilización de ese país”.³⁶ La beca le permite estar ocho meses en Europa, realizando estudios de Civilización Francesa en La Sorbona y de perfeccionamiento en periodismo: audiovisual, en el *Journal Télévisé*, y escrito, mediante *stages* en *Le Figaro* y en *Le Figaro Littéraire*.³⁷ Su amigo Emilio Fluixá recordará años después que durante esa estadía en Europa nació su hija: “Cuando nació la única hija, Luz —Lucita para Fluixá—, él estaba en Francia haciendo una pasantía en *Le Monde* (sic) y no estuvo presente. Yo viajé y le llevé una foto de la hija. Al verla, se puso a llorar. Destapamos un champán para brindar por la recién llegada. Vivía en un hotelito de Saint Germain des Prés. La nuestra fue una amistad sólida, sin ninguna interrupción.”³⁸

Durante esa estancia en Francia asiste al festival de Cannes como corresponsal del diario *La Prensa* de Buenos Aires y viaja por distintos países de Europa. En 1963 Di Benedetto es invitado a participar en los festivales de cine de Berlín, San Sebastián y Santa Margarita Ligure. En una recepción en la embajada de Francia conoce el escritor Alain Robbe-Grillet, reconocido en Europa como creador del objetivismo y del *nouveau roman*, junto a narradores como Nathalie Sarraute y Claude Simon, entre otros. Los viajes de Di Benedetto por Europa cumplen un papel muy superior a la satisfacción personal del invitado. En el ambiente cultural mendocino Di Benedetto es reconocido como verdadero nexo entre las corrientes literarias, teatrales y cinematográficas europeas y sus protagonistas y los grupos artísticos de Mendoza, volcando en el suplemento cultural de *Los Andes* las tendencias y discusiones del momento.

Graciela González de Díaz Araujo, en la *Historia del teatro argentino en las provincias*, reconoce la importantísima participación que tiene la opinión de la prensa cultural en la apertura y asimilación social a las novedades estéticas y teatrales en Mendoza. Especial reconocimiento tiene con la “difusión de textos ensayísticos y teatrales

³⁵ Teresita Mauro Castellarin, ob. cit. p. 35

³⁶ Ib[ídem]. p. 33.

³⁷ Jorge Enrique Oviedo, “El periodista...”, p. 39.

³⁸ Miguel Títiro, “Él decía...” <http://losandes.com.ar/notas/2006/10/7/cultura-209827.asp>

promovida por el diario *Los Andes*”. Dentro del espacio que dedica al área cultural, que como sabemos conducía Antonio Di Benedetto, recuerda en especial extensos artículos sobre Sartre, Camus y Ionesco, y los que publica Di Benedetto al regreso de sus viajes al extranjero, con “sus experiencias y las novedades poéticas y teatrales”. En relación a la “legitimación de las propuestas de la neovanguardia absurdista” reconoce que se deben en buena parte a profesores universitarios y a la labor periodística:

Antonio Di Benedetto, afamado narrador y crítico, realizó una labor de intermediario y receptor explícito. Operó como puente cultural entre los centros teatrales de Europa y Mendoza, y difundió los modelos ionesquianos y beckettianos. Su lectura y apreciación de las obras revelan una visión del mundo y un horizonte de expectativa particular. Como jefe de la “Sección Espectáculos, Artes y Letras”, de *Los Andes* y corresponsal de *La Prensa*, había viajado a Europa y conocido personalmente a Ionesco. Su experiencia personal se tradujo en extensos artículos sobre la polémica entre absurdo y teatro comprometido con los aspectos sociales de la colectividad en 1960, en Europa.³⁹

Oviedo trasmite también el reflejo cultural de los periplos europeos, que Di Benedetto, con modestia real o impostada, disminuye casi a caricatura en su esbozo autobiográfico:

Comienzan a sucederse una serie de notas en que se refleja la avidez de Di Benedetto por el mundo cultural europeo: asiste en París al homenaje que la Cinemateca Francesa rinde a Leopoldo Torre Nilsson por «La casa del ángel» y «Fin de fiesta», acto en el que están Georges Sadoul, Cavalcanti y Jacques Prévert; reproduce con prolijidad y admiración el diálogo entre Ionesco y Sartre, en La Sorbona, acerca del teatro; realiza una corta escapada a Londres y describe no solo las costumbres británicas sino que recorre pantallas y escenarios. Vuelto a Francia, es invitado al Festival de Cannes, se fotografía con Georges Simenon, transmite la exaltación que provocan Ingmar Bergman y Luis Buñuel, y asiste a la consagración de «La Dolce Vita», de Fellini, como mejor película.⁴⁰

En 1964 la Editorial Troquel de Buenos Aires edita su novela *El silenciero*, que gana el Gran Premio de Novela de la Subsecretaría de Cultura de la Nación. Al año siguiente escribe el guión de la película *Álamos talados*, junto con Abelardo Arias, autor de la novela del mismo nombre en la que se basa el guión. Ese mismo año es brevemente profesor de la Escuela Superior de Periodismo, creada en el año 1961 por la Dirección General de Escuelas de Mendoza con rango terciario.⁴¹

³⁹ Graciela González de Díaz Araujo, “La segunda modernización”, en Osvaldo Pellettieri (dir.), *Historia del teatro argentino en las provincias*, Grupo de Estudios de Teatro Argentino e Iberoamericano. Buenos Aires, Galerna – Instituto Nacional de Teatro, 2007, pp. 260-261.

⁴⁰ Jorge Enrique Oviedo, “El periodista cercano...”, p. 39.

⁴¹ “Di Benedetto fue designado en 1964 titular de la materia «Práctica y Redacción Periodística», de segundo año, y no alcanzó a completar el ciclo anual por sus múltiples actividades”. Jorge Enrique Oviedo, “El periodista cercano...”, p. 41.

En el año 64 es enviado especial del diario *La Prensa* de Buenos Aires a dos acontecimientos políticos importantes; el primero es la elección presidencial chilena en que Eduardo Frei derrota a Salvador Allende. Desde el punto de vista periodístico, Oviedo destaca la capacidad para suplir información directa con “notas de color”.⁴² El segundo viaje es para cubrir el golpe del general René Barrientos contra el presidente Víctor Paz Estenssoro en Bolivia. Las crónicas parecen apoyar decididamente al general golpista con quien consigue una extensa entrevista personal.⁴³

En el año 1965 se edita *Two Stories*, edición bilingüe de la editorial mendocina Voces, con ilustraciones del también mendocino Enrique Sobisch. El libro reúne dos cuentos ya publicados: “El abandono y la pasividad” y “Caballo en el salitral”. Ese año se le concede el Primer Premio de la Fiesta de Las Letras en la ciudad de Necochea por la novela *El silenciero*. El año de 1965 lo encuentra viajando por Estados Unidos, invitado por el Departamento de Estado en carácter de *leader group*. Visita el Actors Studio, describe Nueva York, asiste a la entrega de los Oscars, entrevista y se fotografía con Claudia Cardinale y Lila Kedrova, ganadora del Oscar por *Zorba, el griego*.⁴⁴

El 1 de octubre de 1965 es nombrado secretario de redacción de *Los Andes*, con retención de su cargo de jefe de las secciones Artística y Literaria y de Espectáculos. “Di Benedetto inicia un profundo proceso de transformación del casi centenario matutino, inspirado sin dudas en sus *stages* franceses y en la frecuentación de diarios de Europa, Estados Unidos y Latinoamérica.”⁴⁵ Obtiene el aval de la dirección del diario para una serie de cambios que modernizarán el matutino⁴⁶, al incorporar a lo largo de la semana distintas secciones novedosas: “Lo que sucede en otras partes del país”; “Mundo Joven”; “Horóscopo”; la sección “Tribunales”, con fallos y comentarios de la actividad judicial; “Folklore de ayer y de hoy”, a cargo de Alberto Rodríguez y su Instituto de Investigaciones Folklóricas; un nuevo abordaje de los temas vitivinícolas y profusión de estadísticas en la sección de “Economía”; “Ruedas y Motores”; “Caza y pesca”, “Ciencia y Técnica”; los

⁴² “Ejemplo de periodismo literario, o si se quiere literatura periodística, esa serie de notas sobre Bolivia merecerían figurar en una antología de textos que rescaten lo mejor del periodismo argentino. Las crónicas trasuntan un adentramiento (sic) tan poderoso que reflejan la honda impresión causada a Di Benedetto”. Jorge Enrique Oviedo, *Ibíd.* p. 44.

⁴³ *La Prensa*, Buenos Aires, 13 de noviembre de 1964. Las siguientes notas son de los días 21, 23 y 27 de noviembre de 1964.

⁴⁴ Jorge Enrique Oviedo, “El periodista cercano...”, p. 45.

⁴⁵ *Ibíd.* p. 45.

⁴⁶ *Ibíd.* pp. 45-46.

horarios de misas dominicales; “Calabó y Bambú”, la página de los niños. Crea también el suplemento dominical de “Espectáculos, Letras y Variedades”, con una considerable ampliación de los temas femeninos; abre las páginas a los escritores mendocinos, con la publicación de cuentos y poesías ilustrados por plásticos de renombre y también jóvenes. La primera narración es de Juan Draghi Lucero (1895-1994), “El antojo del Tío Isidoro”, ilustrada por José Bermúdez, y el primer poema una obra inédita de Jorge Enrique Ramponi. Entre las *Variedades* figuran comentarios de discos, notas de juventud, jazz, fotografía y ajedrez, así como una sección dedicada a la radio y a la televisión, incluyendo el listado de la programación de ambos medios. Comienza a salir una serie llamada “Encuestas populares” sobre temas de directo interés público; se da un vuelco completo a la sección “Política y políticos”, con comentarios y trascendidos del ambiente, y aparece una sección de “Jubilaciones y pensiones”, en que los lectores podían consultar gratuitamente los mecanismos para acceder a ese beneficio. Vendrán después la “Página del Campo” y “Temas de la Educación”, destinada a los docentes, una página de “Jardinería” y otra de “Salud, y las “Notas Idiomáticas”, de Hilda Basulto. Además de corresponsales en Buenos Aires, contrata a Celia Zaragoza en España, Paolo Senite en Italia, Alberto Carbone en Francia y Herman Gorjeen en Alemania Federal. Incorpora la página de “Vivienda y construcción”. Otro aporte significativo es la aparición los lunes del “Suplemento Deportivo”.⁴⁷

En el año 1967 su novela *Los suicidas* obtiene la Primera Mención en el concurso Primera Plana-Editorial Sudamericana, con un jurado compuesto por Gabriel García Márquez, Augusto Roa Bastos y Leopoldo Marechal; es publicado por la editorial convocante en 1969. En ese mismo año se traduce *Zama* al alemán con el título *Und Zama wartet*, por la editorial Horst Erdman.⁴⁸ Al año siguiente se publica *El silenciero* bajo el

⁴⁷ El mismo Oviedo da una muestra de la capacidad de innovación de la prensa escrita mendocina, tanto en diarios como en revistas y publicaciones periódicas. Entre la gran cantidad de publicaciones que trabajan temas específicos para ampliar contenidos y responder al interés del público, tomamos solo uno de los múltiples ejemplos a través de los años: “En julio de 1923, durante la gobernación de Carlos W. Lencinas, surge en el ámbito periodístico mendocino *El Momento*, de clara filiación lencinista, cuyo propietario y director es Alberto Marengo. Tiene su sede en Patricias Mendocinas 1923 y presenta una novedosa particularidad: reparte gratuitamente todos los viernes, día de publicación, 5 mil ejemplares. Su contenido incluye El Momento Científico, El Momento Deportivo, El Momento Comercial, El Momento Social, El Momento Literario, El Momento Teatral, El Momento Industrial y El Momento Político. En el aspecto literario, el semanario incluye colaboraciones de Ezequiel Martínez Estrada, Enrique Banchs, Alfredo Goldsack Guíñazú y Ricardo Tudela”. (Jorge Enrique Oviedo, *El periodismo en Mendoza*, p. 184).

⁴⁸ *Und Zama wartet*. Verlags-Tübingen und Basel, Horst Erdman Verlag, 1967.

título *Stille*⁴⁹. En el año 73 se incluirá “Caballo en el salitral” (“Pferd in er slpetergube”) en la antología *Der weisse sturm und andere argentitnische erzählungen*, Horst Erdman Verlag⁵⁰, y en 1974 aparece “No” en una antología a cargo de Günter Lorenz, *Lateinamerika-Stimmen*, en edición de Erdman.

En la segunda mitad de la década del 60 viaja con distintas invitaciones y tareas periodísticas de corresponsal por países de Europa, Medio Oriente y Latinoamérica. En 1967 es nombrado subdirector del diario *Los Andes* y en 1968, ante la creación de un periódico vespertino de la misma empresa editorial, *El Andino*, se le da el mismo cargo. En ambos diarios ejercerá una dirección de hecho hasta su encarcelamiento en el año 76⁵¹. En 1968 recibe una carta de reconocimiento de la División Prensa de la UNESCO-París por su labor periodística.

En 1969 Editorial Sudamericana publica la novela *Los suicidas*. Ese año el gobierno italiano lo condecora como Caballero de la Orden del Mérito; en el año 71 la *Alliance Française* premia su labor periodística y de colaboración cultural entre Francia y Argentina. En 1973 es invitado por el gobierno de Alemania Occidental y asiste como crítico al Festival Cinematográfico Internacional de Berlín. Ese año es miembro fundador del Club de los XII (luego Club de los XIII) presidido por Sigfrido Radaelli, que premia todos los años la mejor obra de narrativa. En el año 1974 viaja por Centroamérica y participa en el Congreso de la Nueva Narrativa Hispanoamericana en Cali, Colombia, donde da una conferencia e integra una mesa redonda con escritores como Mario Vargas Llosa, Ciro Alegría, Eduardo Gudiño Kieffer y Jorge Edwards. En ese mismo año la Academia Argentina de Letras lo nombra Miembro Correspondiente en Mendoza.

Mientras tanto sus cuentos han ido participando de distintas antologías: “Caballo en el salitral”, en *Antología del joven relato latinoamericano*, en el 72; “Pero uno pudo”, en *Treinta y cinco cuentos breves argentinos*, selección de Fernando Sorrentino, en el 73; “No”, en *Mi mejor cuento*, en el 73; “Mariposas de Koch”, en *Así escriben los latinoamericanos*, selección de Haydée Barroso, en el 74; “Pajaritos en la cabeza”, en *Así escriben los argentinos*, selección de Haydée Barroso; “Los Reyunos”, en *Misterio Cinco*.

⁴⁹ *Stille: Erzählung*. Frankfurt, Suhrkamp Verlag, 1968.

⁵⁰ *Der weisse sturm und andere argentitnische erzählungen*, Tübingen und Basel, Horst Erdman Verlag, 1967.

⁵¹ En verdad prácticamente cumple la función de director de ambos diarios, siendo la titular la escribana Elvira Calle de Antequeda, de la familia dueña y fundadora, que nunca ejerció el periodismo.

Los ganadores del Primer Concurso Latinoamericano de Cuentos Policiales; “El abandono y la pasividad”, en *Antología de la prosa poética argentina*, Oscar Hermes Villordo y Jorge Cruz (editores), Kapelusz; “Caballo en el salitral” y “El juicio de Dios”, en *Diez narradores argentinos*, en selección Luis de Paula.⁵²

En 1974 obtiene la beca de la Fundación Guggenheim de Nueva York, de la que no llega a gozar por haber sido detenido por la dictadura militar argentina en el año 76. En el año 1975 se publica *El juicio de Dios*⁵³, antología de cuentos de Antonio Di Benedetto seleccionados por Alberto Cousté para Ediciones Orión en Buenos Aires. Ese mismo año, su cuento “Los Reyunos”, que más adelante se publicará en *Absurdos*, gana el Primer Concurso Latinoamericano de Cuentos Policiales y es publicado, como vimos, en Buenos Aires por el Siete Días Club en la antología *Misterio Cinco*.

El año 1975 fue un buen año para el escritor y en enero del 76 les cuenta a amigos que estará viajando a Europa gracias al premio ganado por “Los Reyunos”⁵⁴. En ese 1976 la SADE le otorga la Faja de Honor por *El juicio de Dios*, la antología editada el año anterior. Está acordada la traducción de *Zama* al francés, para la Colección *Les Lettres Nouvelles*, que dirige Maurice Nadeau para la editorial Danöel, que saldrá efectivamente en 1976; se prepara la traducción al italiano con Einaudi Editori y también otra edición en polaco que verá la luz en 1976 en la editorial Wydawnictwo Literackie, Cracow. El 24 de marzo del mismo año Di Benedetto es detenido y puesto a disposición del Poder Ejecutivo, por motivos que él mismo dirá desconocer, y que de alguna manera siguen siendo un misterio, más aún por la posición social y profesional que había detentado hasta ese momento. Recobrará su libertad el 3 de septiembre de 1977, después de haber sido trasladado desde dependencias militares y penales de Mendoza a la Unidad Penitenciaria 9 de La Plata. Las razones del encarcelamiento de Di Benedetto probablemente permanecerán por siempre oscuras. Evidentemente la cárcel de Di Benedetto no es un hecho aislado, pues la represión

⁵²*Antología del joven relato latinoamericano*, Siglo XX, Buenos Aires, Fabril Editora, 1972; *Treinta y cinco cuentos breves argentinos*, selección de Fernando Sorrentino, Buenos Aires, Plus Ultra, 1973; *Mi mejor cuento*, Buenos Aires, Orión, 1973; *Así escriben los latinoamericanos*, selección de Haydée Barroso, Buenos Aires, Orión, 1974. *Misterio Cinco. Los ganadores del Primer Concurso Latinoamericano de Cuentos Policiales*, Buenos Aires, Siete Días Club, 1975. *Diez narradores argentinos*, selección Luis de Paula, Barcelona-Buenos Aires, Bruguera, 1977; *Antología de la prosa poética argentina*, Oscar Hermes Villordo y Jorge Cruz (editores), Kapelusz, 1976.

⁵³ Antonio Di Benedetto, *El Juicio de Dios. Antología de cuentos*. Buenos Aires, Orión, 1975.

⁵⁴Rosel Albero, “Mi amigo Antonio”. *El Altillito de la Cultura*, diario *Uno*, n° 171. Mendoza, domingo 6 de octubre de 1996, p. 3.

en esos años es no solo masiva sino también indiscriminada. No suele mencionarse que son varios los periodistas del diario *Los Andes* encarcelados sin motivo ninguno (tanto como dirigentes sociales y políticos de todo tipo). En el caso de la prensa y de los medios de comunicación lo que pretende la nueva dictadura es la impunidad para el terror represivo que se ejercerá de manera brutal y cuyo nivel no tuvo precedentes en el país.⁵⁵ Pero aun así, la cárcel del prestigioso director del diario decano y conservador de la Provincia, escritor reconocido y sin vinculación con la política, es de difícil explicación. Su participación en actividades que los militares hubieran podido considerar “subversivas”, según la terminología represiva de la época, son impensables. Las especulaciones esgrimidas se pueden resumir en que no quiso dar información a la dictadura (por ejemplo: fotos del diario relacionadas con el levantamiento popular llamado *Mendozazo*), haber dado a publicidad actividades represivas de los *grupos de tareas* (en especial el caso Bonardell, periodista del diario *Los Andes*), haber tenido actitudes despectivas con respecto a los militares y, finalmente, haber sido víctima de una venganza personal por motivos de “faldas”.

Para su amigo Fluixá⁵⁶ era impensable que pudiera ser encarcelado: “Le endilgaban que era tesorero de los Montoneros. Perra mentira. Yo que fui amigo y lo quise a Di Benedetto, nadie me puede desmentir ni contradecir; era miedoso, política y cívicamente hablando. Si alguien le hubiera propuesto entrar en una «rosca» como la de los Montoneros, lo tendrían que haber corrido hasta el Arco del Desaguadero [el límite de la Provincia]; era un tipo temeroso”. Miguel Títiro, periodista de *Los Andes* bajo sus órdenes dice: “Su mundo era el periodismo, la literatura y... las mujeres. ¡Cómo le gustaban las féminas! Toda la vida le gustaron, su vida también giraba alrededor de ellas. Por eso, la acusación política fue una patraña”.⁵⁷

⁵⁵ Es conocido el caso del periodista Bonardell, secuestrado por fuerzas militares, sospechoso por tramitar la recepción de un envío en el correo para su hijastro, presuntamente militante de izquierda, secuestro que el jefe de Policía Santuccioni reconoce al periodista Rafael Morán del propio diario. Después de días, el diario reacciona con una nota pequeña acerca del secuestro sin especificar quién lo ha hecho ni los motivos.

⁵⁶ “Cuando salió en libertad, en 1984, lo alojó en un departamento que tenía en Buenos Aires, que luego volvió a ocupar cuando retornó del destierro madrileño. También lo visitó varias veces en la capital española”. Miguel Títiro, “Él decía...” <http://losandes.com.ar/notas/2006/10/7/cultura-209827.asp>

⁵⁷ “Me acuerdo que cuando en la Universidad lo daban como materia de estudio, las chicas venían a verlo para hacer la tesis y ahí las cautivaba. Cuando fue apresado, la mujer tuvo que romper un *secretar* donde había llaves y papeles. Entonces encontró cartas de enamoradas, que eran decenas. Se disgustó muchísimo”. Miguel Títiro, “Él decía...” <http://losandes.com.ar/notas/2006/10/7/cultura-209827.asp>

Juan José Saer dirá lo que le escuchó a Di Benedetto cuando estuvo con él en España: “En 1976, las marionetas sangrientas que impusieron el terrorismo de Estado, lo arrestaron la noche misma del golpe militar y, sin ninguna clase de proceso, lo mantuvieron en la cárcel durante un año. Los notables mendocinos que había frecuentado durante décadas se lavaron las manos, de modo que cuando salió de la cárcel, a los 56 años, lo esperaban el destierro, la miseria y la enfermedad. Ni una sola vez lo oí quejarse, y cuando le preguntaba las causas posibles de su martirio, sonreía encogiéndose de hombros y murmuraba: «¡Polleras!»”.⁵⁸ Hay también una respuesta de Di Benedetto, en entrevista del año 1984 cuando vuelve a Mendoza, que podría avalar esta idea, porque en ella el autor particulariza, aunque como tantas veces de manera críptica, la posible culpabilidad por la que es detenido:

Lo que me ha ocurrido ha sido esta persecución de que se me hizo víctima, pero también hay que llamarla expiación injustificada, según los argumentos que se insinuaron para ejecutar, para ejecutarme. Sin embargo, yo le doy una explicación que arranca desde el primer momento de lo que me ocurrió. Me parece que es un castigo que necesitaba porque yo, al igual que el personaje de la novela, era muy orgulloso, y el orgullo, presunción, la vanidad merecen un castigo a veces, sobre todo si dañan a los demás. Yo me siento responsable de no haber sido suficientemente equitativo con el prójimo. No estoy hablando de la población de todo Mendoza ni del país, sino especialmente de un personaje próximo y no individualizado, que contiene a muchos personajes por lo que se puede hablar de una multitud. Yo no me porté muy bien con el prójimo aunque traté de llevar una vida que puede calificarse de moral y de buena conducta —así lo califico yo, ya veo que los militares no—. Pero dentro de eso, y no es que le conceda razón a ellos por lo que hicieron conmigo como por lo que han hecho con tanta gente, quizás he tenido alguna apetencia propiciatoria de que me sucediera algún traspie así, porque yo tenía que moderarme, en mis impulsos y mis ambiciones. Y como moderador ha funcionado mucho.⁵⁹

En la madrugada del golpe, los militares también habían allanado la casa del presidente del directorio de *Los Andes*, un conocido y rico empresario de Mendoza⁶⁰.

Rafael Morán, Jefe de Policiales de *Los Andes* en ese momento, recuerda:

En la madrugada del golpe militar Di Benedetto me llamó a su despacho y me pidió que fuera con fotógrafo a hablar con el presidente del directorio, Francisco Díaz Telli, a quien le habían allanado su casa de calle Boulogne Sur Mer, a metros de los portones del parque. Recuerdo que no abría la puerta y lo llamamos a gritos desde la vereda, identificándonos, hasta que se asomó tímidamente. Nos contó que los militares lo habían

⁵⁸ Juan José Saer, *El concepto de ficción*. Buenos Aires, Compañía Editora Espasa Calpe/Ariel, 1997, p. 57.

⁵⁹ Andrés Gabrielli, “En busca de la memoria perdida. Entrevista a Antonio Di Benedetto”. *El Altillito de la Cultura*, diario *Uno*, n° 171. Mendoza, domingo 6 de octubre de 1996, p. 7.

⁶⁰ Francisco Díaz Telli, reconocido empresario mendocino fue presidente del directorio del diario *Los Andes*, a mediados de la década del ‘70. Fue directivo del ex banco Banco Unión Comercial e Industrial y también cumplió funciones directivas en la ex fábrica Carbometal y Cristalerías de Cuyo. Asimismo participó en las privatizaciones de los bancos de Mendoza y de Previsión Social. Fue fundador de la empresa mendocina Tecnicagua, en 1947, especializada en la perforación de pozos para la extracción de agua y en la exploración, explotación y transporte de gas y petróleo. *Los Andes*, miércoles, 15 de febrero de 2012. www.losandes.com.ar/articulo/murio-reconocido-empresario-francisco-diaz-telli-624461 Captura 6/6/2017

colocado de cara a una pared, con las manos en alto, diciéndole que buscaban al dirigente universitario Roberto Roitman. Una excusa vil. Era claramente un acto de intimidación porque en las horas siguientes nos iban a detener a varios periodistas, incluido Di Benedetto, y esa era una manera de que el diario no interviniese.⁶¹

Del diario *Los Andes*, además de Di Benedetto —subdirector del diario—, fueron detenidos los periodistas Rafael Morán, Alberto Atienza, Norma Sibila, redactora y esposa de Morán, y el cronista Ricardo Visso; se había allanado el domicilio de Pedro Tránsito Lucero, jefe de noticias de *Los Andes* y jefe de redacción de *El Andino*, que había sido detenido junto con su esposa, la abogada Dora Goldfar. Lucero era hijo del general (R) Pedro León Lucero, también encarcelado, interventor de la Provincia del gobierno democrático hasta el momento del golpe, aunque sin el manejo del aparato policial provincial, que había pasado bajo la conducción de las fuerzas armadas. Periodistas de otros medios también fueron reprimidos.⁶²

El periodista y escritor, y también su amigo, Rodolfo Braceli, preferirá atribuir la cárcel de Di Benedetto a algún comentario antes del golpe: “Un atrevido brindis suyo a finales de 75, comparando militares con equinos, iba a ser la escondida razón de su cárcel.”⁶³ Es de notar que el brindis se produce en una cena de agasajo de las autoridades militares a distinguidos integrantes del periodismo local, entre ellos a Antonio Di Benedetto, quien manejaba el centenario diario mendocino.⁶⁴

⁶¹ Rafael Morán, “La verdad...” <http://www.mdzol.com/nota/338420/>

⁶² Personal del diario *Mendoza* también fue detenido: Ventura Pérez, administrativo en dicho diario y secretario general del Sindicato de Prensa, y otro administrativo, Rolando Morán. Otros periodistas pudieron exiliarse, como Gatás y Longo, de la revista *Claves*. El Sindicato de Prensa fue asaltado y saqueado. Juan Ramón Salomón, dueño del pequeño periódico *La Provincia*, con 40 años de actividad y dedicado especialmente a la vitivinicultura, fue encarcelado en abril del 77 por una nota denunciando un negociado. Los talleres del modesto papel impreso *La Tarde*, que subsistía desde comienzos de siglo, y donde también se imprimía para terceros (como por ejemplo la revista *Claves*) había sufrido un ataque con una bomba ya en 1975, por lo que tuvo que cerrar.

⁶³ Rodolfo Braceli, “Di Benedetto, 20 años después”. *Ñ Revista de Cultura*, n° 158, Buenos Aires, 7 de octubre de 2006, p. 20.

⁶⁴ También Jorge Oviedo certifica esa reunión: “El general Santiago, comandante de la Octava Brigada de Infantería de Montaña, realiza una comida con los principales periodistas de Mendoza y aprovecha para conocer sus opiniones acerca de qué era lo más conveniente de realizar en esas difíciles circunstancias. El episodio es registrado por el prestigioso periodista Dante Di Lorenzo con estas palabras: «Todos, y especialmente Di Benedetto, insistieron en la necesidad de respetar al gobierno, permitiendo que Isabel Perón terminara su mandato, una forma de sutil castigo para que el pueblo pagara sus culpas por no haber sabido elegir mejor. Incluso el anfitrión coincidió con esta posición tan compartida, pero cuando habló Di Benedetto la cosa se puso al rojo vivo, ya que con su cortante y filosa definición dejó a todos los circunstantes más que sorprendidos con un agregado de aproximadamente este tenor: ‘los militares son tan brutos que es difícil comprendan esta situación»”. Jorge Enrique Oviedo, “El periodista cercano...”, p. 55.

Rafael Morán, jefe de la sección Policiales del diario *Los Andes* entre 1967 y 1976, reconoce la actitud temerosa de Di Benedetto y de las autoridades del diario ante las amenazas de los militares, lo que no se riñe con el decidido reconocimiento que propone para su persona en Mendoza a su regreso del exilio europeo. Morán, también preso el mismo día del golpe, opina que los militares creían que estaba ligado al ERP, lo que para él es inverosímil.⁶⁵ Morán dice: “No era un escritor «social» porque su verbo no era de protesta ni comprometido ideológicamente. Era un esteta, un novelista y un cuentista ‘objetivista’ como se lo supo denominar. // Ahora bien, en su rol de periodista y en los aspectos de su personalidad, hay controversia. Y no se ha logrado una versión única acerca del momento de su detención ni de sus motivos. No pretendo que la haya, pues su personalidad tenía muchos matices y los hechos desencadenados sobre él, una variedad de interpretaciones.”⁶⁶

La amenaza militar influía decididamente en la actitud de los periodistas y responsables de los medios desde antes de marzo del 76:

Tan así, que vinieron a *Los Andes* dos militares de la Fuerza Aérea —rememora Morán— a dar las instrucciones. Me acuerdo que San Martín era el Secretario de Redacción, y me dijo “Rafael, vení, escuchá lo que estos señores te van a decir”. Un tipo pasó al frente y me dijo “Se acabó la joda. Acá, vamos a sacar a los delincuentes subversivos de sus cuevas, y no se puede publicar nada, porque vamos a clausurar el diario”. Al día siguiente empezaron las barbaridades y las detenciones [...] censuraron a todos los medios, que no dijeron absolutamente nada. ¿Es comprensible? Sí, totalmente. Qué podés hacer... ¿Convertirte en un héroe? [...] Eso generó un gran riesgo para los periodistas y les hicimos el planteo a los dueños de *Los Andes*. Cualquier cosa nos podía costar la vida. Y el directorio acordó no publicar más comunicados, ni de un bando, ni del otro. [...] Pero era muy entendible someterse a esa censura... Nosotros logramos romperla. Estábamos en el edificio viejo, adelante, y la gente se agolpaba en el hall de ingreso para preguntar por sus familiares, que desaparecían en los operativos. La redacción estaba en el primer piso. Lloraban... a mí me tocaba atender a esa gente.

⁶⁵ “¿Por qué detuvieron a Di Benedetto? Tengo una explicación: en su juventud fue un estudiante del socialismo argentino; había autorizado la publicación del latrocinio cometido por militares y policías en diversas viviendas y el asesinato de militantes políticos y sindicales; intercedió por el arresto del periodista Jorge Bonardell en una famosa reunión del general Santiago con corresponsales y directores de diarios, en donde les imputó que los militares ‘no entendían ciertas cosas porque eran brutos’; le llegaban cartas de intelectuales europeos y cheques —sobre todo de Francia y Alemania— por la traducción de sus obras y eso lo transformaron los represores en la «tesorería» del ERP, y finalmente, llevó a la redacción de *Los Andes* a una generación de jóvenes con pensamiento progresista. Motivos fútiles y perversos. Di Benedetto no era de izquierda, no era peronista, su conducta era conservadora. [...] Di Benedetto permaneció una semana más con nosotros en el barracón y después fue llevado a la enfermería del Liceo, una forma de aislarlo porque, en realidad, era el gran objetivo de los militares: lo acusaban de ser tesorero o quien manejaba ciertos dineros del ERP (Ejército Revolucionario del Pueblo)”. Rafael Morán, “La verdad ...”

<http://www.mdzol.com/nota/338420/> Captura 6/6/2017.

⁶⁶ *Ibíd.*

Quando planteaba ese tema, la respuesta era “no podemos hacer nada, nos van a clausurar el diario”.⁶⁷

También señala que había periodistas que estaban a favor de la acción de las fuerzas armadas y participaban en los medios, entre ellos un secretario de redacción del propio *Los Andes*. Otros periodistas eran vistos actuando en los lugares de detención o dando órdenes dentro del diario. También destaca que una vez producidas las detenciones, el diario procedió a despedir a los trabajadores aduciendo sus “actividades incompatibles con la función del periodista”. Di Benedetto quedó cesante el 31 de mayo de 1976 por ese motivo. El día después de instaurado el gobierno de facto y con sus periodistas detenidos sin motivo alguno, *Los Andes* tituló: “El país vive y trabaja normalmente”. Su familia no recibió nada de parte de las autoridades del diario: ni dinero ni apoyo. La firma que daba conformidad al cese de la relación laboral, Di Benedetto la puso tras las rejas: “El papel, —dice— con un texto ya preparado para la firma, me fue pasado en la celda por un carcelero con el consejo de que lo aprovechara, y que serviría para aliviar la situación económica de mi esposa e hija”, explicó el escritor una década después, en la carta que envía al Director de la Caja Nacional de Previsión de la Industria, Comercio y Actividades Civiles el 25 de julio de 1986, solicitando que lo incluyeran en el régimen jubilatorio, a pesar de haber dejado de aportar en 1976⁶⁸. Morán y Pedro Tránsito Lucero fueron separados del diario. En el caso de Di Benedetto la veda fue más allá de la posibilidad de trabajo, ya que su nombre desapareció durante años de cualquier mención en el matutino; esto lo afectó tremendamente después de toda una vida de haber trabajado y conducido *Los Andes*: “Era un hombre resignado, dolorido, siempre apesadumbrado. No había podido superar su

⁶⁷ Decía Rafael Morán: “Un día, vino una mujer y contó —llorando— una detención tremenda. Se habían llevado a su hijo, que era de la Juventud Peronista, a patadas, desnudo, delante de los hijos que gritaban. Cuando la mujer fue al diario su hijo llevaba una semana desaparecido. Todo el mundo negaba la detención. Yo fui y se lo planteé a Di Benedetto, porque era un caso terrible. Me permitió publicar un recuadrado moderado, con la historia, y así rompimos la censura”. Ricardo Montacuto, “Hubo un periodismo alcahuete de las Fuerzas Armadas”. Mdz Online, 3 de marzo de 2010. <http://www.mdzol.com/entrevista/194121/> Captura 6/6/2017.

⁶⁸La carta está en el archivo de Audiovideoteca de Escritores, del Centro Cultural Recoleta, organismo del Ministerio de Cultura de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, www.audiovideotecaba.com. Citada completa en el sitio de la Librería y Editorial Eterna Cadencia. <http://eternacadencia.com.ar/blog/contenidos-originales/audiovideoteca-de-buenos-aires/item/antonio-di-benedetto-reclama-la-jubilacion.html> Captura 6/6/2017.

detención, las golpizas a las que lo sometieron, a la ignominia y el destierro y también al ostracismo en el propio diario *Los Andes*. Su nombre estuvo prohibido durante diez años.”⁶⁹

Esa actitud parecería incomprensible por parte del medio para el que trabajó durante tantos años como director y como tal fijando la línea editorial. Mientras tuvo esa posición fue muy valorado por la empresa. Uno de los dos directivos que lo entregaron en el Liceo Militar, Osvaldo Lima⁷⁰, asesor letrado del diario en el momento del golpe, dice en una entrevista: “Cuando él dirigía el diario era una persona que gozaba de la total confianza del directorio. Muy razonable. Seguía la línea editorial del diario. Nunca tuvimos ningún problema con respecto a su trabajo.”⁷¹ Por el contrario, *Los Andes* omitió sistemáticamente mencionar los incesantes pedidos por su libertad que hacían llegar a la Junta Militar escritores y figuras de la cultura desde varios rincones del mundo. En el año 86, en el reportaje citado de Urien Berri, Di Benedetto dirá, claramente dolido: “...la falla moral no fue solo de los militares, que fueron los agentes. La falla es también de la inmensa cantidad de gente que colaboró, ocultó o simuló no conocer.”⁷² Resulta paradójico que Di Benedetto responda acerca de las responsabilidades civiles en la dictadura militar en una entrevista del diario *La Nación*, que tuvo una línea permanente de apoyo y justificación del golpe del 76.

Di Benedetto dijo que nunca supo por qué había sido encarcelado y esa incertidumbre fue una de las causas de una angustia todavía mayor. Él era un hombre importante y respetado en el ambiente social y de poder de la Provincia. Esa administración del poder que le daba su posición está perfectamente reflejada en su última novela *Sombras, nada más...*, con un profundo sentido autocrítico que no se ha considerado. Los ejemplos del frecuente trato entre personalidades de *las fuerzas vivas* son permanentes. El escritor José María Borghello⁷³ recuerda que en un viaje a Mendoza compartió una cena con el escritor

⁶⁹Rafael Morán, citado en Ricardo Montacuto, “Hubo un periodismo alcahuete de las Fuerzas Armadas”. Mdz Online, 3 de marzo de 2010. <http://www.mdzol.com/entrevista/194121/> Captura 6/6/2017.

⁷⁰ “Me llama la atención, además, que Lima no recuerde a periodistas tan honorables como Atienza y Pedro Tránsito Lucero y tampoco tenga memoria sobre mí, cuando fue él quien instrumentó nuestros despidos, una actitud que, por la falacia de los procedimientos, los deshonrará siempre. A mi esposa Norma Sibilla, la hicieron renunciar desde la cárcel para no pagarle indemnización. Todo eso lo instrumentó el doctor Lima”. Rafael Morán, “La verdad...” <http://www.mdzol.com/nota/338420/>

⁷¹ Gabriel Conte, “El hombre que acompañó a Di Benedetto a prisión: «Fue una hecatombe para *Los Andes*»”. Mdz Online. 2 de noviembre de 2011. <http://www.mdzol.com/nota/338201/> Captura 6/6/2017.

⁷²Jorge Urien Berri, art. cit. p. 6.

⁷³ Autor de *Que los niños huyan de mí*, *Las razones del lobo* y *Plaza de los lirios*, entre otras obras, vivió muchos años en Mendoza. Dice el periodista Gioffré: “*Plaza de los Lirios* (plagado de nombres de guerra, como Inmaculada o Ángel azul, y de obscenidades, al mejor estilo Osvaldo Lamborghini) fue un hito, junto

Abelardo Arias, invitados por el interventor militar de la Provincia antes de las elecciones de 1973, el general Ramón Genaro Díaz Bessone.⁷⁴ La noticia de esa cena se publica en el diario *Los Andes*: “He guardado la pequeña nota del diario —dice Borghello— por dos motivos. Dice así: «El ministro de Gobierno, doctor Horacio Bustos Dávila, ofreció una comida al escritor Abelardo Arias, la que se sirvió en el Plaza Hotel. Asistieron, además, especialmente invitados, el licenciado Nicanor M. Saleño y los escritores José María Borghello, Guillermo Pietra Serralta y Antonio Di Benedetto»”.⁷⁵ Otro dato que acentúa el asombro ante la cárcel e incluso la tortura de Di Benedetto es que hay testimonios acerca de su opinión favorable al golpe de estado que derrocó al gobierno constitucional. El escritor Danilo Alberio, hijo de su dilecto amigo Rosel Alberio, en diálogo personal con Di Benedetto, el mismo 23 de marzo le escuchó palabras fuertes a favor del golpe e injuriosas en contra de la presidenta derrocada. Borghello también publica, años después, lo que ocurrió la misma noche del golpe de estado en una reunión social antes de que fuera detenido. Dice: "Di Benedetto organizó una comida en casa de Gildo D'Accurzio, imprentero de Mendoza que ayudó desinteresadamente a muchos escritores de esa provincia. Fue el 23 de marzo de 1976 a la noche, horas antes de la caída del gobierno de Isabel Perón. // Di Benedetto hizo venir a un fotógrafo del diario para que nos sacara fotografías —él no figuró en ninguna. [...] Rato después lo llamaron del diario por teléfono: volvió exultante, nos comunicó su alegría diciéndonos que había caído, ¡por fin!, el gobierno de Isabel Perón, y, con un último brindis, se despidió y partió hacia *Los Andes*.”⁷⁶ El estupor, confusión y abatimiento que siguieron a su detención eran totalmente explicables. En un resumen biográfico que hace

con *Asfalto*, de Renato Pellegrini, de la llamada literatura gay”. Marcelo Gioffré, “José María Borghello: episodios de un escritor secreto”. Mendoza, *Los Andes*, sábado 13 de febrero de 2010. Reproducido en <http://www.losandes.com.ar/noticia/cultura-472031> Captura 6/6/2017.

⁷⁴ El general Ramón Genaro Díaz Bessone fue interventor de la provincia de Mendoza entre marzo y mayo de 1973, es decir, antes incluso de las elecciones que ganó el peronismo después de dieciocho años de proscripciones. Durante la dictadura militar llamada Proceso de Reorganización Nacional (1976-1983) desempeñó altos cargos, entre ellos Comandante del Cuerpo II y ministro de Planeamiento bajo la presidencia de Jorge Rafael Videla.

⁷⁵ “Abelardo viajaba a Mendoza para estar con su familia, y era requisito imprescindible reunirnos con Di Benedetto a charlar, comer y beber hasta altas horas de la noche. A veces, pocas, eran reuniones sociales en honor de Abelardo que él soportaba; a una de ellas fuimos invitados Di Benedetto y yo. No fue importante, una más de compromiso con Abelardo, y nosotros como atenuantes del aburrimiento y los bien supuestos silencios, eso supongo, aunque quizás el interés de nuestros huéspedes en que Di Benedetto asistiera fuera otro. Estaba el Interventor Federal en Mendoza, el General de Brigada Ramón Genaro Díaz Bessone”⁷⁵. José María Borghello, “Borghello evoca a Di Benedetto”. *Los Andes*, Cultura, Mendoza, sábado, 13 de febrero de 2010. Reproducido en <http://www.losandes.com.ar/noticia/cultura-472034> Captura 6/6/2017.

⁷⁶ *Ibíd.*

con motivo de la entrega del Doctorado Honoris Causa de la Universidad Nacional de Cuyo dice:

...detenido en su despacho de *Los Andes* de Avenida San Martín, la misma noche del golpe militar (los militares completaron su faena allanando y destruyendo el interior de la sucursal de *La Prensa* en calle Espejo), conocidas por dentro las cárceles de Mendoza y La Plata (Unidad 9, acaso del ejército), pasó al exilio con destino facilitado por una invitación a Londres de la Embajada Británica y otra a Alemania de Heinrich Böll, por entonces flamante Premio Nobel de Literatura, así como una propuesta de la Universidad de Rennes para dictar un cursillo. Luego de las clases o conferencias en las universidades de Francia (aparte de la de Rennes para dictar un cursillo, las de Tours, Toulouse, París Sorbona), Di Benedetto pasó a España, invitado por la televisión de ese país, y en Madrid se reencontró con su oficio de periodista y escritor.⁷⁷

El duro período de cárcel dejará una profunda huella en el ánimo y en la salud de Di Benedetto, remitiéndolo a las zonas más oscuras y pesimistas de su personalidad. La caída en desgracia en Mendoza, su hábitat natural, será evocada con un sesgo muy crítico y autocrítico en *Sombras nada más...* La cárcel además lo somete a vejaciones impensadas, empezando por el terrible hecho de no haber conocido nunca realmente por qué fue encarcelado⁷⁸. Por otro lado, era evidente que era un *outsider* para el resto de presos políticos. Una publicación en un diario a favor de su libertad por parte de escritores, por ejemplo, da pie a que sus compañeros de prisión se burlen de él, pues en la solicitada han dicho que Di Benedetto es “una de las glorias argentinas”, y comienzan a llamarlo “Don Gloria.”⁷⁹

⁷⁷ Antonio Di Benedetto, “Datos Bio-Bibliográficos (Anotados hasta 1983)”. Buenos Aires, copia mecanografiada, datos recogidos con motivo de la entrega del título Doctor Honoris Causa por la Universidad Nacional de Cuyo, sin número de páginas. En Teresita Mauro Castellarin, ob. cit. p. 42.

⁷⁸ “Trató de saber por qué estaba allí, con qué objeto, en presencia de altos jefes detentadores del poder. Se le contestó que eran secretos de Estado y que terminados los trámites, se resolvería sobre su situación”. Ángel Bustelo, *El silenciero cautivo*. Mendoza, Editorial DG-Mendoza, 1988, p.112.

⁷⁹ “El escritor y periodista Antonio Di Benedetto ha dejado de estar a disposición del Poder ejecutivo Nacional [...] En octubre del año pasado, un grupo de importantes escritores argentinos dirigió una carta al presidente de la Nación pidiéndole su intervención. La firmaron, entre otros, Victoria Ocampo, Manuel Mujica Láinez, Silvina Bullrich, Ernesto Sabato, Angel J. Battistessa, Abelardo Arias, Cayetano Córdova Iturburu, Ulyses Petit de Murat y Jorge Luis Borges. En el texto se considera a Di Benedetto como *una de las glorias argentinas*”. “Liberación de un escritor”. Buenos Aires, *La Opinión*, 3 de septiembre de 1977, p. 1. Citado en Teresita Mauro Castellarin, ob. cit. p. 43. El hecho produce que pida a Fernando Rule que interceda ante sus compañeros para que no usaran el apodo de “don Gloria” como una burla. Rule es uno de los detenidos que aparece en la tapa de *El Andino* con el título “Frustran en Mendoza un plan terrorista”, el 22 de febrero, con lo que quedaron *blanqueados* y en detención legal. Paradójico es que Rule y sus compañeros de militancia hubieran aprobado el golpe de estado: “Yo pertenecía a una organización que consideraba entre sus formas de accionar la lucha armada y considerábamos erróneamente que el golpe de Estado iba a hacer explícito el enfrentamiento entre el pueblo y las minorías dominantes”. María Eva Guevara, “Tinta roja”. Buenos Aires, *Veintitrés*, 10 de noviembre de 2011.

Una vez libre, Di Benedetto agradeció la movilización de personajes del ámbito literario por su situación y entre ellos cita a Sabato y al premio Nobel Heinrich Böll. Braceli remarca la dedicación y movilización de Adelma Petroni en pos de su liberación; ella era la única persona que lo visitaba cada jueves en la cárcel de La Plata. En una nota del diario *Clarín* Di Benedetto dirá a su entrevistador:

Es de público conocimiento que yo no quedé nada bien después de lo que sufrí en prisión. En Madrid, como te lo dije, estuve en manos de psiquiatras. Me resultó muy duro tratar de reponerme. Todavía estoy tratando de salir de las pesadillas que me persiguen por las noches en cada momento de mi vida. Tanto es así que aún no logro escribir como antes. Tengo la amarga sospecha de que ya nunca volveré a ser el hombre que era ayer... Realmente estoy muy mal, estimado amigo. [...] Desde que llegué a Buenos Aires las pesadillas se suceden de manera maníaca, terrorífica. Con decirte que a veces hasta tengo miedo de dormirme. Me despierto empapado en sudor, o gritando, con taquicardia... Te ruego que hablemos de otra cosa, porque me pongo muy mal.⁸⁰

El 3 de septiembre de 1977 es liberado en Buenos Aires, y el 24 de diciembre de ese año viaja a Europa. Antes y después de su liberación, Di Benedetto tuvo espacios en los medios que apoyaban la dictadura militar. A pesar de la cárcel del escritor, sus cuentos y notas sobre su literatura aparecen en los medios. Oscar Hermes Villordo publica en *La Nación* del 14 de julio del 77 una nota titulada “Lo existencial como tema: *Caballo en el salitral* de Antonio Di Benedetto”; el 14 de octubre de 1977, a apenas un mes y medio de haber salido de la cárcel, Luis Gregorich, director del suplemento literario del diario *La Opinión*, intervenido y conducido por los militares desde el 24 de mayo⁸¹ de ese año, publicaba el artículo “Antonio Di Benedetto: el autor”. Nicolás Rosa el domingo 17 de junio de 1979 también en *La Opinión*, en la sección *Libros*, publica “Búsquedas y logros de dos escritores argentinos” sobre Eduardo Gudiño Kieffer y *Absurdos* de Di Benedetto. Celia Zaragoza firma la nota “*Zama* de Antonio Di Benedetto. Un premio nada absurdo”, en el diario *La Prensa* del 7 de noviembre de 1978, mención al premio que también publica *La Opinión* del 7 de noviembre de 1978⁸². En el número 17 de la revista de *La Opinión* se publican “Málaga Paloma” y “Felino de Indias”⁸³.

⁸⁰ Armando Almada Roche, “El escritor es un demonio que sufre...”, p. 8.

⁸¹ *La Opinión* apoyó el golpe bajo la propiedad y dirección de Jacobo Timerman antes de ser intervenido, pero un año después, con Timerman preso, el diario y la planta impresora pasan a depender del gobierno militar de Videla, funcionando bajo la dirección del general retirado Teófilo Goyret a partir del 24 de mayo del 77. Véase Graciela Mochkofsky, *Timerman. El periodista que quiso ser parte del poder (1923-1999)*. Buenos Aires, Sudamericana, 2003-2004. Luis Gregorich fue director del suplemento cultural hasta 1979.

⁸² Teresita Mauro Castellarin, ob. cit. pp. 841-846.

⁸³ Para hacer un brevísimo resumen tomamos algunas palabras del excelente libro de Graciela Mochkofsky: “En febrero de 1976, *La Opinión* —como el resto de la prensa, con la solitaria excepción de *Cuestionario*, la

Desde Europa, donde finalmente se instala en Madrid, colabora con medios como *La Nación*, *La Prensa* y *La Opinión*. El mismo Di Benedetto comenta, en carta a su amigo Rosel Alberó desde Barcelona, fechada el 26/8/1978, sobre su colaboración para el diario *La Prensa* con una entrevista que realiza a Vargas Llosa en Londres⁸⁴. Para ese diario escribirá la sección “Carta de Europa” hasta el año 84, en que regresa a la Argentina.

De la relación de Di Benedetto con la literatura en la cárcel hay más de una versión. Alguna de ellas idealiza una labor minuciosa de escritura que se reflejará en *Absurdos*. Un buen ejemplo de ello es lo que dice Natalia Gelós, autora de un libro sobre el Di Benedetto periodista⁸⁵, entrevistada en el diario *Tiempo Argentino*⁸⁶, y que reproducen tanto el sitio web de ese diario como el de la editorial responsable del libro, Editorial Capital Intelectual: “Tras un largo silencio, en una letra prolija y minúscula, comenzó a escribirle unas cartas a su amiga Adelma Petroni donde, supuestamente, le contaba sueños. Pero era un modo de burlar el cerco militar: en verdad esos sueños eran relatos como «El juicio de Dios» o «Caballo en el salitral», que luego fueron incluidos en el libro *Absurdos*”. Como se sabe, Di Benedetto fue encarcelado el 24 de marzo del 76 y liberado en septiembre del 77. Es necesario recordar que “El juicio de Dios” se publicó en *Grot* en el año 1957. “Caballo en el salitral”, en el libro *El cariño de los tontos*, en el año 1961.

En 1978, ya instalado en España, la editorial Pomaire publica en Barcelona el libro de cuentos *Absurdos*, en los que integra cuentos previos, algunos incluso publicados en otros libros, como “Caballo en el salitral” y “El juicio de Dios”, y otros en publicaciones periódicas. Incluye los dos cuentos mencionados, y otros anteriores a 1976; “Málaga

revista de Rodolfo Terragno— anunciaba con entusiasmo la inminencia del golpe [... y una vez producido] *La Opinión* hablaba de los valores constitucionales como si siguieran vigentes y declaraba su orgullo ante un gobierno militar que no podía compararse para nada, sostenía, con el autoritarismo y la brutalidad de Pinochet, ni con ninguna otra dictadura de la región. [...] En el momento que todo aquello era dicho en las páginas de *La Opinión*, los militares llevaban adelante la mayor matanza clandestina de la historia de las dictaduras argentinas. O semiclandestina, porque al mes siguiente del golpe, periodistas de *La Opinión* comentaron en la redacción que el ministro del Interior, general Albano Harguindeguy, había bebido de más en una reunión con la prensa y había comentado: «Nosotros tiramos tipos del avión. Los tiramos del avión». Entre otros muchos métodos de eliminación física de opositores, los militares arrojaban gente al Río de la Plata. Hubo otras evidencias: hubo evidencias por todas partes” (ob. cit. pp. 236-315).

⁸⁴ “Sigo en el mundo de escribir, incluso sin dejar del todo el periodismo. Fijate que en el mismo correo donde venía tu carta me llegó el suplemento literario de *La Prensa* de Buenos Aires, del 20 de agosto, con un reportaje que le hice en Londres a Vargas Llosa”. Carta de Di Benedetto a Rosel Alberó reproducida en Rosel Alberó, art. cit. p. 5.

⁸⁵ Natalia Gelós, *Antonio Di Benedetto Periodista*. Buenos Aires, Capital Intelectual, 2011.

⁸⁶ Ivana Romero, “Escribir la realidad y la ficción”, *Tiempo Argentino*, sábado 5 de febrero de 2012. <http://www.editorialcapin.com.ar/principal/repercusiones/escribir-la-realidad-y-la-ficcion/> Captura 6/6/2017.

paloma” es mencionado como cuento terminado por el autor en una entrevista de Celia Zaragoza del año 74, “Los reyunos” gana el premio Siete Días y es publicado en antología del año 75. Di Benedetto dice de “Felino de indias” que entre el tiempo en que lo pensó hasta que lo escribió como boceto hizo comprobaciones directas atravesando las montañas de los Andes, lo que hubiera sido imposible en su encierro⁸⁷. Entre los no publicados, y por temática y estilo, parece evidente que son pocos los que se hayan escrito en la prisión o después. En la entrevista que le hace Urien Berri en el año 86, preguntado si escribía, Di Benedetto contesta:

Claro que me rompían casi todo, me maltrataban porque escribía, destruían los papeles en las requisas y si encontraban algo también destruían la poca ropa que teníamos. Escribía, quizá como ejercicio, y para hacerlo potable ante la requisa, le daba formas de cartas donde escribía: «Anoche soñé tal cosa». Ese «soñé tal cosa» era un cuento, o germen de cuento. Una vez por semana, o cada quince días, podía mandar una hojita o dos. Cuando salí de la Unidad 9 de La Plata, varias personas las habían reunido y aproveché ese material en algunos libros.⁸⁸

A pesar de la ambigüedad de Di Benedetto, Néspolo prefiere afirmar “el hecho de que casi todos estos cuentos sido escritos en absoluto encierro”⁸⁹. Refiriéndose a los cuentos de *Absurdos*, el autor los llamará “de *varioestilo*” en referencia a la forma: “Son cuentos de muy diferentes dimensiones, estructura, ropaje, lenguaje, producto de distintas condiciones ambientales, distinta nuez (sic), distinto juego o ejercicio del escribir”⁹⁰.

En el exilio español su amigo Emilio Fluixá lo va a encontrar muy depresivo y con dificultades económicas. “Casi no tenía ingresos y entonces lo vi a (Marcos) Cytrynblum, por entonces secretario general de redacción de *Clarín*, que lo ayudó mucho al pagarle muy bien y en dólares las notas que mandaba desde España. Luego surgió el ofrecimiento para dirigir una revista médica y entonces dejó de colaborar con el diario porteño”⁹¹.

En 1978 *Zama* recibe la cuarta edición del *Premio Italia-América* concedido por el Instituto Ítalo-Latinoamericano (IILA), tras la traducción al italiano de la novela por Einaudi en 1977⁹². Finalistas del premio ese año son Alejo Carpentier, Guillermo Cabrera

⁸⁷ Celia Zaragoza, “Antonio Di Benedetto: «El instinto de muerte es tema permanente en mis libros»”. Reportaje a Antonio Di Benedetto, diario *El País*, Madrid, domingo 14 de enero de 1979, p. V, Segunda Sección.

⁸⁸ Jorge Urien Berri, art. cit. p. 6.

⁸⁹ Jimena Néspolo, ob. cit. p. 281.

⁹⁰ Celia Zaragoza, “Antonio Di Benedetto: «El instinto de muerte...”, p. V.

⁹¹ Preside el consejo de redacción de la revista *Consulta*. Miguel Títiro, “Él decía...” <http://losandes.com.ar/notas/2006/10/7/cultura-209827.asp>

⁹² Antonio Di Benedetto, *Zama*. Torino, Einaudi, 1977.

Infante, Augusto Roa Bastos y Ernesto Sabato⁹³. Mario Goloboff reproduce en un artículo la opinión acerca de *Zama* de Antonio Melis, al que reputa como el mayor latinoamericanista de Italia: “Es un texto difícilmente reconducible a una escuela o a un filón precisos. Es una novela histórica de tipo particular, en cuanto tiende a resolverse todo en una dimensión psicológica. [...] En realidad toda la novela es puntuada por señales no siempre legibles con precisión, pero que tiende a sugerir una idea de degradación o de corrupción [...] un encanallamiento progresivo que parece reflejar el que se entrevé en el ambiente circundante. Se trata de una escritura refinada y casi destilada”⁹⁴.

En Madrid trabaja como secretario de redacción de *La Semana Médica*, mientras realiza colaboraciones para periódicos y revistas como *El País*, *Arte Guía*, *La Nueva Estafeta* y *Cuadernos Hispanoamericanos*, del Instituto de Cooperación Iberoamericana. Obtiene algunos premios en concursos de cuentos de distinta importancia, como el *Puerta de Oro* de Madrid, un premio de *La Nueva Estafeta* para cuentos cortos, y una primera mención con “Intensa mirada filial” en el *II Premio Alfambra en Valencia*, publicado con el título *Encuentro en Praga*⁹⁵. De ese tiempo madrileño, triste, de pequeñas revistas y escasas colaboraciones en lo profesional y algunos premios muy menores en lo literario, da buena cuenta un relato de Roberto Bolaño: “Sensini”.⁹⁶ Desde que ambos participaran, y no ganaran, en el concurso de cuentos *II Premio Alfambra* de Valencia, Bolaño comenzaría una estrecha relación por correspondencia con Di Benedetto. También se admiraría de que un escritor de su talla tuviera que presentarse a pequeños concursos por necesidades económicas, y más aún de que no ganara. En el mencionado concurso Bolaño fue tercero.

En el año 1979 Alfaguara reedita en España *Zama*. Ese año es nombrado huésped de honor del Congreso del PEN Club Internacional en Estocolmo, cuyo presidente es Vargas Llosa. También se lo invita a la reunión del PEN Club de Dinamarca, honor que comparte con invitados como García Márquez, Carpentier, Carlos Fuentes, Octavio Paz, Ernesto Cardenal, entre otros. Se publica “El juicio y el viaje”, último cuento de la novela

⁹³ En carta a su amigo Rosel Albero comenta con mucho orgullo quiénes fueron los ganadores anteriores de ese premio: “En Roma dan cada dos años, desde hace unos ocho, el premio literario Italia-América Latina. Los tres primeros ganadores fueron José Lezama Lima, Juan Carlos Onetti y Jorge Amado. ¿Imaginas cuál es el cuarto, el de 1977-1978?, un tal X autor de *Zama*”. En carta enviada al autor sin fecha en el mes de septiembre u octubre de 1978 desde Madrid. Rosel Albero, art. cit. p. 5.

⁹⁴ Mario Goloboff, “La soledad de un hombre cualquiera”. Mendoza, diario *Los Andes*, suplemento Cultura, sábado 7 de octubre de 2006. <http://losandes.com.ar/article/cultura-209829> Captura 6/6/2017.

⁹⁵ AA. VV. *Encuentro en Praga. II Premio Alfambra*. Valencia, Prometeo, 1983.

⁹⁶ Roberto Bolaño, *Llamadas telefónicas*. Barcelona, Anagrama, 1997.

Annabella, y “La vida o la muerte”, fragmento de *Zama*, en *Antología de la narrativa Hispanoamericana*.⁹⁷

En 1981 recibe una beca de la Mac Dowell Colony para residir algunas semanas en esa colonia de artistas de la fundación en Peterborough, New Hampshire. Al año siguiente visita Guatemala, invitado para dar algunas charlas por la Asociación de Escritores de ese país. La estadía en ambos escenarios estará claramente reflejada en la novela *Sombras nada más...*, en un juego de memoria que en su momento se desarrollará como uno de los más claros ejemplos de lo autoficcional en su literatura, bien que con los ingredientes dibenedettianos de oscuridad, desdoblamiento, ruptura de la linealidad temporal, entre otros que se verán en detalle.

En ese mismo año 1981 se edita en Barcelona una recopilación de cuentos, bajo el título de *Caballo en el salitral*, con catorce textos representativos de su producción cuentística. El mismo lleva juicios de Borges, Cortázar y Mujica Láinez sobre el cuento “Aballay”, que aunque valorativos, parecen más de un compromiso publicitario comercial que de un aprecio y conocimiento de la obra del mendocino. Incluso Cortázar explícitamente dice conocer poco la obra del autor.

Participa también en esos años en distintos congresos. Lo hace como ponente en el de congreso *Escritores en Lengua Española* que se celebra en Canarias en 1978 y en el de idéntico nombre que se realiza en Caracas en abril de 1981, en donde pronuncia una conferencia de título “La fantástica como realidad”. También es invitado, en la Sorbona de París, al *Congreso Internacional de Literaturas Iberoamericanas*. Da algunas charlas en universidades de prestigio, como la Complutense de Madrid, en el 83, sobre su propia obra. Se publican cuentos en antologías, como *Cuentos de hoy mismo*⁹⁸, en el que participan galardonados en el concurso del Círculo de Lectores, y que recoge “El pretendiente” de Di Benedetto; o *Cuentistas hispanoamericanos en la Sorbona*, que incluye “Falta de vocación”⁹⁹. En junio de 1982 es invitado especial al *VI Congreso Mundial de Poesía* que se realiza en Madrid.

⁹⁷ Paul Verdevoe (ed.), *Antología de la narrativa hispanoamericana. Vol. I*. Madrid, Gredos, 1979.

⁹⁸ Oliver Gilberto de León (ed.), *Cuentistas hispanoamericanos en la Sorbona*. Barcelona, Mascarón, 1983.

⁹⁹ AA. VV. *Cuentos de hoy mismo. Los ganadores del Concurso de Cuentos 1982*. Buenos Aires, Círculo de Lectores, 1982.

Pero el exilio es pesado y doloroso. En 1983 Bruguera publica en Buenos Aires *Cuentos del exilio*¹⁰⁰, relatos en general cortos y de un sabor amargo, cargados con el sentimiento de pérdida. No son, sin embargo, ni políticos ni de denuncia contra los atropellos soportados tanto por el escritor como por el país en general. El propio Di Benedetto se encarga, en un breve prólogo, de advertirlo: “No se crea que, por más que haya sufrido, estas páginas tienen que constituir necesariamente una crónica, ni contener una denuncia, ni presentar rasgos políticos. Como me lo ha enseñado Lou, el silencio a veces equivale a una protesta muy aguda”. Más bien cree que los textos, de una dolida emoción muy personal, puedan ser aprovechables “en una ficha biográfica”, en tanto que “fueron escritos durante los años del exilio”. Un exilio que considera doble: “cuando fui arrancado de mi hogar, mi familia, mi trabajo, los amigos y luego, al pasar a tierras lejanas y ajenas”¹⁰¹. También en el año 83 se publica el cuento “Cínico y ceniza” en la selección *Cuentos regionales argentinos: La Rioja, San Juan, San Luis*, de Ediciones Colihue.

Después de siete años en el exilio Di Benedetto regresa al país, no sin ciertas prevenciones, entre otras por volver a un Buenos Aires que nunca ha querido y que le provoca “un desconcierto muy grande”¹⁰². En mayo del 84, antes del regreso definitivo a la Argentina, tiene un primer acercamiento y es agasajado en un acto en el Teatro General San Martín, en el que le agradece a Sabato por la ayuda que había recibido durante su tiempo de cárcel y por proponerle la vuelta. Regresa definitivamente en octubre de ese año, y es nombrado asesor en la Secretaría de Cultura de la Nación. Recibe el premio Konex de Platino al mejor novelista por parte de la Fundación del mismo nombre, reconocido como el más importante de la generación que comenzó a publicar después de 1950. El Pen Club de Argentina le concede la Pluma de Plata como reconocimiento al conjunto de su obra, y en 1985 la Asociación Gente de Letras le da el Premio Esteban Echevarría. En Mendoza es declarado Huésped de Honor por la Legislatura de la Provincia, y también se lo designa como asesor cultural en la Casa de Mendoza en Buenos Aires. Finalmente, en noviembre de 1984, es elegido Miembro de Número de la Academia Argentina de Letras, y ocupa el sillón Joaquín V. González.

¹⁰⁰ Antonio Di Benedetto, *Cuentos del exilio*. Buenos Aires, Bruguera, 1983.

¹⁰¹ Antonio Di Benedetto, “Ilustración para el lector”. *Cuentos del exilio*. Buenos Aires, Bruguera, 1983, p. 11.

¹⁰² “Di Benedetto la puede contar”. *Ahora*, Buenos Aires, 7 de junio de 1984, p. 13, citado por Teresita Mauro Castellarin, ob. cit. p. 51

En 1985 Alianza Editorial publica su última novela, *Sombras, nada más...*, en Madrid y en Buenos Aires, y obtiene el Premio Boris Vian. Ese año representa, junto al filólogo Carlos Ronchi, a la Academia Argentina de Letras en el Congreso de Academias de Letras Hispánicas celebrado en Madrid, donde leyó un trabajo sobre el lenguaje en los medios de comunicación.

En 1986 la Sociedad Argentina de Escritores le concede el Gran Premio de Honor. Participa como jurado en distintos premios, entre ellos el Premio Municipal de Literatura “Luis José de Tejeda” de la Municipalidad de Córdoba, los premios Nacionales-Regionales Ricardo Rojas del Fondo Nacional de las Artes, y el concurso de novela de la Editorial Losada. Se publica “Reducido” en la antología *17 cuentos fantásticos argentinos del siglo XX*, en la editorial Plus Ultra.

En ese año 1986 firma un contrato con la Editorial Alianza de Madrid para editar sus cuentos completos, proyecto que finalmente no se concreta por la muerte del autor, y que iba a incluir, por decisión del propio Di Benedetto, las narraciones “cortas y cortísimas” en un volumen titulado *Cien Cuentos*. Las de mediano tamaño, en un tomo en el que irían unas pocas *nouvelles*, con el nombre de *Relatos Completos*¹⁰³.

El primer ímpetu de su regreso se va opacando muy pronto. De la emoción de volver al país junto al regreso de la democracia, pasa en poco tiempo a no encontrar su lugar, sobre todo al sufrir la imposibilidad de volver a tener la situación previa al 76. Dice:

Siento una gran frustración. Lentamente, estoy volviendo al exilio porque no han ido bien las cosas. No puedo seguir poniéndole el hombro a una situación absurda. Fui llamado para venir aquí y ahora han dejado sin renovarme el contrato con el área de cultura oficial. [...] Me hablaron de «austeridad». Salvo por mi modesto trabajo en la Casa de la Provincia de Mendoza, me resulta muy difícil sobrevivir.¹⁰⁴

Los homenajes le resultan una demostración efímera, muchas veces tolerados a pesar de participar en ellos gente que en su momento le dio la espalda. “Me resulta repugnante —decía Braceli—. Tanto en el aniversario del golpe militar como en la moda Di Benedetto que se ha impuesto en estos años resulta asqueante ver cómo intelectuales de todo el país

¹⁰³ Antonio Di Benedetto, “Información” mecanografiada preparada para la edición en dos partes de *Relatos Completos* por Editorial Alianza, reproducida en *Cuentos Completos*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora, 2006, p. 40.

¹⁰⁴ Jorge Halperín, “Lentamente estoy volviendo al exilio. Conversación con el escritor Antonio Di Benedetto”. Diario *Clarín*, Buenos Aires, 14 de julio de 1985, p. 18. No está de más mencionar que algunos trabajos críticos suelen mencionar el título de la nota como “Lentamente estoy volviendo *del* exilio...”, lo que es incorrecto. Lo real es que el escritor muestra su malestar con su situación una vez regresado al país.

participan de actos homenajeados, luego de que en los años criminales de la dictadura permanecieron en el más perfecto silencio o, por lo menos, indiferentes.”¹⁰⁵

En agosto del 86 sufre un derrame cerebral y luego de ser intervenido quirúrgicamente, ingresado en coma irreversible, muere el 10 de octubre de 1986. Su amigo Rosel Albero diría en una nota publicada en la revista *Leia*, en Sao Paulo: “A sua vida foi —como a de seu personagem Diego de Zama— uma longa e angustiante espera. Morreu esperando aquilo que nunca alcançaria: o reconhecimento pleno de seus coterrâneos, o direito a uma vida sem sobresaltos.”¹⁰⁶

¹⁰⁵Rodolfo Braceli, “Charla con Rodolfo Braceli”. Mendoza, *Los Andes*, Cultura, domingo 25 de marzo de 2001. <http://losandes.com.ar/notas/2001/3/25/cultura-262841.asp>

¹⁰⁶Rosel Albero, “Recordando a Di Benedetto”. Sao Paulo, *Leia*, marzo de 1987. “Su vida fue —como la de su personaje Diego de Zama— una larga y angustiosa espera. Murió el 10 de octubre de 1986 esperando aquello que nunca alcanzaría: el reconocimiento de sus compatriotas, el derecho a una vida sin sobresaltos”. Versión en castellano en Rosel Albero. “Mi amigo Antonio”. *El Altillio de la Cultura*. Diario *Uno*, n° 17, Mendoza, domingo 6 de octubre de 1996, p. 5.

2. LA INSTITUCIÓN LITERARIA Y EL PREJUICIO CLASIFICATORIO

De difícil clasificación en el marco de la literatura argentina, la narrativa de Antonio Di Benedetto, alabada en su momento por algunos pero olvidada por largos espacios de tiempo, ha sido relegada por su doble condición periférica: por deberse a un escritor de “provincias” (con el supuesto origen *regionalista* que se le atribuye por ello), alejado del centro de poder y de legitimación social y cultural que da Buenos Aires, y por la originalidad a contracorriente de la obra, que no siempre es entendida en los años de su producción. El escritor Juan José Saer, seguidor de su literatura desde sus comienzos en la provincia de Santa Fe, dice refiriéndose a *Zama*:

Ni fantástica ni realista, ni urbana ni rural, ni clásica ni de vanguardia, ni escapista ni *engagée* [...] justamente por no tener cabida en ningún casillero preparado previamente por los escribientes de nuestras revistas y de nuestras universidades, está destinada a destellar con luz propia y a mostrarnos, de a ráfagas, a cada nueva lectura, zonas secretas de nosotros mismos que el hábito de esas falsas clasificaciones oblitera.¹⁰⁷

Entendemos que la evaluación crítica de la obra de Di Benedetto se asienta, en parte, sobre supuestos ideológicos prejuiciosos, y que dichos prejuicios se extienden también al entorno literario de Mendoza. Julio Premat, por ejemplo, que ha dedicado estudios a la obra de Di Benedetto, dice que las dos primeras obras, *Mundo Animal* y *El Pentágono*, debido a la “experimentación narrativa y la aterritorialidad referencial” rompen con “el horizonte regionalista que hubiese podido esperarse de un escritor mendocino por esos años”¹⁰⁸. Jimena Néspolo hablará ya no solo de regionalismo sino de toda una *Generación Regionalista* de Mendoza, presuntamente conducida por el regionalismo de Américo Calí¹⁰⁹; al analizar los cuentos de Di Benedetto en *Mundo Animal*, la autora hace hincapié en “la

¹⁰⁷ Juan José Saer, “*Zama*”, ob. cit. p. 49.

¹⁰⁸ Julio Premat, *Héroes sin atributos. Figuras de autor en la literatura argentina*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2009, p. 99. La itálica no es del original.

¹⁰⁹ Jimena Néspolo, ob. cit. pp. 27-42. La itálica no es del original.

significación que el movimiento regionalista tuvo en su formación temprana.”¹¹⁰ Carmen Espejo Cala, hablando de la relación de Di Benedetto con los integrantes del grupo *Voces* y del ambiente literario de Mendoza en los 50, concluye que de ello resulta doblemente sorprendente la novedad formal y temática de sus primeras obras. “Debemos suponer —dice— 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 de siglo.”¹¹¹ Por su parte, Teresita Mauro Castellarin dice, refiriéndose a la primera mitad del siglo XX: “En las provincias la literatura sigue vinculada a la corriente regionalista y en la búsqueda de elementos *folclóricos* e históricos.”¹¹² Noemí Ulla, a su vez, plantea que “Di Benedetto sabe desde su primer libro de cuentos que *no se ingresa en la literatura nacional si no se intenta trascender los límites que encierran el ámbito particular de una región*, con los innumerables contenidos afectivos individuales y del contorno, que presionan sobre el escritor, y, frente a los cuales, él debe objetivar si no quiere caer en los imperativos de frontera (sic).”¹¹³

Todavía en 1981, a casi treinta años de la primera edición de *Mundo Animal*, en la publicación del Centro Editor de América Latina, bajo el subtítulo “Un lineamiento provisional”, Amar Sánchez, Mirta E. Stern y Ana María Zubieta, a pesar de postular que lo hacen “sin que ello implique un criterio clasificatorio”, aluden a un importante grupo de narradores provenientes del interior que, apartados de todo regionalismo o pintoresquismo, desarrollan una literatura que se encuadra “dentro de un sistema narrativo que todavía responde, en gran medida a cánones de filiación realista, y en el que no se registran las fracturas más o menos violentas que ensayarán otros narradores contemporáneos.”¹¹⁴ Por el contrario, afirman, en una obra de filiación “totalmente urbana” parecen persistir resabios de *regionalismo*. Si recordamos que *Mundo Animal* propone una compleja serie de cuentos fantásticos de inspiración kafkiana, oníricos, con fuertes elementos psicoanalíticos, de una oscuridad de complicada interpretación, aquella ubicación del autor entre esa especie de

¹¹⁰ *Ibíd.* p. 43.

¹¹¹ Carmen Espejo Cala, *Víctimas de la espera. La narrativa de Antonio Di Benedetto*. Huelva, Vicerrectorado de Huelva, 1993, p. 45. La itálica no es del original.

¹¹² Teresita Mauro Castellarin, *ob. cit.* p. 63.

¹¹³ Noemí Ulla, “*Zama: la poética de la destrucción*”. En *Nueva novela latinoamericana II*, Jorge Lafforgue (coord.). Buenos Aires, Paidós, 1972, p. 249. La itálica no es del original.

¹¹⁴ Ana María Amar Sánchez, Mirta E. Stern y Ana María Zubieta, *La narrativa entre 1960 y 1970. Di Benedetto, Tizón, Moyano y Hernández*. En *La historia de la literatura Argentina*, Capítulo 125, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1981, p. 627.

marginales provincianos es, como mínimo, prejuiciosa. En la producción de Di Benedetto, según aquellas autoras, se aprecia que ese regionalismo “siempre se adscribe a lo temático y aflora sobre todo en sus cuentos, a través de la ambientación, o a través de la pervivencia de formas de vida contrapuestas a las que ofrece la ciudad.”¹¹⁵ Lo que se hace difícil de entender para esa crítica es que una ciudad (“cualquiera de América Latina”, como define Di Benedetto la ubicación de su novela *El silenciero*) no es la megalópolis que representa Buenos Aires, que en todo caso es la excepción.

La confusión acerca del entorno en que Di Benedetto se forma y escribe parece ser tal que Carlos Orlando Nallim se ve obligado a decir a propósito de *Zama*:

Antonio Di Benedetto escribe su novela en Mendoza. Cuando se piensa en Mendoza, a unos mil kilómetros de Buenos Aires, respaldada en la enorme cordillera, que poco más allá delimita la provincia del mismo nombre con Chile, puede caerse en el error de pensar en una Mendoza fuertemente folclórica, en una ciudad americana del *hinterland*, de sabor colonial o algo así. La verdad es otra. Se trata de una ciudad moderna, donde si alguna vez hubo algún monumento colonial digno de conservarse desapareció con el terremoto de 1861 [...]. A partir de 1880, y con la llegada del ferrocarril, una inmigración aluvional transforma a Mendoza radicalmente.¹¹⁶

En los últimos años ese prejuicio acerca de la *marginalidad*, de la *provincialidad* de Di Benedetto, parece haberse modificado. En el año 2006 el escritor Martín Kohan dirá: “Pasó con él lo que tantas veces pasa con escritores valiosos: que la disposición de centros y periferias en la literatura, la iluminación radial de ciertos focos y la consecuente definición de parajes de penumbra, los va relegando”. Así es posible que “tarde o temprano, aunque en general tarde”, se concrete una resuelta empresa literaria de reparación: “la injusticia es advertida y refutada, y el escritor que la padecía se ve recuperado en una nueva instancia de legitimación. Y entonces puede que, precisamente aquello que significaba su postergación, pase a ser lo mismo que luego lo valida: ser un raro, un excéntrico, un atípico, un olvidado, un inclasificable, un marginal.”¹¹⁷ Es de notarse que aún esta forma de reconocimiento halaga la obra de manera indirecta y con adjetivos de connotaciones negativas.

¹¹⁵ *Ibíd.*

¹¹⁵ *Ibíd.*

¹¹⁶ Carlos Orlando Nallim, *Cinco narradores argentinos*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1987, p. 116. Carlos Orlando Nallim, académico correspondiente de la Academia Argentina de Letras, fue Ministro de Cultura y Educación de Mendoza de 1976 a 1980 durante la dictadura militar de Videla, y Decano de la Facultad de Filosofía y Letras de julio de 1969 a mayo de 1973 durante las dictaduras de Onganía, Levingston y Lanusse.

¹¹⁷ Martín Kohan, Prólogo a *Declinación y Ángel* de Antonio Di Benedetto, Buenos Aires, Gárgola, 2006, pp. 7-8.

2.1. Terminología y dicotomías de lo regional

En palabras del ex presidente de la Academia Argentina de Letras, Pedro Barcia, el tema está expuesto así:

Entre las muchas dicotomías en medio de las que vivimos y nos debatimos los argentinos, la planteada entre Buenos Aires y el Interior es una de las más antiguas y conflictivas en nuestra realidad histórica, política, económica y estética. Ella funde todos los regionalismos en una sola unidad, el Interior, confrontada con la cabeza de Goliat, Buenos Aires. Y es una de las que mejor revela la deformación óptica que ha regido el país. [...] Por supuesto la denominación de Interior es arrasadora de diferencias regionales, es una falacia designativa porque unifica, indiferenciadamente, lo que es rico y fructuosamente diverso. Desde un punto de vista de confrontación política, es útil en cuanto aglutina a todo el resto del país en una misma creatura vastísima, frente a la Ciudad Puerto. Cosmópolis versus el interior. A su vez cabría preguntarse de qué Buenos Aires se habla, según sean las perspectivas de Borges, Marechal, Mallea, Arlt, Gálvez, y así parecidamente. [...] Definir simplistamente la literatura del interior en oposición con lo porteño es limitativo, reductivo, deformante. Es entrar en un juego perverso.¹¹⁸

Si bien Barcia distingue entre el término región y provincia (marcando en la última la condición político administrativa y dando a la región una demarcación más amplia y compleja, en donde intervienen lo geográfico, lo racial, lo histórico, lo lingüístico), es evidente que en el uso ambos conceptos comparten acepciones descalificadoras y hasta despectivas, que aluden a lo atrasado, retrógrado, conservador o, en el ámbito literario, literariamente primitivo. Veamos de qué manera Barcia se ocupa de marcar una diferencia “esencial” entre lo que denomina literatura regional y literatura regionalista:

El regionalismo literario o la literatura regionalista suponen un grado de exasperación, un acentuar, por el sufijo, lo regional. Este apoyar el pedal del «ismo» puede llegar a la hipertrofia. La literatura regionalista es producto de un profesionalismo de lo regional. El regionalismo genera una literatura «regionalizada» por decisión del autor, limitada a la región, centrada en ella. Es programática y poéticamente consciente de que abunda —y su imperativo es abundar— en rasgos específicos, distintivos de la región.¹¹⁹

Distingue Barcia un nivel semántico *meiorativo*, uno *peiorativo* y un último descriptivo u objetivo. En el primero, en el que se exalta ponderativamente lo regional, se destaca la afirmación de la identidad de la región, una lealtad a la propia sustancia; un compromiso ético con lo regional, dice, como afirmación de patria. En el sentido *peiorativo* descalifica a aquello a lo que se aplica, en el caso de la literatura como “menor”, de

¹¹⁸ Pedro Luis Barcia, “Hacia un concepto de literatura regional”. *La literatura de las regiones argentinas*. Mendoza, Universidad Nacional de Cuyo, Facultad de Filosofía y Letras, 2004, p. 34.

¹¹⁹ *Ibíd.* p. 39.

cabotaje, sin proyección; pintoresca, curiosa, típica, de color local, resentida por la postergación con respecto a la Capital, nacida con complejo de inferioridad.

Eduardo Romano dota a la discusión del *regionalismo* de una dimensión que se extraña en otros estudios sobre el tema: la relación de las producciones culturales con las categorías socioeconómicas y políticas y con el momento histórico de su gestación. Romano plantea que la poética *nativista* (en un sentido equiparable a *folclórica* o *regionalista*) nace de la formulación teórica y práctica del riojano Joaquín V. González. Según Romano, González, intelectual del liberalismo económico propugnado por el *roquismo* en el momento de la integración del país al mercado capitalista internacional¹²⁰, planteaba para el regionalismo una tarea paisajista, a lo sumo eglógica, que recalase en una primigenia e idealizada relación del hombre con su tierra, donde no hubiera sino ocasionales conflictos. Por eso opone la literatura tradicional, la mejor para el hogar, a otra, atravesada por las voces y las sugerencias sombrías de pasiones mezquinas que ruedan por las calles de las ciudades populosas, en lo que reconoce una alusión polémica contra la novela realista-naturalista que por entonces comenzaban a cultivar Lucio V. López o Eugenio Cambaceres:

Para contribuir a esa falacia, todas las tareas rurales aparecen en González —y en Leguizamón, que en esto lo sigue juiciosamente— desprovistas de esfuerzo, apenas se diferencian de la mera diversión, no requieren mayores fatigas y arrojan siempre pingües resultados.¹²¹

En la entrevista del americanista alemán Günter Lorenz de 1968, Di Benedetto contesta a cierta percepción europea de la literatura hispanoamericana: compara esa percepción con un escaparate del *Quartier Latin*, dedicado al mes de la literatura latinoamericana: un acopio de *lo exótico* —dice—, tapas y cubiertas de “colores con víboras, indios y adornos de plumas”. Di Benedetto desdeña lo que llama *folclore*, *provincialismo*, *regionalismo* en sus tonos menores. Con suficiente ironía dice: “Para decirlo

¹²⁰ Romano plantea que esa integración estaba subordinada, a su vez, a los intereses británicos. Nada mejor que acompañarla de una propuesta cultural que reforzara lo que González entendía por ‘alma nativa’, expresión reiterada en sus escritos y que luego va a servir de título a su discípulo entreterriano, Martiniano Leguizamón (1858-1935). De paso, exaltar y celebrar el alma servía de coartada para no reparar demasiado en el cuerpo de los virtuales portadores de dicha cultura autóctona, bastante maltrechos ya por la miseria que produjeran las luchas civiles, el centralismo porteño y sus propias oligarquías provinciales. Ver: Eduardo Romano, “La parábola narrativa regionalista”. *Literatura de las regiones argentinas*. Gloria Videla de Rivero y Marta Castellino, editoras. Mendoza, Universidad Nacional de Cuyo, 2004, pp. 165-182.

¹²¹ Eduardo Romano, ob. cit. p. 169.

simple y expeditivamente: ¡tenemos ciudades! Sí, y hasta poblaciones rurales desarrolladas...»¹²²

Ante la alternativa de una literatura *americanista* o *européista* por la que pregunta el entrevistador, Di Benedetto desecha la discusión, y aunque acepta que si bien hay casos, en especial en Buenos Aires, de escritores “que creen únicamente pueden ser «poetas universales» si literariamente o hasta en sus costumbres se *européizan*”, aceptando una forma de sumisión y *escolaridad* hacia Europa, no es esa la óptica ni la conducta de todos, “y menos la característica y la conducta y el pensamiento de la mayoría de los mejores”¹²³:

Es forzoso distinguir entre la copia según un modelo cultural y una sana asimilación de la cultura universal. Dentro de ésta, diferenciar el aporte personal y con ello lo representativo de la tierra y de la gente de donde procede la obra... ¿dónde, en qué lugar de occidente, no han gravitado Joyce, Faulkner y Kafka? ¿No han transformado, unos la técnica y la estructura narrativa, otros, o los tres, la visión del novelista moderno, de modo tan esencial y revelador que obligan no solo a no quedarse atrás, sino al esfuerzo por pasar adelante aun bajo su magisterio? ¿Es que por haber nacido en Dublín, constituye un privilegio y una reserva exclusiva de los escritores irlandeses trabajar siguiendo los ejemplos de libertad expresiva, de formas abiertas de la novela que desborda *Ulises*? América es un continente abierto, dispuesto a aprender; y capaz de enseñar en algunos dominios. Que no se pretenda que sus obras sean lo contrario: nacionalista, lucubración de medianoche a la luz de una vela, detrás de una puerta bien cerrada. América no está bordeada por la Gran Muralla China, ni usa cinturón de castidad.¹²⁴

La posición de Di Benedetto demuestra el reconocimiento sin conflictos del proceso de mestizaje como un elemento natural del proceso cultural americano:

América recoge y reelabora con avidez, erigiendo las realizaciones propias de las que no excluye —en no obligados actos de devoción a los fantasmas prehispánicos— elementos rescatados o hipotéticos del arte y la leyenda de las razas indígenas extinguidas o sometidas. De allí la junta y mezcla —de estilos y de épocas— en numerosísimas obras, sean piezas pictóricas o arquitectónicas, a veces asimismo en la literatura o en la música. Entretanto viene avanzando la savia que se enriquece con las sucesivas generaciones nacidas y formadas en tierras de América, aunque sus orígenes sean mezcla de tiempo colonial, mezcla de tiempo inmigratorio europeo.¹²⁵

El problema parecería estar en la determinación de qué merece ser materia de objeto artístico y de universalidad, qué merece ser tomado como objeto literario legítimo. En esta discusión ha participado a través del siglo todo el arco ideológico argentino, con sus características particulares.¹²⁶ Veamos cómo se plantea frente a ese problema Di Benedetto:

¹²² Günter Lorenz, ob. cit. p. 114.

¹²³ *Ibíd.* p. 116.

¹²⁴ *Ibíd.* p. 119.

¹²⁵ *Ibíd.* p. 118.

¹²⁶ El texto de Romano refiere a una gran cantidad de escritores que van desde las posiciones militaristas orgullosas del sometimiento del indígena, la matanza de gauchos pobres o de obreros sindicalizados hasta los

[...] podría decir que personalmente ese asunto no forma parte de mis preocupaciones, porque conscientemente no elaboro condicionado ni mucho menos subordinado por ninguna geografía literaria y porque no tengo rencores contra la crítica ni debo defenderme de ella [...]. ¿El hombre de América es esencialmente distinto del hombre de otros continentes? De acuerdo a la dialéctica que se aplique, se puede responder sí o no. Con rigor yo diría que cada hombre es distinto de otro, pero creo que todos poseen una suma de caracteres y resortes comunes.¹²⁷

Solo desde una posición que considere a la gran urbe superior o *más universal* que una ciudad mediana o pequeña, en la que los límites suburbanos entre espacio urbano y rural son naturales y perceptibles, se pueden considerar *regionalistas* cuentos como “El cariño de los tontos” o “El juicio de Dios”. Esas críticas olvidan además que en las décadas del 50 e incluso del 60, en todas las ciudades argentinas el reparto de pan, soda o leche se hacía en carros (*carretelas*) tirados por caballos, probablemente no en el centro de Buenos Aires, pero sí en sus barrios y en todas las localidades del Gran Buenos Aires¹²⁸. Para considerar que existe un paralelismo entre lo urbano y lo civilizado es preciso, también, olvidar y esconder los violentos conflictos de la vida de las grandes urbes, la marginación, la miseria, las agobiadoras distancias de traslado de los trabajadores comunes. Quizás por eso también las diferencias de Di Benedetto con Buenos Aires comienzan por ser personales y en seguida sociales. En una entrevista de 1974 dice:

No sé si realmente no me interesaba Buenos Aires o la rechazaba a priori. La orillaba constantemente. Primero, tenía contra Buenos Aires todos los resentimientos que tiene el pueblo del interior. No simplemente esa reacción frente a cómo es el porteño, y cómo es uno, lo que, desde ya, produce alguna fricción. No era eso en mí. En mí estaba, racionalmente, la consideración del Buenos Aires descrito por Martínez Estrada (aunque tardé en encontrarme con sus páginas). Su significación en la historia y en la economía del país, el perjuicio que suele producir a las provincias, en su autonomía, en su economía, en su conducción.¹²⁹

La prevención contra Buenos Aires, que se extiende también al ámbito literario, reconoce un nivel de desconfianza contra el poder de absorción y destrucción de la gran ciudad:

Buenos Aires es distinta al resto del país, absorbe lo que le gusta y de su parte no devuelve nada, no regala nada. [...] Porque la capital posee otra cualidad deformante a la que debe oponerse [el escritor]: presiona para la aceptación de sus temas y su lenguaje...¹³⁰

autores del anarquismo, de la ortodoxia del comunismo estalinista, del radicalismo y posteriormente del peronismo.

¹²⁷Günter Lorenz, ob. cit. pp. 122-123.

¹²⁸ Incluso en el 2016 los caballitos de los cartoneros recorren las calles de Palermo en las que los turistas ven tiendas de diseño.

¹²⁹ Celia Zaragoza, “Los cuentos...”, cit. p. 42.

¹³⁰Günter Lorenz, ob. cit. p. 128.

Es evidente que para Di Benedetto el problema, aunque le atañe desde el punto de vista personal, no influye en su literatura, en la que vemos una simbiosis de temas, geografías y estilos de distintas procedencias y tradiciones, que se adaptan a las necesidades de su creación:

Ciertamente, hay obras mías, cortas y largas, que sin pérdida de sustancia ni cambio de estilo pudieron tener escenarios y personajes extra continentales. No otras, sin embargo. Mi libro que mejor considero, *Zama*, contiene variadas esencias: el misterio y la aventura, el amor y la continencia, la angustia, la muerte, y la espera. Son temas universales. No obstante, para ilustrarlos en una obra ambiciosa como la que me proponía, yo no tenía opción: solo americanos tenían que ser los personajes y el escenario. Y no cualquier punto de América, sino de un sitio de condiciones acentuadamente expresivas y significativas, que resultó ser el Paraguay, país que en el libro no está mencionado ni una sola vez.¹³¹

Es interesante leer lo que opina Juan José Saer acerca del problema regional, en particular porque siendo seguramente el escritor argentino más reconocido en la segunda mitad del siglo pasado, y habiendo residido y trabajado la mayor parte de su vida en París, el conjunto de su obra gira en una *zona saeriana*, con epicentro en la pequeña localidad de Serodino y la capital de la provincia de Santa Fe a la que aquella pertenece. Saer no duda en dar una opinión que bien puede ser equiparada a la de Di Benedetto: considera la concepción *regional* de la literatura como una concepción pobre, pero no porque la literatura regional no sea buena. “Hay escritores regionales —dice— que leo con muchísimo placer. Pero los leo para verificar cosas que no sé, que me gustaría saber. Para informarme. Para saber cómo hablan en determinada región, para saber cómo se nombran los pelajes de los caballos, por ejemplo.... No los leo para encontrarme con mí mismo en esa literatura”. Y recuerda algo que es evidente particularmente en Di Benedetto, centro indiscutible de su universo narrativo:

Un escritor, cuando construye su obra, ocupa el centro del Universo. Todo individuo es el centro del Universo en todo momento, los otros son una cosa borrosa que está más o menos cerca, ligada a uno por todo tipo de relaciones, cognitivas, afectivas, sensoriales, y no veo por qué un escritor va a limitar ese círculo. Si un escritor se define como regional está, de antemano, impidiéndose tratar y observar cosas del vasto mundo que lo rodea. Si se autodefine como regional se ocupará solamente de la región. ¿Por qué limitarse antes de empezar? // En cualquier región estamos tan abandonados por los dioses y tan perdidos en el universo como en cualquier otra. Tenemos relaciones complejas, ya sea entre gauchos o con los caballos. Los caballos no solamente sirven para el tiro o para montar, también son una presencia misteriosa que a uno le gustaría desentrañar, como el porqué de cada uno de los objetos y los seres que nos rodean. ¿Por qué limitarnos simplemente a las anécdotas más superficiales de un lugar?¹³²

¹³¹Ibíd. pp. 123-124.

¹³²Juan José Saer, “Faulkner”. *Diálogo. Ricardo Piglia-Juan José Saer*. México D. F. Mangos de Hacha, 2010, p. 68.

Piensa, con sencillez, que así como “muchas regiones del mundo tienen su literatura. Entonces ¿por qué el Litoral argentino no puede tener su literatura?”¹³³ Porque si el problema es “qué es lo que se ilumina con vistas a la eternidad” en el intento artístico literario, por qué no Cuyo, el real y el de los sueños, el mítico y el capaz de albergar los fantasmas que mezclan la arenosa tierra seca y los sueños de la cultura, los semidesiertos pedregosos, o las zonas suburbanas de una ciudad como Mendoza, o la tierra que no puede esperar nada del cielo y tiene que ver cómo se riega y logra algún fruto solo por el trabajo, tierra equiparable en conflictos humanos a cualquier otra de Hispanoamérica, que no resigna su derecho de universalidad. Por lo demás, regiones son La Mancha, Yoknapatawpha, Serodino, Santa María o el París mítico de la Maga.

2.2. La literatura en Mendoza. Breve perspectiva histórica

Si se hace un repaso de las letras de Mendoza es notable la relación entre los medios de comunicación, la literatura y los personajes que interactúan en ambas actividades. La primera imprenta se instala en la provincia en el año 1817, y se multiplicarían pronto. Ya desde entonces empiezan a aparecer los primeros “papeles públicos periódicos” que fluctúan, de acuerdo a las épocas y los editores, entre lo que pronto serían los bandos unitario y federal, y desde el punto de vista de las letras, en el sentido más amplio, entre las tendencias neoclásicas y románticas.¹³⁴ En 1822, y en paralelo con la *Sociedad Literaria* de Buenos Aires, se crea la *Sociedad Biblioteca Mendocina*, en estrecha relación con el periódico *Los Amigos del País*; ambas instituciones participan del espíritu rivadaviano de *ilustración*.¹³⁵ Los enfrentamientos y las guerras civiles dieron por resultado un estrecho contacto entre la política y la difusión de ideas entre Cuyo y la capital chilena, testimonio de lo cual es la vida y la obra de Sarmiento.¹³⁶ Por la lucha ideológica con los argentinos

¹³³ *Ibíd.*

¹³⁴ En 1820 se edita el primer periódico de Mendoza, el *Termómetro del Día*, al que sucedió la *Gaceta de Mendoza*, que se pone a disposición de uno de los bandos políticos que pronto intervendrán en la guerra civil. Véase Celedonio Galván Moreno *El periodismo argentino*. Buenos Aires, Claridad, 1944, pp. 378 y ss.

¹³⁵ *Ibíd.* Ambas también son impulsadas por Juan Crisóstomo Lafinur, tío abuelo de Borges. Pronto la biblioteca contará, con orgullo, con la edición de la *Encyclopédie méthodique ou par ordre des matières*. También se mencionan otras importantes bibliotecas privadas y religiosas de la época, en especial la que había sido de los jesuitas.

¹³⁶ “Cuando Sarmiento se pone a escribir *Facundo* no lleva en mientes ningún propósito literario. Sus motivaciones y sus objetivos no pertenecían a la literatura. Escribe improvisadamente para defender su causa,

residentes en Chile, Rosas enviaría a Mendoza a Bernardo de Irigoyen¹³⁷ para fundar y dirigir *La Ilustración Argentina*.

Destaca Arturo Andrés Roig que el fenómeno del “diarismo” demuestra, contra lo que pudiera pensarse, que la tarea realizada por hombres del “interior americano” ha estado abierta a la universalidad de la cultura humana desde sus horas más tempranas.¹³⁸ Dividido el romanticismo literario en dos facciones, una de ellas “federalista”, la otra de “los proscritos” unitarios, Roig marca la importancia de la eclosión en Mendoza en 1870 del “racionalismo deísta”, dentro de las propias filas románticas, con la aparición de la masonería, de fuerte influencia entre los sectores tradicionales del *liberalismo* elitista mendocino. Una buena cantidad de autores publicarán novela, poesía, descripción geográfica, historia de la provincia, tratados morales y filosóficos bajo las banderas del romanticismo¹³⁹. Galván Moreno da cuenta con detalle de más de 70 periódicos en Mendoza hasta principios del siglo XX. En 1882 Adolfo Calle funda el diario *Los Andes*. Es hijo de una familia de larga tradición periodística y unitaria. Su padre, exiliado en Chile, es amigo de Sarmiento. El periódico será en el que Di Benedetto desarrolle lo más importante de su trabajo periodístico desde 1945.

La primera novela mendocina, *La noche del terremoto* de Máximo Cubillos, se publica como folletín en el diario *El Constitucional*¹⁴⁰, y se refiere al terremoto que barrió la

para justificar su posición, para atacar a Rosas. No se sitúa frente a problemas de arte literario sino ante cuestiones de lucha política y de destino histórico colectivo. Su libro está dentro de una lucha. Es una forma de llegar a la acción. Si luego resulta una de las más grandes creaciones de la literatura criolla no será su autor el menos sorprendido. [...] El ilustre caso de *Facundo* es típico de la concepción hispanoamericana de la literatura como instrumento de lucha. Por eso también casi toda ella es literatura improvisada, llena de intenciones deformantes, lanzada como proyectil antes de madurar como fruto. No le debe a otras preocupaciones la hora mayor de los Proscritos la literatura argentina”. Arturo Usler Pietri, “Lo criollo en la literatura”. En *Las nubes*. Caracas, Ediciones del Ministerio de Educación, 1951, pp. 78-91.

¹³⁷ Bernardo de Irigoyen sería luego dos veces Ministro de Relaciones Exteriores y también Ministro de Interior, en los gobiernos de Nicolás Avellaneda y de Julio A. Roca; Senador Nacional, fundador de la Unión Cívica Radical con Leandro Alem, y Gobernador de la Provincia de Buenos Aires.

¹³⁸ “En las páginas periódicas, en efecto, la producción local aparece al lado de los grandes autores europeos o americanos de moda, mostrando ese horizonte amplio de que hablábamos”. Arturo Andrés Roig, *La literatura y el periodismo mendocinos a través de las páginas del diario “El Debate” (1890-1914)*. Mendoza, Universidad Nacional de Cuyo, Departamento de Extensión Universitaria, 1963, p. 8.

¹³⁹ *Ibíd.* p. 11.

¹⁴⁰ “Un relato débil y retórico —según Abelardo Arias—. Pese a ello será necesario recordarlo como primer mendocino que utiliza este elemento telúrico como factor protagónico, que luego aparecerá en la mayoría de las novelas de Mendoza o que a ella se refieren”. Abelardo Arias, “Narradores de Mendoza. Del costumbrismo a la fantasía”. En diario *Clarín*, suplemento Cultura y Nación, Buenos Aires, 17 de enero de 1974, citado por Nelly Cattarossi Arana, *Literatura de Mendoza. Historia documentada desde sus orígenes a la actualidad. 1820-1980*. Mendoza, Inca Editorial, tomo I, 1981, p. 23.

ciudad de Mendoza en forma casi completa el 20 de marzo de 1861, y en el que murió entre un tercio y la mitad de la población, estimada en veinte mil personas.

Un personaje decisivo en la vida mendocina en el período del cambio de siglo fue el coronel Manuel José Olascoaga.¹⁴¹ De la vida intensa y polifacética de Olascoaga diría Abelardo Arias que su “coraje legendario hizo de su propia vida la mejor novela que nunca fue escrita.”¹⁴² La literatura del coronel tiene una permanente intersección de acontecimientos históricos, ficcionalizados a través del filtro de las ideas y posiciones políticas del autor, ideología que se hace evidente en el texto¹⁴³.

Los periódicos reflejan casi inmediatamente las novedades literarias del país y del mundo.¹⁴⁴ En 1907 se publica *El desnudo*, manifiesto del naturalismo; en 1909 Blasco Ibáñez visita Mendoza y da conferencias sobre Zola y Balzac; también Valle Inclán visita la provincia y habla del modernismo, conferencias a las que los medios de comunicación les

¹⁴¹ Autodidacta, profesor de inglés en su juventud, ingeniero, político, periodista, editor de varios periódicos, fue topógrafo y cartógrafo, asesor de la Campaña del Desierto contra los indios, primer gobernador delegado en Neuquén; como militar pelearía alternativamente contra las tropas federales y luego contra las unitarias; fue novelista, poeta y dramaturgo autor de seis obras teatrales. Los antecedentes de Olascoaga como dramaturgo hacen que sea considerado por alguna crítica como el verdadero creador del teatro nacional. Con veinticuatro libros editados de distinto carácter, entre científicos, cartográficos y literarios, su *Juan Cuello*, obra gauchesca escrita en verso en 1873 y publicada como folletín en el periódico *El Nacional*, se reivindica como la versión primera y original del *Juan Cuello* que después será publicado por Eduardo Gutiérrez.

¹⁴² Abelardo Arias, ob. cit. p. 23.

¹⁴³ En obras teatrales como *Facundo* se muestra panfletariamente opuesto a Rosas, siguiendo la estela de Sarmiento. Sin embargo en la novela *El Club de las Damas* refleja la participación de los personajes en la *Revolución de los Colorados*, último levantamiento federal contra el gobierno de Mitre para oponerse a la Guerra del Paraguay, que triunfa por un tiempo en todo Cuyo y en La Rioja con Felipe Varela; en esa revolución participa Olascoaga. Hebe Molina, analizando su novela *El Club de las Damas*, refiere que “el autor concentra sus cuestionamientos en los gobiernos de la década del ochenta, conocidos como “*El Régimen*” (1862-1914), grupo oligarca que apoya sucesivamente a Roca (Tiburcio Benegas) y a Juárez Celman (Oseas Guñazú), o son conducidos con mano férrea por Emilio Civit. Los historiadores coinciden en caracterizar a la clase dominante de esa década y las posteriores (hasta 1914) como una élite cerrada, cuyos miembros mantienen entre sí relaciones familiares y socioeconómicas de conveniencia mutua, administran las riquezas provinciales y ocupan todos los cargos públicos, impidiendo de ese modo que el resto de la ciudadanía ejerza sus deberes cívicos. A estos oligarcas *liberales* se opone la Unión Cívica Radical, en la que milita Olascoaga y que es liderada por José Néstor Lencinas, uno de los dos oradores que habla durante el entierro del novelista”. Hebe Beatriz Molina, “Historia y espacio político en *El Club de las Damas* de Manuel José Olascoaga”. En *Literatura de Mendoza. Espacio, Historia, Sociedad. Tomo I*, p. 158.

¹⁴⁴ Solamente en el diario *El Debate*, entre 1890 y 1906, aparecen cuentos y producciones literarias de Guy de Maupassant, Alphonse Daudet, Emilio Zola (además de numerosos artículos sobre su vida y el affaire Dreyfus), Rubén Darío, Anatole France, Victor Hugo, Pedro de Alarcón, Benito Pérez Galdós. Artículos literarios comentan los postulados del naturalismo y del modernismo. Entre los autores nacionales de finales de siglo y principios del XX aparecen obras de la denominada segunda generación romántica, Olegario V. Andrade, Carlos Guido Spano, Ricardo Gutiérrez, Pedro Palacios, y de los modernistas Darío, Lugones, Larreta y Alberto Ghiraldo.

brindan amplio espacio. En 1890 la Sociedad Bernardino Rivadavia, de carácter literario, comienza a editar *Primeras Hojas*, que en 1894 llegó a los treinta números.

Un rasgo notable, puesto que años después desaparecerá totalmente de la escena mendocina, es la importancia que tiene el teatro lírico en los primeros años del siglo, a punto tal de que en 1905 se representan quince obras distintas y en 1907 dieciocho. La escena teatral registra también la puesta de obras de Victor Hugo, Larra, Ibsen, Shakespeare, D'Annunzio, Sardou, Dumas y otros autores internacionales.

El fin de siglo marca un cambio social y una ruptura cultural profunda debido a la inmigración masiva. Este hecho será fundamental en el diseño de una nueva estructura social y económica de Mendoza, y sin dudas del conjunto de Argentina. El mayor flujo inmigratorio se produce entre los años 1890 y 1925, coincidente con la llegada del ferrocarril. El censo nacional de 1914 revela que del total de la población mendocina casi el 32% es extranjero.¹⁴⁵ Convertida en provincia de inmigración europea, Mendoza sentirá el impacto del cambio étnico.¹⁴⁶ Hay un aumento vertiginoso de la riqueza en los sectores ligados a la vitivinicultura, aunque la creación de riquezas no repercute en el bienestar general.¹⁴⁷ Esta situación tiene su reflejo literario específico en Mendoza. Draghi Lucero, por ejemplo, refleja en *El hachador de Altos Limpios*, un proceso de cambio que no dejaba de tener contradicciones y dolores. El mismo autor, de padre calabrés y madre criolla, es hijo del mismo proceso. *El hachador de Altos Limpios* reconoce tanto el conflicto de intereses entre los nuevos y viejos habitantes, el temor al cambio y el desprecio por los valores materialistas que se imponían, como a la vez el reconocimiento por los valores de

¹⁴⁵ Jorge Enrique Oviedo, *Historia del periodismo...*, p. 42.

¹⁴⁶ “Mendoza tenía en 1899 una población total de 128.651 habitantes; en 1910 alcanzaba a los 223.532. De ellos 32.770 procedían del aumento vegetativo, mientras que 65.784, es decir el 66,75%, era crecimiento por inmigración (*El Debate*, 6 de diciembre de 1911)”. Arturo Andrés Roig, ob. cit. p. 9.

¹⁴⁷ Bajo el subtítulo *Los años que van de 1915 a 1940* dice Roig: “Numerosos artículos permiten hacernos una idea de la situación de miseria en que vivieron algunos sectores de nuestra población. «Una Mendoza triste y decadente, de población compacta y numerosa, una Mendoza que muere sucia, zaparrastrosa y miserable al lado de la otra Mendoza que vive. Forman a esta Mendoza a que nos referimos, la más prolífica y poblada, miles de familias obreras, proletarias, de toda clase y condición, cuya existencia al margen de la vida higiénica, hace de ellas el Far West o Whitechapel mendocino, algo así como una población atrasada y de torpe y miserable vivir, barrio de vida equívoca y grosera, que llega a constituir, donde exista, una verdadera vergüenza y un grave mal social». Arturo Andrés Roig, ob. cit. p. 9.

los inmigrantes¹⁴⁸. Draghi Lucero será uno de los autores queridos y valorados por Di Benedetto, al margen de que estilísticamente poco tienen que ver.

Desde principios de siglo se desarrolla un periodismo sectorial cuyos órganos de difusión responden a grupos de interés diversos: comunidades inmigrantes de distintas nacionalidades, principalmente la española y la italiana; de grupos literarios; de eventos de sociedad; de la iglesia católica; de pensadores positivistas y librepensadores, incluyendo el medio de expresión del espiritismo kardequiano de la Escuela Científica Basilio. En 1903 hace su aparición el periódico *El Obrero*, ligado al Centro Socialista Mendocino. Roig destaca las arduas polémicas que en el terreno de las ideas sostuvieron sectores católicos y *liberales racionalistas*.¹⁴⁹ En 1899 se da la primera función de cine en la Provincia. En el año 1921 una compañía de producción cinematográfica mendocina filma su primera película. La radio es utilizada desde el inicio mismo de la radiotelefonía como medio de difusión cultural. Es conocida la actividad de Di Benedetto como crítico de cine y como impulsor del cine de autor y artístico, además de aparecer el tema esporádicamente en su obra desde el mismo *Mundo animal* (“Algo del misterio”).

Desde fines del siglo XIX son varios los centros literarios y revistas que se fundan, promotores de juegos florales y actividades culturales. Entre ellos el Centro Literario Andrade, en 1890, el primer Ateneo de Mendoza fundado en 1899, la Sociedad Literaria Olegario V. Andrade de 1907, el segundo Ateneo de Mendoza de 1910. En las comisiones directivas de estas asociaciones se encontrarán distintas generaciones y corrientes no solo literarias sino también políticas e ideológicas. Alrededor de 1905 comienza a aparecer, en las páginas policiales de *El Debate*, “un tipo de narración corta, cuya intención es describir crudamente la vida del bajo fondo mendocino.”¹⁵⁰

A principios de siglo hay una buena cantidad de autores literarios, en géneros diversos: cuento, novela, teatro, poesía. También “episodios” y tradiciones, prosa de tipo histórico, y una importante actividad teatral, que incluye obras de autores locales. Se aprecia

¹⁴⁸ “[El criollo viejo] Quedó sirviendo a la viuda y se amargaba cuando ella vendía sus retazos de tierra a sus contratistas italianos y españoles, que fueron arribando a fuerza de duro batallar hasta ganarse a ricos y poderosos, mientras que el antiguo tronco se abatía hasta quedar sin una nada”. Dolly Sales de Nasser, “Cambios sociales en *El Hachador de Altos Limpios y Cuentos Mendocinos* de Juan Draghi Lucero”, *Literatura de Mendoza. Espacio, historia, sociedad*. Tomo III. Mendoza, Universidad Nacional de Cuyo, Facultad de Filosofía y Letras, 2003, pp. 91-114.

¹⁴⁹ Arturo Andrés Roig, ob. cit. p. 21.

¹⁵⁰ *Ibíd.* p. 17.

la aparición de literatos con apellidos inmigrantes, en general de humilde origen, principalmente italianos y españoles, llegados entre las nuevas camadas. Alfredo Bufano (1895-1950), Américo Calí, Juan Draghi Lucero, Jorge Enrique Ramponi, Ricardo Tudela (1893-1984), Alejandro Santa María Conill (1894-1956) y también, como es evidente, Di Benedetto.

Otro cambio importante vendrá impulsado desde el ámbito político con la consagración del voto universal masculino y el triunfo del radicalismo. En Mendoza el fenómeno adquirirá características particulares, bien que similares a otras provincias como San Juan, Salta, Tucumán, debido a la consolidación de un partido radical de fuerte predicamento popular y de avanzada social pero enfrentado al yrigoyenismo: el lencinismo¹⁵¹, que generará una fuerte reacción entre las élites conservadoras consolidadas en el poder político y económico, élites de discurso “liberal”, descendientes políticas de los ejércitos unitarios triunfantes, del roquismo o del mitrismo, dueñas de la economía y de los beneficios del manejo del estado provincial, de la tierra y principalmente del agua que la hace productiva, fraudulentas en las elecciones, apoyatura de los gobiernos militares de la provincia, despreciativas del criollo pobre, que más que indio puro es mestizo. El tema aparecerá a lo largo de la obra de Di Benedetto, y también una autocrítica en su última novela, *Sombras, nada más...*

Así como la literatura estará ligada estrechamente a los principales diarios, no será menor la relación que tendrá con los movimientos políticos. Ejemplos paradigmáticos son el de Ricardo Tudela, que en la misma época que funda el Grupo Megáfono participa activamente en política con el lencinismo, y años después creará la Dirección de Cultura de la Provincia durante el primer gobierno peronista; de Miguel Martos, también con el

¹⁵¹ El lencinismo, que utiliza como símbolo la alpargata por su relación con los trabajadores y las clases más humildes, será insurreccional en las revoluciones de 1893 y en la de 1905, en la que José Néstor Lencinas llega a tomar brevemente el poder por las armas. Al ser derrotada la revolución a nivel nacional tiene que resignarlo y se fuga a Chile en una locomotora robada al Ferrocarril Trasandino. En 1918 es elegido gobernador de Mendoza. Inicia de inmediato un proceso de reformas sociales profundas, pero al mismo tiempo comienza un duro enfrentamiento con el radicalismo nacional de Yrigoyen, que llevó a la intervención de la provincia en 1919. Fallece en 1920 y durante la década del 20 sus cuatro hijos, y entre ellos sobre todo Carlos Washington Lencinas, continuarían controlando la vida política mendocina, hasta el asesinato de este último en 1929 tras ser rechazado su pliego en el Senado y haber sido nuevamente intervenida la Provincia que conducía un gobernador lencinista. El diario *La Palabra* de Mendoza respondía a ese sector político; José Hipólito Lencinas, diputado nacional, era dueño del diario *La Montaña* de Buenos Aires, medio de prensa socialista que fundaran Leopoldo Lugones y José Ingenieros en 1897, y su hermano Rafael Lencinas director del mismo.

lencinismo; de Bufano, con el partido conservador; de la mayoría del grupo Voces, que adscribe en su momento al nacionalismo de la Alianza Libertadora Nacionalista, de los cuales algunos adscriben después al frondizismo, al peronismo e incluso al comunismo. Di Benedetto en realidad se destaca por ser prácticamente neutro en política, y más aún lo es su obra.

El Círculo de Periodistas, fundado en 1927 con el carácter de entidad gremial, tuvo en la provincia una importante labor de reunión de los sectores dedicados a la literatura, periodistas profesionales o vocacionales. Organizó, al año siguiente de su fundación, una *Sección de ciencias, artes y letras* que tenía como finalidad la organización de ciclos de conferencias, conciertos y audiciones, exposiciones de pintura, edición de obras de escritores radicados en Mendoza, celebración de juegos florales y de concursos literarios. Publicó además la revista *La linterna*.¹⁵² En los concursos literarios participan autores de distintas tendencias estéticas y no hay diferenciación de géneros. El concurso de la Municipalidad de Mendoza del año 1929 recibetrabajos tan disímiles como *Perfiles biográficos de hombres que pasaron por el escenario de Cuyo entre 1810 y 1929*, de Simón Lacerna, hasta *Cara de Tigre, cuentos mendocinos*, de Fausto Burgos, *Reflexiones*, de Napoleón Calderón, *Cancionero de la Patria*, de Armando Herrera, *Poemas de la nieve*, de Alfredo Bufano, *Sueños*, cuentos de Draghi Lucero, o *Morbosidades*, cuentos de Julio Peralta. El concurso de 1933 premia en primer término la *Historia eclesiástica de Cuyo*, de José Aníbal Verdaguer, que dos años después sería nombrado Obispo de Mendoza, en segundo lugar los poemas de *Luna de la tarde* de Alfredo Goldsack, y en tercero *El fracaso de Rocambole y otros cuentos* de Ramón Morey.

Hay una fluida relación entre literatura, teatro y pintura, y son comunes obras ilustradas por pintores reconocidos, como Sobisch, Alonso, Azzoni; en 1933 la Biblioteca San Martín y la Academia de Bellas Artes convocaron el Primer Salón del Poema Ilustrado Mendocino; los premiados fueron *El hombre triste*, de Jorge Enrique Ramponi, ilustrado por el pintor Roberto Azzoni, *Nocturno del hombre en el Mar*, poema e ilustración de Angel Delpodio, *Jarillero* de Armando Herrera, ilustrado por Julio Ruiz. En el Concurso Literario Municipal de 1935 obtuvo el primer premio Lázaro Schallman con su obra *El Mito de la Educación Moral*; el segundo se le otorgó al poeta vanguardista Jorge Enrique Ramponi, por

¹⁵² Arturo Andrés Roig, ob. cit. p. 25.

Pulso del Tiempo, y el tercero fue concedido a Ricardo Setaro por el libro de cuentos *El Degollador de Fantasmas*, relatos de ironía fantástica emparentados, según comentaristas, con el humor de Macedonio Fernández. Di Benedetto recordará a su amigo el escultor Lorenzo Domínguez en *Sombras, nada más....*, y también, de manera subterránea, aludirá a los concursos y juegos florales en “Sospechas de perfección.”¹⁵³

Es clara la voluntad de promoción de las actividades y del agrupamiento gremial con la creación, a fines de 1933, del Círculo de Escritores de Mendoza, más tarde de la Academia Provincial de Bellas Artes y posteriormente de la Academia Cuyana de Cultura. Estas organizaciones tienen como credo agrupar y promover el desarrollo de distintas formas culturales y de las pedagogías de educación.

En el 1936 la Municipalidad de Mendoza premió, en primer lugar, la obra *La Pandilla*, de Celia Piñeiro de Frutos y Luis Karduner, en colaboración; en segundo lugar, *Fundación de las Ciudades de Cuyo*, de Fernando Morales Guiñazú, y en el tercero, Guillermo Pietra Serralta con su obra *La Tragedia del Hombre Bueno*.

Durante la gobernación del conservador Guillermo Cano no se realizó concurso alguno. Según el editorial del diario *Los Andes*, el dinero para el concurso literario municipal, de acuerdo a denuncia hecha pública, fue destinado “al pago de peones de limpieza con fines de propaganda electoral.”¹⁵⁴

A través de los años se editan una buena cantidad de medios gráficos. Entre las revistas que contienen materiales literarios se mencionan: *Mujeres y fantasías*, 1915; *Ideas*, 1916; *La Lectura*, 1917; *La Semana*, 1918; *El Cóndor*, 1919; *La Quincena Social*, 1919; *Ideas y figuras*, 1921; *Mundo Cuyano*, 1921; *La Novela Andina*, 1922, *La Revista Iberoamericana*, 1922; *La Revista Andina*, 1924. *El Telón*, 1925; *La Linterna*, 1927; *Vida Andina*, 1927; *Megáfono, revista oral*, 1927; *Myriam*, 1929; *Vida de Mendoza*, 1929; *Antena*, 1930; *Cuyo—Buenos Aires*, 1931; *Huarpe*, 1931; *Revista de Instrucción Pública*, 1932; *Teatro de Cuyo*, 1932; *Mástil*, 1934; *Oasis*, 1936, *Oeste*, 1937.

De las mencionadas, cuatro tuvieron una larga vida: *La Quincena Social*, *Mundo Cuyano*, *Revista Andina* y *Revista de Instrucción Pública*.¹⁵⁵ Son importantes las páginas

¹⁵³ *Sombras nada más....*, p. 10; *Cuentos completos*, p. 82.

¹⁵⁴ “La cultura en Mendoza”. Diario *Los Andes*, editorial del 26 de noviembre de 1937. En Arturo Andrés Roig, ob. cit. p. 33.

¹⁵⁵ *Ibíd.* p. 25.

literarias incluidas en los diarios *Los Andes*, *La Tarde*, *La Libertad* y *La Palabra*. Solamente entre las publicaciones correspondientes a las secciones literarias del diario *Los Andes* se encuentran colaboraciones de Edmundo de Amicis, Chocano, Conan Doyle, D'Annunzio, Roberto Giusti, Walt Whitman, Baudelaire, Eça de Queiroz, Turguenev, Darío, Anatole France, Victor Hugo, Oscar Wilde, Blasco Ibáñez, Emilia Pardo Bazán, Jacinto Benavente, Maupassant, Rodó, Tagore, Horacio Quiroga, Pío Baroja, Azorín, Unamuno, Pirandello, Benedetto Croce, Ortega y Gasset, Waldo Frank, Roberto Arlt, Lugones, Mallea, Borges, Gómez de la Serna, Valèry, Barletta, Alfonso Reyes, Juan Ramón Jiménez, Pérez de Ayala, García Lorca, Marañón, Chesterton.

Entre 1915 y 1940 se sucedieron ocho sociedades literarias: el Ateneo Hispano-Americano, 1922; la Liga de Defensa Cultural y Social, 1922; El Ateneo, 1926; la Asociación CAYAS, 1928; la Sección Artes y Letras del Círculo de Periodistas, 1928; el Círculo de Escritores de Mendoza, 1934; la Asociación de Artes y Letras, 1935; y La Peña, 1937. Los escritores y plásticos de Cuyo se reunieron en dos congresos, en San Luis en el año 1937 y en San Juan al año siguiente. De estos encuentros nació una Academia Cuyana de Cultura, dentro de la cual se creó un Instituto de Letras, considerado como un antecedente de la Facultad de Filosofía y Letras que se crea con la Universidad Nacional de Cuyo en 1939.¹⁵⁶

Dos hechos transformarán el escenario cultural, ligados al desarrollo tecnológico: la rápida expansión de la radiofonía y el desarrollo comercial de la cinematografía. El 9 de septiembre de 1923 se inaugura en Mendoza el servicio radiofónico por la *Trans-radio Internacional*, y pronto el medio se aprovecha para “editar” la primera revista literaria oral: *Megáfono, Revista Oral*. El paulatino desplazamiento del teatro por la cinematografía es, como en general, uno de los acontecimientos notables de la época en materia cultural.

En 1921 una Compañía Cinematográfica Mendocina exhibió el primer filme realizado en nuestro medio. Se titulaba *El temblor del 17 de diciembre* y mostraba las localidades devastadas por el terremoto de Lavalle en nuestra provincia. [...] Más tarde, la crisis se extendió a todo el género teatral, a pesar de la presencia repetida de Marquina, Benavente¹⁵⁷, Borrás, María Guerrero, Camila Quiroga o Margarita Xirgu.¹⁵⁸

¹⁵⁶ *Ibíd.* p.34.

¹⁵⁷ Jacinto Benavente, que visitó Mendoza varias veces, en 1946 “le confiesa a un cronista de *Los Andes* que fue al llegar a Mendoza, en 1922, cuando se enteró que había ganado el Premio Nobel de Literatura, y que fue también en Mendoza donde recibió el primer telegrama de felicitación, enviado por el rey Alfonso XIII en nombre del pueblo y gobierno de España”. Jorge Enrique Oviedo, *ob. cit.* p. 45.

¹⁵⁸ Arturo Andrés Roig, *ob. cit.* p. 12.

En 1946 se crea la productora de cine Andes Films, que llegará a producir una docena de películas, cuya primera obra fue *El Gran Amor de Bécquer*.¹⁵⁹ Para la época en que Di Benedetto se incorpora al periodismo, los principales medios de comunicación, con suplementos y secciones especiales de literatura, son *Los Andes*, que en 1944 tira 30.000 ejemplares, *La Libertad*, de tirada de 12.000 ejemplares diarios, *La Tarde*, *El Comercio*, y las revistas *La Semana Social*, *Victoria*, *Instrucción Pública*, además de publicaciones menores en el interior de la provincia.

2.3. El Grupo Megáfono

A principios del siglo XX los intelectuales de Mendoza están actualizados en materia de novedades literarias y mantienen relación con los principales autores del momento, y algunos incluso lideran las nuevas corrientes de opinión y difusión en la Argentina.¹⁶⁰ Es el caso de Evar Méndez (seudónimo de Guillermo Evaristo González Méndez), de una familia tradicional mendocina, fundador y director de la revista *Martín Fierro*, hito de las vanguardias y del movimiento literario y artístico en Argentina, nexo fundamental con los más destacados grupos y movimientos del resto de América y Europa.¹⁶¹

Algunos estudios de la obra de Di Benedetto tienden a tomar por válido el criterio de Arturo Andrés Roig al hablar de la Generación del 25 y de la supuesta asunción por parte de la misma del “regionalismo cultural.”¹⁶² Néspolo, en un salto poco justificado, lleva el concepto de *Generación del 25* propuesto por Roig, a una supuesta *Generación Regionalista de 1925*. Para reforzar la entidad de esa categoría suele citarse un artículo breve y más

¹⁵⁹Nelly Cattarossi Arana, ob. cit. p. 181.

¹⁶⁰ Ver Gloria Videla de Rivero, “Notas sobre la literatura de vanguardia en Mendoza: el Grupo Megáfono”. *Revista de Literaturas Modernas*, N° 18, Instituto de Literaturas Modernas, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Cuyo, 1985, pp. 189-210.

¹⁶¹Evar Méndez había nacido en la provincia de Mendoza, el 14 de noviembre de 1885 (no en 1888, como a menudo se asegura), en el seno de una prolífica familia conservadora. Falleció en Buenos Aires el 22 de diciembre de 1955. Fue empleado público (funcionario se diría en España), tanto en Mendoza como en Buenos Aires, a donde pasó hacia 1911 y en donde trabajó en la Secretaría de la Presidencia de Alvear, de quien era además amigo. Durante su juventud compuso poemarios de tendencia modernista, el primero de los cuales, *Palacios de Ensueño* (1910), fue prologado por Ricardo Rojas. A él siguieron otros varios libros (*Canción de la vida en vano*, *El jardín secreto*, *Las horas alucinadas*, *Nocturnos* y *otros poemas*); pero Evar Méndez desarrolló su obra principal en el periodismo cultural. Véase Evar Méndez, “Rol de *Martín Fierro* en la renovación poética actual”, en Klaus Müller-Bergh y Gilberto Mendonça Teles (eds.), *Vanguardia latinoamericana: historia, crítica y documentos. Tomo V. Chile y países del Plata: Argentina, Uruguay, Paraguay*. Madrid, Iberoamericana – Frankfurt, Vervuert, 2009, pp. 215 y ss.

¹⁶² Véase Arturo Andrés Roig. *Los diversos aspectos de la vida cultural de Mendoza entre 1915 y 1940*. Mendoza, Imprenta Fassanella, 1966.

periodístico que académico que Rodolfo Borello, profesor de la Universidad Nacional de Cuyo, publicó en el *Boletín del Fondo Nacional de las Artes* de 1962¹⁶³. Al aludir Borello a la llamada “generación de «Megáfono»” en realidad está aludiendo al grupo explícitamente vanguardista que desde un criterio cronológico es parte de la “generación del 25”. Pero precisamente Megáfono, promotor de una estética muy determinada, no guarda relación alguna con lo que se suele nombrar como la poética o la ideología *regionalista*. La inexistencia de una afinidad estética entre los integrantes de la generación la plantea el mismo Roig, que sin embargo es quien instala la denominación, con un sentido ambiguo:

Desde el punto de vista estético, la expresión del “regionalismo literario” fue intentada, dentro de los miembros de la Generación de 1925, a través de los “ismos” en boga en el momento.¹⁶⁴

Y abunda en detalles al decir:

Durante los años 1925 y 1928 aparecieron algunos libros que significaron en mayor o menor medida el comienzo de una nueva etapa literaria en Mendoza. Son estos: *Poemas de Cuyo* (1925), de Alfredo Bufano, *Pájaros Heridos* (1927) de Vicente Nacarato, *Cara de Tigre* (1928) de Fausto Burgos y *Cuentos Andinos* (1928) de Miguel Martos. Desde el punto de vista literario pueden ser considerados como la iniciación en nuestro medio del “sencilismo”, de la literatura “de vanguardia” y de la literatura de inspiración folclórica. Los tres movimientos son contemporáneos y a través de ellos se ha canalizado la producción literaria de nuestra Generación de 1925.¹⁶⁵

Esto es, que incluso atendiendo al propio texto de Roig, no podemos concluir que exista un criterio estético común. El primero en admitirlo es Roig que reconoce que las poéticas que siguen los distintos grupos que se encuentran en esa generación se diferencian precisamente por la diversidad de propuestas. Valora en cambio, lo que llama una “conciencia regional”, no como una propuesta estética determinada, sino como un amplio movimiento de desarrollo de la cultura en el ámbito propio, una labor de promoción cultural en la provincia.¹⁶⁶

¹⁶³Néspolo, ob. cit. p. 30.

¹⁶⁴Arturo Andrés Roig, ob. cit. p. 18.

¹⁶⁵Ibíd. p. 55.

¹⁶⁶Gambarte, quien atribuye a Ortega y Gasset y a sus seguidores el haber impuesto el criterio de generación en la historiografía de las letras españolas, dice: “Por la repetición acrítica se ha llegado a instalar en la literatura esa especie de unidad métrica indefinible que se llama generación. Y hemos dicho el adjetivo acrítica pensando precisamente en el caso que nos atañe, pues son demasiadas las veces que no estando de acuerdo expresamente los autores de trabajos críticos con tal denominación acaban utilizándolo por motivos como la costumbre, como que la costumbre da veracidad al hecho, como el hecho que así está en los libros y su ataque sería distorsionador para el estudiante, etc.” Véase Eduardo Mateo Gambarte, *El concepto de generación literaria*, Madrid, Síntesis, 1996, p. 12.

Hace ya un tiempo que críticos literarios y académicos de Mendoza, por ejemplo Gloria Videla de Rivero y Marta Elena Castellino, entre otros, prefieren modificar aquel criterio de generación. La primera, con cortesía, dice acerca del esquema de Roig que “constituye un punto de partida útil, si bien un estudio literario detallado de los autores y obras mencionadas conduciría a establecer una mayor complejidad en la caracterización e interrelación de estas tendencias.”¹⁶⁷ Castellino por su parte dice:

En varios de sus escritos, Roig da el nombre de «Generación del 25» al grupo de escritores que surge por entonces en las letras mendocinas. Si bien utiliza tal rótulo en un sentido amplio, más bien equivalente al de «promoción literaria», preferimos no utilizarlo, en razón de cuestionamientos que actualmente se hacen al método de periodización por generaciones literarias. [...] Más rico nos parece hablar de «polisistema literario», en el que conviven tanto fenómenos emergentes como residuales, centrales o periféricos, en una relación —o interrelación— de permanente movilidad, lo que transforma en un hecho dinámico el estudio de un momento determinado dentro del devenir cultural.¹⁶⁸

Roig está muy alejado de proponer un provincialismo o regionalismo cerrado. Por el contrario, hay en él un intento de desarrollo de lo propio, la voluntad de impulsar un movimiento de crecimiento y superación de actividades culturales de la provincia, una voluntad de pensarse como sujeto creador y no simple receptor, pero reconoce que sus criterios para abordar *lo regional*, se remite a “los fundamentos que aparecen enunciados en la *filosofía de la nacionalidad* que se trasunta de la obra de Ricardo Rojas y que tiene sus orígenes en Juan Bautista Alberdi”. Rojas, que como sabemos, postuló la necesidad de una “crítica regional” y de un “aporte propio de las regiones” a la obra general americana, es larga y detalladamente glosado por Roig en su análisis.¹⁶⁹ Una vez más nos encontramos con otra forma de la discusión de lo nacional y de la relación conflictiva del centro con la periferia. Sin necesidad de asumir el fondo ideológico de Rojas¹⁷⁰, lo que se puede ver es cómo se produce una nueva intersección entre postulados ideológicos y estéticos que no solo

¹⁶⁷ Gloria Videla de Rivero, “Notas sobre la literatura de vanguardia...”, p. 190.

¹⁶⁸ Marta Elena Castellino, “*Flechas de papel* de Alejandro Santa María Conill o los dardos de la sátira social”. En *Literatura de Mendoza. Espacio, historia sociedad*. Tomo II. Mendoza, Universidad Nacional de Cuyo, Facultad de Filosofía y Letras, 2002, pp. 138-139.

¹⁶⁹ Arturo Andrés Roig, ob. cit. p. 8.

¹⁷⁰ El espíritu del nacionalismo elitista de Rojas se evidencia a lo largo de muchos pasajes de su obra escrita. Matamoro traerá a colación lo ideológico de su postulación en muchas oportunidades. Incluyendo una cita del informe de Rojas sobre educación, publicado como *La restauración nacionalista. Informe sobre educación* (1909), Matamoro dice: “Rojas, como hidalgo pobre que es, privilegia la aristocracia de la sangre y no la del dinero: [Rojas dice] «La aristocracia existe en verdad; es además un don de la cuna: se la trae en la sangre y en el alma; pero esa es muy distinta de las preocupaciones pueriles que suelen anquilosar el espíritu de las plutocracias advenedizas o de las hidalguías sin cultura»”. Blas Matamoro, *Oligarquía y literatura*, Buenos Aires, Ediciones del Sol, 1975, pp. 30-31.

son diversos sino también opuestos en otros sentidos. El espíritu *nacionalista* elitista y aristocrático, de hidalguía y pureza de sangre y de cuna que propugna Rojas, mal podía ser aceptado por argentinos hijos de inmigrantes, algunos de ellos originariamente muy pobres además, tal el caso de los escritores como Tudela, Bufano, Draghi Lucero, Ramponi, Nacarato, Martelli. Todos ellos de origen inmigrante como el mismo Di Benedetto.

En Mendoza surge, a partir de 1927, un grupo generacional activo y aun agresivo para algunos, que levanta con entusiasmo la bandera de la renovación literaria. Es evidente la concordancia temporal con el movimiento vanguardista de *Martín Fierro*, que los autores mendocinos conocían bien, y de hecho se sabe que la biblioteca de Ricardo Tudela guardaba la colección completa de la revista. Se habla de una estética novísima, de una *joven generación* mendocina, y quienes así hablan militan en las filas de un nuevo vanguardismo con un sentido de cohesión que no había existido anteriormente. Hasta entonces la influencia de Darío había sido definitiva, y también la de Amado Nervo, muy valorado en los ámbitos religiosos más tradicionales.

En 1933, hablando de la actitud militante de esos poetas de vanguardia, J. Alberto Acevedo (poeta en activo, colaborador de los suplementos literarios de los periódicos), en un artículo del diario *Los Andes* de título “Los Jardines de la Cólquida”, acusa a esa “fragorosa revolución de formas y procedimientos artísticos que ha concebido el cerebro del vanguardismo” de falta de sensibilidad y carencia de mundo subjetivo. Le asusta la proliferación de nuevos poetas como así también su espíritu combativo y de grupo, que amenaza la estabilidad de cuño “tradicional”: “a medida que se multiplican los viñedos —dice—, crecen los poetas de vanguardia [...que] procuran conquistar prosélitos, feligreses y devotos para sus templos y sus misas, a fin de que coman la sal y el pan del vanguardismo.”¹⁷¹ El choque se puede comprender mejor si recorremos las páginas de *La Historia de la Cultura Mendocina*, de Fernando Morales Guiñazú, en la que tenemos la sensación de encontrarnos más frente a las páginas de *noticias sociales* o de *sociedad* de un diario tradicional que a un estudio ya sea histórico o ya literario. Las crónicas se encabezan con la debida referencia a las familias cuando las mismas son de viejo cuño mendocino, caso en que se detalla el nombre del padre y de la madre. Las referencias literarias son amables, del tipo: prestigioso intelectual, distinguido médico, atildado escritor, favorablemente

¹⁷¹ *Ibíd.* p. 114.

acogido por la crítica, de sugestivas descripciones, firmes trazos de las descripciones, seguro dominio de su técnica, certero en las descripciones de los cuadros de costumbres, descripción de los personajes con justeza.¹⁷²

Se hace evidente que el cuadro general de la literatura en la provincia está muy alejado de aquella imagen que en su estudio de la obra de Di Benedetto presentaba Mauro Castellarín cuando al resumir la realidad literaria de Mendoza durante la primera mitad del siglo XX decía: “En las provincias la literatura sigue vinculada a la corriente regionalista y en la búsqueda de elementos folclóricos e históricos. Como las narraciones de Juan Carlos Dávalos, Carlos B. Quiroga, Alfredo Bufano, Mateo Booz.”¹⁷³ El conocimiento, la discusión y la influencia de los problemas teóricos que ocuparon a las vanguardias y al universo artístico todo desde principios de siglo, estuvieron decididamente presentes en el escenario de Mendoza durante el período de formación y producción de Di Benedetto. La influencia de esos actores culturales fue decisiva y contó con poder institucional a lo largo de todo el siglo. Sin embargo, en la crítica de la obra de Di Benedetto nunca ha aparecido la relación profunda que tuvo la literatura mendocina con dichas estéticas.

Los escritores mendocinos reciben revistas de los grupos literarios de vanguardia de otras latitudes y difunden y discuten sus contenidos. En su momento *Martín Fierro*, la revista de vanguardia de Buenos Aires que se editó entre 1924 y 1927, pero también otras de distintos lugares, como *Contemporáneos*, de México, la *revista de avance*, de Cuba, *La Gaceta Literaria* y la *Revista de Occidente* de Madrid. Por supuesto que también revistas literarias y culturales chilenas, cuyos grupos mantenían una continua relación con los de Mendoza. Durante los primeros años del siglo se pueden encontrar con regularidad reseñas de dichas revistas en los diarios y revistas literarias, que no son solo de cenáculos sino que son vendidas en los kioscos de Mendoza.

Entre los autores extranjeros que se leen y se difunden, Ricardo Tudela, uno de los primeros seguidores del vanguardismo en la provincia, menciona como los principales del momento a Lautréamont, Apollinaire, Baudelaire, Poe, Rimbaud, Mallarmé, Breton, Louis

¹⁷² Roig lo sigue en muchos casos, a veces de forma textual. Así, por ejemplo en la consideración del escritor Benito Marianetti, abogado que sería conocido dirigente del comunismo estalinista, de quien ambos dicen, en un párrafo casi idéntico, que “sus cuatro primeros libros demostraron que no era por el lado de la literatura que iba a obtener sus triunfos”. Fernando Morales Guiñazú, *Historia de la Cultura Mendocina*. Biblioteca de la Junta de Estudios Históricos de Mendoza, Volumen IV. Mendoza, Best Hermanos, 1943, p. 375.

¹⁷³ Teresita Mauro Castellarin, ob. cit. p. 63.

Aragon, Paul Éluard, Proust, Valéry, Rilke, Ménard, Nietzsche, Jules Supervielle, Claudel, Milosz, Bergson, Freud, Alberto Hidalgo, Neruda.

En contra del tranquilo clima literario que habían venido desarrollando los sectores tradicionales, nos encontramos con un aguerrido núcleo que no respeta esa tradición. La irrupción del vanguardismo la puso en jaque:

Aquella conciencia de novedad y de ruptura, se presentó, por el contrario, violentamente a partir de 1927. Surgió entonces un grupo generacional activo y aun agresivo, que levantó con entusiasmo la bandera de la renovación literaria. Se hablaba de una «estética novísima», de «una joven generación mendocina», etc. Quienes así hablaban y sentían, militaban en las filas del «vanguardismo literario», con un fuerte sentido de cohesión generacional, que había sido antes desconocido entre nosotros.¹⁷⁴

Tudela insiste también en el fuerte impacto que sobre él produjo el surrealismo, al punto de producirle un deslumbramiento. Entre algunos de los ultraístas, más que en otros, se aprecian también las influencias de Gómez de la Serna y de García Lorca. El juicio de Videla de Rivero es que *El inquilino de la soledad* de Tudela “es un libro que expresa un vanguardismo ya maduro en su etapa constructiva: acoge el fluir del subconsciente y abunda en metáforas novedosas”¹⁷⁵. En estas expresiones de la vanguardia notamos características comunes a varios de los *ismos* de principios de siglo que tendrán una larga influencia en las artes desde entonces hasta ahora, principalmente las estrategias simultaneístas, frecuentes en la poesía de filiación cubista-creacionista, expresionista y surrealista.

Esta aparición del vanguardismo en Mendoza se ve respaldada por la labor de divulgación del Grupo Megáfono. A través de la radio o en actos públicos, se “edita” en Mendoza en 1928 una “revista oral”, a semejanza de la dirigida por el martinfierrista Alberto Hidalgo en los sótanos del Royal Keller en Buenos Aires. Sabemos, por ejemplo, que el *tercer número* se edita el 24 de abril de ese año, gracias a la nota que aparece en el diario *Los Andes* de ese día bajo el título *La Revista Oral Megáfono*, en la que se invita al “acto público” a realizarse en la sede de la Asociación de la Prensa de Mendoza, con entrada libre:

Esta tarde, a las 18 horas, será dado a conocer el tercer número de la Revista oral «Megáfono», creada por un grupo de jóvenes cultores de las letras.

El sumario es el siguiente: Mariano Macía: glosas, «Mujeres»; Alfredo Bufano: poemas, “Salmodia de los siete pecados”, “Las voces”, “Desolación”; dos poemas en prosa

¹⁷⁴ Arturo Andrés Roig, *Mendoza en sus letras y sus ideas. Mendoza*, p. 260.

¹⁷⁵ Gloria Videla de Rivero, “Notas sobre la literatura de vanguardia...”, p. 194.

leídos por Norma García; Francisco Zapata: «Cuento sintético»; Ricardo Tudela; Enrique S. Migliorelli: «Sor María del Carmen» (cuento)...¹⁷⁶

Una muestra de la temprana interrelación entre grupos y estéticas es la participación de Alfredo Bufano en la *Revista*, aunque él no fue un vanguardista, como veremos más adelante. Se anuncia también, en la misma *Revista Oral*, el análisis de bibliografía: *Las torres de Núremberg*, de José Sebastián Tallón, comentado por Ulyses Petit de Murat (h), y *Literaturas europeas de vanguardia*, de Guillermo de Torre, comentado en este caso por Serafín Ortega. Se sabe, por testimonios personales de Ricardo Tudela, que la revista oral se *editaba* bajo la dirección de Emilio Antonio Abril.

En periódicos de la época también hay documentación de la actividad literaria radiofónica en 1929 a través de la “Estación L. T. 4, del Parque General San Martín”. Una de las conferencias irradiadas por Emilio Abril tuvo por título “Un paisaje del arte nuevo en Mendoza”, y contó con recitados de poesías de Ricardo Tudela, Vicente Nacarato, José Peire, Jorge Ramponi, Serafín Ortega, Ricardo Setaro y Emilio Abril.

Estos mismos nombres son los que participarán en el libro *Megáfono; un film de la literatura mendocina de hoy* (1929), editado en Buenos Aires por Gleizer en dicho año, presentado con un prólogo en donde el editor indica que se propone “exhibir el espíritu que anima a los escritores jóvenes cuya inquietud y vitalidad van subrayadas por labor de aliento o que corresponden a las orientaciones más recientes de la estética.”¹⁷⁷

Antonio de la Torre, participante de dicha vanguardia, reivindica también para Tudela¹⁷⁸ la primacía de ser el abanderado y una de las principales figuras del grupo vanguardista: “Bajo el influjo de la nueva sensibilidad, allá por 1925, comienza a enfervorizarse el ambiente mendocino. Ricardo Tudela [...] era la antena, conjuntamente

¹⁷⁶ *Ibíd.* p. 196.

¹⁷⁷ *Megáfono; un film de la literatura mendocina de hoy* (1929). Buenos Aires, Gleizer, 1929, pp. 7-8. Por el mismo prólogo y por lo indicado por Tudela en “Ubicación de un destino”, prólogo de la segunda edición de *El inquilino de la soledad*, no existió una revista impresa de tal nombre, como indica Borello y de donde probablemente lo repite Néspolo.

¹⁷⁸ Ricardo Tudela, poeta y activo promotor cultural de la vanguardia mendocina, fue a la vez un militante de reconocida actividad política en partidos de neto corte popular. Partidario del radicalismo lencinista, apoyó luego al peronismo. En 1924 debe exiliarse en Chile cuando es intervenida la gobernación de Carlos Washington Lencinas por el gobierno nacional, exilio que se prolonga hasta el año siguiente y le permite establecer un estrecho contacto con Neruda y con el vanguardismo chileno, relación que se mantendría a través de los años. En 1929, esquivó por milagro los tiros que asesinaron a Lencinas, a quien acompañaba en un acto político en el Club de Armas.

con Emilio Antonio Abril, de los movimientos de vanguardia que se gestaban en otros países de América.”¹⁷⁹

Tudela mismo, en el prólogo de la segunda edición de *El inquilino de la soledad*, proporciona datos y pistas del movimiento vanguardista en Cuyo. En 1924, en un exilio político en Chile, conoce la poética de Vicente Huidobro y entra en contacto con las ideas de renovación de las nuevas generaciones literarias:

Mi estada se prolonga hasta el mes de abril de 1925. Allí me afirmo, en pasional avidez de nuevas formas poéticas, en la potente revolución surrealista y cubista. El creacionismo me impresiona. Aunque enamorado de muchas de las creaciones del simbolismo, las nuevas formas se apoderan de mi literatura. [...] Al regresar ese año a Mendoza vengo cargado de un nuevo y violento romanticismo a provocar la irrupción de todas las sensaciones en un empeño de crearme un nuevo sitio. [...] Aquí, que yo sepa, el nuevo lirismo no había producido por entonces nada digno de tal nombre. Me tocó promover incitaciones y mostrar al vivo desde qué zonas subconscientes la pasión creadora podría darse nuevas libertades en la alucinante conquista de la belleza poética.¹⁸⁰

Es interesante la nota publicada por Tudela en el diario *Los Andes* del 2 de octubre de 1927 comentando la publicación de Nacarato. El título es “*Pájaros heridos: un libro de Vicente Nacarato*” y señala, quizás exagerando un poco en cuanto al carácter novísimo del libro pero no tanto en relación a las reacciones:

Su métrica irregular, sus imágenes arbitrarias, su atrevimiento para sobrepasar el prejuicio retórico, obreros son de la nueva estética. [...] En ambientes todavía vírgenes como el Oeste argentino (vírgenes de fecundación estética novísima) chocará momentáneamente, hasta levantar enconos e incomprensiones.¹⁸¹

En el número del 14 de enero de 1928 de *Vida Andina*, aparece una sección llamada “Panoramas de vanguardia”. En la página, dirigida por Ricardo Tudela, se puede leer en la presentación, que se presume del mismo Tudela:

La nueva sensibilidad, más propiamente denominada arte de vanguardia, agita en estos momentos la pasión y el pensamiento de la gente intelectual de Mendoza. La literatura vanguardista es un nuevo estado de inteligencia que ha nacido de las inquietudes evolutivas de post-guerra [...]. El arte nuevo ha de reportar innumerables beneficios culturales y espirituales a esta progresista zona de Cuyo, y en este sentido cabe señalar a la conciencia pública el ponderable y fecundo esfuerzo que viene desplegando entre nosotros el grupo vanguardista, cuyos miembros reflejarán en esta página sus intuiciones y sus ímpetus renovadores.¹⁸²

¹⁷⁹ Antonio de la Torre, “Ricardo Tudela”, en *Itinerario poético cuyano*. San Juan, Dirección General de Cultura, 1980, p. 49. Citado por Gloria Videla de Rivero en “Notas sobre la literatura...”, p. 192.

¹⁸⁰ Gloria Videla de Rivero, “Notas sobre la literatura...”, p. 192.

¹⁸¹ *Ibíd.*

¹⁸² *Ibíd.*

En 1930 Tudela, prestigioso antecesor de Di Benedetto en el mismo cargo, se había responsabilizado de la página dominical de *Los Andes* dedicada a la cultura: “El diario confía la página —dice *Los Andes*— al escritor mendocino Ricardo Tudela, quien pondrá al servicio de ella su experiencia, su eclecticismo artístico equilibrado y todo el amor que profesa a las cosas del espíritu.”¹⁸³

En San Rafael se editaron dos revistas importantes, *Cuyo-Buenos Aires: Volante Mensual de Literatura, Arte y Crítica*, que comenzó a publicarse en marzo de 1931 y de la que aparecieron once números (según Roig) o dieciocho (según Tudela), y *Brigadas Líricas: Cuadernos de Poesía*. La “cruzada de difusión” literaria de vanguardia incluía charlas y conferencias en el salón de la *Asociación de la Prensa*, en las ciudades cabeceras de los principales departamentos de la provincia, en las páginas literarias del diario *La Palabra* y del diario *Los Andes*, de tónica fuertemente vanguardista, en especial las de este último. Expresión del movimiento también fue *Antena; Revista de la Joven Generación Mendocina*, dirigida por Emilio Abril, publicada como apéndice de la *Revista Mendocina de Ciencias Naturales y Pedagógicas*. También *Oeste*, dirigida por Ricardo Tudela desde octubre de 1935 a junio de 1937. Otras publicaciones, no estrictamente literarias, incluían secciones culturales, y entre ellas los suplementos culturales del diario *La Libertad* y las revistas *Revista Andina* y *Vida Andina*, en los que colaboran los vanguardistas y a través de los cuales difunden sus ideas estéticas.

La relación con otros grupos de vanguardia es permanente, en especial con el grupo de escritores chilenos. Entre las figuras principales de la vanguardia a principios de siglo se destaca la figura del chileno Vicente Huidobro, importante en la formación de los escritores mendocinos gracias al contacto fluido entre los núcleos creativos más activos de Mendoza y Santiago de Chile. La estrecha relación de Huidobro con los poetas y pintores de París profundizan su apuesta temprana hacia formas vanguardistas, particularmente hacia las formas del cubismo. La revista *Nord-Sud*, de la que Huidobro se reivindica como fundador, bajo la dirección de Reverdy, publica colaboraciones de Apollinaire, Tzara, Paul Dermée,

¹⁸³ Jorge Enrique Oviedo, “Adolfo Calle, *Los Andes* y la cultura de Mendoza”. Discurso de incorporación a la Academia Nacional de Periodismo del ex director del diario *Los Andes*. En *Boletín de la Academia Nacional de Periodismo*, 2004, año 6, n° 16, p. 43.

Cocteau, Breton, Aragon, Max Jacob y del mismo Huidobro. El poeta chileno se vincula a los artistas plásticos cubistas, Gris, Picasso, Picabia, entre otros¹⁸⁴.

Decía Neruda, en correspondencia a Héctor Eandi en el mes de junio de 1933, en relación a una de sus visitas a Mendoza:

Tudela había tramitado mi viaje a Mendoza para esta primavera, para hacer una lectura de mis poesías en el Círculo de Periodistas. Yo he visto publicaciones de la prensa de Mendoza y creo que hay un comité que trata de financiar mi viaje y estadía.¹⁸⁵

Se realizó finalmente esa visita, que registra más de una crónica del diario *Los Andes*. En una del 30 agosto de 1933 titula *Los Andes*: “Sobre el concepto de poesía nos habló Neruda.”¹⁸⁶ Ese mismo día 30 el chileno lee poemas suyos en el colegio Patricias Mendocinas, aparece una entrevista en el diario y a la noche un grupo lo agasaja con una cena en el Hotel Mundial, cena en la que participa, entre otros, Jorge Ramponi, y en la que Tudela es el principal orador local.¹⁸⁷

Neruda escribe a Tudela, su amigo y corresponsal en Mendoza, desde el Consulado el 20 de marzo de 1934. Se interesa por Jorge Ramponi, reclama libros y anuncia su traslado de Argentina a España en junio. Al episodio en el cual Tudela casi pierde la vida junto al “Gauchito” Lencinas en el año 29, aludirá Neruda con cierta ironía cuando le pregunte, en la primera carta, si las elecciones de 1934 “han pasado sin balas”. La alusión a Anaconda designa la famosa librería de Santiago Glusberg, en Florida y Avenida de Mayo. Buenos Aires lo arrastra en su torbellino de tertulias:

20 de marzo de 1934.

Mi muy querido Tudela, qué vergüenza escribirle después de tanto silencio que por lo demás no guarda pecado ni olvido. Ud. sabe cuánto lo quiero a usted y solo lamento mi natural indolencia que me hace como en este caso muy desgraciado. ¿Recibió un telegrama mío? ¿Qué tienen Uds. de nuevo? ¿Fue a Chile este verano? ¿Qué es de Lloset, Ramponi y los demás ángeles? Yo he escrito muchísimo, veré si con esta carta puedo mandar algo mío.

¹⁸⁴ “Yo vivía entonces en Francia. Era la época heroica en que se luchaba por un arte nuevo y un mundo nuevo... Yo formaba parte del grupo cubista, el único que ha tenido importancia vital en la historia del arte contemporáneo”, diría Huidobro. En Carlos Vattier, “Con Vicente Huidobro (1941)”, en *Vicente Huidobro y el creacionismo*, edición de René de Costa, Madrid, Taurus, 1975, p. 91.

¹⁸⁵ Matilde Sánchez, “Pablo Neruda: cartas al amigo de Los Andes”. Diario *Clarín*, 6 de julio de 2008. En <http://edant.clarin.com/diario/2008/07/06/sociedad/s-01709337.htm> Captura 6/6/2017

¹⁸⁶ “Pablo Neruda, el joven artista chileno a quien se considera como una de las primeras figuras de la actual poesía del vecino país, se encuentra desde antes de ayer entre nosotros. [...] Es un hombre de comunicativa simpatía y de palabra fácil y elegante. Comenzó manifestándonos que se detenía por algunos días en nuestra ciudad tanto por conocerla como por afecto hacia algunos escritores locales”. Diario *Los Andes*, Mendoza, 30 de agosto de 1933, p. 6.

¹⁸⁷ Participaron también Alejandro Santa María Conill, Américo Calí, Eduardo Lloset, Armando Herrera, Antonio de Juan Mujica, Luis Kardúner, Rodolfo Guastavino, Ramón Francisco Morey y Luis Codorníu Almazan.

Cómo ha andado Ud. con las elecciones, ¿ha habido balas? Nunca vinieron a pedirme un juicio sobre Ramponi de Anaconda, y yo no sé con quién entenderme. Por favor, pregúntele. Lo mismo los libros que me anunció tantas veces no llegaron nunca. Me voy en junio a Barcelona. A ver si antes nos vemos en Buenos Aires, que ya me cuesta dejar por los muchos amigos que he hecho. Escríbame y perdón a mis grandes poetas, piense que lo recuerdo a Ud. y a los muchachos cada día”. Firma Pablo¹⁸⁸

En la revista *Cuyo-Buenos Aires* Tudela valorará las formas de construcción de sentido de lo que llama “la poesía pura” en relación a formas de percepción, y de sensibilidad por lo tanto, que van más allá de los esquemas puramente “racionales”, en rigor de verdad por lo que se tenía tradicionalmente por racional:

Si en algo ha ejercido importancia la sensibilidad es precisamente en el arte nuevo. Para percibir la calidad de la poesía pura y gustarla en todos sus matices recónditos, es necesario un proceso previo de advertencia de la sensibilidad; no porque se presuponga que ese arte sea patrimonio de exquisitos y privilegiados, sino porque, como intérprete y expresión de nuestro tiempo, lleva en sí elementos de naturaleza tan compleja que impone cierto desgarramiento del vehículo anímico. La poesía nueva, hay que decirlo, acusa, ante todo, una actitud de enfrentamiento con lo que teníamos más olvidado: el subconsciente. Es una guerra entre nuestros mundos superiores y el reflejo que vuelcan en el contorno de las cosas.

Así la sensibilidad oficiaría de intermediario entre el ser y las imágenes y sus fugaces sugerencias. De esa tarea, precisamente surge la poesía nueva y su estructura huidiza, de atisbos profundos, esquemática.¹⁸⁹

Todavía en *Poesía Pura* glosará al Abate Henri de Bremond, cuyas “ideas sobre la poesía pura derivan de Paul Valery” para explicar el proceso de interpretación propuestos por “el famoso abate” cuando leemos un poema:

«Para leer un poema como es debido, es decir, poéticamente, no basta, ni es siempre necesario, percibir el sentido». Este sentido, entendido como elemento intelectual y lógico, agregado a la «realidad misteriosa» de la poesía aumenta a veces la significación poética, pero en cambio en otras disipa lo «inefable» contenido en ella. La construcción de la significación va más allá, en especial en la poesía, pero no solo, del supuesto «sentido recto» de las palabras.¹⁹⁰

Otro dato que nos habla de la excelente relación entre escritores de distintas tendencias en Mendoza es el de las reuniones periódicas, en algunas de las cuales, en la década del 40, participó un joven Cortázar, profesor de la Universidad de Cuyo.¹⁹¹

¹⁸⁸ Carta de Pablo Neruda a Ricardo Tudela. En Matilde Sánchez, art. cit. Se ha corregido la puntuación, de la que carece la versión digital. <http://edant.clarin.com/diario/2008/07/06/sociedad/s-01709337.htm>

¹⁸⁹ Ricardo Tudela, “Algunas sugerencias sobre la nueva poesía”. En *Cuyo-Buenos Aires. Miraje Intelectual Sudamericano. Volante Mensual de Literatura, Arte y Crítica*. San Rafael, Mendoza, n° 7, 1931. Citado en Gloria Videla de Rivero, *Direcciones del vanguardismo hispanoamericano. Tomo II*. Mendoza, Universidad Nacional de Cuyo, Facultad de Filosofía y Letras, 1990, pp. 136-137.

¹⁹⁰ Ricardo Tudela, “Poesía Pura”. *Los Andes*, 17 de agosto de 1930, p. 10 (artículo sin firma). Citado en Gloria Videla de Rivero. *Direcciones del vanguardismo hispanoamericano. Tomo II*, p. 141.

¹⁹¹ Numerosos e importantes profesores ejercieron su magisterio en la Universidad Nacional de Cuyo. Entre ellos Joan Corominas (que terminó su diccionario etimológico con la colaboración de personal de la

Más tarde, hacia los años 50 y primeros años de la década del 60, la mesa de café tenía su sitio en la calle San Martín, frente a la Iglesia de la Compañía de Jesús; allí, los sábados y durante muchos años, acudieron Ricardo Tudela, Juan Draghi Lucero, Alejandro Santa María Conill, Vicente Nacarato, Reinaldo Bianchini, Alberto Cirigliano, Humberto Crimi, Américo Calí.¹⁹²

En 1944 aparece el primer volumen de la revista *Égloga*, de la que Américo Calí¹⁹³ es director. Además colaboró en otras publicaciones junto a hombres como Tudela o Nacarato. Su biblioteca fue muy importante y abierta a investigadores.¹⁹⁴ Calí como escritor no adhiere a una estética regionalista o criollista, todo lo contrario. Como dice su hija (y su obra): “Se mantuvo siempre dentro de los cánones clásicos del arte, tal vez, por su formación, por la elección de sus lecturas, o por razones de única preferencia o de naturaleza íntima.”¹⁹⁵ De sus cuentos dice el escritor Abelardo Arias que “publica cuentos de clásica sencillez, ingenio e ironía.”¹⁹⁶ El mismo Américo Calí dice:

Siempre amé la forma, no solo porque para mí es uno de los atributos permanentes del arte, sino porque lo exige mi propia naturaleza de canto, lujo que se relaciona con mi sentido armónico de la belleza.¹⁹⁷

Lo repite poéticamente en un soneto que da inicio a *Herencia del árbol*, de 1972:

Regreso a ti soneto de la norma,
cárcel de libertad donde navego,
para vencer el agua tuve el fuego
y para hallarme en ti hallé la forma.

Si Góngora absoluto se conforma
con las sagradas leyes de tu fuego,
yo solo he de llegar a donde llego:
Góngora no, mas sí palabra y horma.

Universidad), Ulyses Petit de Murat, Cortázar, Mallea, Miguel Angel Virasoro, Sola González, Maturo, entre otros muchos.

¹⁹² Silvia Calí de Doedderer, ob. cit. p.117.

¹⁹³ Con posiciones literarias clásicas, Américo Calí, reconocido por su bonhomía y como poeta, educador, hombre de leyes y activista cultural; fue Director de Extensión Universitaria de la Universidad Nacional de Cuyo durante el gobierno de Frondizi. Publica en poesía *Días sin alba* (1943), *Laurel de estío* (1946; obtiene la Faja de Honor de la SADE Buenos Aires), *Coplas de amor en vano* (1960), *Capitán de ruiseñores* (1966), *Herencia del árbol* (1972); y en cuentos *El doble de Alejo Mora*, de 1964. En 1947 publica *Martín Fierro ante el Derecho Penal*, y ese mismo año también su tesis doctoral *Corte Nacional de Casación*. En 1981 es nombrado miembro de la Academia Argentina de Letras.

¹⁹⁴ De ella dice su hija: “El Dr. Domingo Buonocuore en *Elementos de bibliotecología*, tercera edición de 1952, ya cita nuestra biblioteca como una de las bibliotecas privadas meritorias para señalar en la República. Durante treinta años, con fervor casi místico, fue incorporando cotidianamente uno y otro volumen”. Silvia Calí de Doedderer, “Américo Calí: presencia cultural y poética de Mendoza”. En revista *Piedra y Canto. Cuadernos del Centro de Estudios de la Literatura Mendocina*, n° 1. Mendoza, Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras, 1993, p. 113.

¹⁹⁵ *Ibíd.*

¹⁹⁶ Abelardo Arias, ob. cit. p. 23.

¹⁹⁷ Américo Calí, documentación personal. Citado por su hija, Silvia Calí de Doedderer, en ob. cit. p. 118.

Eres mi latitud y eres mi abismo,
 tu centro puede ser mi centro mismo,
 número par en que me miro ciego;

alguna vez de mí serás memoria,
 no quiere mi victoria otra victoria,
 cárcel de libertad donde navego.¹⁹⁸

Néspolo propone, además de su supuesta adscripción a la poética del *regionalismo*, también una estrecha relación entre Calí y Antonio Di Benedetto, a partir de que este último lo menciona como el editor de su primer cuento de niño en la revista escolar *Sendas*. “Soliloquio de un príncipe niño” fue publicado por Américo Calí allí en el año 1934. Ya hemos aclarado que la publicación es una revistita escolar de los alumnos, impulsada por un maestro dedicado.

2.4. Continuidad y ruptura. Del entorno a la ficción

En la literatura de Mendoza a lo largo del siglo, se pueden encontrar dos líneas de intersección con la literatura de Di Benedetto. Desde el punto de vista temático se puede ver lo que va de la realidad a la literatura, desde la historia local o el recuerdo personalizado y en algunos casos autobiográfico a lo decididamente ficcional. Entre los escritores que publican durante la primera mitad del siglo encontramos a Lucio Funes¹⁹⁹ y Carlos Ponce, ambos médicos y de tradicionales familias de la Provincia. El primero escribe en el estilo de las *tradiciones* y recuerdos, lo que estaba en el espíritu de la época. Su obra reúne trabajos de investigación histórica y de hechos y anécdotas marcados por la memoria del autor, referidos a la “sociedad” mendocina, donde los personajes figuran con nombre y apellido. No hay elementos ficcionales salvo los que se le atribuyen a este tipo de literatura. En

¹⁹⁸ Américo Calí, *Herencia del árbol*. Buenos Aires, Ediciones Donadel, 1972, p. 7. En *Laurel de Estío*, Buenos Aires, El Ateneo, 1946, podemos ver otro ejemplo de las formas clásicas que prefirió el poeta.

¹⁹⁹ Lucio Funes es de una conocida y extensa familia, con ramas en otras provincias, emparentada con el famoso Deán Funes. Se lo describe como liberal en lo ideológico (lo que se refiere mayormente a una categoría de no religioso), conservador en lo político, con simpatía hacia la figura de Alem, fuertemente opuesto al radicalismo leninista de Mendoza. Aunque ejerció su profesión, fue también historiador y asiduo colaborador periodístico en diarios y revistas de Mendoza y de Buenos Aires. Algunos de sus numerosos artículos fueron editados en casi una decena de libros, entre ellos *Anécdotas mendocinas* (1936), *En tiempos de la Confederación. El Gobernador D. Pedro Pascual Segura* (1939), *Gobernadores de Mendoza (La oligarquía)* (1942 y 1951), *Episodios históricos* (1947). Videla de Rivero dice que la intención de su literatura es rescatar para la memoria colectiva episodios históricos, hechos, personas, anécdotas y leyendas. Véase Gloria Videla de Rivero, “Historia y sociedad en *Anécdotas Mendocinas* (1936) y en *Recuerdos del Pasado* (1937) de Lucio Funes”. *Literatura de Mendoza. Espacio, historia, sociedad. Tomo I*. Mendoza, Universidad Nacional de Cuyo, Facultad de Filosofía y Letras, 2000, pp. 45-73.

Anécdotas mendocinas demuestra un humor fino, que puede tanto herir a un conocido “patricio” por tocar con poco pudor a una jovencita que necesita trabajo, como comparar al director del Banco de Londres con los avatares de una conocida usurera de la ciudad. Si bien son hechos reales, podrían tomarse por cuentos cortos, porque el desenlace tiene algo de develación de un secreto. En general son de una sola página, y a diferencia del cuadro de costumbres clásico no retrata tipos sino que apunta a lo particular, con una aguda ironía. Podría decirse que son *impúdicos*, porque desvelan sin escandalizarse algunos hechos de la vida privada de los retratados.

La relación entre la obra de Funes y la de Carlos Ponce muestra coincidencias en la intención localista, de motivos y núcleos narrativos que se distingue en general por el mayor grado de ficcionalización en la obra del segundo. Anécdotas y hechos similares, o idénticos, aparecen en la obra de Ponce pero ahora ficcionalizados.²⁰⁰ En *Termalia*, novela de Ponce, aparecen como interpolaciones o historias contadas por personajes de la novela, sin los nombres originales. En ambos escritores hay situaciones de infidelidades y amoríos contadas sin demasiado escándalo y aceptadas con humor (si son de hombres).

En ambos el foco se pone sobre las situaciones de las *familias decentes*, las cuestiones de gobernadores, militares, ministros, banqueros, que son del mismo círculo social. Incluye siempre una mención, muchas veces crítica, a la política y una actitud *ética*, y como en otros escritores, ambas tendrán muchas veces que ver con el manejo del estado, de los empleos y contratos públicos.²⁰¹ Ese reclamo de defensa de la ética será siempre reivindicado por los escritores del siglo, y también será un *leit motiv* en las declaraciones de Di Benedetto, que se reivindica como un *escritor moral*.

La novelística ligada al realismo naturalista está representada desde principios de siglo por Juan Alberto Castro²⁰², con sus novelas *Ranita*, de 1922, y *Alita Quebrada*, de 1929.²⁰³

²⁰⁰ *Ibíd.* p. 64.

²⁰¹ La “Sra. de Alvarado”, personaje delineado como “profundo” en medio de tanta frivolidad, en *Termalia*, de Ponce, pertenece a la “élite porteña, por derecho de nacimiento y fortuna”, y es caracterizada así por el narrador: “La modestia, sencillez y la bondad, al par de esa distinción natural producto de la educación y la cultura continuada a través de muchas generaciones, hacían de la Señora Alvarado un elemento social precioso...” En Gloria Videla de Rivero, “*Termalia* (1927) de Carlos Ponce: la novela de Cacheuta”. En *Piedra y Canto. Cuadernos del Centro de Estudios de Literatura de Mendoza*, n° 4, Mendoza, Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Cuyo, 1996, p. 116.

²⁰² “El primer Peyrefitte mendocino fue Alberto Castro, y el realismo naturalista de su novela *Ranita* causó gran escándalo”. Abelardo Arias, *ob. cit.* p. 23.

La ficción enjuicia la realidad con marcadas posturas políticas y elementos decididamente autobiográficos. El autor, que reconoce que la novela es “casi un diario íntimo”, absorbe técnicas y posturas del realismo y del naturalismo. Castro, periodista de concepciones deterministas y científicas, también se atribuye una postura *ética* y de cierta superioridad: “Es notoria en Mendoza la aversión por los hombres que piensan —dice—, que tienen ideas, altiveces, exaltaciones espirituales”²⁰⁴. La acción de *Ranita*²⁰⁵ se desarrolla en Mendoza alrededor de 1920, en época del leninismo, al que se opone abiertamente a través de la crítica a personajes de la ficción inmediatamente reconocibles como autoridades de la provincia. Son evidentes las alusiones al gobernador José Néstor Lencinas, a su vice y al presidente del Senado, “tratados sin benevolencia”. Más allá de esa crítica ácidamente política, en su época se habló incluso del suicidio de una mujer de la sociedad cuyo prestigio público se había visto mancillado en la novela. Una reseña, firmada por Antonio Ordóñez Riera, cataloga la novela como una historia de bohemia sentimental, y traza un paralelo con *Memorias de un bebedor de éter*, de Jean Lorrain, reconociendo que es su propia vida la que se trasparenta a lo largo de la sugestiva narración. En términos elogiosos, señala la posibilidad de perfeccionar la estructura novelesca y de atenuar la excesiva crudeza de alguna escena amorosa. Alberto Day, vicepresidente de la Asociación de Prensa en la época, lamenta el apoyo económico a la obra por parte de la institución. Considera que si bien hay cosas que corregir en la sociedad, en la novela hay “injusticia en el juicio y el concepto”, y abomina especialmente de la imagen que se da de la mujer mendocina²⁰⁶, por casos de infidelidad. Falta en la novela, sin embargo, el claro propósito de cambio político y redención social característicos de la literatura del grupo porteño de Boedo. El personaje

²⁰³ Gloria Videla de Rivero, “Espacio, historia y costumbres mendocinas en dos novelas de J. Alberto Castro: *Ranita* (1922) y *Alita Quebrada* (1929)”. En *Literatura de Mendoza. Espacio, historia sociedad. Tomo I*. Mendoza, Universidad Nacional de Cuyo, Facultad de Filosofía y Letras, 2000, pp. 11-43.

²⁰⁴ *Ibíd.* p. 16.

²⁰⁵ “La publicación de esta novela tuvo un inmediato eco periodístico y causó, en la sociedad mendocina, un verdadero revuelo. Todo ello porque, como observa uno de los reseñadores, se ha localizado tanto la acción novelesca que «tras un ligerísimo velo», se descubre la existencia real de todas las figuras que se mueven en la obra, circunstancia que necesariamente tiene que colocar en contra del autor incontenibles enconos y violencia”. Gloria Videla de Rivero, *ob. cit.* p. 23.

²⁰⁶ “En el fondo de la obra se vislumbra toda la amargura que ha podido dejar en el alma del autor una pasión malograda, simple fruto de una vulgar aventura, que tal vez en un corazón más fuerte habría producido otras impresiones sin llegar hasta el absoluto de perder afectos tan caros como los de la esposa y de los hijos [...] El autor no hubiera necesitado, llegar a la crudeza increíble en que reincide a cada paso, sin objeto alguno”. En artículo en el diario *Los Andes* del 15 de enero de 1922: “*Ranita*; la novela cuya acción se desarrolla en Mendoza”. Citado por Gloria Videla de Rivero, *ob. cit.* p. 24

central es un periodista y el lugar central de la acción El Challao, lugar de veraneo de las familias tradicionales. En una mezcla de ficción y realidad, aparecen con nombres reales personajes del periodismo y la cultura mendocinos: Bufano, Goldsack Guñazú, Tudela, Evar Méndez, Manuel Lugones entre otros. Si a la crítica política se la califica como el elemento menos logrado, la feroz crítica de costumbres de las clases altas produce una intensa reacción: juego por altas sumas en el Club de Esgrima, consumo de drogas, frecuentes adulterios protagonizados no solo por los hombres sino también por sus esposas. Las características de las clases populares se describen como de un primitivismo instintivo, tendencia al alcoholismo o falta de laboriosidad, muy de acuerdo por lo demás con los principios positivistas lombrosianos. Una preocupación similar generan producciones como *La infidelidad de Penélope* (1924) de René Zapata Quesada, “poeta de Mendoza de corte parisino al decir de uno de sus críticos”²⁰⁷. De los problemas de alcoba, infidelidades, negociados de la sociedad mendocina, Di Benedetto da cuenta en más de un pasaje de su literatura, particularmente *Sombras nada más...*, pero no deja de mencionarlo en otras obras: *El pentágono* es la historia del engaño amoroso, “Málaga paloma”, de un amor con una mujer casada, por mencionar solo dos.

Otra forma del costumbrismo crítico y de la novela realista está dada en la obra de Alejandro Santa María Conill. Dentro del abanico de posibilidades expresivas de la literatura de Mendoza, Castellino define la obra de Santa María Conill como “urbana, interesada en reflejar la realidad social no tanto con una intención costumbrista o pintoresquista, sino de crítica social.”²⁰⁸ La novela *La ciudad de barro* (1941), que ganó el Premio Regional de la Comisión Nacional de Cultura de la Nación, dirige sus críticas, una vez más, a los vicios de la política²⁰⁹ y la corrupción del gobierno en torno a los negocios del estado. La novela está situada, según varios indicios, entre 1937 y 1940, épocas de

²⁰⁷ “Frente al conjunto de poetas de quienes era vocero Acevedo y que no se alejaron de su ciudad natal, nuestros «poetas malditos» la abandonaron pronto y si bien siguieron unidos a ella entrañablemente, se refugiaron en el seno de la gran urbe argentina. Allí podrían estar más cerca de ese aire de cosmopolitismo y de extranjería que les hacía la ilusión de vivir en París. Un sensualismo venusiano, una visión pesimista y amarga de la vida, les hizo sentirse bajo el peso de la maldición. Evar Méndez y René Zapata Quesada, son los principales representantes. El último de los malditos, que no se ausentó y que publicó ya fuera de época, fue César Ponce, autor de unos *Cármenes de lujuria* (1930)”. Arturo Andrés Roig, *La literatura y el periodismo mendocinos a través de las páginas del diario “El Debate” (1890-1914)*, pp. 53-54.

²⁰⁸ Marta Elena Castellino, “Flechas de papel de Alejandro María Conill o los dardos de la sátira social”. En *Literatura de Mendoza. Espacio, historia, sociedad*. Tomo II, 2002, p. 141.

²⁰⁹ *Ibíd.*

gobiernos conservadores a través de intervenciones militares o del denominado fraude patriótico. En *Flechas de papel* el autor recrea la literatura de sátira social para la que la historiografía literaria mendocina ha acuñado el rótulo de *sociología criolla*. El libro recopila artículos periodísticos publicados originalmente, en su gran mayoría, en el diario *La Libertad* entre fines de junio y principios de septiembre de 1938, bajo el gobierno conservador de Guillermo Cano. Son apuntes agudos, irónicos, que tocan a veces la cuerda del grotesco, género menor en el panorama provincial aunque interesante como testimonio de una época. La novela es definida por el mismo autor como *social*, aunque está muy lejos de lo que comúnmente se entiende por tal. El autor refleja su postura ante diversos temas, a través de un alter ego con el que está claramente identificado, criticando desde la ineficacia municipal hasta la maldad de la mujer, en un tono bastante misógino por lo demás. Por supuesto que el autor identifica su opinión con *la ética y la civilización* como no podía ser de otra manera.²¹⁰

2.5. Vanguardias americanas: el cruce de lo nacional y lo social

Hay una corriente de autores que sigue una lógica creativa que podemos calificar de popular, o literatura de inspiración folclórica. Es más bien un importante cambio en el enfoque. El tema deja de ser el poder, con los sectores de la burguesía que lo detentan; por el contrario, se enfoca al trabajador más humilde, al proletario, que en economías de poca evolución industrial es mayoritariamente rural, al criollo que el desarrollo del capitalismo ha ido dejando aislado. Y ello genera también una diferencia en el lenguaje. No es un *criollismo* impostado ni arcaizante, a la manera de los autores de Buenos Aires, sino que habla del criollo pobre, criollo que necesariamente asumirá los problemas del mestizaje con el indio y con el inmigrante pobre finisecular, y deja la mirada aristocratizante para mezclarse irremediabilmente con el problema social. No es menor el dato de la aparición de escritores de orígenes muy humildes, hijos de trabajadores campesinos o proletarios y proletarios ellos mismos, proceso que por otro lado es similar en Buenos Aires.²¹¹

²¹⁰ Ver Fabiana Inés Varela, “Un censor costumbrista en *La ciudad de barro*, de Alejandro Santa María Conill”. En revista *Piedra y Canto. Cuadernos del Centro de Estudios de Literatura de Mendoza*, n° 6. Mendoza, Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Cuyo, 1999-2000, pp. 126-132.

²¹¹ “Así como en el 10 se había asistido al ascenso de las clases medias, de la pobre hidalguía provinciana y la pequeña burguesía inmigratoria, el 20 ve aparecer una generación de artistas de extracción francamente

La discusión sobre el tema está instalada desde principio de siglo entre las vanguardias americanas. La literatura americana se enfrenta a problemas diferentes de los abordados por la europea, no solo por la juventud de los países, sino por la agudeza de los conflictos racial y social: el problema racial en relación al indio y al negro hasta poco antes sometidos, el mestizaje que se da desde el primer momento de la conquista y colonización española; la apropiación y distribución de la riqueza y de los recursos de la naturaleza, en particular de la tierra (y en lugares desérticos, como el caso de Mendoza, del agua); la relación del hombre con el espacio y el contexto; la mayor o menor dependencia de las metrópolis europeas más desarrolladas; la forma de integración a la economía mundial, en general como proveedores de materias primas y consumidores de productos industriales; el surgimiento de oligarquías ligadas a esas formas del comercio internacional y a la apropiación de los recursos; y la conversión del problema indígena en problema económico y social.

Mientras el tema de lo nacional en los países europeos se asocia con viejas disputas de dominio territorial, extensión imperial y planteos de preeminencia o superioridad racial (los grados son diversos), en gran parte de las vanguardias americanas el problema nacional está considerado desde un punto de vista antiimperial, de emancipación colonial y apoyado por los movimientos populares, que son los que han soportado la peores consecuencias de la dominación desde la conquista.

En “Asteriscos”, artículo sin firma incluido en la *Exposición de la actual poesía argentina* editada por Pedro Juan Vignale y César Tiempo (seudónimo de Israel Zeitlin) leemos:

A todos los problemas tácitos de la poesía se ha agregado aquí, y podríamos asegurar que en América, el problema de lo nacional. Nunca se ha debatido tanto acerca de este punto ni se ha sentido casi con angustia como en la presente generación la falta de una tradición racial, única y milenaria. ¿Qué es lo nacional? ¿Quién hace lo nacional?²¹²

El error que advierte el articulista, en algunos escritores del momento, es el de pretender seguir el espíritu de los *tipos* creados y no el de sus creadores, el espíritu del

proletaria, nucleados esta vez por razones expresamente políticas (las simpatías por el socialismo y el anarquismo) en el grupo que se llamará, posteriormente, «de Boedo», y cuyos emblemas visibles son el concurso del diario izquierdista *La Montaña*, dirigido por Washinton Lencinas (sic) (1922), y la publicación de la revista *Claridad*, tribuna del pensamiento izquierdista, dirigida por José Ingenieros”. Entre ellos se contaban Castelnuovo, César Tiempo, Mariani, Olivari, Barletta, Arlt, Discépolo, Quinquela Martín. Véase Blas Matamoro, *Oligarquía y literatura*, Buenos Aires, Ediciones del Sol, 1975, p. 56.

²¹² Pedro Juan Vignale y César Tiempo, *Exposición de la actual poesía argentina*. Buenos Aires, Ediciones Tres Tiempos, 1927, pp. 245-246.

gaucho, simple y superficial, y no el del Hernández creador. Concepto que podemos identificar en un todo con la base del creacionismo, por lo demás. Con respecto al tema del *folclorismo* o *telurismo*, el artículo ofrece una clara toma de postura:

Porque hay que delimitar: o se escribe «en» popular, o «con» popular. En el primer caso se respeta la forma dialectal del idioma aferrándose a los barbarismos lugareños en una construcción verista y fotográfica; en el otro, se recoge el espíritu vernáculo, lo que hay en él de rítmico, de espontáneo y de limpiamente humano, para una reconstrucción erudita, vale decir, de artista consciente.²¹³

Tentativas así hicieron —dice—en España los Machado, en Rusia Serguéi Esenin, y en otro arte Igor Stravisnki y Rimski-Korsakov:

Entre nosotros es honesto confesar que no ha aparecido aún el artista de comprensión profunda y de grande talento que elevara lo popular a categoría. Se ha tentado hacer arte guaraní, quechua, incásico, rematando en lo infantil y casi siempre tristemente ridículo, carnavalesco, anacrónico. Son respetables por el momento y por esta misma crisis, aquellos que ensayan una poesía «en» popular dentro de cada provincia, pero con cierto sentido consciente de lo puramente artístico, por lo mismo que preparan y facilitan la tarea del que habrá de construir con ello una obra orgánica y definitiva.²¹⁴

Los ejes de lo nacional y de lo social cruzan todas las formas teóricas e ideológicas americanas con un conflicto siempre presente aunque evidentemente asuma formas particulares. Esos factores históricos parecen, con el tiempo, haber ido perdiendo relevancia en la crítica, relevancia que fue fundamental en el surgimiento de las poéticas del siglo. Las vanguardias estuvieron íntimamente ligadas a una urgencia de cambio, de cambio político y de cambio social, y también de cambio espiritual. La ruptura de las formas “clásicas” no es solo un problema de “formas artísticas”; proponen una forma de ruptura de un tipo de discurso totalizador que se arroga la explicación y construcción de “la realidad” establecida, de una forma de poder social determinado, de una filosofía y una lógica que las vanguardias no aceptan, lógica del apropiador y que se pone en duda mediante la ruptura de ese discurso.

Las vanguardias europeas, todavía asombradas por los efectos de la *racionalidad* que deriva en la Gran Guerra, necesitan y buscan formas nuevas, que tiendan a un nuevo humanismo. Los poetas expresionistas, con tono patético, llaman a la fraternidad universal y transforman en queja o en acusación la experiencia de la guerra. Propugnan una poesía más grave, de más contenido ideológico y mayor preocupación social. El joven Borges lo definía

²¹³ *Ibíd.*

²¹⁴ *Ibíd.*

diciendo: “es la tentativa de [...] superar la realidad ambiente y elevar sobre su madeja sensorial y emotiva una ultrarrealidad espiritual.”²¹⁵

Juan Marinello, en la *revista de avance* de Cuba, recibe las nuevas estéticas con aprobación pero también con una prevención cuidadosa, prevención que hace con respecto al problema de lo nacional cubano y un posible *aprovechamiento pasatista* del vanguardismo. En primer término apunta la crítica a una forma de criollismo provinciano y quietista:

Nuestro beatífico quietismo, la criolla rutina, ese «mirar en choteo» las corrientes que inquietan al mundo, han sido suplantados en los últimos tiempos por inteligente curiosidad y —al fin!— por apasionada pugna entre lo que viene y lo que quiere quedarse. [...] Los representantes de lo viejo [...] han surgido de sus escondites, donde dormitaban a la sombra del conformismo criollo, el clérigo espeso de cuerpo y de entendimiento, que pide de los guardadores del orden y de la honesta sociedad cristiana, castigo ejemplar para los nuevos heréticos y fuego inquisitorial y purificador para la obra vitanda [...]. Países tributarios de lo europeo, toda nueva postura estética e ideológica que adopta París, inquieta más o menos efímeramente nuestras repúblicas miméticas. Y el nuevo credo va interesando a todas las minorías, no como moda destinada a una vida breve, ni como nueva manera de agradar al público que paga lo que está a sus precarios alcances comprensivos, sino como concepción nueva de la vida misma en cuanto esta es sustentáculo de toda obra de honda y durable influencia. [...] La juventud, que ha acogido con tan gran entusiasmo la nueva verdad, ha de revestirse desde hoy de serenidad y perspicacia, no solo para descubrir en el enemigo la maniobra habilidosa, sino para rechazar la legión de los que, sin tener nada que decir ni dentro de la nueva forma ni dentro de la forma vieja, se apropian de la flamante retórica —ya hay retórica vanguardista— tomando para su obra insincera lo que hay en toda nueva manera, por alta y trascendente que sea, de externo y circunstancial. [...] Apercibámonos para que pronto nos enorgullezca si no una literatura y una plástica originalmente nuevas y esencialmente cubanas, al menos, un honrado aporte de elementos vernáculos a las modalidades actuales y una marcha que nos ponga rápidamente al compás con las verdaderas vanguardias de las más afortunadas latitudes.²¹⁶

El mismo Borges, quizás exagerando un criollismo de neófito, en el prólogo a *Índice de la nueva poesía americana*, de 1926, celebrando el fin del rubenismo dice:

El rubenismo fue nuestra añoranza de Europa. Fue un suelto lazo de nostalgia tirado hacia sus torres [...], fue un sentirnos extraños y descontentadizos y finos. Tiempo en que Lomas de Zamora versificaba a Chipre y en que solemnizaban los mulatos acerca de Estambul, se descompuso para dicha de todos. [...] Ninguno de ellos [de los poetas locales regidos por los valores europeos] se atrevió a suponer que ya estaba en la realidad: todos buscaron una vereda de enfrente donde alojarse.²¹⁷

Desde la época del veinte, dice, todo eso ha caducado. Es de notar el nuevo valor que cobran tanto la mirada sobre el objeto poetizable como el punto de vista, lo que contribuye a

²¹⁵ Citado por Guillermo de Torre, *Literaturas europeas de vanguardia*, Madrid, Rafael Caro Raggio, 1935, p. 354.

²¹⁶ Juan Marinello, en *revista de avance*. La Habana, Año 1, n° 10, 30 de agosto de 1927. Citado en Gloria Videla de Rivero, *Direcciones del Vanguardismo Hispanoamericano. Tomo II*, pp. 52-54.

²¹⁷ Jorge Luis Borges, Prólogo a *Índice de la nueva poesía americana*. Buenos Aires, Inca, 1926, p.14, 15.

romper el discurso hegemónico, tanto europeísta como aristocrático. No hay solo “una realidad” entonces. En el mismo artículo define a la Academia como “provinciana”.

La verdad poetizable ya no está solo allende el mar. No es difícil ni huraña: está en la queja de la canilla del patio y en el Lacroze que rezonga en una esquina y en el claror de la cigarrería frente a la noche callejera. [...] Frente al provincialismo remilgado que ejerce la Academia (dentro de lo universal español tan provincia es Castilla como Soriano y tan casero es hablar de los cerros de Úbeda como de donde el Diablo perdió el poncho) nuestro idioma va adinerándose. No es de los altos ríos soslayar la impureza, sino aceptarla y convertirla en su envión. [...] Esta que nos ciñe es la realidad, es «una» realidad.²¹⁸

El cambio de paradigma llega al misterio del lenguaje mismo. El espíritu de ruptura con el discurso *oficial* se encontrará pronto con los parámetros que oponen dos modos de creación estética en su relación con la sociedad latinoamericana: por una parte un sector del vanguardismo, más allá del rechazo a la tradición realista en su aspecto formal, reconoce su relación profunda con la comunidad nacional en la que está inmersa y con el tema social, con lo cual, naturalmente, no podrá alejarse de su realidad, que mucho difiere de las élites, ya sean nacionales, ya europeas. Necesariamente se acercará a formas y temáticas de la región y su gente. Otros sectores derivan a una suerte de purismo vanguardista, que implica ruptura abrupta con el pasado, e intensifican su vinculación con el vanguardismo europeo que lo llevará a formas de carácter más *universalista*. En este sentido se expresa Ángel Rama, quien distingue dos vanguardias, en un debate en el que se oponen dos modos de creación estética en su relación con la sociedad latinoamericana. Como plantea Gloria Videla de Rivero:

Con mucha frecuencia, regionalismo y universalismo convergen en un mismo autor vanguardista, voluntaria o involuntariamente, a modo de estratos compatibles, más que de enfrentamientos mutuamente excluyentes.²¹⁹

El impacto de lo *exótico* y de lo *primitivo* en Europa, llegado a través del conocimiento y absorción del universalismo colonial (las formas japonesas y orientales, el arte africano), resulta en un revulsivo que critica las formas clásicas, que cuestiona el empobrecimiento del concepto artístico debido a la *racionalización* de la visión, a un modo de “ver que parece ser natural para cualquier europeo educado y que no hay posibilidad de

²¹⁸ *Ibíd.*, pp. 15, 17.

²¹⁹ Gloria Videla de Rivero, en *Direcciones del vanguardismo hispanoamericano*, ob. cit. pp. 25-26, trae a colación el artículo de Ángel Rama («Las dos vanguardias latinoamericanas», en *Maldoror*, n° 9, Montevideo, noviembre 1973, pp. 53-64.

contravenir sin ser tachado inmediatamente de tonto”²²⁰, como planteaba el expresionista alemán Wilhelm Worringer.

El “espejo de la realidad” entonces es *una* forma del discurso, como decía Borges²²¹ en el prólogo arriba mencionado, “una realidad”. Hay que acabar con la estética de los espejos (la mimesis, entendida en un sentido estrecho). Hay que hacer pasar el rayo de luz de *la realidad* (sic) por el prisma que lo descompone y abre el abanico de lo real, y aparecen entonces los colores del arco iris²²²:

Existen dos estéticas: la estética de los espejos y la estética activa de los prismas. Guiado por la primera, el arte se transforma en una copia de la objetividad del medio ambiente o de la historia psíquica del individuo. Guiado por la segunda, el arte se redime, hace del mundo su instrumento, y forja —más allá de las cárceles espaciales y temporales— su visión personal.²²³

En el caso de Hispanoamérica ya no es la “normatividad” la peor enemiga —como lo fue para los románticos—, sino más bien ciertos ideales de la tradición literaria: la mimesis, el simbolismo, el modernismo, el aristocratismo, la voluntad de forma, lirismo, el exotismo y en general los temas y formas que contaban con el antiguo prestigio poético.

José Carlos Mariátegui, por su parte, en un artículo publicado en *Mundial* del año 24, no ve diferencia alguna entre nacionalismo y vanguardismo, precisamente porque concibe el espíritu de lo nacional como un movimiento dinámico hacia el futuro, decididamente revolucionario no solo en el plano estético sino también en el político y social, diferenciándolo de cualquier forma de nacionalismo elitista y reaccionario:

²²⁰ María Teresa Muñoz, “Wilhelm Worringer. Fin del Expresionismo”, en *Vestigios*, Madrid, Molly Editorial, 2000, p. 37.

²²¹ Es la época en que Borges funda y preside el *Comité Yrigoyenista de Intelectuales Jóvenes* para oponerse al radicalismo alvearista que gobernaba con el apoyo de los partidos conservadores, comité que cuenta prácticamente con el apoyo de la plana mayor de la revista *Martín Fierro*, aunque con la no menos notable oposición de su director, Evar Méndez, de Oliverio Girondo y de Ernesto Palacio. Véase Horacio Salas, “Estudio preliminar” en revista *Martín Fierro*, edición facsimilar, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 1995, p. XV.

²²² “Esta es la estética del ultra”, firman, en Baleares, Palma de Mallorca, febrero de 1921: Jacobo Sureda, Fortunio Bonanova, Juan Alomar, Jorge Luis Borges. Reproducido en Gloria Videla de Rivero, *Direcciones del Vanguardismo...*, p. 19.

²²³ *Ibid.*: “Los poetas solo se ocupan de cambiar de sitio los cachivaches ornamentales que los rubenianos heredaron de Góngora —las rosas, los cisnes, los faunos, los dioses griegos, los paisajes ecuanimes i enjardinados— i engarzar millonariamente los flojos adjetivos inefable, divino, azul, misterioso. ¡Cuánta socarronería i cuánta mentira en ese manosear de ineficaces i desdibujadas palabras, cuánto miedo altanero por adentrarse verdaderamente en las cosas, cuánta impotencia en esa vanagloria de signos ajenos! Mientras tanto los demás líricos, aquellos que no ostentan el tatuaje azul rubendariano, ejercen un anecdotismo gárrulo, i fomentan penas rimables que barnizadas de visualidades oportunas venderán después con un gesto de amaestrada sencillez i de espontaneidad prevista (...) I unos y otros señoritos de la cultura latina, gariteros de su alma, se pedestalizan sobre las marmóreas leyes estéticas para dignificar obras apelmazadas i perennes”.

En el terreno de la literatura y del arte, quienes no gusten de aventurarse en otros campos percibirán fácilmente el sentido y el valor nacionales de todo positivo y auténtico vanguardismo. Lo más nacional de una literatura es siempre lo más hondamente revolucionario. Y esto resulta muy lógico y muy claro. Una nueva escuela, una nueva tendencia literaria y artística busca sus puntos de apoyo en el presente. Si no los encuentra parece fatalmente. En cambio las viejas escuelas, las viejas tendencias se contentan de representar los residuos espirituales y formales del pasado. Por ende, solo concibiendo a la nación como una realidad estática se puede suponer un espíritu y una inspiración más nacionales en los repetidores y rapsodas de un arte viejo que en los creadores e inventores de un arte nuevo. La nación vive en los precursores de su porvenir mucho más que en los supérrstites de su pasado.²²⁴

La idea de lo nacional se desentiende de un provincianismo absurdo, cerrado al conocimiento de lo europeo y de lo universal; por el contrario, el ejemplo del *martinferrismo* argentino demuestra que se pueden sentir a la vez “los más recientes ecos del arte ultramoderno de Europa” y los más “auténticos acentos gauchos”.

Son los años en que, al decir de Sarlo, “Borges construirá pieza a pieza lo que podría denominarse un programa complejo y conflictivo: el criollismo urbano de vanguardia”²²⁵, con una relectura de la gauchesca que lo acerca a la tradición, aunque planteándose él mismo la misión de ser el vate del arrabal, del límite entre lo ciudadano y lo rural, por lo tanto actuando en la reinterpretación y renovación de la literatura rioplatense y con una preocupación fundamental por las formas del idioma de los argentinos.

En palabras de Videla de Rivero:

En Hispanoamérica, el término [vanguardia] tiene multiplicidad semasiológica y es inclusivo de una serie de movimientos literarios que, al modo de un prisma —usando una comparación cara a los vanguardistas— refractan en forma múltiple, a través de numerosos autores y varios países, ciertas actitudes y programas artísticos. Todas ellas se insertan en un proceso post-simbolista que —a través del modernismo hispanoamericano— avanza hacia nuevas formas de expresión. Vanguardia regionalista, internacionalista y universalista, estética y político-social, se funden con frecuencia o —al menos— coexisten en los grupos de avanzada.²²⁶

En 1928 se publican en Mendoza dos obras paradigmáticas en la literatura que se llamaría de inspiración folclórica. Una de ellas es *Cuentos Andinos*, de Miguel Martos, y la otra *Cara de Tigre*, de Fausto Burgos²²⁷.

²²⁴ José Carlos Mariátegui, “Nacionalismo y vanguardismo en la literatura y el arte”. *Mundial*, Lima, 4 de diciembre de 1925. Reproducido en Latin American and Latino Art, a Digital Archive and Publications Project at the Museum of Fine Arts, Houston. file:///C:/Users/7/Downloads/ICAA-1136807%20(1).pdf

²²⁵ Beatriz Sarlo, “Un ultraísta en Buenos Aires”. <http://www.letraslibres.com/mexico/un-ultraista-en-buenos-aires> Captura 6/7/2017.

²²⁶ Gloria Videla de Rivero, *Direcciones del Vanguardismo...*, p. 26.

²²⁷ “El prolífico y vernáculo Fausto Burgos, sanrafaelino de adopción, con su treintena de volúmenes, algunos muy dignos de leerse como *El salar*, traducido al alemán, checo e italiano, puede ser considerado como el

Sanjuanino de formación autodidacta, Martos colabora en distintos periódicos, entre ellos el diario lencinista *La Palabra*, el diario *La Tarde y Los Andes*. Entre las revistas cuyanas lo hace en *La Semana*, *La Quincena Social*, *Vida Moderna*, *Mundo Cuyano*; y *Mundo Argentino*, *Nativa*, *Fray Mocho*, *Caras y Caretas* y *El Hogar*, de Buenos Aires.

Cuentos Andinos resulta de la edición en libro de una serie de relatos que aparecieron durante tres años en el diario *Los Andes*, escritos a instancias de su director, Felipe Calle. En *La Palabra* aparecieron sus “Callejeras”, artículos al estilo de las aguafuertes arltianas pero con un definido sabor político popular, que traen a la memoria las charlas radiofónicas de *Mordisquito*, de Enrique Santos Discépolo, a finales de los cincuenta.²²⁸

Castellino destaca la amistad de Martos con Carlos Washington Lencinas, quien siendo gobernador le propone escribir obras teatrales de temática política para dar festivales gratuitos en el Teatro Municipal de Mendoza. En el conjunto formado por Martos para ese fin, colaboró Mario Soffici, quien luego en Buenos Aires se convertiría en actor y principalmente en uno de los directores de cine más afamado y prolíficos de la Argentina.²²⁹ Martos fue también autor y director teatral y pionero del nuevo radioteatro, organizador del *Conjunto Radio Teatral Andino*, que además de las actuaciones radiales representaba, en teatros de Mendoza y San Juan, obras populares de distintos autores y del mismo Martos, y entre ellas las exitosas *La Hija del Gaucho Guayama* y *La Difunta Correa*, en 1934 y 1935. Contemporáneo de la vanguardia artística, su obra se basa sin embargo en la realidad circundante, en el paisaje geográfico y humano de Cuyo, con personajes sencillos de vida provinciana. La escritura de Martos revela la oralidad natural de la región, con el registro de los modos de expresión típicamente cuyanos²³⁰. Su narrativa intencionalmente recrea la

primer escritor profesional. Su casa de San Rafael ha sido convertida en museo”. Abelardo Arias, ob. cit. p. 24.

²²⁸ Ver: Marta Elena Castellino, “Espacio, folklore y costumbres en *Cuentos Andinos* de Miguel Martos”. En *Literatura de Mendoza. Espacio, historia sociedad*. Tomo I. Mendoza, Universidad Nacional de Cuyo, Facultad de Filosofía y Letras, 2000, pp. 115-144.

²²⁹ Mario Soffici, nacido en Florencia en 1900, hará una extensa y muy exitosa carrera como actor teatral primero y como director de cine después, llegando a dirigir más de cuarenta películas. Entre ellas una de las más reconocidas es *Prisioneros de la tierra*, paradigma fundador del “cine social”, que trata de la explotación de los trabajadores de la yerba mate en Misiones, con guión de Ulyses Petit de Murat y Darío Quiroga, hijo de Horacio Quiroga, sobre varios cuentos de su padre. Integrante del radicalismo de Forja, junto con la mayoría de sus compañeros se integró al peronismo. Fue director del Instituto Nacional de Cinematografía en 1973 junto a Hugo del Carril.

²³⁰ Antonio Aguilar ha hecho un interesante estudio de la oralidad cuyana en la obra de Martos en *Miguel Martos y la Difunta Correa*, Buenos Aires, Ed. Sanjuanina, 1977.

situación comunicativa oral de la rueda de cuentos junto al fogón, en donde el tono folclórico está dado por la voz del narrador.²³¹

Ataliva Herrera, prologuista de *Cara de Tigre*, de Fausto Burgos, hace notar que su prosa es sucinta, escueta y diáfana, encarnada en personajes taciturnos, prosa en la que se destaca el silencio²³². Los párrafos son cortos, a veces de una sola frase, algunos conforman pequeños bloques narrativos que equivalen a escenas que se agregan una a otra sin demasiadas explicaciones, en una sucesión similar no solo a la prosa de Di Benedetto sino también a las tomas del lenguaje cinematográfico más avanzado, que luego de la escena funde a negro para que comience otra. Entre las escenas, tanto en Fausto Burgos como en Di Benedetto, hay un hiato notable marcado además por tres asteriscos, como en muchos de los cuentos de Di Benedetto, particularmente los de *Mundo Animal*, *El cariño de los tontos* y *Cuentos del exilio*. Lo mismo sucede con leves variantes en las novelas *El pentágono* (la diferencia es que hay un solo asterisco en la escansión) y *El silenciero* (en la que el corte se produce con o sin asteriscos). En otros cuentos y en las novelas *Zama*, *Los suicidas* y *Sombras nada más...* desaparecen los tres asteriscos de división pero se mantienen los bloques muy cortos y el amplio hiato tipográfico entre ellos.

Este antecedente, de tanta similitud en lo gráfico, estaría opuesto a la tajante afirmación de Juan José Saer, quien es más que improbable que conociera la obra de Burgos. Dice Saer:

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 muy bien ser secundario; pero que yo sepa no lo encontraremos, en la Argentina, en ningún otro narrador contemporáneo de Di Benedetto. [...] Entre los autores de ficción de este idioma y de este siglo, Di Benedetto es uno de los pocos que tiene un estilo propio, y que ha inventado cada uno de los elementos estructurantes de su narrativa. Una página de Di Benedetto es inmediatamente reconocible, a primera vista, como un cuadro de Van Gogh.²³³

La apreciación de Saer va más allá todavía al remarcar la particularidad estilística de Di Benedetto.²³⁴ Pero hay argumentos que, como mínimo, ponen en duda la rotundidad de

²³¹ Marta Elena Castellino, artículo citado, p. 124.

²³² Ver Ataliva Herrera, Prólogo a *Cara de Tigre*, *Cuentos mendocinos*, de Fausto Burgos. San Rafael, Mendoza, Imprenta Taranto, 1928, pp. 7-10.

²³³ Juan José Saer, "Antonio Di Benedetto", en *El concepto de ficción*, p.52.

²³⁴ "Me resulta imposible no abordar antes de terminar un tema central de la literatura argentina: la prosa narrativa de Antonio Di Benedetto. Es sin duda la más original del siglo y, desde un punto de vista estilístico, es inútil buscarle antecedentes o influencias en otros narradores: no los tiene. Como, a estar con la cosmogonía judeocristiana, el mundo en que vivimos, el estilo de Di Benedetto parece surgido de la nada aunque, superior en esto a nuestro mundo que le requirió a su creador seis días para ser completado, su prosa

sus afirmaciones, ya que se pueden encontrar antecedentes precisamente en la literatura de Mendoza. Ello no significa dejar de reconocer la particularidad estilística de Di Benedetto, que deviene de una síntesis muy personal.

Desde el punto de vista temático veremos sucederse una serie de reescrituras de temas de la zona, que llegarán hasta Di Benedetto de distinta manera. Es el caso de las lagunas de Huanacache, espacio geográfico al que se ligan algunas figuras legendarias. Entre los personajes está José de los Santos Guayama, o Santos Huallama, montonero libertario a las órdenes de Facundo y después de Felipe Varela, según la tradición federal, o bandido asesino según la versión unitaria, en ambos casos perseguido por los gobiernos unitarios y finalmente muerto ilegalmente; o de Martina Chapanay²³⁵, otra leyenda parecida y del mismo origen lagunero. Entre los temas, el mestizaje excluido de la tierra y arruinado por el uso del agua para los nuevos propietarios, el uso de los recursos del estado para enriquecimiento de los vencedores de los enfrentamientos civiles, la relación con una tierra montañosa y árida, casi desértica en el piedemonte y en el llano²³⁶.

ya estaba enteramente acabada y lista para funcionar desde la primera frase escrita. En Borges percibimos a veces ecos de Hazlitt, de Marcel Schwob, de Oscar Wilde, de Macedonio Fernández; en Roberto Arlt, de los escritores rusos, de Pirandello y de la literatura futurista. Pero si en los textos de Di Benedetto ciertos temas son afines a los del existencialismo (los espectros de Kierkegaard, de Schopenhauer y de Camus atraviesan de tanto en tanto el fondo del escenario) la prosa que los distribuye discretamente en la página no tiene ni precursores ni epígonos. En un período en el que las largas oraciones supuestamente poéticas y el énfasis, los finales de capítulo impactantes y los desbordes eróticos y existenciales estaban de moda, la sobriedad estilística de Di Benedetto, demasiado enredada en la maraña insidiosa de lo real como para dejarse distraer por artificios retóricos que ni siquiera se acordaban con su temperamento, por haber elegido un camino personal, íntegro y lúcido, fue ignorada durante décadas por sucesivos e intercambiables fabricantes de reputaciones”. Juan José Saer, “El silenciero”, en *La narración objeto*, Buenos Aires, Seix Barral, 1999, p. 69.

²³⁵ Ver Hugo Chumbita, *Historia del bandolerismo social en la Argentina*, Buenos Aires, Vergara, 2000; Pedro Echagüe, *La Chapanay*, Córdoba, Buena Vista, 2005; Julio Fernández Peláez, *Yunque de gloria: Versos patrióticos*, Mendoza, Best Hermanos, 1939; *Martina Chapanay, poema histórico*, Mendoza, Best, 1934; Marta Marín, “Martina Chapanay: figura legendaria de las lagunas de Guanacache”, *Piedra y Canto. Cuadernos del Centro de Estudios de Literatura de Mendoza*, n° 7, Mendoza, Universidad Nacional de Cuyo, 2002. Marín estudia el tema desde el romance *La santa de las travesías*, de Julio Fernández Peláez, poeta nacido en España, novelista, historiador y autor teatral, y de larga fama como autor de radioteatro, posteriormente diputado provincial.

²³⁶ Existe una especie de reservorio de temas y espacios que van reelaborando distintos autores con distintas estéticas, géneros y miradas. La búsqueda del choique blanco en Burgos se convierte en la del puma blanco en Di Benedetto, la pavita sin una pata se espeja en el perro de tres patas de Draghi Lucero, Guanacache es la geografía de “Pez”, cuento de Di Benedetto, la piedra y la montaña en la poesía de Tudela y Ramponi. Son formas diversas pero convergentes que se acercan más o menos al aguafuerte o al costumbrismo moralista, “ético”, como en Santa María Conill, o a la exposición crítica de una sociedad que falsea y pretende esconder de la vida pública los pecados privados, como en J. Alberto Castro, o el repaso a la historia de las sectores tradicionales y “oligárquicos” por parte de sus propios hijos, como en el caso de Funes y Ponce, con el necesario paso por los enfrentamiento por la conquista de la tierra.

Estas literaturas, que de alguna forma podríamos llamar de *criollismo*, difieren de todas maneras de las formas más idealizadas de lo criollo, pues enfocan la mirada sobre el entorno geográfico y humano de la Provincia sin el filtro de la *ideología criollista*. Suelen tener un contenido social aunque no pintan con colores patéticos. Y a pesar de que el arrabal de las ciudades pequeñas es demasiado cortito, encontraremos varios temas de inspiración para Di Benedetto entre estos autores, bien que tratados de forma muy distinta.

2.6. Los coetáneos; Draghi Lucero y Ramponi.

En la entrevista que concede a Ricardo Zalarayán para el suplemento *Cultura y Nación* del diario *Clarín* de Buenos Aires, el periodista registra que al inicio de la conversación Di Benedetto menciona especialmente a Jorge Enrique Ramponi y Juan Draghi Lucero como los más importantes autores en la literatura mendocina.

Draghi Lucero fue un autodidacta que apenas pudo estudiar hasta tercer grado. Hijo de un inmigrante calabrés pobre y de una criolla, huérfano de padre a muy temprana edad, trabajó desde niño como jarillero y leñador en los campos mendocinos. Tuvo una destacada participación en la vida cultural mendocina como literato e historiador, por momentos desde una posición un poco marginal, hasta que se lo nombra como docente de la recién creada Universidad Nacional de Cuyo, donde fue profesor de historia y geografía. Realiza una importante labor como historiador y de recopilación de tradiciones orales y folclóricas reconocida nacionalmente. Desde su juventud publica versos, es autor teatral, cuentista, historiador²³⁷. Draghi Lucero declara una decidida voluntad en su literatura:

Me aferraba al recuerdo de mis amigos jarilleros, contadores de «casos» y de andanzas maravillosas por los sinfines del mundo de los ensueños. Me llamaba con voces de sirena todo lo de raíz primitiva, mágica. Para mí, en lo muy lejano y escondido se ocultaban tesoros de la imaginación, que anhelaba sacarlos a la luz. Ansiaba rendir mi pobrecito homenaje a los campesinos más soterrados de los solitarios campos de la sed, a los que frecuenté cuando mi madre, ya viuda, compró un carro de mulas y se asoció al carrero para la corta y venta de leña. Yo me iba con el jarillero a leñar los campos al pie de los

²³⁷ Fue miembro de la Academia Argentina de Letras y del Instituto Nacional Sanmartiniano, y Medalla de Oro de la SADE. Publica una gran cantidad de artículos de historia, funda la Escuela de Apicultura de Mendoza (1929) y junto con otros la Junta de Estudios Históricos de Mendoza. Recorre sistemáticamente los campos cuyanos en busca de antiguos cantares, con lo que publica en 1938 *Cancionero Popular Cuyano*. Publicó colaboraciones en innumerables revistas y diarios, entre ellos *La Semana*, *La Montaña*, *Spiritus*, *Los Andes*, *La Prensa*, *New Mexico*, *American Poetry*, *La Nación*, *El Mercurio* y *La Nación* de Chile, *Mundo Argentino*, *El Hogar*, *Clarín*, *Revista de Estudios Históricos de Mendoza*. Publicó poesía, teatro, cuentos y novelas. Entre ellos *Sueños* (1932), *Cancionero popular cuyano* (1938), *Las mil y una noches argentinas* (1942), *El loro adivino* (1963), *Cuentos mendocinos* (1964), *El hachador de Altos Limpios* (1966), *El bailarín de la noche* (1968) y *El pájaro brujo* (1972).

cerros. Este desesperado recurso nos ayudó a soportar la pobreza después de muerto mi padre.²³⁸

Autor de varias obras de teatro, participó en los grupos teatrales de Mendoza cuyos integrantes soñaban “ir a Buenos Aires para hacer conocer a los porteños las excelencias del teatro cuyano”. Draghi Lucero indica que únicamente su amigo Sóffici pudo realizar aquel anhelo.

La relación con los grupos vanguardistas es permanente y con algunos de ellos de estrecha amistad, como es el caso de Ricardo Tudela, precisamente el mayor *agitador* vanguardista. A pesar de la amistad²³⁹, Draghi Lucero expresa:

Los grupos literarios nos reuníamos en el Círculo de Periodistas. Ya hacían furor las nuevas tendencias literarias que yo, como empacado, encontraba sin ningún arraigo humano, sin capacidad de perduración. Esto hizo que me apartara cordialmente de mis amigos periodistas y escritores. Ellos escrutaban con ansiosos ojos las novedades españolas, de Buenos Aires y de Santiago de Chile. [...] En mi apartamiento de semirresentido, comprobaba que los amigos periodistas de esa época eran noctámbulos enfermizos. Sus trasnochadas lucubraciones, que ellos exaltaban acaloradamente en discusiones interminables, yo las hallaba en descarrilamiento, sin los puros alientos de lo primitivo, de lo arraigado en el hombre. Me asqueaba el humear de sus cigarrillos, de sus desgastes cerebrales en trashumantes redacciones; de las noches sin dormir, de las reuniones de los cafetines...²⁴⁰

Pero Draghi Lucero fue uno de los personajes más respetados del ambiente cultural mendocino, en el que no dejó de participar. Rodolfo Braceli recuerda una reunión social en casa de Iverna Codina donde queda clara la amistad entre gente de la cultura de Mendoza²⁴¹. Draghi Lucero, miembro del jurado del concurso D'Accurzio, otorga el premio a *El desconocido y su sombra*, cuentos de Humberto Crimi dentro de una estética del absurdo, y escribe una elogiosa presentación en la edición de la obra en 1959²⁴².

Se ha notado suficientemente que el lenguaje de Draghi Lucero se afirma en las formas del habla de las comunidades criollas, pero desde ellas crea una forma literaria que no es ni quiere ser mimética sino artísticamente elaborada, forma de la que resulta un

²³⁸ Juan Draghi Lucero, en Susana Zanetti, (ed.), *Encuesta a la literatura...* ob. cit. p. 314.

²³⁹ En la citada entrevista del Centro Editor de América Latina aparece una fotografía en la que precisamente Ricardo Tudela preside el acto de presentación del libro *Andanzas cuyanas* de Draghi Lucero en el año 1968, en la Librería García Santos de Mendoza.

²⁴⁰ Susana Zanetti, (ed.). *Encuesta a la literatura...*, pp. 313-314.

²⁴¹ En casa de Iverna Codina participan D'Accurzio, Di Benedetto, Tejada Gómez, Alberto Rodríguez, los pintores Sergio Sergi (gran amigo de Cortázar), Carlos Alonso, Orlando Pardo, Enrique Sobisch, Luis Quesada, Padín, el Negro Ábalo, Humberto Crimi, Benito Marianetti, Víctor Hugo Cúneo, Fernando Lorenzo, Aldo Braga, Luis Politti, Mercedes Sosa y su marido Oscar Matus. Ver Rodolfo Braceli, *Mercedes Sosa, la Negra*. Buenos Aires, Sudamericana, 2002.

²⁴² Humberto Crimi, *El desconocido y su sombra*. Mendoza, Talleres Gráficos D'Accurzio, 1959.

decidido extrañamiento con respecto al uso convencional. El estilo marcadamente personal del escritor, pero perfectamente identificable con el hablar popular de la provincia, aparece reforzado por la conciencia lingüística del estudioso formado no solo como investigador de campo sino también en los archivos históricos. No tenemos ninguna duda que el estilo de Di Benedetto abreva en las mismas fuentes del habla de la provincia de Mendoza.

Graciela Maturo, en el estudio publicado como prólogo a la edición de *Las mil y una noches argentinas*, señala que el escritor apela a la raíz del idioma con la fuerza expresiva del decir provinciano, de por sí arcaizante, despliega un criollismo ajeno al estereotipo, rico en sutilezas y primores de expresión, chistes, juegos de palabras, perífrasis, locuciones elípticas, a los que es dada la expresión popular, para revitalizar así la capacidad del idioma al elegir formas sustantivadas de gran efectividad como *la andariega*, *la regalada*, *la reviejaza*, *el oculo*; señala también el uso de formas adverbiales como *despuécito* o *muy antes*, diminutivos o el uso de plurales de uso popular como *ripiales*, *arenales* o *secadales* o voces olvidadas o relegadas en el uso ciudadano como *convoyar*, *habiloso*, *socarrial*, *derecera*.²⁴³ No es casual, entonces, que Di Benedetto utilice como título de una de sus novelas *El silenciero*, expresión que tanto aprecia Juan José Saer, quien al hablar de la novela reconoce “ese neologismo admirable que ilustra la precisión conceptual de Di Benedetto y su capacidad para aprovechar las delicadas evocaciones del habla.”²⁴⁴

Al respecto dice Draghi Lucero:

Comprendo que mi lenguaje es rebuscadamente pobre por ser así el del cuyano tradicional. No uso neologismos en mis cuentos campesinos; por el contrario, me son simpáticos los arcaísmos hispánicos, que tienen para mí sustancia prístina; tesoros que encuentro en el habla de los campesinos, más cuando son cerreros. [...] Lo cuyano se diferencia de lo norteño en que no acusa influencia indígena; de lo pampeano en que posee una cultura anterior, de lo litoraleño fluvial y, por sobre todo, del barrio portuario de La Boca, mechado del aluvión inmigratorio [...], nuestros paseos más preciados son al antiquísimo hábitat huarpe, yacente en las ya secas Lagunas de Huanacache. [...] Esa es la tierra donde aposito la mayoría de mis cuentos y de mi primera novela *La cabra de plata*.²⁴⁵

De lo expuesto se desprende con claridad que hay todo un universo de intersección con la obra de Di Benedetto, que va desde los espacios físicos hasta los temáticos que se inspiran en ciertos mitos populares o con ciertas formas de lo popular religioso, que desde otro punto de vista tiene bastante poco que ver con la religiosidad institucional. El cuento

²⁴³ Ver Graciela Maturo, prólogo a Juan Draghi Lucero, *Las mil y una noches argentinas*, Buenos Aires, Corregidor, 1987.

²⁴⁴ Juan José Saer, *La narración objeto*, p. 66.

²⁴⁵ Juan Draghi Lucero, *Encuesta a la literatura argentina contemporánea*, p. 316.

“Pez”, sin criollismo o folclorismo alguno, se desarrolla precisamente en el entorno de las famosas lagunas de Huanacache. “Aballay” recorre la geografía de la región, empezando también por esas lagunas. Como “Caballo en el salitral”, ambos son impensables sin el entorno de Mendoza. “El puma blanco”, “El cariño de los tontos”, “Tríptico botánico con improbables rasgos de erudición...”, “Felino de Indias”, “Los Reyunos”, tienen la impronta del territorio.

De otros, en apariencia más alejados, se podría decir que tienen cuanto menos un basamento común evidente. Bastaría con comparar “Onagros y hombre con renos” con la explicación que da Draghi Lucero de lo que encuentra en los campos:

Predominan en mucho sus secadales esteparios: son los entristecidos campos de la sed, de las mentadas y temidas travesías: verdaderos bolsones desérticos. Nacen al poniente, al pie de los murallones geológicos del Ande pétreo, y se extienden en sedientos llanos al naciente. Nuestras cordilleras atesoran muy poca agua, perdida clamorosamente por las ardidadas llanuras. [...] En esta trilogía: el hombre, la cabra y el asno, en los campos de la desolación, veo a la antigüedad que lucha sin el herramental de la civilización. En ese hombre revive el patriarca bíblico como noble reserva de una austeridad auténticamente argentina.²⁴⁶

En “Onagros y hombre con renos”, Di Benedetto construye una historia mítica con metáforas bíblicas en el entorno geográfico del semidesierto cuyano. En ese largo cuento el espacio es el que tan bien define Draghi Lucero, el personaje se llama Jonás, el Padre, su hijo es rebautizado Re-nato, los onagros son asnos, la burrerita es rebautizada como Epona, que es casualmente el nombre de la diosa celta de los caballos, de la fertilidad y de la naturaleza, asociada con el agua, la curación y la muerte indistintamente.

Jorge Enrique Ramponi ha sido considerado, con justa razón, como el más grande poeta mendocino, el de mayor y más larga influencia en su generación y largamente después²⁴⁷. Hijo de un agricultor humilde, fue docente y director luego de la Academia Provincial de Artes Plásticas, integrante de los grupos de vanguardia, incluido a los 21 años en la edición de *Megáfono* de Gleizer en Buenos Aires de 1929. Luego de un primer libro juvenil (*Preludios líricos*, de 1928), publica *Colores del júbilo* en 1933, en donde ya se encuentran definidas influencias ultraístas en busca de un estilo enteramente propio que irá definiendo con un potente trabajo formal, lúdico, cada vez más oracular, siempre caracterizado por ser muy personal, con cierta heterogeneidad de estilo y formas, ya que

²⁴⁶ *Ibíd.* p. 318.

²⁴⁷ Además de los libros que luego mencionaré, publicó *Romance de la montaña*, 1930, *Pulso del clima*, 1932, *El hombre triste*, 1936, *El denodado*, 1959, *Los límites y el caos*, 1973 y 1978.

utiliza diversos metros y versos libres. Sus imágenes, atrayentes y personales, prefiguran lo que el crítico Jaime Correas catalogará como las imágenes desconcertantes que lo acompañarán toda su vida.²⁴⁸ Ramponi va ganando progresivamente un reconocimiento y un espacio cada vez más importantes en el ámbito cultural mendocino y se empieza a hacer conocido a nivel nacional, publicando en revistas como *Fábula* y *Teseo*, dirigidas por su amigo Marcos Fingerit. Con la publicación de *Corazón terrestre—Maroma de tránsito y espuma. Anticipaciones* (1935), se mueve hacia una poesía más concentrada, en la que la pregunta por el ser de las cosas y del canto mismo asume una impronta cada vez más significativa. En 1942 publica un largo poema, *Piedra infinita*, cuya composición se había venido gestando lentamente desde 1935, y con el que alcanzará larga fama.

Para entonces tenía también ya un cierto reconocimiento en algunos lugares de Hispanoamérica gracias a sus relaciones con poetas chilenos como Juvencio Valle, Pablo de Rokha o Pablo Neruda, y sus contactos con Jules Supervielle, hombre de letras francés nacido, como su colega Jules Laforgue, en Uruguay. Una carta de reconocimiento de Supervielle es utilizada como presentación de la segunda edición de *Piedra infinita*. De tendencia melancólica y carácter retraído, Ramponi prefiere no salir de la provincia. Sus biógrafos lo catalogan como un obsesivo corrector y sus conocidos evocan su costumbre de rodearse de un círculo de amigos para recitarles, en voz alta y con tono oracular, sus poemas. De allí también el fuerte carácter de oralidad característico de la poesía de Ramponi y la importancia que le da él mismo a ese rasgo, rasgo este de la oralidad que marcamos en la poética de Di Benedetto. Importa destacar desde sus composiciones tempranas (“Romance del Ángel Sagitario”, de *Colores de júbilo*) el juego con los elementos de la realidad, del sueño y del ensueño. En el poema la construcción de la significación tiene varios planos. Hay escasez de nexos lógicos y temporales, de artículos y preposiciones, que complican la sintaxis y dan un cierto hermetismo al texto mostrando una imagen fragmentaria de la realidad, a lo que ayuda el frecuente uso de la sinécdoque. Di Benedetto, por su parte, define claramente la importancia de los elementos oníricos en la construcción de la significación en su literatura: “Repaso mentalmente las irrealidades que he escrito y me pregunto si las soñé, si las construí con lúcida tenacidad o si surgieron callada y

²⁴⁸ Jaime Correas, “Ramponi: la construcción del infinito”. Estudio preliminar a Jorge Enrique Ramponi, *Piedra Infinita*, edición facsimilar. Mendoza, Ediciones Culturales de Mendoza, 1990, p. VII.

fácilmente.”²⁴⁹ En ambos casos se puede decir que la creación del especial mundo poético está construida a partir de un lenguaje que apela a la capacidad asociativa del lector.²⁵⁰

En “Cigarra nupcial”, de *Corazón terrestre* (1935), se refuerza la aparición del tema metapoético. Vemos el uso prosopopéyico en el diálogo con la cigarra. La cigarra, en este caso, se convierte en un *alter ego* del poeta²⁵¹, con quien dialoga tratándola en segunda persona: en evidente identificación del poeta y el sujeto a quien le habla, se produce un desdoblamiento entre el *yo* que habla y el *tú* a quien se dirige la palabra. El poema tiene una lectura literal pero también simbólica, lo que permite más de un plano de significación. Muchas de las imágenes responden a las estructuras poéticas que Carlos Bousoño llama “imágenes visionarias continuadas”, en donde a diferencia de la alegoría, en la que el plano metafórico discurre paralelamente al plano real, con correspondencias simétricas, en la imagen visionaria los dos planos se contaminan mutuamente.”²⁵² Son éstas herramientas usuales en la construcción de significación de Di Benedetto.

Piedra infinita, la obra más universal y lo mejor de la madurez de Ramponi, es manifestación constitutiva del paisaje andino, presencia determinante del entorno geográfico. Abstrayéndose de apariencias, se adentra en la intimidad de la materia en un poema extenso de más de seiscientos versos, distribuidos en fragmentos paraestróficos de cantidad variable. “El poema, como se autodesigna en singular desde la portada (para que no haya lugar a dudas sobre el carácter unitario del texto) se configura temáticamente en torno a la poetización de lo lítico; manifestación constitutiva del paisaje andino y presencia determinante del entorno geográfico del poeta mendocino.”²⁵³

Piedra infinita deja un profundo impacto en más de una generación de poetas, no solo en Mendoza. En la tercera visita que realiza Neruda a Mendoza, en 1945, dice Videla de Rivero, “se reunieron artistas plásticos y poetas, uno de ellos Jorge E. Ramponi, por entonces Director de la Escuela de Bellas Artes. Podemos suponer que en esa oportunidad

²⁴⁹ Günter Lorenz, ob. cit. p. 126.

²⁵⁰ Fabiana Inés Varela, “Jorge Enrique Ramponi y la vanguardia en Mendoza: el ‘Romance del Ángel Sagitario’”. *Piedra y Canto. Cuadernos del Centro de Estudios de la Literatura Mendocina*, n° 2. Mendoza, Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras, 1994, p. 135.

²⁵¹ Gloria Videla de Rivero, “‘Cigarra Nupcial’, de Jorge Enrique Ramponi”. *Piedra y Canto. Cuadernos del Centro de Estudios de la Literatura Mendocina*, n° 6, 1999-2000, p. 229.

²⁵² *Ibíd.* p. 230.

²⁵³ Adolfo de Nordenflycht, “Canto/Piedra: lectura de *Piedra Infinita* de Jorge Enrique Ramponi”. *Piedra y Canto. Cuadernos del Centro de Estudios de la Literatura Mendocina*, n° 2, p. 62.

Ramponi le regaló su libro *Piedra infinita* (1942), tal vez le leyó algún fragmento.²⁵⁴ Se cree que el poema de Ramponi tuvo una importante influencia en *Alturas de Macchu Picchu*, del poeta chileno. Según Videla de Rivero, “a Ramponi, según varios testimonios, le dolieron los ecos de su poema en el gran libro de Neruda. [...] Hay en ambos poemas semejanzas en el esquema básico (hombre-canto-sangre-vida efímera frente a la piedra-muerte). Hay también paralelismos en el lenguaje poético, sobre todo en el plano de la generación de imágenes.”²⁵⁵

Víctor Gustavo Zonana señala en la obra de Ramponi la concreción de los postulados de su *Credo poético* vanguardista temprano (de 1945), que podríamos resumir brevísimamente en la participación cada vez mayor de la metapoésía en el texto, subrayando la conciencia del poeta en los mecanismos del lenguaje y su capacidad para la aprehensión de lo poético, la inclusión del poeta como tema central de la poética, la dimensión órfica de su aventura, la pregunta por la naturaleza del canto, la concepción de la creación en su doble faz gozosa y trágica; desde el punto de vista del estilo, el carácter de poema extenso, la tendencia al versículo, el empleo de imágenes inéditas a través de la metáfora atrevida con una dimensión visionaria, la apelación a un lenguaje simbólico en el que se sintetizan las dimensiones cósmica, onírica y poética, la referencia al mito.²⁵⁶

Como se ha visto, una poética del *regionalismo* del entorno mendocino está totalmente descartada desde mucho antes de la aparición del *Mundo Animal*, en 1953. Por el contrario, entre los coetáneos de Di Benedetto se imponen las mismas fuentes, e incluso los cuentos de *Mundo Animal* parecen tener epígonos, como los de Humberto Crimi de 1959. En sus obras teatrales, que el autor denomina *farsas* aunque reconozca que no se ajustan estrictamente al género, empieza a predominar cada vez más lo que se llamaría más tarde teatro del absurdo;

²⁵⁴ Gloria Videla de Rivero, “Pablo Neruda y Mendoza (1925-1946)”. *Piedra y Canto, Cuadernos del Centro de Estudios de la Literatura Mendocina*, n° 2, p. 75.

²⁵⁵ *Ibíd.* pp. 76-77. Asimismo Adolfo de Nordenflycht invita a “referirnos a las relaciones entre Neruda y Ramponi y al asunto de las similitudes entre ambos poemas; cuestión que ha considerado detalladamente Hugo Acevedo (*Cuadros de una exposición*, Buenos Aires, Nuevo Meridión, 1985), quien conoció a los dos poetas y que pone en comparación fragmentos de los poemas en que se puede percibir lo que ha tomado Neruda de Ramponi, pero imprimiéndole un nuevo impulso y dirección. El hecho es que Neruda tuvo la capacidad y la fortuna de universalizar el tema otorgándole una trascendencia que fue esquivada a Ramponi, cuyo poema permanece en un injusto semiolvido”. Adolfo de Nordenflycht, artículo citado, p. 62.

²⁵⁶ Véase Víctor Gustavo Zonana, “*El Rbdomante sagrado*. Texto metapoético de Jorge Enrique Ramponi”. *Piedra y Canto, Cuadernos del Centro reestudios de Literatura de Mendoza*, n° 11-12, 2005-2006; y “Jorge Enrique Ramponi y el canon neorromántico del 40: su examen a través de la correspondencia con Daniel Devoto”. *Revista Piedra y Canto. Cuadernos del Centro de Estudios de Literatura de Mendoza*, n° 9-10, 2003-2004.

y desde el punto de vista formal se juega con elementos comunes a la obra de Di Benedetto: el desdoblamiento de personajes, las transformaciones físicas de los personajes, los elementos oníricos que funden o confunden realidad y fantasía (véase *Duplicación exacta, Quién lleva los pantalones, Metapsicología, El robot, El desconocido y su sombra*).

Fernando Lorenzo (1924-1997) fue poeta, dramaturgo, cuentista, novelista, artista plástico, director y actor de teatro, crítico de arte, docente de Artes Plásticas y egresado Escuela Superior de Arte Escénico de Mendoza, en donde fue alumno de Galina Tolmacheva, con quien colaboró como traductor. Es uno de los principales exponentes del surrealismo e introductor en Mendoza del teatro del absurdo, al mismo tiempo que se empezaba a conocer en Buenos Aires. El absurdo, la ironía, la desesperanza, la incomprensión, la economía son ingredientes habituales de sus libros.²⁵⁷ Entre sus principales obras está la novela *Arriba pasa el viento*²⁵⁸, Primer Premio del Fondo Nacional de las Artes en 1959.²⁵⁹ Perteneciente a la primera etapa de producción del autor, tiene un marcado carácter surrealista y existencial. Es definida como la novela de los sueños y las pesadillas existenciales de un pueblo errante y sin nombre.²⁶⁰ En ella, el mensaje testimonial entrelazado intencionalmente con la palabra poética se oscurece de manera significativa. El discurso narrativo tiene la impronta surrealista: no se sabe si la historia narrada es vivida por el protagonista o solamente soñada por el narrador. Relata la historia de una búsqueda que es más bien espera, que nunca se ve satisfecha, aunque inicia el camino hacia el objetivo, nunca se avanza lo suficiente ni se llega a la meta. El narrador, sin nombre, es a la vez protagonista, junto a su amigo Tibot, su *alter ego*. Por fin, el final impreciso, aunque remite al título de la novela, parece quedar abierto a la imaginación del lector.²⁶¹ Las analogías con la obra dibenedettiana son incontestables: oscuridad poética y onírica, surrealismo,

²⁵⁷Véase Ulises Naranjo, Prólogo, *Fernando Lorenzo. Extranjero en su tierra*. Mendoza, Dirección de Cultura, 2011.

²⁵⁸ Véase: Fernando Lorenzo. *Arriba pasa el viento*. Buenos Aires, Goyanarte, 1961.

²⁵⁹ Publica, en poesía, *Tránsito* (1948), *Segundo diluvio* (1954, Premio Juan Carlos D'Accurzio), *Diez grabados de Santángelo con diez ilustraciones poéticas de Lorenzo* (1960) y *Anverso y reverso* (con Carlos Levy, 1988). En narrativa: *Sucesos en la tierra* (cuentos, 1978). En teatro, *Nahueiquintún* (versión teatral de *Matar la tierra*) y *Los establos de Su Majestad* (en colaboración ambas con Alberto Rodríguez (h)).

²⁶⁰Véase Hebe Beatriz Molina, "El espacio de los sueños: *Arriba pasa el viento* de Fernando Lorenzo". En *Piedra y Canto. Cuadernos del Centro de Estudios de la Literatura Mendocina*, n° 7-8, 2001-2002, pp. 137-150.

²⁶¹ "Ana de Villalba se arriesga a conjeturar que «el viento es lo fatal, la muerte inevitable». Por mi parte, en cambio, intentaré demostrar que el «viento insoportable» es el símbolo de la vida que, intensa y plenamente, hay que vivir, aunque lleve a la muerte". Véase Hebe Beatriz Molina, ob. cit. 139.

existencialismo, realidad e irrealidad confundidas, *alter ego* del personaje, incertidumbre del final abierto, espacio mítico indeterminado pero con las características del contexto espacial mendocino, espera insatisfecha.

Alberto Rodríguez (h.) (1924-2013), hijo del conocido investigador folclórico del mismo nombre, en su novela *Donde haya Dios*, recorre con ojo avizor toda la región geográfica, viviendo y doliéndose con los más humildes, los miserables, de cuyo contacto surge la denuncia descarnada de sus libros. Conocedor de los límites de lo que fue en su momento la conquista del desierto, el propio autor declara que escribe para denunciar una zona del país y del hombre que la intelectualidad ha olvidado, planteando la necesidad de meditar acerca del país real. Pasó meses con indios araucanos arrinconados por el progreso del hombre blanco, situación que describe en sus novelas: "...y esto es lo que queda de la famosa tierra de los huarpes..."²⁶². El cruce de problema social y lo telúrico se presenta en el autor en las novelas *Donde haya Dios* y *Matar la tierra*, y también en teatro. Rodríguez, representante de la literatura social, parece redescubrir formas y temas del criollismo mendocino, aunque planteadas con un patetismo extremo. Las novelas están ambientadas en zonas rurales del noroeste de Mendoza, y en ambas aparece el tema de la apropiación del agua en zonas desérticas. En la primera se habla de la desaparición de las Lagunas de Guanacache o del Rosario, centro permanentemente mencionado en la literatura mendocina, como se ha visto más arriba. El problema indígena, transformado en problema social a partir del mestizaje y la integración como peones rurales o marginales, es comúnmente soslayada por las élites argentinas, que se precian de descender de los "primeros colonizadores" y de la *europiedad* racial del país, lo que obviamente no es cierto, en particular en los sectores más pobres.²⁶³

La presentación de *Donde haya Dios* trae tres citas que interesa reproducir, porque tiene que ver con la apropiación del agua más que de la tierra. De ello dará buena cuenta Di Benedetto en su obra, en particular en *Sombras nada más...*:

"Su desagüe [el del río de Los Patos] sobre la Laguna del Rosario forma la famosa pesquera que goza de tanto renombre por la exquisita trucha que produce".

²⁶² Alberto Rodríguez (h.), *Donde haya Dios*. Mendoza, G. D'Accurzio Impresor, 1955, p. 11.

²⁶³ Mercedes Araujo ganó en el año 2011 el premio de Fomento a la Producción Literaria que otorga el Fondo Nacional de las Artes por su novela *La hija de la cabra*, ambientada en el ahora desierto de las Lagunas de Guanacache, también llamadas Lagunas del Rosario.

“En 1856 estas lagunas llegaron a ser navegables”. Dr. Nicanor Larraín, «El País de Cuyo», Año 1906.²⁶⁴

“De una fanega cosechaban cien y se cruzaban hasta diez mil bolsas en canoa hacia San Juan...” Ref. del Ing. Gustavo André.

"[...] y la anunciada construcción del nuevo dique sanjuanino, el acrecentamiento de los cultivos, y el consecuente aprovechamiento cuasi integral de las aguas del río San Juan, hará que las extensas lagunas de Guanacache, situadas en el límite nordeste de nuestra provincia, se vayan secando gradualmente". De un informe técnico de la Comisión de Irrigación, Gobierno de Mendoza, año 1929.²⁶⁵

El estilo tremendista de la novela intenta reproducir el habla de la condición social que refleja, y el argumento muestra un territorio doloroso en donde los personajes están condenados a la degradación que produce la miseria llevada al extremo. *Matar la tierra* se lleva en 1987 al cine con dirección de Tito de Francisco. Hay que recordar que Rodríguez y Di Benedetto colaboran en la adaptación del libreto artístico de la Fiesta de la Vendimia del año 1958.

Dentro de la tradición popularista incluye la crítica al poeta Armando Tejada Gómez, quien también se identifica con una temática de reivindicación social. Su actuación política va desde el peronismo al frondizismo, por el que es diputado provincial, y finalmente al comunismo de ortodoxia soviética, que en los 60 apoya decididamente la creación y difusión folclóricas. Compuso junto al músico Oscar Matus, quien se casa posteriormente con Mercedes Sosa, la cantante de folclore más reconocida en Argentina. En 1954 obtiene el Segundo Premio Municipal por su *Pachamama: poemas de la tierra y el origen*. En 1963, en el Círculo de Periodistas, se da a conocer el manifiesto del Movimiento del Nuevo Cancionero. En 1974 recibió el premio de poesía Casa de las Américas de Cuba por su libro *Canto popular de las comidas*. Aunque pudiera parecer que las poéticas de Fernando Lorenzo y Alberto Rodríguez son incompatibles, ambos producen para el teatro, en colaboración, *Nahueiquintún*,²⁶⁶ versión teatral de *Matar la tierra*. También juntos componen *Los establos de Su Majestad*, premiada en el Quinto Concurso Literario Latinoamericano, auspiciado por Casa de las Américas (Cuba) y premio "T.N.T. Owens" (1973).

²⁶⁴ Alberto Rodríguez (h.), ob. cit. p. 7.

²⁶⁵ Idíd. p. 9.

²⁶⁶ Alberto Rodríguez, Fernando Lorenzo, *Nahueiquintún*. Mendoza, Voces, 1963.

En la obra de teatro *Nahueiquintún* los autores presentan un grupo de indios harapientos, hambrientos, marginados en la inmensa soledad del desierto. Son los sobrevivientes de la Conquista, los habitantes de las lagunas secas de Guanacache. Muertos en vida, en la frustrada esperanza de que finalmente llegue la remesa prometida por el gobierno. En la extensa acotación inicial que precisa la puesta en escena se pone de manifiesto la intención alegórica con que fue escrita: los personajes (en la inmensidad del desierto aparentemente abierto) sin muros, sin fronteras, son prisioneros de la soledad y el tiempo y su drama es la falta de esperanza.

Otro poeta que tendrá un importante reconocimiento, afincado en Mendoza, será Alfonso Sola González (1917-1975)²⁶⁷. Casado con Graciela Maturo, amigo y discípulo de Leopoldo Marechal, será su huésped en las visitas del autor de *Adán Buenosayres* a Mendoza. De importante actuación en la Universidad Nacional de Cuyo, es echado (y reincorporado muchos después) de su cátedra de profesor por su militancia peronista, reemplazado allí por Adolfo Prieto. En Sola González encontramos el uso de un lenguaje simbólico, inventiva de la enunciación metafórica, juego transtextual, escritura automática por la adopción de un estilo surrealizante.²⁶⁸

La primera novela de Abelardo Arias (1918-1991), *Álamos talados* fue publicada en 1942, y obtuvo el Primer Premio Municipal de Buenos Aires, el Premio de la Comisión Nacional de Cultura y, en Mendoza, el Premio Agustín Álvarez. Conforman una suerte de tríptico con *La vara de fuego*, de 1947, y *La viña estéril*, de 1969, de características autobiográficas, que es uno de los ejes centrales de su poética, aunque no el único²⁶⁹. Acerca de su estilo el escritor reconoce lo cinematográfico de su literatura. Esta relación con el cine, además de constituir una de las notas características de esa promoción de narradores del '50, da a los textos de Arias un carácter poemático gracias al poderoso encanto visual. La impresión que deja el texto es uno de los secretos de la técnica narrativa de Arias, al presentar algo así como bloques o escenas cuyo enlace corre por cuenta del lector. Es

²⁶⁷ *La casa muerta* (1940), *Elegías de San Miguel* (1944), *Cantos para el atardecer de una diosa* (1954), *Tres poemas* (1958), *Cantos a la noche* (1962, Gran Premio de Poesía de la provincia de Mendoza), *El soñador y otros poemas* (póstumo, 1980).

²⁶⁸ Véase Víctor Gustavo Zonana, *La poesía de Alfonso Sola González. Estudio. Antología de textos dispersos*. Mendoza, Facultad de Filosofía y Letras, Centro de Estudios de Literatura de Mendoza, 2004.

²⁶⁹ Véase: Lorena Ivars, "La novela autobiográfica en Abelardo Arias. A propósito de *La vara de fuego*". *Revista de Literaturas Modernas*, n° 36, Mendoza, Universidad Nacional de Cuyo, 2006, pp. 139-166.

coguiónista junto con Di Benedetto de la película *Álamos talados*, basada en la misma novela de 1960 y dirigida por Catrano Catrani.

Como dijimos, la influencia de aquel Grupo Megáfono y del vanguardismo es larga en Mendoza. Es interesante mencionar una conferencia pronunciada en 1962 por Vicente Nacarato en la Universidad Nacional de Cuyo y publicada posteriormente por la misma universidad, lo cual demuestra una vez más el grado de relación de la estética vanguardista con las instituciones culturales. Hablando de las concepciones artísticas surgidas desde principios de siglo, y refiriéndose a la previsible sonrisa sarcástica de algún público frente a un cuadro de Picasso, Petorutti, Forte o Raquel Forner, dice:

Hace cuatro décadas, más o menos, se producía un fenómeno parecido con respecto de las escuelas de vanguardia: estaban las nuevas tendencias ultraístas desplazando a los viejos cánones tradicionales de la poesía. Se produjeron dos grupos antagónicos a consecuencia de la irrupción de los inusitados *ismos*: los pasatistas, y los de la nueva sensibilidad. Quiere esto decir, que siempre que se opera una innovación o renovación, tanto en las letras, cuanto en las demás artes, se suscita una forzosa separación. Atrás queda el mundo del pasado con su clásica obra cumplida, y adelante amanece la nueva con la sorpresa de sus descubrimientos y la consiguiente oscuridad de su misterio auroral.²⁷⁰

Nacarato atribuye un cierto sentido esotérico al arte que es menos sencillo de asimilar, que no se mueve dentro de una “filosofía plana”. Explica que ese arte nuevo se produce por la eliminación de viejas técnicas y la “aplicación de otras novísimas con los ingredientes anejos a la sustancia con que está animada la estructura de un cuadro cubista, surrealista o abstracto.”²⁷¹ El arte nuevo ha roto con los vínculos del pasado:

(...) se ha despojado de la anatomía que privaba en toda obra clásica. El planimétrico, los primeros planos, y hasta la misma perspectiva, han sido eliminados para dar paso victorioso a las nuevas formas, mejor dicho, ya no hay formas, sino informalismo; no hay líneas, no hay planos: hay profundidad, inmensidad.²⁷²

Nacarato trae en defensa de su argumentación el trabajo publicado en 1924 por Wilhelm Worringer²⁷³, y hace una valoración de las modificaciones estéticas producidas

²⁷⁰ Vicente Nacarato, *Sentido esotérico de las artes plásticas contemporáneas y Esbozo sobre la vida y obra de Fidel de Lucía*. Mendoza, Universidad Nacional de Cuyo, Departamento de Extensión Universitaria, 1965, pp. 7-8.

²⁷¹ *Ibíd.* p. 9.

²⁷² *Ibíd.*

²⁷³ Según Emir Rodríguez Monegal: “Para juzgar esos libros en todo su alcance conviene estudiar primero un ensayo que Worringer publicara originalmente bajo el título de *Abstracción y Proyección sentimental*, y que los editores españoles de sus obras omitieron incorporar. Worringer comienza su trabajo deslindando la estética de lo bello en las artes plásticas de la estética de lo bello en la naturaleza, y advierte que concentrará su atención en la primera. Afirma luego que su investigación parte del supuesto de que *la obra de arte se coloca como organismo independiente y equivalente al lado de la naturaleza y en su más profunda esencia no*

desde el valor de la impresión personal del artista, en sus reacciones emocionales, que se da en el impresionismo, pasando por el fauvismo y sus herederos, para los cuales la selección de los elementos de la realidad dotados de “mayor intensidad emocionante” fueron los volúmenes y propusieron su simplificación sintética, lo que bastó para conducir, a través de distintas expresiones artísticas, al cubismo de Jean Metzinger, quien no por casualidad pintaría el cuadro cubista de Apollinaire.

Para algunos críticos el cubismo abre las puertas al mundo de lo abstracto. Lo cierto es que el cubismo de la primera época sostiene que «el pintor no tiene que permanecer quieto ante el modelo, sino que puede girar en torno suyo, para proporcionarse diferentes puntos de vista, como ocurre en la experiencia siempre», y que «el pintor puede llevar al lienzo esas sucesivas visiones o parte de ellas, lo que juzgue esencial para sugerir y aludir a lo importante, no a lo demás». [...] Lo que diferencia al cubismo de la pintura antigua está en que no es un arte de imitación, sino de concepción, el cual tiende a elevarse hasta la creación», había escrito Apollinaire en forma rotunda. [...] Las imágenes se superponen, se entrecruzan, pierden su realidad objetiva, y nos muestran una visión aparente de lo que son, con distintos rostros espectrales. Hay veces que la realidad se confunde con el sueño, y el sueño se torna en una realidad fugitiva, frágil, como es de fugitiva y frágil nuestra propia vida.²⁷⁴

Nacarato concluye que el desarrollo de las distintas formas del conocimiento a las que ha arribado el desarrollo humano descubre dimensiones antes desconocidas. Las teorías euclidianas pierden su significación primitiva, las demás ciencias van ganando con un ritmo vertiginoso transformaciones esenciales, la filosofía cartesiana y hasta la kantiana van perdiendo su estabilidad al soplo avasallador de nuevas concepciones metafísicas, y “la estética ya no tiene en su magisterio las consabidas normas, porque distintos son los cánones que participan en la estructura de sus novísimos andamios.”²⁷⁵

La estrecha relación de Di Benedetto con la actividad cultural en Mendoza le ha sido reconocida como crítico cinematográfico, actividad que ejerció desde su primera juventud hasta obtener cierto prestigio internacional. Pero poco se ha trabajado en su implicación con el teatro en Mendoza, y el profundo aprecio y agradecimiento que le han tenido los

tiene conexión con ella. Entra, entonces, Worringer al análisis de la estética fuertemente subjetiva de Teodoro Lipps, *que parte no de la forma del OBJETO estético, sino del comportamiento del SUJETO contemplador.* Es la teoría de la *Proyección sentimental* y su definición más simple la da Worringer con estas palabras: *El goce estético es el goce objetivado de uno mismo. Gozar estéticamente quiere decir gozar de mí mismo, sentirme en un objeto sensible diferente de mí.* Emir Rodríguez Monegal, “Sobre la estética de Worringer”. *Marcha*, Montevideo, n° 460, 24/12/1948, p. 15. El discurso de Worringer en 1911 tiene como foco principal el arte primitivo. El primitivismo estaba llamado a remover toda la historia del arte, todo el vasto conocimiento de las épocas pasadas que había supuesto un empobrecimiento para los artistas contemporáneos.

²⁷⁴Vicente Nacarato, ob. cit. p. 17.

²⁷⁵ *Ibíd.* pp. 22-24.

integrantes de esa actividad en la provincia. En 1952, en la misma fecha en que Di Benedetto comenta en el diario *Los Andes* el libro de Bischoff que lo inspirará para *Zama*, una breve nota hace el balance de la tercera etapa del Cine Club Mendoza²⁷⁶, que “ha hecho conocer a las nuevas generaciones” monumentos del cine arte, entre ellas las surrealistas y experimentales: “El cine Club Mendoza, tercer intento de hacer cine artístico en esta provincia, parece haberse afirmado para desarrollar una actividad permanente. La etapa cumplida en sus cinco meses de vida es magnífica. Ha hecho conocer a las generaciones más jóvenes películas de la categoría de *M, el vampiro negro* de Lang, *La sangre de un poeta*, de Cocteau, y *Alejandro Newski*, de Eisenstein; y films de tan profunda incidencia en la historia del cine como *El robo del gran tren*, *El gabinete del doctor Caligari*, *El sombrero de paja de Italia* y *El perro andaluz* de Buñuel”. El articulista termina diciendo: “demás está decir el beneplácito que se expresa por la nueva presentación de esos iconos patrimoniales del cine y la cultura”.

A nivel teatral, desde mediados de la década del 30 y durante los 40 se consolida en Mendoza una actividad de concepción artística y no comercial, y en general ligada a las distintas formas de la vanguardia. En 1940 Enrique Anderson Imbert dirige *El sí de las niñas*, en el recién creado grupo de teatro vocacional Pro-Teatro ligado a sectores universitarios, que establece pronto relaciones con el Teatro Experimental de la Universidad de Chile. En 1949, durante el rectorado del peronista Ireneo Cruz, se crea la Escuela Superior de Arte Escénico bajo la dirección de una prestigiosa discípula de Stanislavski, Galina Tolmacheva, y se crearon dos conjuntos universitarios, uno dirigido por la propia Tolmacheva, Teatro de Cuyo, y el otro por José Tovar y Humberto Crimi, el Teatro Experimental de la Universidad Nacional de Cuyo.

A su vez la Dirección Provincial de Cultura, de reciente creación (creada por Ricardo Tudela, que fue su primer director), convoca un concurso para incentivar las obras y autores locales. En el jurado, entre otros, están el poeta Jorge Enrique Ramponi y Antonio Di Benedetto. Entre las cuatro obras seleccionadas hay dos de estética surrealista y *Simón, el mago*, de Humberto Crimi, calificada de farsa de ciencia ficción, en donde Simón, que defiende la magia en contra de la corrupción de la sociedad moderna, utiliza el recurso de

²⁷⁶ Después de la nota que recuerda los “247 films se han conocido en este año en Mendoza”, un subtítulo dice: “*El cine Club*”. Diario *Los Andes*. Mendoza, miércoles 31 de diciembre de 1952, p. 5.

desdoblar a su opositor dialéctico para que pueda apreciar la situación. En 1951 se repite la convocatoria y otra obra de Crimi es elegida, *La perfección*. El planteo ideológico de Crimi es paralelo al de Di Benedetto en cuanto a la búsqueda de la perfección del ser humano y como contrapartida, la capacidad de este para la destrucción. En relación en especial a *Mundo animal*, en lo *farsesco* de Crimi se advierte “la desmesura de las situaciones, el sentido crítico de la sociedad y el hombre, en lo caricaturesco de los personajes, aunque estos presenten una máscara de normalidad”. Crimi crea mundos “que cumplen la venganza del espectador” sobre las limitaciones de la realidad y de “la sabia razón.”²⁷⁷

Navarrete dice que entre 1939 y 1969 se produce la “emergencia de una nueva ideología estética (1939-1949)” y la “afirmación del teatro de arte (1949-1960)”²⁷⁸. En 1939, entre obras de Federico García Lorca (*Doña Rosita la soltera, Bodas de sangre y Yerma*), se estrena *El placer de ser honesto*, de Luigi Pirandello, que significa el debut del Teatro Popular Cuyano. En años siguientes se ponen, entre otras, obras de Pirandello (*La vida que te di*), *Un día de octubre*, del expresionista alemán Georg Kaiser, precursor de Brecht, obras de Claudel, *El zoo de cristal*, de Tennessee Williams, puesta por la compañía de Margarita Xirgú y Esteban Serrador. En la década del 50 *A puerta cerrada* de Jean-Paul Sartre, y otras de Shaw, Arthur Miller, Gorostiza, Roberto Arlt, Albert Camus, Eugene O'Neill, Osvaldo Dragún, junto a obras de autores locales.

En 1952, la Agrupación Nuevo Teatro, de la Universidad Nacional de Cuyo, plantea el espectáculo *Los Magos (adoración y fiesta)*, de creación colectiva, sin que figuren nombres de actores o directores. En la presentación se hace referencia a los distintos componentes que hacen a la configuración del sentido, que van más allá de la sola letra del texto: referencia al sentido simbólico, lenguaje metafísico, escenografía especial abarcando la platea, utilización autónoma de la iluminación, eliminación de telones, bastidores y rompies, utilización de la palabra como forma plástica eminentemente decorativa, carácter contrapuntístico de la palabra, valorización del movimiento y de la acción escénica como forma plástica, danza pura, sin acompañamiento musical, cantos y coros. Como expresaba el programa de mano: “Pretendemos —partiendo de un argumento escénico

²⁷⁷ José Francisco Navarrete, “Mendoza (1930-1960)”, en *Historia del teatro argentino en las provincias*. Osvaldo Pellettieri (dir.), Grupo de Estudios de Teatro Argentino e Iberoamericano. Buenos Aires, Galerna-Instituto Nacional de Teatro, 2007, p. 253.

²⁷⁸ *Ibíd.* p. 239.

total— llegar a la libre expresión de cada uno de sus elementos coordinados por una estética general. Son actores: luz, color, movimiento, palabra, música, danza.”²⁷⁹ Navarrete refiere el impacto que causó la obra tanto en el ambiente universitario como en el conjunto de la ciudad, profusamente anunciada mediante afiches, comentarios radiales y en los medios de prensa e incluso con volantes arrojados desde un helicóptero, lo que produjo una asistencia de público fuera de lo común.

En la década del 50 la ciudad recibe visitas de elencos de vanguardia y de “teatro arte”, como *Fray Mocho* de Buenos Aires, con un buen número de representaciones, y consolida grupos locales de teatro independiente, como *La Avispa* y *La Nube* (1954), *Nuestro Teatro* (1956), *Bosquejos* (1957), *El Péndulo* (1958), *Siripo* y *Amanecer* (1958), y *Escenario*, dirigido por Clara Giol Bressán. Graciela González de Díaz Araujo y Cecilia Gava reconocen la importantísima participación que tiene la opinión de la prensa cultural en la apertura y asimilación social a las novedades estéticas y teatrales en la provincia. Es fundamental la difusión de textos ensayísticos y teatrales —dicen— promovida por el diario *Los Andes*, que ocupa importantes espacios en la “Sección Cultural”. Dicho diario publica extensos artículos sobre Sartre, Camus y Ionesco en la sección “Sección Cultural” dominical dirigida por Antonio Di Benedetto. Valora en gran medida las notas publicadas por Di Benedetto al regreso de sus viajes por Europa, con sus experiencias y las novedades poéticas y teatrales, y también la legitimación de las propuestas de la neovanguardia absurdista por parte de profesores universitarios. Graciela González de Díaz Araujo y Cecilia Cava reconocen la importante labor que cumple Antonio Di Benedetto como intermediario y puente cultural entre los centros teatrales de Europa y Mendoza, difundiendo los modelos ionesquianos y beckettianos. Sabemos que como jefe de la Sección Espectáculos, Artes y Letras», de *Los Andes* y corresponsal de *La Prensa*, había viajado a Europa y conocido personalmente a Ionesco. Su experiencia personal se tradujo en extensos artículos sobre la polémica entre absurdo y teatro comprometido con los aspectos sociales que se daba en Europa.²⁸⁰

²⁷⁹ José Francisco Navarrete, ob. cit. p. 242.

²⁸⁰Ver: Graciela González de Díaz Araujo y Cecilia Cava, “La segunda modernización”. *Historia del teatro argentino en las provincias*. Osvaldo Pellettieri (dir.), Grupo de Estudios de Teatro Argentino e Iberoamericano. Buenos Aires, Galerna-Instituto Nacional de Teatro, 2007, pp. 260-263.

En 1961, Giol Bressán, formada por Armando Discépolo, contribuyó a la apropiación local del absurdo y difundió algunas obras extranjeras. En el Club El Círculo ofreció *La cantante calva* de Ionesco. Las críticas de la original puesta se refieren a la espacialización y da cuenta de la creación de espacios lúdicos con utilización de elementos indiciales no convencionales. Di Benedetto, desde su puesto en la sección de Artes y Espectáculos del diario *Los Andes*, no es solo un importante apoyo a nivel de difusión, sino que está personalmente implicado en la presentación, como cuando él mismo “precedió la representación con una charla con trozos del autor, con proyecciones sobre los árboles, mientras un actor mimaba sus palabras y otro con una enorme cabeza de rinoceronte servía champagne al público”²⁸¹:

A propósito de esa representación, el público, conformado por profesores universitarios, actores y directores, polemizó en mesas redondas de la siguiente manera:

«¿Es un teatro de fórmula? ¿Carece de profundidad? ¿Es cómico o dramático? ¿Cambia el concepto de la función del actor? ¿Es revolucionario? ¿Se habría impuesto de no nacer en París? ¿Es pasajero?» Las respuestas manifestaron diversidad de opiniones. El diálogo permitió esclarecer y entenderse acerca de este teatro diferente del habitual (*Los Andes*, 10/8/1961).²⁸²

Giol Bressán también presentó obras de Adamov y Jean Genet, en puestas originales y actualizadas. En 1961, el autor, actor y director Justo Pedro Franco, con el Grupo de Teatro Independiente Roberto Arlt, proclamó en la prensa la divulgación de un repertorio de denuncia social unido a los procedimientos vanguardistas. En los sesenta se representarán obras de Ionesco, Becket y Adamov prácticamente todos los años.

²⁸¹ José Francisco Navarrete, ob. cit. p. 270.

²⁸² *Ibíd.*

3. POÉTICA DE AUTOR: LA LITERATURA EVOLUCIONADA

Si hay una característica que se impone en la consideración de la obra de Antonio Di Benedetto, es la de su atipicidad. Esta originalidad es a veces atribuida al supuesto “origen regionalista” con que erróneamente se lo identifica, otras al carácter “oscuro” de su obra, por momentos de difícil comprensión. Y también, a la calificación de escritor “experimental”. A pesar del reconocimiento que ha logrado finalmente *Zama*²⁸³, el conjunto de la obra resiste, se dice, a una comprensión global que vaya más allá del extrañamiento que produce: ergo, es un escritor “extraño”. Encontramos en Di Benedetto un escritor que conscientemente ha elegido desarrollar una obra de profundo compromiso consigo mismo y una poética que lo aleja de facilismos o modas pasajeras.

Juan José Saer, vehemente y casi provocativo defensor de la literatura de Di Benedetto y deudor él mismo de su obra, refiriéndose a esas calificaciones dice:

Una enciclopedia reciente, que ha dedicado páginas y páginas a autores que una semana después de aparecida su enciclopédica consagración ya se caían a pedazos, prodiga a Di Benedetto, antes de pasar a otra cosa, una etiqueta lapidaria: «Practica la literatura experimental». Discriminación que no deja de ser curiosa, si tenemos en cuenta que no hay para la literatura otro modo de continuar existiendo que el de ser experimental —condición *sine qua non* que la mantiene en vida desde Gilgamesh—. El periodista anónimo que redactó la frase distingue desde luego la literatura experimental con el fin preciso de hacer notar que no vale la pena ocuparse de ella.²⁸⁴

Rechaza dos sentidos de esa supuesta experimentalidad de la obra de Di Benedetto: el que le atribuye ser una prueba, un ensayo para una obra posterior, y el del artista iconoclasta que se aparta intencionalmente del *main stream* y del reconocimiento de la institución. El propio Di Benedetto, en la entrevista que le hace Soler Serrano para la televisión española, dice que su voluntad de cambio lo llevó a buscar siempre nuevas

²⁸³ Considerada entre las diez mejores novelas argentinas según una encuesta entre escritores en 1987 de la revista *Humor*, n° 203, agosto de 1987, mencionada por Julio Premat en “Introducción” a *Cuentos Completos*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora, 2006, p. 8.

²⁸⁴ Juan José Saer, “Zama”, *El concepto de ficción*, p. 57.

formas, ya que la literatura “debe cambiar ante todo”; reconoce también que esa adjetivación sobre su obra se volvió cada vez más un cargo y un anatema contra el autor, por lo que le propone al entrevistador: “Así que dejemos de lado esa palabra porque en definitiva se vuelve una acusación o una ofensa.”²⁸⁵

Refiriéndose a Macedonio Fernández y a distintos autores que han marcado el rumbo de la literatura después de una primera condena a la marginación, dice Saer:

Calificándolo de marginal, anulan la obligación de tener en cuenta sus escritos. La tradición está hecha en su mayor parte por marginales, sobre todo en la época moderna, de modo que habría que exigir, cortésmente desde luego, a quienes emplean ese concepto, una descripción un poco más precisa de ese misterioso centro respecto del cual Macedonio sería un escritor marginal. Kafka era un marginal; Sade era un marginal; Faulkner lo fue durante mucho tiempo; Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé, Lautréamont, Poe, Melville, Svevo, Gadda, Musil, Pessoa, Artaud, Lowry, Felisberto Hernández, Vallejo, Benjamin, Celan, Beckett, entre muchos otros. En la Argentina, Juan L. Ortiz y Antonio Di Benedetto son marginales. [...] Es obvio que se trata de un puro sofisma, ya que se ha observado mil veces que es la extrema singularidad de la obra de arte lo que la hace universal y explica el hecho de que la gran tradición de Occidente, sobre todo en la época moderna, esté compuesta casi exclusivamente de marginales.²⁸⁶

3.1. El autor y la literatura evolucionada

Al hablar de su poética Di Benedetto la encuadra dentro de la “literatura evolucionada”. Víctor Gustavo Zonana sintetiza las distintas acepciones del término poética, citando tres vectores de sentido identificables: a) la poética en tanto teoría o reflexión acerca de la literatura o de fenómenos asociados a ella; b) en tanto conjunto de elecciones de un autor entre todas las posibilidades constructivas del objeto literario; c) en tanto conjunto de disposiciones o reglas prácticas adoptadas por determinada escuela literaria, reglas que permiten identificar su estilo.²⁸⁷ Agrega, además, una cuarta que juega con dos de las acepciones citadas: la que contempla la idea de un repertorio de elecciones del autor en conjunto con la verificación y contraste de esas elecciones con determinadas especulaciones teóricas en torno al objeto literario. Las reflexiones que tenemos de Di Benedetto no se refieren a la primera de las acepciones, en tanto no pretende desarrollar una

²⁸⁵ Joaquín Soler Serrano, “Mis personajes favoritos: Antonio Di Benedetto. Resumen de las más famosas entrevistas en el programa *A fondo*. Con las primeras figuras de las ciencias, de las artes y de las letras”. En *TP*, n° 77, Madrid, Año XII, 11-17 de septiembre de 1978, pp. 609-616. También en versión televisiva en <http://www.senalu.tv/tv/item/55>. La cita es de esta última.

²⁸⁶ Juan José Saer, *La narración objeto*, pp. 175-176.

²⁸⁷ Víctor Gustavo Zonana (ed.), “Introducción”. *Poéticas de autor en la literatura argentina. (Desde 1950)*. Buenos Aires, Ediciones Corregidor, 2007, p. 16.

reflexión orgánica referida a la teoría de la literatura, menos aun si se refiere a ese saber teórico como modélico o axiomático.²⁸⁸

Las formas vitales y de expresión que ha elegido Di Benedetto desde su juventud están ligadas a la escritura, a través del periodismo y la literatura. En la conocida y larga entrevista que realiza Günter Lorenz, publicada en alemán y español en el año 72, Di Benedetto explica que el impulso de su obra está basado en la necesidad de expresar ciertas formas fantasmáticas que se aparecen ante él, a las que necesita dar vida en el papel: “escribo —dice— porque se me ponen delante, porque se me instalan en la imaginación, personajes enredados en un trance o poseídos por una obsesión o una esperanza, y me doy de alma a llevarlos hasta el final, bueno, que a veces no existe.”²⁸⁹

El autor reconoce una constante en sus obras literarias: “las recorre una preocupación esencial por el hombre interior”, dice²⁹⁰:

A mí, en tanto que escritor, me preocupa como tema, como sustancia para trabajar, el ser como individuo, aunque como hombre que pertenece a una colectividad me preocupa también el destino del ser humano como miembro de esa colectividad. Me preocupa eso, pero sin embargo no lo desarrollo en mis libros por una razón bastante sencilla: porque me resulta muy difícil tratar de entender al hombre en el contexto, porque no lo he estudiado bastante, porque no sé nada de política, y entonces me abstengo y quiero indagar en el hombre como individuo.²⁹¹

El arte, a través de la escritura, es para Di Benedetto, como para Cortázar, sublimación que humaniza y socializa:

Pienso que cualquier hombre (no solo el escritor) si no da rienda a sus fantasías y neurosis, ya sea por medio del deporte, el trabajo, el arte o el amor, sería una bestia desenfrenada en busca de carne y sangre. Lo que diferencia al escritor de los demás acaso sea su hipersensibilidad para captar o ver las cosas de otra manera, de descubrir lo que a los ojos de los otros pasa inadvertido. El escritor es un demonio que sufre. [...] un demonio es también un dios. El hombre es ángel y demonio. [...] Por lo que hace, por lo que crea; por sus criaturas malignas y horribles, por crear mundos alienados o también injustos.²⁹²

²⁸⁸ “Para el Estagirita la poética se incluye en el conjunto de los saberes factivos, aquellos cuyo fin es la producción de las cosas, distinto de los saberes propiamente especulativos como la física o la metafísica (*Metafísica* 1025b20-5). La poética versa sobre el arte y el arte es una virtud diaonética, un hábito productivo acompañado de la razón verdadera (*Ética a Nicómano*, 1040a5-22). Su función consiste, primariamente, en describir el proceso de producción de la obra de arte y, secundaria y análogamente, en valorar los resultados de dicha producción”. Víctor Gustavo Zonana, ob. cit. p. 19.

²⁸⁹ Günter Lorenz, ob. cit. p. 125.

²⁹⁰ Antonio Di Benedetto. “Borrador de un reportaje”. *Mundo Animal*, 2ª edición, Buenos Aires, Compañía Editorial Fabril Editora, 1971, p. 9.

²⁹¹ Paloma Recio, art. cit. p. 37.

²⁹² Armando Almada Roche, art. cit. p. 8.

De una generación profundamente influida por el pensamiento y la literatura existencialista, la obra de Di Benedetto anticipa una temática que hace eje en el sujeto. Como dirá Leonor Arfuch, el debate modernidad/postmodernidad se dará en torno al «fracaso» de los ideales de la Ilustración, que abre el camino a un replanteo teórico de los fundamentos del universalismo “que no solamente comprendía a la política, a los grandes sujetos colectivos cuya muerte preanunciaba (el pueblo, la clase, el partido, la revolución...) sino también a los «grandes relatos» legitimantes de la ciencia, el arte, la filosofía”. La pérdida de certezas, de *verdades* y valores unívocos, la percepción de un decisivo “descentramiento del sujeto, de la diversidad de los mundos de vida, las identidades y subjetividades, aportó una revalorización de los «pequeños relatos», un desplazamiento del punto de mira omnisciente y ordenador en beneficio de la pluralidad de voces.”²⁹³ Se produce así un giro epistémico emparentado con lo que dio en llamarse el *giro lingüístico*, que implicaba también la atención autorreflexiva sobre el lenguaje, el discurso, la narración.²⁹⁴

En 1958, invitado por Borges que es ya director de la Biblioteca Nacional, Di Benedetto da allí una charla en donde expone conceptos de su poética. Accede a viajar a Buenos Aires después de haber cumplido su propósito de no volver a esa ciudad durante más de treinta años.²⁹⁵ Tenemos apenas el magro resumen de dos notas periodísticas para recuperar lo dicho por el autor. En esa conferencia sobre “Literatura fantástica”, acompañado en “el estrado por el presidente de la Sociedad Argentina de Escritores, doctor Carlos Alberto Erro, el director de la biblioteca, señor Jorge Luis Borges, el subdirector, señor José Edmundo Clemente, escritores e invitados”, afirmó Di Benedetto que “la literatura fantástica, cuando es producto de una intención manifiesta del autor, es al mismo

²⁹³ Leonor Arfuch comp. “Problemáticas de la identidad”. *Identidades, sujetos y subjetividades*. Buenos Aires, Trama editorial/Prometeo libros, 2002, p. 19, 20.

²⁹⁴ *Ibíd.*: “Aparecía así ponderado un renovado espacio significativo, el de la *narrativa*, en una doble valencia: por un lado, como reflexión sobre la dinámica misma de la producción del relato (la puesta en discurso de acontecimientos, experiencias, memorias, «datos», interpretaciones), por el otro como operación cognoscitiva e interpretativa sobre formas específicas de su manifestación. [...] En tanto privilegiaba la voz de los sujetos en su pluralidad, los tonos divergentes, las subalteridades, la «otredad», planteándose así como crítica al etnocentrismo—, la apuesta teórica por las narrativas podía ser vista como una democratización de los saberes, como una nueva jerarquía otorgada al ámbito de la subjetividad. [...] para algunos, esta perspectiva —muchas veces despectivamente subsumida bajo el rótulo de «postmoderna»— entrañaba el riesgo de una atomización de lo social, de la pérdida de una idea de comunidad, de la disolución de identidades y valores colectivos en la mirada narcisística de lo individual”.

²⁹⁵ “Y accedí a venir sólo cuando tuve una gran razón para hacerlo. Fue cuando Borges me invitó a dar una conferencia en la Biblioteca Nacional”. Celia Zaragoza, “Los cuentos de mi madre...”, p. 41.

tiempo juego, juego dramático y ficción total.”²⁹⁶ El disertante ve en esa literatura —dice la nota— una asimilación y una trascendencia de tres factores fundamentales: la fe, el miedo y los deseos. Los principales móviles de la literatura fantástica son “la fe religiosa y las convicciones supersticiosas, la devoción angélica o la vocación satánica; el miedo a la muerte, a las tinieblas, al daño misterioso, a las propias culpas; el anhelo de una sociedad más justa y más perfecta, de bienestar espiritual, de un despegarse de las cosas, de gozar placeres derivados de la imaginación, de superar las limitaciones mentales y materiales del hombre y conseguir que la criatura humana sea más poderosa y más libre”. Estos móviles, dice, se hacen muy evidentes en las transfiguraciones bellas, resultando más difícil identificarlos en las producciones que siguen un trámite más atormentado.

Explícitamente el conferenciante hace mención al pensamiento psicoanalítico y freudiano: “explicó que «hasta el horror literario depara compensaciones que, ciertamente, pueden ser saludables» y manifestó que esto ocurre a través de la descarga emocional de la liberación freudiana (sic).”²⁹⁷ Hace además una crítica a las formas del *realismo*. El cronista del diario *La Razón* agrega que “también por la vía del ejemplo, se propuso demostrar que «no es cierto que las personas comunes sean realistas»”²⁹⁸.

Se plantean allí algunos nudos esenciales de la poética dibenedettiana, que se tocan con la profunda influencia que tuvo el pensamiento freudiano en las artes y en la cultura en general²⁹⁹, en las vanguardias literarias, en el surrealismo en particular, en la poética del absurdo, en la filosofía. En relación a la influencia del psicoanálisis en la cultura y literatura argentinas de ese momento, escribe Noé Jitrik:

...debemos decir que la atmósfera cultural estaba preparada en la Argentina del sesenta para ver en el psicoanálisis un lugar al que aferrarse para poder «interpretar» [...]. Considerado clásicamente como «teoría del sujeto» y por eso combatido por modos de pensamiento de la «objetividad», se fue imponiendo en la Argentina desde varias décadas atrás, en especial su mayor auge teórico y práctico entre 1940 y 1950, hasta un desarrollo en

²⁹⁶ “Sobre literatura fantástica habló Di Benedetto. *La Prensa*, 5 de octubre de 1958, p. 18.

²⁹⁷ “Síntesis de una conferencia de Antonio Di Benedetto sobre literatura fantástica en la Biblioteca Nacional”, diario *La Razón*, Buenos Aires, 5 de octubre de 1958, p. 5.

²⁹⁸ *Ibíd.*

²⁹⁹ En relación a uno de sus cuentos, decía Kafka: “Muchos sentimientos durante el escribir, como por ejemplo la alegría de estar haciendo algo hermoso para la «*Arcadia*» de Max; naturalmente he pensado en Freud, en un pasaje de Arnold Beer, en otro de Wassermann, en uno de *La gigante* de Werfel, y naturalmente también en mi *Mundo urbano*”. Franz Kafka, *Tagebücher 1910-1923* (T. 293 s.), en *Gesammelte Werke*, Edición de Max Brod, Frankfurt/Main, 1964. Citado en *Escritos de Franz Kafka sobre sus escritos*. Recopilados por Eric Heller y Joachim Beug. Barcelona, Anagrama, 1983, p. 18.

pocos lugares del mundo alcanzado. [...Freud] sedujo a no pocos escritores y, muy lenta y tardíamente, se desplazó al campo de la crítica literaria.³⁰⁰

Paul Ricoeur reconocía que para su generación, formada en la fenomenología y las investigaciones de tendencia lingüística, el encuentro con el psicoanálisis constituyó un sacudimiento considerable. “No es tal o cual tema de reflexión filosófica lo que es puesto en cuestión —dice—, sino el conjunto del proyecto filosófico.”³⁰¹ Ha nacido un problema nuevo, el de la mentira de la consciencia, el de la consciencia como mentira:

No podría ponerse en duda que la obra de Freud es tan importante para la toma de consciencia del hombre moderno como aquella de Marx o de Nietzsche; el parentesco entre estos tres críticos de la «falsa» consciencia es sorprendente [...]. Ante todo, la ilusión que ellos atacan es la misma, esta ilusión aureolada de un nombre prestigioso: la ilusión de la consciencia de sí. Esta ilusión es el fruto de una primera victoria, conquistada sobre una ilusión anterior: la ilusión de la *cosa*. El filósofo formado en la escuela de Descartes sabe que las cosas son dudosas, que no son tal como aparecen; pero no duda de que la consciencia no sea tal como se aparece a sí misma: en ella, sentido y consciencia del sentido coincidirían; después de Marx, Nietzsche y Freud lo dudamos. Después de la duda sobre la cosa, hemos entrado en la duda sobre la consciencia.³⁰²

Pero esos tres maestros de la sospecha, continúa Ricoeur, no son tres maestros del escepticismo: “A partir de ellos, la comprensión es una hermenéutica: buscar el sentido, de ahora en adelante, no es más deletrear la consciencia del sentido, sino *descifrar* las expresiones.”³⁰³

Por algún motivo, en distintas entrevistas, Di Benedetto es confuso y aun contradictorio refiriéndose a su conocimiento del psicoanálisis. En un reportaje de Almada Roche sobre su ponencia en el Congreso de Escritores de la Lengua Española en Caracas, “La fantástica como realidad”, dice Di Benedetto:

En mi ponencia se pueden apreciar tres ángulos. He trabajado en la búsqueda del origen y el ser de la literatura fantástica. He visto claramente tres etapas. Al principio estuve convencido de que la literatura fantástica era una categoría en sí misma, que admitía adjetivos de lo maravilloso, lo sorprendente, lo sobrenatural. Luego estudié el tema bajo otra lente: con relación al sexo y los impulsos sexuales y con afinidad a la aplicación del conocimiento del psicoanálisis para poder interpretarla. Por último vino la vuelta a la lente de que la fantástica descubre una realidad. Los cuentos fantásticos son realidades. La clave es buscar las claves alrededor de lo fantástico en sí mismo, las pulsiones sexuales y los caminos del psicoanálisis.³⁰⁴

³⁰⁰ Noé Jitrik, “Las marcas del deseo y el modelo psicoanalítico”. *Historia crítica de la literatura argentina. Volumen 10*. Buenos Aires, Emecé Editores, 1999, p. 21.

³⁰¹ Paul Ricoeur, *Hermenéutica y psicoanálisis*. Buenos Aires, Ediciones Megalópolis, 1975, p.5.

³⁰² Paul Ricoeur, ob. cit. p. 60.

³⁰³ *Ibíd.*

³⁰⁴ Armando Almada Roche, “Antonio Di Benedetto: entre los grandes narradores argentinos”. Entrevista en *La Prensa*, Buenos Aires, 26 de febrero, 1984, Sección Cultura, p. 8.

Sin embargo, preguntado por Urien Berri, que señala la importancia de los sueños tanto en *Zama* como en el resto de su obra, qué opina de la teoría psicoanalítica de los sueños, Di Benedetto responde: “No la conozco. Quizá para que no me atormente. Pero, sí, los sueños son importantes en la vida de don Diego de Zama, son reguladores del comportamiento que él quiere tener.”³⁰⁵ La aseveración se hace dudosa, por lo antes expresado. Por el contrario, en la mencionada entrevista para la radiotelevisión española, Di Benedetto dice que después de conocer el psicoanálisis modificó en parte su convicción de haber nacido con el estigma de una “predestinación especial” por coincidir con el día de los muertos. La mención de Freud y su obra es explícita en la obra dibenedettiana y parte de su construcción significativa. Piglia comenta, acerca de Joyce, que supo encontrar en la obra freudiana un modo de narrar. En ese modo de construcción de la narración, “el sistema de relaciones que define la trama no debe obedecer a una lógica lineal”, y en él “datos y escenas lejanas resuenan en la superficie del relato y se enlazan secretamente [...] asociaciones inesperadas, condensaciones incomprensibles, evocaciones oníricas”. Así, dice Piglia, se construyó una revolución de la que es imposible volver.³⁰⁶

Marta Castellino encuentra la influencia freudiana en la obra del mendocino, en particular en cuanto al contenido onírico y al valor significativo de los sueños incluidos en el texto. “Las modernas teorías de la ficción ponen de relieve esta afinidad, al destacar que tanto esta como los sueños son «creaciones del mundo» y, por lo tanto, pueden señalarse similitudes de entre los mecanismos de creación y la tipología de una y otros.”³⁰⁷ Sin embargo, lo que no se encuentra en la justa apreciación de la autora es que Freud estudia el proceso del sueño como vía de acceso al inconsciente, y por lo tanto al proceso psíquico de pulsiones libidinales sobre las cuales construye el grueso de su teoría. El tema de la pasión amorosa y las acciones impulsadas por la pulsión sexual es casi omnipresente en la obra de Di Benedetto. A pesar de ello, la sexualidad no aparece más que escondida, tratada en general desde una forma absolutamente elíptica y eufemística, lo que no lo hace menos

³⁰⁵ Jorge Urien Berri, art. cit. p. 6.

³⁰⁶ Ricardo Piglia, “Los sujetos trágicos. (Literatura y psicoanálisis)”. *Formas Breves*. Buenos Aires, Anagrama, 2000, p. 61.

³⁰⁷ “Uno de los hallazgos del psicoanálisis, con Freud a la cabeza, fue la importancia dada a la interpretación de los sueños, como medio de aproximación al inconsciente personal (Freud) o colectivo (Jung)”. Marta Elena Castellino, “Objetos y sueños. Dos polos de la escritura dibenedettiana”. *Literatura de las regiones argentinas*. Mendoza, Universidad Nacional de Cuyo, Facultad de Filosofía y Letras, 2004, pp. 66-67.

presente, sino, por el contrario, se convierte en la mayor incógnita a develar. La matriz edípica sobre la que construye gran parte de la obra se revela en muchos momentos.

3.2. Construcción de sentido, las formas del extrañamiento.

Di Benedetto es contundente al afirmar que su construcción ficcional es la *fuga de la realidad*. “A mí la realidad siempre me maltrata —dice el autor—, me ha dado una vida bastante dura, atormentada”. No se puede convocar a la irrealidad para que gobierne la vida cotidiana, sostiene, pero sí se puede buscarla como consuelo mediante los sueños. “Y la otra forma de alcanzar la irrealidad es mediante la literatura fantástica”³⁰⁸:

En mi obra suelen coexistir la realidad y la irrealidad. No concurren a reñir, pienso que a complementarse. A veces se alternan o se distinguen la una de la otra, a veces se enciman, se funden y confunden y, fíjese, señor Lorenz, como todo en mi literatura es ficción, podría decir algo así como realidades deseadas, quizás como metáforas de la realidad.³⁰⁹

Mariposas que viven y conciben dentro de un hombre, gatos que son perros y que también vuelan, pelotones de polillas que consumen una culpa, una familia que vive dentro de un contrabajo, la aparición de un personaje literario en el juicio que determinará una pena de muerte del propio inventor de aquel personaje: son situaciones que llevan a un territorio literario de subversión sumamente incómodo para la crítica acostumbrada al encasillamiento. Podría pensarse que estas situaciones se dan básicamente en *Mundo animal*, el primer libro de cuentos; pero en *Zama*, novela “histórica”, aparecen personajes que al cabo de diez años no han cambiado, escenas que el narrador intencionalmente no define si son ensoñaciones, sueños del protagonista, realidades *objetivas* o personajes en espejo que a la vez reflejan, deformados, al propio autor; en los cuentos del “Tríptico zoológico...” voces narrativas encarnan en el devenir de las anguilas y especulan con la filosofía de Aristóteles. Así se objetiviza en obras la poética de Di Benedetto, las que serán analizadas en detalle, conscientes de que, como decía Gadamer, existe desde antiguo una tensión entre la labor del artista y la labor del intérprete. Es precisamente ese tipo de tensión el que nos propone la obra de Di Benedetto, en varios planos³¹⁰.

³⁰⁸ Jorge Halperín, art. cit. p. 18.

³⁰⁹ Günter Lorenz, ob. cit. p. 126.

³¹⁰ En relación a la profunda y compleja relación con la figura paterna, que se analiza en muchos tramos de este trabajo, es interesante ver la analogía que establece el autor con papeles y publicaciones de su padre. No conocemos esos escritos, pero sí la inscripción en la memoria del hijo: “Él tenía, propio de la época, la imaginación apegada a Victor Hugo, era el gran ejemplo de la novelística de esa época. Y lo hacía, pero se le

En el ensayo de estética *La Creación Pura*, Vicente Huidobro (bien conocido por las vanguardias de Mendoza, como se ha visto) planteaba que al estudiar la evolución histórica, se veía claramente la tendencia natural del arte a separarse más y más de la realidad preexistente para buscar su propia verdad: lo que el artista ha de hacer es “crear su propio mundo, paralelo e independiente de la naturaleza.”³¹¹ Considerando las relaciones entre el mundo objetivo y el mundo subjetivo del artista, expresa que “el artista obtiene sus motivos y sus elementos del mundo objetivo, los transforma y combina, selecciona algunos y elimina otros, según la conveniencia de la obra que intenta realizar, y los devuelve al mundo objetivo bajo la forma de nuevos hechos.”³¹²

Tan tempranamente como en 1930, Ricardo Tudela, ideólogo y animador de la vanguardia de Mendoza, decía en *La poesía intransferible*:

El arte es hallazgo por sobre todas las cosas. Nos ponemos en libertad □ aproximación dionisiaca del subconsciente— y todo nuestro dinamismo creador caldéase en pos de una posesión superior. [...] El arte nuevo, debido a ello, exige interpretación, no definición. Toda definición tiene por base el concepto. Hoy queremos curarnos, tanto como nos sea posible, y sobre todo en estética, de la tiranía de la razón. Hemos padecido larguísima enfermedad de sensatez; por ello, aunque parezca paradoja, debemos retornar al reino instintivo de la desnudez intuitiva.³¹³

Como plantea Cuesta Abad, “el lenguaje es el material donde toman forma, expresiva y semántica, las experiencias objetivas, subjetivas y sociales de la cultura mediante la tendencia a un uso de los signos en «conjuntos problemáticos» que fuerzan a una interpretación en la que las categorías ordinarias del mundo son puestas en cuestión”³¹⁴. Los valores literarios de la expresividad suscitan una *desautomatización* conceptual que surge de las posibilidades combinatorias del sistema lingüístico.

El artista no crea de la nada, toma los elementos de su experiencia, pero esto que toma de su experiencia lo desarticula y reorganiza de una manera nueva. Entre las herramientas

escapaban los cables y [...] Victor Hugo era hombre de extraordinaria imaginación, pero de ningún modo apelaba a lo fantástico y en lo que ha dejado escrito mi padre hay vías de salida, hacia lo que no parece normal es real (sic). Hay una frase, un pasaje, que se sale del realismo que era el que aparentemente quería cultivar...”. Entrevista de Joaquín Soler Serrano, <http://www.senalu.tv/tv/item/55>

³¹¹ Vicente Huidobro, originalmente en francés, “La création pure. Essai d’esthétique”, en la revista *L’Esprit Nouveau*, París, abril de 1921. Transcrito en *Obras Completas*, Tomo I, Santiago de Chile, Andrés Bello, 1976, pp. 79-80.

³¹² *Ibíd.* pp. 81-82.

³¹³ Ricardo Tudela, artículo sin firma en diario *Los Andes*, Segunda Sección. Mendoza, 28 de septiembre de 1930. Reproducido en Gloria Videla de Rivero, *Direcciones del Vanguardismo Hispanoamericano*. Tomo II. ob. cit. pp. 129-130.

³¹⁴ José Manuel Cuesta Abad, *Teoría Hermenéutica y Literatura (El sujeto del texto)*. Madrid, Visor, 1991, pp. 215- 216.

formales que permiten la expresión del poeta expandido se habla de una “visión aérea” que permite abolir las distancias y aunar tiempos distintos, puede unir lo dispar, lo concreto y lo abstracto, produce superposiciones y condensaciones espaciales y temporales, las relaciones causa-efecto se apartan de lo experiencial, se produce la comparación de realidades distantes entre sí, el discurso se ordena de modo tal que las relaciones lógicas o temporales pueden modificarse. Este tipo de recursos está emparentado con las características del sueño mismo y, desde un punto de vista no literario con los hallazgos teóricos del psicoanálisis freudiano que nace prácticamente con el siglo.

Las incompatibilidades fácticas del mundo empírico pierden fuerza en la creación artística hasta reducirse a meras condiciones potenciales de la representación: lo ilógico relaja sus constricciones habituales para permitir un libre juego de la subversión categorial del mundo, e incluso lo imposible, el «bajo ninguna condición efectiva» afirmado por la tradición y corroborado por la experiencia de la realidad ínsita en el mundo de la vida, pasa a considerarse como contingencia susceptible de ser re-pensada a partir de una nueva o distinta concepción de la realidad. Todas esas transgresiones aparentes de los límites de nuestra experiencia del mundo son sustancialmente paradójicas, puesto que no desrealizan el mundo, sino más bien lo realizan por contraste —confirmando su existencia en el baldío y lúdico intento de negarla, acercándose a lo real en su anhelo simulado de alejamiento— es decir, revelan su amplitud expansiva presionando en sus zonas limítrofes hasta que estas ceden por el empuje de las recategorizaciones del lenguaje estético.³¹⁵

Como bien afirma el mismo autor, en la obra poética “el discurso apela a un entendimiento (no importa que se trate de poesía dadaísta o surrealista: siempre hay sentido que entender, incluso el «no tener sentido») ejerciendo a la vez tácticas de *acción estratégica* que persiguen la asunción por el lector de la tematización *oblicua* o elíptica de las pretensiones de validez. La duplicidad paradójica del mensaje literario busca que se consideren en la interpretación sus «leyes» comunicativas, a menudo aporéticas, y a un tiempo aspira a manipular, haciendo uso de recursos retóricos, la metainterpretación del lector.”³¹⁶

El estilo de Di Benedetto genera sentido por una acumulación de elementos: de la *realidad* en la ficción, de la asociación de ideas que resignifican lo que se cuenta, de hechos que memora el narrador, en general en primera persona, del ensueño y del sueño que a veces aparece presentado como tal y otras en forma velada, de manera que el lector no sabe si la narración se refiere a un sueño o algo que realmente está ocurriendo. De una amalgama de elementos conscientes e inconscientes. En algunos casos hay una mirada cubista, por las

³¹⁵Ibíd. pp. 208-209.

³¹⁶Ibíd. p. 216.

formas de producir distintos cortes en la apreciación de la situación y en la relación del texto con formas geométricas.

3.3. Ironía y aproximación indirecta

Di Benedetto utiliza como recurso la aproximación indirecta (lo dice expresamente con humor en *Los suicidas*). Encontramos fundamentos de ese recurso en lo que De Man estudia como *ironía* en cuanto a figura de pensamiento, no entendido en el sentido tradicional que le da la retórica clásica. De Man recuerda que, según Frye, la ironía es un modelo de palabras que se aleja de la afirmación directa o de su propio significado obvio.³¹⁷ Ese alejamiento, ese cambio, es el movimiento del tropo. “El tropo significa «cambiar»: significar una cosa y decir otra distinta. [...] Uno siente, sin embargo, que en el caso de la ironía dicho cambio implica algo más, una negación más radical que la que se daría en un tropo ordinario como la sinécdoque, la metáfora o la metonimia.”³¹⁸ Tradicionalmente la ironía ha sido vista como una práctica estética, un desvío artístico para aumentar o diversificar el reclamo estético del texto. De esta forma la ironía permite decir cosas *horribles* porque las dice a través de esos desvíos, alcanzando una alegre distancia estética³¹⁹. Otra forma de estudiar la ironía es reduciéndola a una dialéctica del yo (self) como una estructura reflexiva: “La ironía representa claramente la distancia misma dentro del yo, duplicaciones de un yo, estructuras especulares dentro del yo, dentro de las que el yo se mira a sí mismo desde una cierta distancia.”³²⁰

De Man atribuye una verdadera *bufonería* trascendental a los poemas o textos que contienen ese *divino aliento* de la ironía. En su interior planea, dice, un estado de ánimo “que todo lo vigila y se levanta infinitamente por encima de todo lo limitado, incluso por encima del propio arte del poeta, de la virtud y del genio; y en su forma exterior planea el histriónico estilo de un típico bufón italiano”³²¹. Lo bufo tiene aquí un significado muy específico, convincentemente identificado por los especialistas. Lo bufo, aquello a lo que

³¹⁷ Northrop Frye, *Anatomy of criticism*. Princeton, Princeton University Press, 1957. Citado por De Man, *El concepto de ironía*. Eutopías 2ª Época, Vol. 141. Valencia, Ediciones Episteme / Centro de Semiótica y Teoría del Espectáculo, 1996, p. 2.

³¹⁸ *Ibíd.*

³¹⁹ *Ibíd.* pp. 7-8.

³²⁰ *Ibíd.*

³²¹ Friedrich Schlegel, “Lyceum”, frgm.42, *Dialogue on Poetry and Literary Aphorisms*, trad. inglesa de Ernst Behler y Roman Struc, University Park / London, Pennsylvania State University Press, 1968, citado en Paul De Man. *El concepto de ironía*, p. 15.

Schlegel se refiere al hablar de la *commedia dell'arte*, es la interrupción de la ilusión narrativa, el *aparté*, el aparte para la audiencia, a través del que se rompe la ilusión de la ficción.³²²

3.4. Fragmentarismo y oscuridad poética

Di Benedetto produce una ruptura intencional de las formas usuales de contar, al asumir formas del extrañamiento, eligiendo un nivel de oscuridad que presenta por momentos una real dificultad. Esa forma intencionalmente enigmática del texto dibenedettiano abre un abanico de posibilidades interpretativas, con elementos formales más semejantes a los instrumentos de la poesía que a los de la prosa. Semejante suspensión del *sentido*, requerirá extremar el esfuerzo en la búsqueda de herramientas con las que abordar la literatura del autor. Ya los formalistas rusos estudiaban el efecto de velo sobre la realidad que produce la automatización y la posibilidad del arte como instrumento del conocimiento:

La automatización devora los objetos, los hábitos, los muebles, la mujer y el recelo a la guerra. «Si la vida compleja de tanta gente se desenvuelve inconscientemente, es como si esa vida no hubiese existido». Para dar la sensación de vida, para sentir los objetos, para percibir que la piedra es piedra, existe eso que se llama arte. La finalidad del arte es dar una sensación del objeto, como visión y no como reconocimiento; los procedimientos del arte son el del extrañamiento de los objetos, y el que consiste en oscurecer la forma, aumentar la dificultad y la duración de la percepción. El acto de percepción es en arte un fin en sí y debe ser prolongado.³²³

También Borges planteaba la conveniencia de que lo escrito exceda lo que uno ha querido escribir y sea felizmente ambiguo. De modo que cuantos más sentidos pueda tener un texto mejor. “Si el texto es rico en sugerencias y ambigüedades; si es sabiamente rico en ambigüedades, mejor todavía.”³²⁴

El hiato, la elipsis, lo lacónico, lo sugerido, lo sincopado, marcas de la poética de Di Benedetto, a veces son interpretadas, como lo hace Premat, “como marcas estilísticas del desajuste entre el sujeto y un mundo ajeno.”³²⁵ Por el contrario, creemos que es una intencional desautomatización de la representación, un uso intencional de formas del extrañamiento, en el sentido del formalismo ruso, que libera la correlación tradicional

³²² *Ibíd.* p. 16.

³²³ Viktor Shklovski. “El arte como artificio”. En Tvetzan Todorov (ed.), *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. Buenos Aires, Ediciones Signos, 1970, p. 60.

³²⁴ Jorge Luis Borges, “Coloquio con Borges”. *Literatura fantástica*. Ediciones Siruela, Madrid, 1985, p. 27.

³²⁵ Julio Premat. “Lo breve, lo extraño, lo ajeno. *Antonio Di Benedetto. Cuentos Completos*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora, 2006, p.13.

forma/fondo y que no piensa la noción de forma como una envoltura, como un recipiente en el que se vierte un líquido (el contenido) sino marcando deliberadamente la diferencia entre “la lengua poética y la lengua cotidiana.”³²⁶

El fuerte acento en el valor de la forma permite que la sutileza de la mirada, al realizar una leve torsión, produzca también una flexión del lenguaje sobre sí mismo (una re-flexión que se da naturalmente, por medio del propio juego textual), y esa perplejidad que se manifiesta también en la lectura advierte sobre la polisemia posible.

Esta supuesta escritura lacónica, que no hace más que simular una carencia de estilo, como bien dice Roa Bastos refiriéndose a *Zama*, “no procede por símbolos ni por un sistema de símbolos, sino por alusiones siempre tangenciales, oblicuas. Ellas no buscan crear una realidad autónoma, sino que remiten sin cesar la realidad exterior a la subjetividad del narrador-protagonista, dando origen así a un subtexto encubierto en la interioridad de la novela y delatado apenas por los vacíos, las reversiones o perversiones de las palabras y de los signos, que el narrador semejara manipular como en un duermevela o en los descuidos de una atención fascinada por aquello mismo de lo cual quiere escapar”³²⁷.

Como plantea Cuesta Abad:

La expresión literaria —sobremanera la poética— tiende casi siempre a consumarse en *formas herméticas* que se manifiestan discontinuamente según la extensión y la estética del texto. Los componentes «herméticos» de la expresión garantizan la expectación, la extrañeza interpretativa de la lectura, conducen el proceso de comprensión hacia el repliegue del discurso literario sobre sus unidades, que no es otra cosa que la disposición del material lingüístico en forma de subrayado estructural y estilístico, imaginario y fantástico, provocador de una especial actitud receptiva.³²⁸

Dicha estrategia es utilizada tanto a nivel de la historia como de la sintaxis propiamente dicha. De allí deriva el carácter de fábula o de parábola con que a veces se cataloga sobre todo a la cuentística del autor, parábola que en el caso de Di Benedetto se refiere más a la figura geométrica que a la figura retórica, y menos aún a la evangélica: “Esta afirmación es ante todo comprobable en lo que sería entonces lo más específico del estilo dibenedettiano, es decir ese ritmo o escansión producidos por el uso agudo de la interrupción de lo dicho, perceptibles desde el nivel más elemental de la frase y el párrafo

³²⁶ Boris Eikhenbaum, “La Teoría del método formal”. Tvetzan Todorov (ed.), *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, pp. 30-32.

³²⁷ Augusto Roa Bastos, “Reportaje a la tentación de la muerte”. Revista *Los libros*, nº 3, Buenos Aires, Septiembre de 1969. En Ana María Barrenechea (ed.), *Ficciones Argentinas: Antología de lecturas críticas*. Buenos Aires, Grupo Editorial Norma, 2004, p. 256.

³²⁸ José Manuel Cuesta Abad, *Teoría Hermenéutica...* p. 217.

hasta la serie de acontecimientos y el encadenamiento causa-efecto que permiten el avance de la narración.”³²⁹

La pervivencia de ciertos postulados (como los de Ortega y Gasset en *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*: “Si la metáfora el más radical instrumento de deshumanización, no puede decirse que sea el único”) permanecen todavía en estudiosos de la obra dibenedettiana. Premat, prologuista de sus cuentos completos, cataloga esa llamada poética del fragmento y la “trasgresión formal” (sic) con formas de la “deshumanización”, cuando por el contrario, textos más *realistas* —dice— en “diálogo directo con temáticas regionalistas”, producirían en la obra una “reificación de lo humano”. Más aún, esa deshumanización se produciría, según ese juicio, como efecto del “extrañamiento discursivo”, equiparado a la “inestabilidad del sujeto”, forma entrecortada, “irrisión generalizada” (*Grot*), a pesar del “paso a una gran novela situada en la historia colonial (*Zama*) y la introducción del paisaje mendocino y de las temáticas regionalistas [sic] en la obra (*Cuentos claros, El cariño de los tontos*) prolongan la deshumanización [sic] y la fragmentación de los dos primeros libros.”³³⁰ Ese opinión que reputa *la deshumanización de la obra* como resultado de un *sujeto escindido*, que consideramos errónea, requiere de una concepción inmanentista del sujeto, un sujeto dado previamente, lo que se contradice tanto con lo manifestado por el autor, en relación a su escritura como forma de conocimiento y de construcción sí mismo, como a los principios del existencialismo, que plantea que el hombre, o “como dice Heidegger, la realidad humana [...] empieza por existir, se encuentra, surge en el mundo, y que después se define”³³¹. El hombre, tal como lo concibe el existencialista, “si no es definible, es porque empieza por no ser nada. Sólo será después, y será tal como se ha hecho.”³³²

Por el contrario, parece ser más ajustada la idea de Jitrik que relaciona la fragmentación o la interrupción a la influencia psicoanalítica freudiana y en especial el efecto de “*el corte*” en la prosa, interrumpida, como zona de ingreso a través de la frase en el

³²⁹ Julio Premat, “Lo breve, lo extraño, lo ajeno. *Antonio Di Benedetto. Cuentos Completos*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora, 2006.p. 10.

³³⁰ *Ibíd.*

³³¹ “Así, pues, no hay ninguna naturaleza humana, porque no hay Dios para concebirla. El hombre es el único que no solo es tal como él se concibe, sino tal como él se quiere, y como se concibe después de la existencia, como se quiere después de este impulso hacia la existencia; el hombre no es otra cosa que lo que él se hace. Este es el primer principio del existencialismo”. Jean-Paul Sartre. *El existencialismo es un humanismo*. Buenos Aires, Sur, 1957, p. 19.

³³² *Ibíd.*

abismo significante, de fuente lacaniana.³³³ Desde este punto de vista, y sin que Di Benedetto lo plantee teóricamente sino que es el simple resultado de un estilo propio, puede ser visto como antecedente de otras obras que postulan la *soberanía de la palabra*.³³⁴ “Sujeto escindido, dimensión del lenguaje, materialidad del significante, son categorías que vinculan al psicoanálisis —y algunos de sus conceptos fundamentales— con el acto de la escritura y con lo que, teniendo en cuenta la insistencia en esa materialidad, se va a denominar texto, es decir, tejido de voces, trama de discursos.”³³⁵

Di Benedetto, especialista en artes y espectáculos desde su juventud, animador del Club de Cine Arte, asiduo asistente y crítico de los importantes grupos de teatro de la Provincia, no desconoce las tendencias del arte del siglo. Walter Benjamin llama la atención también sobre el valor de “la interrupción de la acción”, característica del teatro de Brecht, bien conocido en Mendoza y explicado por Di Benedetto en sus comentarios de teatro dentro de su función periodística, interrupción que se dirige constantemente contra la ilusión que se presenta en el público, una ilusión que carece de función en un teatro que se propone tratar los elementos de lo real en el sentido de una serie de experimentos. “Los estados de cosas no se encuentran en principio sino en el resultado de este proceso experimental. [...] Más que reproducir estados de cosas, el teatro épico las descubre. Su descubrimiento se lleva a cabo mediante la interrupción de las secuencias. Solo que la interrupción no tiene aquí una función organizadora. Detiene el curso de la acción para reforzar al espectador a tomar posición respecto de lo que acontece y para forzar al actor a tomar posición sobre su propio papel.”³³⁶

Es extraño ese juicio de “deshumanización” en Premat, que a su vez reconoce como características permanentes del estilo del autor el uso del anacoluto, del hipérbaton, de

³³³ Ver *El frasquito*, de Luis Gusmán o la obra de Perlongher, por ejemplo. Noé Jitrik, “Las marcas del deseo...”, p. 28.

³³⁴ Como decía Julia Kristeva: “El «texto» (poético, literario o de otro tipo) excava en la superficie del habla una vertical donde se buscan modelos de esa *significancia* que el lenguaje representativo y comunicativo no recita, aun si los señala. Esa vertical, la alcanza el texto a fuerza de trabajar el significante: la huella sonora que Saussure ve que envuelve al sentido, un *significante* que hay que pensar aquí en el sentido, también, que le ha dado el análisis lacaniano”. Julia Kristeva, *Semiótica I*. Traducción José María Arancibia. Madrid, Fundamentos, 1978, pp. 7-9.

³³⁵ “...por un lado, podría suponerse que tal «soberanía de la palabra» es una consecuencia directa de la atención puesta en el psicoanálisis pero, por otro lado, hay una tradición literaria, que viene de Mallarmé y serpea a través de las vanguardias, que también debe ser tenida en cuenta en tentativas poéticas como las de Arturo Carrera (*Escrito con un nictógrafo*, 1972) o en singulares propuestas narrativas como *Cuerpo sin armazón* (1970) de Oscar Steimberg”. Noé Jitrik, “Las marcas del deseo...”, pp. 27-28.

³³⁶ Walter Benjamin. *El autor como productor*. México D.F. Editorial Itaca, 2004, p. 53.

analogías raras, la comparación de situaciones paralelas, una torsión léxica y sintáctica.³³⁷ Sin embargo, son estas herramientas de la literatura no demasiado novedosas a mediados del siglo XX, como bien recordaba Barthes: “Es verdad que la retórica conoce las rupturas de construcción (anacoluto) y las rupturas de subordinación (asíndeton), pero por primera vez con Flaubert la ruptura deja de ser excepcional, esporádica, brillante, engastada en la vil materia de un enunciado corriente [...] un asíndeton generalizado se apodera de toda la enunciación de manera que ese discurso tan legible es, clandestinamente, uno de los más enloquecidos que se pueda imaginar: la pequeña moneda lógica está en los intersticios.”³³⁸ Como paradigma de lo fragmentario es evidente la importancia que tiene en Argentina la figura y obra de Macedonio Fernández.

3.5. Lo onírico y las reglas del sueño

En una de las charlas que se recogen en *Siete noches*, Borges llegaba a la conclusión (“ignoro si científica”, decía) de que los sueños son la actividad estética más antigua: “Tendríamos en los sueños, pues, la más antigua de las actividades estéticas; muy curiosa porque es de orden dramático. Quiero agregar lo que dice Addison (confirmando, sin saberlo, a Góngora) sobre el sueño, autor de representaciones. Addison observa que en el sueño somos el teatro, el auditorio, los actores, el argumento, las palabras que oímos”³³⁹. El autor de *El Aleph* va más allá, al expresar que cree “que si no hay un sueño anterior la escritura es imposible.”³⁴⁰

Cortázar, a su vez, reconoce la importancia de sus sueños en su construcción literaria. Reconoce que muchos de sus relatos fantásticos nacieron en un terreno onírico y que al no actuar la censura pudo expresar el contenido de los sueños con palabras. Así por ejemplo confirma el origen de “Casa tomada”, que algunos atribuyen a un origen político antiperonista, que Cortázar desmiente. Soñó todos los detalles que aparecen en el texto, y pudo transcribirlos a la mañana siguiente, todavía conmovido por el final.³⁴¹

³³⁷ Julio Premat. *Héroes sin atributos...*, p. 103.

³³⁸ Roland Barthes. *El placer del texto*. Buenos Aires, Siglo XXI Argentina, 1974, p. 16

³³⁹ Jorge Luis Borges, “La pesadilla”. *Siete Noches. Obras Completas, T. III*. Buenos Aires, Emecé Editores, 1989, pp. 227- 228.

³⁴⁰ Jorge Luis Borges, “Coloquio con Borges”. *Literatura fantástica*. Ediciones Siruela, Madrid, 1985, p. 17.

³⁴¹ Julio Cortázar, “El estado actual de la narrativa en Hispanoamérica”. *La isla final*. Ed. de Jaime Alazraki, Madrid, Ultramar, 1981, pp. 59-82.

A su vez, Sabato, otro de los grandes escritores argentinos, defendía que “la novelística, la literatura de ficción en general, tiene lugar en ese ámbito oscuro en que se forman los sueños. El novelista escribe una novela de un modo muy parecido a lo que hace un hombre común cuando duerme. Los personajes son como emanaciones del propio yo del escritor; a veces son fantasmas terribles que se le oponen sangrientamente, lo mismo que nos pasa con ciertos fantasmas del sueño.”³⁴² En Di Benedetto encontramos que lo onírico es un puente entre lo temático y lo estilístico.

Jorge Halperín, advertido del intenso uso de situaciones y lenguaje onírico que utiliza Di Benedetto, le pregunta a este por las reglas del sueño:

Reglas no tiene, sino características. Los rasgos del sueño son la incoherencia, la precipitación de los sucesos, a veces sin gobierno, los finales abruptos que lo dejan a uno con el sueño colgado y la espada sobre la cabeza. A veces, son anuncios téticos de una visión sobrenatural. [En relación a la novela *Sombras nada más*, que se construye a partir de sueños, dice] Yo he tratado de darle una relativa forma novelística. El cauce mayor es una reunión de sueños para los que me ejercité escribiendo un par de cuentos y busqué lo que llamo el sueño inducido.³⁴³

En noviembre de 1937 en la revista *El Hogar*, un Borges de 38 años, comentando *El sueño del aposento rojo*, de Tsao Hsue Kin, define lo que es una práctica común en Di Benedetto. Decía Borges de ese texto: “Los sueños abundan: son más intensos porque el escritor no nos dice que los está soñando y creemos que se trata de realidades, hasta que el soñador se despierta. (Dostoievski, hacia el final de *Crimen y castigo*, maneja ese procedimiento una vez, o dos veces consecutivas). Abunda lo fantástico: la literatura china no sabe de «novelas fantásticas», porque todas, en algún momento, lo son.”³⁴⁴

En consonancia precisa con esa afirmación, Di Benedetto explica que, para él,

los sueños no son para contarlos de un modo primario, sino para erigir la gran elaboración artística, sin renunciar a la construcción que requiere toda buena literatura en cuanto al ordenamiento y al estilo. En el recuerdo primario, por ejemplo, el escritor advierte al lector, al principio o al final del trabajo, de que eso es un sueño. En la literatura elaborada se omite esa facilidad al lector.³⁴⁵

Se debe tener en cuenta que lógica del sueño no es explicativa, sino que está más cercana al estatuto de la imagen. En su clásico estudio del sueño, Freud destaca una serie de

³⁴² Ernesto Sabato, *¿Qué es el existencialismo?* Buenos Aires, Ediciones Culturales Olivetti, 1977, p. 13.

³⁴³ Jorge Halperín, art. cit. p. 18.

³⁴⁴ Jorge Luis Borges, “El sueño del aposento rojo, de Tsao Hsue Kin”. Buenos Aires, *El Hogar*, 19 de noviembre de 1937, en *Obras completas, T. II*. Barcelona, RBA, 2005, p. 817.

³⁴⁵ Armando Almada Roche, “Antonio Di Benedetto: entre los grandes...”, p. 8.

característica de las que mencionaremos aquí solo algunas de las principales. Distingue entre un contenido manifiesto y un contenido latente. El contenido manifiesto es incoherente y muchas veces incomprensible. El latente es expresión inconsciente y por lo tanto debe ser interpretado. “Lo primero que la comparación del contenido manifiesto con las ideas latentes evidencia al investigador es que ha tenido efecto una magna *labor de condensación*. El sueño es conciso, pobre y lacónico en comparación con la amplitud y la riqueza de las ideas latentes”³⁴⁶. La condensación onírica suele llevarse a cabo fundiendo en una imagen onírica los rasgos actuales de dos o más personas.³⁴⁷ El sueño es egoísta, porque siempre habla del sujeto soñante. La “condensación” y el “desplazamiento” redefinen la significación del texto. La condensación determina el proceso de identificación, tanto del soñante como de los personajes que condensa la imagen. El desplazamiento es la *metaforización*, en el sentido original de *transporte*, de una carga de afecto entre una imagen y otra, entre una situación explícita, contenido manifiesto, que carga un contenido latente, una carga emocional subterránea que no es explícita sino que se hace tal por un proceso hermenéutico. Así el sueño genera sentido por contigüidad, por superposición y por acumulación.³⁴⁸

Del Corro cita un artículo de Zagrandi en relación a la construcción de sentido en *Zama*: “Se pueden señalar superposiciones o acumulaciones en el orden espacial, temporal, personal, atributivo. Representan en su conjunto una visión de la realidad que no se limita ni a los hechos ni a las cosas externas, ni a las emociones y recuerdos de un protagonista ensimismado; instalan una nueva forma de lo real, en que las categorías acusan su falta de límite o la confusión de los límites.”³⁴⁹

En más de una ocasión Di Benedetto asocia su literatura a formas oníricas. De *Mundo animal* dice que son sueños que transcribe al día siguiente. De *Sombras nada más...*, dice que son sueños, incluso inducidos con relación a los temas que después escribe, y que el

³⁴⁶ Sigmund Freud, *La interpretación de los sueños. Obras completas. Tomo I*. Barcelona, RBA Coleccionables, 2006, p. 517.

³⁴⁷ Sigmund Freud, ob. cit. p. 525.

³⁴⁸ “La analogía, la coincidencia y la comunidad son representadas generalmente por el sueño mediante la síntesis, en una unidad, de los elementos que las componen. Cuando esta unidad no existe de antemano en el material del sueño, es creada al efecto. En el primer caso, hablamos de identificación, y en el segundo, de formación mixta. La identificación es utilizada cuando se trata de personas, y la formación mixta, cuando los elementos que han de ser fundidos en una unidad son objetos”. Sigmund Freud, ob. cit. p. 541.

³⁴⁹ Gaspar Pío Del Corro, *Zama. Zona de contacto*. Córdoba (Argentina), Argos, 1992, p. 34.

título elegido originalmente era *Sombras, vagamente sueños*. El ambiente onírico es evidente en muchos de los cuentos. Dice el autor:

En algún momento tuve la impresión de que yo me había inducido y había conseguido hacer tales o cuales cosas en el sueño o provocar la aparición de tales o cuales cosas. En un cuento que traje de España relato la necesidad del reencuentro con mi madre fallecida y cómo se va transformando el paisaje o la cantidad de personas que ella frecuentaba, o sus visitas a mi departamento de la calle Fundadores. Y yo escribía de inmediato, como cuando viví en un bosque de New Hampshire, Estados Unidos.³⁵⁰

Todorov, por su parte, nos recuerda que los procedimientos que Freud señala, tales como la condensación, la representación indirecta, el desplazamiento, el retruécano, etc. deben atribuirse, dice, no al sueño en particular, sino a todas las actividades del inconsciente. El mecanismo simbólico que Freud describe nada tiene de específico; las operaciones que identifica (en el caso del chiste) son simplemente las de todo simbolismo lingüístico, tales como las ha catalogado la tradición retórica.³⁵¹

3.6. El fantástico Di Benedetto

En distintas ocasiones define Di Benedetto su literatura como literatura fantástica. Entrevistado por Almada Roche en 1984, respondiendo a cómo descubrió la literatura fantástica, contesta: “Gracias a Borges me introduje en la literatura fantástica, en su esqueleto y significación. Él publicó un estudio analítico explicativo sobre ese género, con vertebración histórica que provocó mi propia reflexión e investigación, apoyado en el francés Roger Caillois, uno de los más grandes.”³⁵²

¿Construcción ficcional con personajes carnales? Di Benedetto es contundente al afirmar que su construcción ficcional es la “fuga de la realidad”. Ante esa realidad por la que se sentía maltratado el escritor convoca la irrealidad para que se introduzca en lo cotidiano, para que sea consuelo mediante los sueños. “Y la otra forma de alcanzar la irrealidad es mediante la literatura fantástica”³⁵³. Esa coexistencia de realidad e irrealidad de la que hablaba Di Benedetto es afirmación que parece dictada más por un sentimiento subjetivo que por una especulación teórica, pero coincide con teóricos de lo fantástico. Más allá de la tradicional definición de lo fantástico de Todorov, como ese punto de

³⁵⁰ Jorge Halperín, art. cit. p. 18.

³⁵¹ Véase Tzvetan Todorov, “Retórica y simbólica de Freud”. *Teorías del símbolo*. Caracas, Monte Ávila, 1991, pp. 379-387.

³⁵² Armando Almada Roche, “Antonio Di Benedetto: entre los grandes...”, p. 8.

³⁵³ Jorge Halperín, art. cit. p. 18.

indeterminación y de duda del lector (que por otro lado no puede durar, por lo que la definición es estrictamente efímera)³⁵⁴, Rosemary Jackson plantea que lo fantástico recombina e invierte lo real, pero no escapa de ello: existe independientemente del mundo «real» que parece tan frustrantemente finito.³⁵⁵ No tiene nada que ver con lo *irracional*, por el contrario demuestra lo arbitrario de la pretendida *ortodoxia de la razón*. Lo fantástico dice lo que la cultura no dice y no ve, eso que ha sido silenciado, hecho invisible, recubierto y dado por ausente.³⁵⁶ Como dice Rosalba Campra: lo fantástico presupone, por tanto, empíricamente, el concepto de realidad, que se da como indiscutible, sin necesidad de demostración: es.

El problema adquiere mayor complejidad si se transportan estas categorías al mundo de la ficción: la literatura puede proponer tanto una representación «fantástica» del mundo como una «realista». Ahora bien, ¿qué significan estos términos aplicados a un universo que por definición no es real sino imaginario? Una primera observación general es que las categorías no definen el texto en sí, sino su mayor o menor adecuación al mundo extratextual. Tal vez no sea inútil repetir que esta relación no se establece, a fin de cuentas, entre el texto y lo real (lo que implicaría una relación inmediata), sino entre una concepción de lo real y una concepción de la literatura: lo que se está sometiendo a comparación son dos sistemas convencionales. En este sentido, las categorías de «realismo»/«fantástico» resultan necesariamente históricas, dado que los sistemas convencionales —los códigos— son evidentemente tributarios de la historia, no pudiéndose establecer solo una vez, con validez para todas las latitudes y todas las épocas. Así, pues, definir el realismo como reproducción de la realidad no es más que una tautología, hasta que no se expliciten los códigos culturales que subyacen en esa definición.³⁵⁷

Según Bessière, “el relato fantástico es el lugar donde se ejercita perfectamente la labor del lenguaje [...] el discurso cultiva, fabrica, evoca. Toda descripción es una

³⁵⁴ “Llegamos así al corazón de lo fantástico. En un mundo que es el nuestro, el que conocemos, sin diablos, sílfides ni vampiros se produce un acontecimiento imposible de explicar por las leyes de ese mismo mundo familiar. El que percibe el acontecimiento debe optar por una de las dos soluciones posibles: o bien se trata de una ilusión de los sentidos, de un producto de imaginación y las leyes del mundo siguen siendo lo que son, o bien el acontecimiento se produce realmente, es parte integrante de la realidad, y entonces esta realidad está regida por leyes que desconocemos. [...] Lo fantástico ocupa el tiempo de esta incertidumbre. En cuanto se elige una de las dos respuestas, se deja el terreno de lo fantástico para entrar en un género vecino: lo extraño o lo maravilloso. Lo fantástico es la vacilación experimentada por un ser que no conoce más que las leyes naturales, frente un acontecimiento aparentemente sobrenatural”. Tzvetan Todorov, *Introducción a la literatura fantástica*. México D.F. Premia, 1980, pp. 24 y 29.

³⁵⁵ “Fantasy re-combines and inverts the real, but it does not escape it: it exist independently of that «real» world which it seems to find so frustratingly finite”. [...] The fantastic is seen by Bessière as intimately linked to the real and rational: it’s not to be equated with irrationality. Antirational, it is the inverse side of reason’s orthodoxy. It reveals reason and reality to be arbitrary, shifting constructs, and thereby scrutinizes the category of the «real»“. Rosemary Jackson, *Fantasy, the literature of subversion*. London-New York, Methuen, 1981, pp. 20-21.

³⁵⁶ “The fantastic traces the unsaid and the unseen of culture: that which has been silenced, made invisible, covered over and made «absent»”. Rosemary Jackson, ob. cit. p. 4.

³⁵⁷ Rosalba Campra, “Lo fantástico: una isotopía de la transgresión”. *Teorías de lo fantástico*. David Roas (comp.). Madrid, Arco/Libros, 2001, p. 154.

confirmación, una reconstrucción de lo real, y, como evocación, la llamada de otra realidad.”³⁵⁸ Más aún, como indica Bachelard, “una invalidez de la función de lo irreal entorpece el psiquismo productor. ¿Cómo prever sin imaginar? [...] es imposible recibir la ganancia psíquica de la poesía sin hacer cooperar sus dos funciones de psiquismo humano: función de lo real y función de lo irreal. [...En el poema] se teje lo real y lo irreal, que dinamiza el lenguaje por la doble actividad de la significación de la acción y de la poesía. [...] Con la poesía la imaginación se sitúa en el margen donde precisamente la función de lo irreal viene a seducir o inquietar —siempre a despertar— el ser dormido en su automatismo. El más insidioso de los automatismos, el automatismo del lenguaje, no funciona ya cuando se ha penetrado en el terreno de la sublimación pura.”³⁵⁹

Y también Todorov dirá que “por su definición misma, la literatura pasa por alto la definición entre lo real y lo imaginario, entre lo que es y no es. Puede incluso decirse que, por una parte, gracias a la literatura y al arte esta distinción se vuelve imposible de sostener. Los teóricos de la literatura lo dijeron muchas veces. Tal el caso de Blanchot, para quien «el arte es y no es; es suficientemente verdadero como para convertirse en la vía, demasiado irreal como para llegar a ser obstáculo. El arte es un como si”³⁶⁰.

Cuesta Abad plantea que el estatuto fantástico de la obra literaria se determina en “una invasión multilateral de las categorías que rigen unos y otros mundos por parte de una combinatoria libremente creativa y amplificadora”, de tal suerte que la estructura de un universo imaginario, sin poder sustraerse a la arquitectura tridimensional de la realidad, reorganiza mediante modelizaciones *sui generis* las constantes de percepción y cognición, las construcciones y comprobaciones de la realidad que se dan en la vida cotidiana de la sociedad. “En estas las fronteras entre unos ámbitos y otros no son siempre nítidas y continuas (excepto en los sectores especializados de la actividad científica, tecnológica, etc.), sino que promueven con su inestabilidad configuraciones imaginarias y axiológicas acumuladas en el plexo del lenguaje y la experiencia social del mundo”³⁶¹:

Las incompatibilidades fácticas del mundo empírico pierden fuerza en la creación artística hasta reducirse a meras condiciones potenciales de la representación: lo ilógico

³⁵⁸ Irène Bessière, *Le récit fantastique. La poétique de l'incertain*. Paris, Larousse Université, 1974, reproducido en traducción de David Roas, “El relato fantástico: forma mixta de caso y adivinanza”, *Teorías de lo fantástico*. David Roas (comp.), p. 87.

³⁵⁹ Gaston Bachelard, *La poética del espacio*. México, Fondo de Cultura Económica, 1965/1975, p. 27.

³⁶⁰ Tzvetan Todorov, *Introducción a la literatura...*, p. 133.

³⁶¹ José Manuel Cuesta Abad, *Teoría Hermenéutica...*, pp. 207-208.

relaja sus constricciones habituales para permitir un libre juego de la subversión categorial del mundo, e incluso lo imposible, el «bajo ninguna condición efectiva» afirmado por la tradición y corroborado por la experiencia de la realidad ínsita en el mundo de la vida, pasa a considerarse como contingencia susceptible de ser re-pensada a partir de una nueva o distinta concepción de la realidad. Todas esas transgresiones aparentes de los límites de nuestra experiencia del mundo son sustancialmente paradójicas, puesto que no desrealizan el mundo, sino más bien lo realizan por contraste —confirmando su existencia en el baldío y lúdico intento de negarla, acercándose a lo real en su anhelo simulado de alejamiento— es decir, revelan su amplitud expansiva presionando en sus zonas limítrofes hasta que éstas ceden por el empuje de las recategorizaciones del lenguaje estético.³⁶²

Lejos estamos de la concepción que calificaba al fantástico por su condición de generar miedo en el lector, aunque ello fuera una forma de cuestionar el *orden racional*.³⁶³ Cortázar planteaba que “mientras hay un público inmenso que admira los cuentos fantásticos de Lovecraft —público que se sentiría horrorizado por lo que voy a decir—, a mí personalmente no me interesan en absoluto porque me parece un fantástico totalmente fabricado y artificial. [...] Para mí lo fantástico es algo muy simple, puede suceder en plena realidad cotidiana, en este mediodía de sol, ahora entre Ud. y yo, o en el Metro, mientras Ud. venía a esta entrevista.”³⁶⁴ Si todo el mundo de Kafka obedece a una lógica onírica □ como decía Todorov—, esas imágenes surreales no han sido acuñadas para provocar miedos o terrores sino para cartografiar esa realidad segunda de la que hablaba Cortázar y cuya doctrina no ha sido postulada todavía excepto desde esas parábolas y metáforas de la literatura.³⁶⁵ Respondían a una visión de la realidad «maravillosa», como la llama Cortázar, para explicar: “Maravillosa en el sentido de que la realidad cotidiana enmascara una segunda realidad que no es ni misteriosa, ni trascendente, ni teológica, sino que es profundamente humana, pero que por una serie de equivocaciones ha quedado como enmascarada detrás de una realidad prefabricada con muchos años de cultura, una cultura en la que hay maravillas pero también profundas aberraciones, profundas tergiversaciones”³⁶⁶.

Pero si bien Di Benedetto rompe con la lógica del relato *realista*, incluso del de su generación, que de alguna manera se iba imponiendo a nivel de la *institución literaria* de la mano de las nuevas generaciones *parricidas*, sigue una tradición que con el paso del tiempo

³⁶² *Ibíd.* pp. 208-209.

³⁶³ “El miedo era una forma de cuestionar la infalibilidad del orden racional: ocurre lo que no puede ocurrir, lo imposible deviene posible, sin violar el orden científico de la realidad se le hace una zancadilla y se le obliga a ceder”. Jaime Alazraki, “¿Qué es lo neofantástico?”. *Teorías de lo fantástico*, David Roas (comp.), p. 271.

³⁶⁴ ErnestoGonzález Bermejo, *Conversaciones con Cortázar*. Barcelona, Edhasa, 1981, p. 42.

³⁶⁵ Jaime Alazraki, *ob. cit.* pp. 275-276.

³⁶⁶ Margarita García Flores, “Siete respuestas de Julio Cortázar”. *Revista de la Universidad de México* D.F. XXI. 7 (1967), pp. 10-11. Citado en Jaime Alazraki, *ob. cit.* p. 271.

ha de irse imponiendo en el público y también en una crítica nueva, que se basa en nuevos paradigmas que no son los del viejo *establishment* de poder. Entre las novelas tardíamente reconocidas de factura rupturista, encontramos las obras de Macedonio Fernández, el excepcional *Adán Buenosayres* de Marechal, de 1948, que será paradigmático pero no reconocido inmediatamente, o las obras de Juan Filloy, que no solo mantuviera correspondencia con Freud en la década del veinte sino que ya había seducido a los surrealistas europeos con sus novelas *Op Oloop* (1934), *Estafen* (1932) o *Caterva* (1937), originales, arbitrarias y, quizás, dignas de un análisis que en su momento no se pudo hacer. Pero si se mira más de cerca también Roberto Arlt, sin duda no por conocimiento directo, parece haber sido penetrado por algunas categorías que se hicieron célebres, «el acto inconsciente», «el recuerdo revelador», «la confesión interminable», etcétera, de que están saturados sus textos principales, *Los siete locos* y *Los lanzallamas*. Sin duda, hay más ejemplos: mencionaremos un relato de José Bianco, *Sombras suele vestir* (1941), que en una estructura general de cuento de fantasmas establece operaciones de escritura en las que ninguna otra entidad que no sea la del inconsciente de la letra puede hallar nada sólido.³⁶⁷

3.7. Voluntad de estilo, el sentido de la forma

Di Benedetto ha trabajado de manera especial y exhaustiva el aspecto formal de su obra y en muchas ocasiones se menciona la particularidad de su estilo. Entre las características fundamentales de este se puede mencionar el fragmentarismo, tanto a nivel de la estructura textual como del discurso y de las unidades menores del mismo, con una sintaxis particular de párrafos y frases cortas y un intensivo uso del punto y aparte. Prácticamente toda la obra está construida con cortas escenas separadas por un hiato, escenas que serán mejor explicadas por el *estatuto de la imagen* que por un criterio de *racionalidad explicativa* del texto. Estas escenas van produciendo una acumulación de sentido por contigüidad. En la mayoría de su obra se remarca también la estricta economía verbal que utiliza, aunque en textos como *Sombras nada más...* no se podría afirmar tal cosa. La prosa de Di Benedetto está construida con un sentido poemático, que muchas veces deviene en oscuridad, oscuridad que se debe en numerosas ocasiones a su carácter onírico. Como veremos, los mecanismos de condensación y desplazamiento de las

³⁶⁷ Noé Jitrik, “Las marcas del deseo...”, p. 21.

formaciones oníricas son utilizados en forma permanente. También utiliza su opuesto, es decir el desdoblamiento, por lo que es común encontrar personajes que se desdoblán o se espejan. Trabaja su narrativa de manera elíptica, permanente metafórica, utilizando un estilo de aproximación indirecta, tanto a nivel temático como a nivel sintáctico. Se produce un efecto de condensación de autor, personajes y lector, que es incrementado por la indeterminación en el uso de deícticos, que tiende a mantener lo narrado sin referentes claramente identificados. El profuso uso de la primera persona y del presente narrativo acentuará ambas impresiones.

La economía verbal, preconizada por Di Benedetto y por la crítica como uno de los principales rasgos estilísticos de su prosa, es llevada al grado de principio estético. Maturo dirá que el rumbo expresivo elegido por Di Benedetto es el del despojamiento; el sentimiento, siempre implícito, “se expresa en modo velado, irónico, humorístico; se esconde en una aparente «objetividad» y se vuelca en formas indirectas”. Vincula esa elección a lo más íntimo de la personalidad del escritor: “Su peculiar estilo literario no es sino la modulación artística de su habla personal, reticente, irónica, de sus silencios.”³⁶⁸ Por su parte, Augusto Roa Bastos prefiere incluir el estilo del mendocino como la contracara dialéctica del proceso que ha llevado hasta el momento el grueso de la literatura en Latinoamérica.

En un período en que las tendencias más notorias —dice— de lo que se ha dado en llamar «nueva novela» latinoamericana manifiestan, por diversos motivos y caminos, la exasperación de cierto barroquismo verbal, otras en cambio, las menos numerosas, se resuelven en el rigor de un despojamiento externo. Habría que agregar que estas son casi la excepción.³⁶⁹

Dentro de una tendencia literaria de la que Rulfo sería el máximo exponente, se encuentra Di Benedetto, con su actitud de austeridad formal, de retorno a la aparente pobreza originaria del lenguaje.

Saer, con el grupo de intelectuales santafesinos que lo siguieron desde un primer momento, al reconocer su originalidad creativa reconoce que el autor mendocino ha inventado cada uno de los elementos estructurantes de su narrativa: “Sus grandes textos *Zama*, *El silenciero*, *El cariño de los tontos*, *Cuentos claros*, *Aballay* son un archipiélago singular en la geografía a decir verdad bastante banal de la narrativa en lengua

³⁶⁸ Graciela Maturo, “La aventura vital...”, pp. 12-14.

³⁶⁹ Augusto Roa Bastos, “Reportaje a la tentación de la muerte”, p. 253.

castellana.³⁷⁰ Esa fuerte impronta propia lleva a Di Benedetto a una ruptura con las formas manieristas:

Hay en él una voluntaria ruptura con lo «literario» en cuanto tiene de lugar común, de facilismo hedonista. Ha buscado, en cambio, nuevos modos de decir y sugerir para expresar vivencias profundas y originantes. Toda técnica representativa o narrativa le ha sido útil, pero nunca como puro ejercicio formal.³⁷¹

El mismo autor llama la atención, en referencia a la obra de Faulkner, sobre la diversidad de estructuras con que construye su obra. Llama la atención en Faulkner que ninguna de estas novelas es igual a las otras.³⁷²

Evidentemente era un escritor que transgredía cánones literarios, no solamente en cuanto al contenido de sus libros, en cuanto a la forma, sino también en cuanto al estilo. No tenía para nada la pretensión de conservar una claridad expositiva, un relato lineal, una «problemática», a pesar de que ciertos problemas de su región y de su país no lo dejaron indiferente. El objetivo de su obra era fundar una literatura totalmente autónoma.³⁷³

El criterio es perfectamente aplicable a Di Benedetto. Cada una de esas novelas tiene una estructura formal propia, no novedosa para llamar la atención sino para constituir un objeto narrativo diferente, por lo que cada una de esas novelas es un objeto autónomo. En el mismo orden, Espejo Cala tomará especial nota de “la diversidad de las novelas del argentino, que llega a sorprender a la crítica escribiendo en pocos años textos tan dispares como *Annabella*, *Zama* y *El silenciero*.”³⁷⁴ En más de una ocasión Alberto Cousté, no sin cierta ironía, valora la capacidad de renovación y de riesgo que asume Di Benedetto en su permanente búsqueda de nuevas formas que renueven su narrativa, mencionando su trabajo como el de esos autores que se empeñan en *prolongar la cacería*, que cambian de estilo y de propuesta, que dejan a sus críticos sin un marco referencial y a sus lectores en la más incómoda de las incertidumbres.³⁷⁵

Lo indica también el poeta Alfonso Sola González: Di Benedetto —dice— no se limita a trabajar sobre la base de una única manera expresiva, “muy por el contrario, sus libros ejemplifican una rica diversidad de procedimientos narrativos que sirve a una visión

³⁷⁰ Juan José Saer, “Antonio Di Benedetto”, *El concepto...*, p. 52.

³⁷¹ Graciela Maturo, “La aventura vital...”, p. 14.

³⁷² “Es un período que va de 1929 a 1948, que algunos historiadores de la literatura norteamericana llaman «los grandes años de Faulkner», donde tuvo una producción muy intensa, abundante y de igual calidad. En esos años escribió *Mientras agonizo*, *El ruido y la furia*, *Santuario*, *Luz de agosto*, *Las palmeras salvajes*, *Intruso en el polvo*. Lo fundamental de su obra”. Juan José Saer, “Faulkner”. *Diálogo...*, p. 46.

³⁷³ *Ibíd.* p. 47.

³⁷⁴ Carmen Espejo Cala, *Víctimas de la espera*, p. 13.

³⁷⁵ Véase Alberto Cousté, “Prólogo”, *El juicio de Dios*. Buenos Aires, Orión, 1975.

poética honda y totalizadora del mundo.”³⁷⁶ Di Benedetto es un escritor que propugna que la creación artística debe renovarse y en especial la literatura que “debe cambiar ante todo. Y luego yo también debo cambiar de libro en libro. Y yo lo fui intentando.”³⁷⁷ Así se pueden seguir las huellas kafkianas de sus primeros cuentos de *Mundo Animal*, las de su reconocido maestro Pirandello en los cuentos de *Grot*, una estructura que podríamos definir como cubista, una geometría de sublimación extrema, al estilo de la teoría del iceberg de Hemingway, en *El pentágono*, de una forma semimítica aunque emparentada con la gauchesca, en relatos como “Aballay”, o una novela como *Zama*, de compleja construcción, especie de *collage* existencialista sobre un fondo histórico subjetivamente desdibujado.

Explicaba Luis Emilio Soto, al prologar la primera edición de *Declinación y Ángel*, que desde el punto de vista metodológico y estilístico Di Benedetto “prefiere correr el riesgo que es inherente al prurito de indagación”, como los escritores de temperamento bien dotado que desdeñan lo fácil y “rehúyen el empleo de recetas para obtener éxitos en serie a costa de reeditar los mismos recursos.”³⁷⁸

Di Benedetto rescata de manera expresa, en distintas entrevistas, la fuerte influencia que tuvo la relación particular con su madre —brasileña, de ascendencia italiana—, esa excelente “escritora oral” como la llama, en la formación de su narrativa. Al escucharla a ella contar la historia de la familia, “poco a poco, y con el correr de los años —dice Di Benedetto—, fui atendiendo con más interés y cuidado sus relatos y así penetré en el arte de narrar.”³⁷⁹ Refiriéndose a la madre dice: “La técnica narrativa de ella era la oral, y yo he intentado hacer eso en la forma escrita”³⁸⁰:

empecé a prestar atención a cómo hacía ella para narrar, cómo construía un relato. Cómo lo empezaba, lo desarrollaba, lo cerraba. Si incluía o no la descripción de personajes, qué palabras usaba, qué proporción les concedía en el relato. [...] Más tarde, observé que ella contaba una historia y solo mencionaba a los personajes, sin detalles de estos. [...] Entonces me los figuraba yo, y seguía construyendo el relato que se me quedaba prendido, la historia continuaba en mí. Me provocaba estímulos para descubrir que es bueno, para una narración, dejar elementos inconclusos. Así, la historia continúa con la ayuda creativa de quien la escucha o quien lee. Es decir, el lector o el oyente participan de la creación, reciben su siembra.³⁸¹

³⁷⁶ Alfonso Sola González, Prólogo a *Two Stories*. Ediciones Voces. Mendoza, 1965, p. 40.

³⁷⁷ Joaquín Soler Serrano, ob. cit. <http://www.senalu.tv/tv/item/55>

³⁷⁸ Luis Emilio Soto, “La literatura experimental de Antonio Di Benedetto”. Prólogo a *Declinación y Ángel*, Ediciones de la Biblioteca Pública General San Martín, Mendoza, 1958, p. 11.

³⁷⁹ Armando Almada Roche, “Antonio Di Benedetto: entre los grandes...”, p. 6.

³⁸⁰ Joaquín Soler Serrano, ob. cit. <http://www.senalu.tv/tv/item/55>

³⁸¹ Celia Zaragoza, “Los cuentos de mi madre...”, p. 42.

Esos *elementos inconclusos* que descubre en el relato materno serán ampliamente utilizados por el futuro escritor, dejando de manera expresa y voluntaria, desde el primer libro publicado, un abanico de posibilidades de construcción de sentido al lector, más allá de lo que el autor mismo puede postular como voluntad inicial.³⁸² Estas dos formas estilísticas, la oralidad y el fragmentarismo, las mantendrá el escritor maduro. Ello dará lugar a un mayor espacio interpretativo para el lector: “...no he de ser yo el único intérprete”, lo que le daría la satisfacción de saber que el lector puede ir más allá.³⁸³

Di Benedetto dice que ha tratado de escribir en un castellano más o menos limpio, no castizo, incluso durante su obligada residencia en España:

Yo no tengo puesto el pensamiento ni en España ni en Argentina, me expreso como me parece normal. Lo que sí trato cuidadosamente es de que [sic] el lector entienda lo que escribo, y para eso tomo la precaución, cuando alguna palabra me parece de significado dudoso, de echarle una mirada al diccionario. Es decir, un castellano de diccionario, nada más. Ni siquiera de diccionario de alto vuelo, una exquisitez del idioma, no, no, que se entienda, que lo entienda el lector común.³⁸⁴

Es así que se reconoce el marcado tono coloquial que mantienen la mayoría de las obras de Di Benedetto. Beatriz Sarlo señalaba la primacía de la oralidad sobre la escritura que se encuentra en Borges, por ejemplo, que reconoce la primacía del gesto y la voz sobre lo escrito, porque en ella queda el rastro de lo vivido.³⁸⁵ En el diálogo con Piglia que hemos citado, Juan José Saer dice al respecto de la inflexión coloquial:

Las palabras, para mí, deben tener la misma naturalidad que tienen en el habla. Para ser literarias deben tener la naturalidad de lo hablado. Por supuesto que eso está sometido a una transformación musical, estilística, etcétera, etcétera, que permite incluir la mayor cantidad posible de léxicos en un estilo con una entonación coloquial.³⁸⁶

Hemos marcado en otro lugar que el lenguaje de Di Benedetto está absolutamente ligado a su lugar de origen y al uso del lenguaje cotidiano en Mendoza en los momentos en que vivió y escribió. Braceli da incluso una idea física de su trabajo literario: “¿Cómo era en trance de máquina de escribir? Escribía como vivía: minucioso y obstinado y fervoroso como un relojero, la obsesión era su hábito”, y compara el trabajo del escritor con el de un

³⁸² Espejo Cala llama la atención en la coincidencia de dicho postulado con lo planteado por Ricoeur sobre la lectura *co-rectora* del lector que convierte el texto en obra: “De hecho, la lectura, si es enriquecedora, nos obliga a revisar, reorganizar, desechar, modificar continuamente nuestras conclusiones sobre el texto”. Carmen Espejo Cala, *Víctimas de la espera*, p. 14.

³⁸³ Antonio Di Benedetto. Introducción a *Mundo Animal*, 2ª edición, p. 8.

³⁸⁴ Paloma Recio, art. cit. p. 37.

³⁸⁵ Ver Beatriz Sarlo, Buenos Aires, revista *Ñ*, n° 141, 10 de junio de 2006.

³⁸⁶ Juan José Saer, “Faulkner”. *Diálogo...* p. 69.

relojero.³⁸⁷ El propio autor dice, en defensa de este cuidado de la forma: “existe una ley fundamental para evitar la verborrea y que hay que observar con muchísimo respeto: economía”. Economía de las palabras, no abundar en ellas y, por el contrario, elegir la que sea más precisa y la que más exprese. “Esa es la ley”. Y en gran medida el cuidado se debe a que esa palabra escrita rompe el silencio y por lo tanto debe cuidar que no rompa la armonía del silencio.³⁸⁸ Ese principio de economía, al contrario de lo que podría parecer, es reconocido por su rica sugestividad. Como dice Kohan: “La economía es su riqueza. La contención gana en expresividad. Su fraseo tiende al despojamiento, pero también brilla en los períodos largos.”³⁸⁹

El extremo cuidado, incluso en la musicalidad de la frase, refleja a nivel de la prosodia el trabajo intencional de Di Benedetto sobre la percepción estética, tal como afirmaba Shklovski, en 1914, ya que es el “rasgo distintivo de la percepción estética el principio de la sensación de la forma.”³⁹⁰ Dice el autor de *Zama*:

Yo escribía y pensaba. Mi método de trabajo consiste en pensar un párrafo, descomponerlo en frases y, luego, repitiéndolas en voz alta para percibir la cadencia que les he impuesto, corregirlas para que tengan una adecuada sonoridad, pensando cómo le van a resultar al lector. [...] A veces trato de establecer una prolongada melodía. Como la melodía central de la composición armónica. Otras veces, no, pero siempre me esmero para que las frases y las oraciones tengan una construcción armónica y, si es posible, con cadencia.³⁹¹

Esa musicalidad, que liga la prosa de Di Benedetto al discurso poético, expresa la necesidad y la búsqueda de otros escritores. Saer, intentando también de esa construcción en su propia obra, plantea que intenta una nueva relación entre lírica y narración “como una superación de ciertos callejones sin salida de la tradición novelística —dice—, con la introducción o el cotejo de formas que no provienen necesariamente de la tradición narrativa”, introduciendo formas poéticas en la prosa.

Creo haber tratado de incorporar —dice— relaciones más complejas entre un sistema de elaboración poética. Poética en el sentido de la poesía como género y las leyes de

³⁸⁷ Rodolfo Braceli, “Di Benedetto, 20 años después”, p. 20.

³⁸⁸ Paloma Recio, art. cit. p. 36.

³⁸⁹ Martín Kohan, ob. cit. pp. 14-15.

³⁹⁰ “«No sentimos lo habitual, no lo vemos, no lo reconocemos». No vemos las paredes de nuestras habitaciones; nos es difícil ver los errores de una prueba de imprenta sobre todo cuando está escrita en una lengua muy conocida, porque no podemos obligarnos a ver, a leer, a no reconocer la palabra habitual. [...] Si deseamos definir la percepción poética e incluso artística, se impone inevitablemente lo siguiente: la percepción artística es aquella en la que sentimos la forma (tal vez no sólo la forma, pero por lo menos la forma)» [...] la sensación de la forma surgía como resultado de ciertos procedimientos artísticos destinados a hacérsela sentir”. Boris Eikhenbaum, “La Teoría del método formal”, ob. cit. p. 30.

³⁹¹ Jorge Halperín, art. cit. p. 18.

organización de la prosa: repeticiones, construcción rítmica y producción de versos en los textos de prosa, búsqueda, por momentos, de nudos en los cuales el nivel denotativo persiste.³⁹²

3.8. La transgresión genérica.

Como plantea Selena Millares, las prosas literarias de la vanguardia hispanoamericana protagonizan una doble subversión: la ruptura de una narrativa realista de vocación didáctica y de una forma de la tradición occidental que dividía los géneros en compartimentos estancos.³⁹³

Al comentar la publicación de los cuentos completos del autor, María Rosa Lojo hará hincapié precisamente en las características de diversidad y unidad de la recopilación:

La diversidad aflora en los arcos genérico discursivos (a veces fuertes, a veces laxos), desde la narración policial (“Los reyunos”) hasta la fábula poético-alegórica (los textos de *Mundo Animal*), desde el relato rural de aventuras en escenarios históricos o contemporáneos reconocibles (“Felino de Indias”, “El puma blanco”) hasta la narración fabulosa y legendaria (“Onagros y hombres con renos”), así también como la diversa extensión, que abarca tanto la *nouvelle* (“Declinación y Ángel”) como el microrrelato. La unidad la aporta la coherente mirada poética que imprime a la ficción un tono, una visión cósmica y antropológica.³⁹⁴

Hay una línea difusa de los géneros tradicionales, transgredida permanentemente, a veces no demasiado entendida por la crítica, aun de la que elogia la obra. Mastrángelo marca como un error del Di Benedetto cuentista la falta de un cierre *clásico*, a la Poe, lo que más que una falencia de Di Benedetto, demostraría una opinión de crítico como mínimo poco *aggiornado*.³⁹⁵ Bastaría simplemente una comparación con Chejov o Kafka para desacreditar dicha opinión, salvo que estos dos no fueran cuentistas de valor.

En distintas entrevistas Di Benedetto difiere acerca de sus preferencias con respecto al cuento y a la forma más extensa de la novela. En algún momento se reconoce más cómodo estilísticamente en el cuento; confiesa que se le presentan temas más frecuentemente para ello, temas que cuando puede resolver lo llenan de satisfacción. Le confiesa a María Esther Vázquez en 1984, acerca de la *completud técnica*, del placer de resolver una inspiración que puede plasmar en forma de cuento: “Me sale una especie de juguete mecánico, con su alma propia y me satisfago con su existencia como si consiguiera

³⁹² Juan José Saer, “Por un relato futuro”. *Diálogo...* pp. 72-73.

³⁹³ Selena Millares, *La revolución secreta: prosas visionarias de vanguardia*. Ensayo. Tenerife / Las Palmas, Ediciones Idea, 2010, p. 22.

³⁹⁴ María Rosa Lojo, “Diversa unidad. Vasta recopilación de los relatos de un autor fundamental”. *Diario La Nación*, Suplemento Cultural, domingo 4 de marzo de 2007, p. 3.

³⁹⁵ Carlos Mastrángelo, *El cuento argentino*. Buenos Aires, Hachette, 1963, p. 83.

un arbolito, cosa que me gustaría mucho”³⁹⁶. Di Benedetto opina que la pulsión creativa trae ya la forma implícita en que se plasmará la obra:

Yo procedí así con los engendros de sueños llamados cuentos que me caían del cielo. Durante años, cuando me caía del cielo una mota de nieve que se parecía a un cuento, la soplabla con todo el trópico de mis pulmones para que se esfumara y no me distrajera de mi novela. Hace unos meses me sentí solicitado por esos episodios tan diminutos en los que por ahí descubría gotas de mi sangre esparcida durante el día y acumulada como un pequeño soplo. Otras veces eran pequeños tesoros de imaginación y fantasía, liberadores, que me habían sido donados no sé por quién durante el sueño. Sentía que su construcción era débil, que se me daban como una oferta tímida para que hiciera de ellos algo con cierta solidez y cierta arquitectura estable. Los consideraba gracias menores de los dioses que pueden regirme, sin creer en la existencia de ningún dios.³⁹⁷

También expresa el poder creador que percibe en las formas largas de la novela: “uno se impone fuertemente cuando escribe una novela mágica, larga, que aquerencia a un lector y lo fuerza a plegarse a un autor por la constancia de una cantidad de páginas”. La novela le da esa proyección que le permitirá, dice, “vivir lo que no puedo vivir con todo el coraje de existir mil vidas”, que el “cuerpo se anime a ser muchos cuerpos y multiplicarse en mil aventuras”. El cuento puede impactar al lector, nos dirá Di Benedetto, pero:

Una novela, cuanto más larga mejor [...]. Se posesiona de un individuo y, según su capacidad de lectura, le toma meses, semanas o muchos días al menos, con muchas intensidades. De modo que ese individuo queda fecundado por la pertinacia de uno. Una pertinacia innoble que uno ejerce a través de la cantidad. Me creo salvado de eso porque trato de no ser jamás larguero, de usar un lenguaje sintético, de no subdesarrollar las situaciones y de conferirle al lector su rol. Él me tiene que ayudar porque aunque este señor lector no tenga mi imaginación tiene otras imaginaciones. Y como una obra literaria se escribe con múltiples y anónimos destinatarios, todo el conjunto va a formar una obra que, de la mía, va a hacer una más imaginativa, más rica, más fantasiosa, más construida.³⁹⁸

Es evidente que posturas rígidas y preceptistas con respecto al cuento como género han perdido toda relevancia desde hace años, pero no debemos olvidar el prestigio que todavía tenían en los años en que Di Benedetto desarrolla su obra³⁹⁹. En la organización que

³⁹⁶ María Esther Vázquez, “Con Antonio Di Benedetto”. Diario *La Nación*, Cuarta Sección. Buenos Aires, 23 de diciembre de 1984, p. 2.

³⁹⁷ Ricardo Zelarayán, “El escritor Antonio Di Benedetto. «Un ser desdichado que lucha contra la palabra»”. *Clarín, Cultura y Nación*, 12 de junio de 1975, p. 4.

³⁹⁸ *Ibíd.*

³⁹⁹ Alazraki, autor sumamente reconocido en relación a la teoría del cuento, y no solo en castellano, decía todavía en 2001: “El cuento moderno, tal como lo entendemos a partir de Poe, que elabora la primera poética del género, difiere considerablemente en su concepción, organización y funcionamiento de formas allegadas que le preceden. Con Poe, el relato breve adquiere una tesitura, una concentración y una estructura que no tenían sus prolegómenos. Poe define no solamente lo peculiar de su longitud —texto que se lee de una sentada— sino otros rasgos distintivos: el efecto singular, por ejemplo, que controla y determina la disposición del argumento, que fija la composición del texto y que establece la relación entre sus partes. [...] Desde Poe no podemos hablar indiscriminadamente de «cuentos» para referirnos a las narraciones breves: será cuento solamente aquel que se avenga a la perceptiva fijada por el maestro norteamericano [...] desde

había determinado para la publicación de sus cuentos completos en la editorial Alianza (que se interrumpe por su muerte), Di Benedetto dispone que se editen por separado los más cortos de los más largos. Para el volumen de los cuentos cortos elige una organización temática que agrupa en subtítulos cantidades que varían de uno a veinte cuentos. Incluía los cuentos de la novela *El pentágono*, con correcciones y variaciones, dos cuentos breves que figuran en la novela *El silenciero*, y otros que no se habían publicado en libro. Los títulos organizadores parecen una sugestiva pintura del autor y más un catálogo de motivaciones que una categorización de subgéneros: “De nostalgia”, “De amor”, “Sentimentales”, “De celos”, “Desafecciones del amor”, “De humillaciones”, “Del absurdo”, “Sombríos”, “Cruel”, “De las guerras”, “Del cinismo”, “Irónicos”, “De frustraciones”, “De metamorfosis”, “Psicológico”, “Torturado”, “Oníricos”, “Realistas”, “Realismo mágico”, “Realismo lírico”, “Fanta-realismo histórico”, “De lo irreal”, “Transrealistas”, “Objetivista”, “Naturalista”, “Apólogos”, “Fábulas”, “Con animales, pero no fábulas”, “Zoo-botánico”, “Policíacos”, “Cuestiones de identidad y del tiempo”, “Cortísimos (de humor, extrañeza e ironía)”, “Fantásticos”, “Ominosos”.

Para los cuentos más largos elige el título de “Relatos completos”. Se interroga, en el borrador para la presentación del primer libro: “¿Son o no son, estos relatos, cuentos? Para el autor, sí. Si bien admite que los relatos del segundo volumen pueden pareceros a vosotros lectores, ‘nouvelles’. Como gustéis.”⁴⁰⁰

En cuanto a la extensión de sus novelas, hay tres que son muy cortas. Conforman un volumen comercial gracias al artilugio editorial de un formato pequeño, una caja más pequeña aún y una tipografía excesiva. Esto permite en el caso de *El pentágono* llegar escasamente a las ciento cincuenta páginas, con cuentos a su vez cortísimos, que en un diseño de página normal rara vez llenarían una o dos páginas. *El silenciero* y *Los suicidas* a duras penas, y con los mismos artilugios gráficos, llenan ciento noventa páginas.

En cuanto al punto de vista temático, podemos mencionar algunos cuentos, solo a manera de ejemplo. “Los reyunos” es un cuento *policíaco*, completamente alejado de los parámetros del género o subgénero, tanto en su versión decimonónica racionalista como en

Poe el relato breve adquiere una fisonomía, una coherencia y un equilibrio estructural que excluye formas invertebradas, anteriores o posteriores”. Jaime Alazraki, “¿Qué es lo neofantástico?”, *Teorías de lo fantástico*, David Roas (comp.), pp. 265-266.

⁴⁰⁰ Antonio Di Benedetto. “Introducción” para la presentación de *Cien cuentos*. En *Cuentos completos*, p. 37.

la del policial negro: ambientado en una pequeña población semi campesina, muestra un conflicto pasional, en el que el hijo asesina al padre por la mujer que quiere y que ha sido amante de aquel, matriz psicoanalítica y edípica si las hay; el paradigmático “Mariposas de Koch”, en un lenguaje casi infantil, desarrolla un conflicto amoroso triangular; en “Aballay” encontraremos una extraña mezcla de hagiografía, tradición criollista y autoficción. Otro elemento de ruptura es la profusa intertextualidad, la permanente irrupción de lo fantástico, la extrañeza y paradoja de los finales indefinidos de las novelas, como por ejemplo en *Zama*, novela ambientada históricamente que se resuelve en una aparición fantasmática (que no fantasmal) y una castración simbólica.

3.9. El estatuto de la imagen

El tema de la imagen, en la prosa dibenedettiana, suele mencionarse especialmente en relación a *Declinación y Ángel* y a la polémica sobre la anticipación temporal en el uso de una técnica *objetivista*. Por el contrario, planteamos que la fuerte presencia de la imagen como formadora de sentido está presente a lo largo de todo el desarrollo de la obra, empezando por los cuentos de *Mundo animal*. Como en otras literaturas denominadas del absurdo o kafkianas, es difícil desentrañar un sentido del texto si no es a través de la apreciación de las imágenes que este nos presenta, imágenes que por lo demás responden muchas veces a una lógica onírica, y metaforizan o analogizan situaciones del mundo real objetivo, categoría esta de lo onírico que reputamos como elemento central en la literatura de Di Benedetto. Maturo refleja esa misma opinión al afirmar que “su interés en la imagen lo acerca a la plástica y al cine”, pues se trata de la propensión de “ver el mundo en imágenes”, de la capacidad de intuir situaciones arquetípicas, irradiantes, que rebasan la traducción conceptual y por sí solas imponen significación.⁴⁰¹

La forma de escansión y división del texto, división de la historia en bloques relativamente cortos, se equipara a escenas cinematográficas, separados por un hiato a veces marcado por tres pequeños asteriscos. El manejo de la puntuación, en frases cortas, tiene un efecto de ralentización de la acción (también de una contenida violencia) que colabora con una sensación particular en la percepción del lector.⁴⁰²

⁴⁰¹ Graciela Maturo, “La aventura vital...”, pp. 15-17.

⁴⁰² Si bien Ortega lo plantea como un recurso de “deshumanización” del relato, no es ajeno al efecto que la cámara lenta o el foco en detalle, de primerísimo plano, produce como efecto estilístico. “Uno, el más simple,

Ciertamente, la influencia del cine no se percibe solo en Di Benedetto o en particular en los objetivistas. La influencia de la imagen se extiende a lo largo del siglo XX sobre la literatura toda: la imagen explica por sí misma. Di Benedetto recuerda la influencia que recibe no solo del cine, sino especialmente del cine mudo. De ese modo la imagen, como el recuerdo y los sueños, puede impactar directamente en la emoción, en lo afectivo, sin necesidad de explicaciones. En la fuerte influencia que recibe la literatura argentina del existencialismo, también está grabada esa tendencia a mostrar en imágenes. Ejemplos de ello encontramos ya en el Sartre de *La náusea* como en el laconismo de *El extranjero* de Camus, autor que Di Benedetto quiere recordar al comienzo de *Los suicidas*.⁴⁰³ Jitrik reconoce la validez de la novedad formal que implica el uso de la imagen desde su conocido cuestionamiento crítico a la novela de Marechal, *Adán Buenosayres*, que, un hecho inusitado en nuestra literatura, sorprende y atrae; es diferente porque sus pretensiones son de otra naturaleza:

Es como si frente a un vitral siempre nos hubiéramos sentido conmovidos por lo que se nos dice que representan las figuras cuando alguien, de pronto, nos enseña que no es precisa la leyenda, que en las formas y colores y los movimientos hay una lección mayor que en todas la palabras y alusiones.⁴⁰⁴

El tema se desarrolla en profundidad en el análisis de “Declinación y Ángel”.

3.10. Influencias

En la entrevista que le hace Lorenz, Di Benedetto reconoce una serie de influencias de escritores tanto latinoamericanos como europeos, pero la lista es tan amplia que parece perder efectividad en cuanto a la literatura propia:

consiste en un simple cambio de la perspectiva habitual. Desde el punto de vista humano tienen las cosas un orden, una jerarquía determinados. Nos parecen unas muy importantes, otras menos. Para satisfacer el ansia de deshumanización no es, pues, forzoso alterar las formas primarias de las cosas. Basta con invertir la jerarquía y hacer un arte donde aparezcan en primer plano, destacados con aire monumental, los mínimos sucesos de la vida. [...] Un mismo instinto de fuga y evasión de lo real se satisface en el suprarrealismo de la metáfora y en lo que cabe llamar infrarrealismo. A la ascensión poética puede sustituirse una inmersión bajo el nivel de la perspectiva natural. Los mejores ejemplos de cómo por extremar el realismo se le supera —no más que con atender lupa en mano a lo microscópico de la vida— son Proust, Ramón Gómez de la Serna, Joyce”. José Ortega y Gasset. “La deshumanización del arte”. En José Manuel Cuesta Abad, Julián Jiménez Heffernan (eds.), *Teorías Literarias del siglo XX*, Madrid, Ediciones Akal, 2005, p. 961.

⁴⁰³ Saer también establece esa familiaridad estilística con la narrativa existencialista, en particular en *Zama*, que es “por ciertos aspectos de su concepción narrativa, comparable a las obras mayores de la narrativa existencialista, como *La náusea* y *El extranjero*”. Juan José Saer, “Zama”. *El concepto...*, p. 57.

⁴⁰⁴ Noé Jitrik, “Adán Buenosayres: la novela de Marechal”. *Contorno*, N° 5/6, Buenos Aires, septiembre de 1955. En Ana María Barrenechea (ed.), *Ficciones Argentinas: Antología de lecturas críticas*. Buenos Aires, Grupo Editorial Norma, 2004, pp. 81-107.

Los escritores latinoamericanos que mayor influencia tuvieron en mí, y por cierto los más significativos a mi modo de ver, son Ernesto Sabato, Jorge Luis Borges, Augusto Roa Bastos, Horacio Quiroga, Gabriel García Márquez y João Guimarães Rosa. Pero, por supuesto, hay una serie de escritores europeos que han gravitado mucho en mí, de ellos en primer lugar Dostoievsky, Kafka, Joyce, Rilke, Luigi Pirandello, Albert Camus y Pär Lagerkvist; a ellos se suma el norteamericano William Faulkner. Entre los novelistas estrictamente contemporáneos distingo a Günter Grass. Todas estas preferencias no han sido necesariamente fuentes de influencia.⁴⁰⁵

Di Benedetto hace una especie de mapa de su proceso creativo, de sus modelos de inspiración a través del tiempo: “...en Mendoza —dice—, leí un artículo sobre James Joyce que me fanatizó”, a pesar de que confiesa haber entendido poco (lo leyó en francés porque no había traducción); “y se me hizo un barullo en la cabeza, pero me habían inculcado que esa era la nueva manera de escribir y que así era como debía hacerlo”. Algo parecido le sucede con *El sonido y la furia*. Sin embargo, en la entrevista con Lorenz, no solo demuestra conocer bien la obra de ambos, sino que reconoce la profunda influencia que han tenido ambos en la literatura del siglo XX, influencia de la que no se puede volver atrás, y se pregunta en qué lugar de occidente “no han gravitado Joyce, Faulkner y Kafka.”⁴⁰⁶

Di Benedetto reconoce que ese tipo de literatura le impactó, y tomó al pie de la letra que había que escribir así. Después de leer y producir bajo esa influencia, reconoce que los tres escritores que más determinaron su obra son Pirandello, Ionesco y Dostoievsky:

Hasta que un día redescubrí a Pirandello. La claridad y el sentimiento de Pirandello me dijeron: este es el camino. Y otro día redescubrí —porque ya los había leído aunque sin asimilarlos— a Dostoievski. Y al leer a Dostoievski dije: este es el camino. ¿Por qué? Por la profundidad, sobre todo para detectar y describir el mal.⁴⁰⁷

También incorpora en ese reconocimiento a Ionesco, a quien conoció personalmente: “Agregué que lo consideraba más valioso a Ionesco y que me consideraba un deudor de su narrativa y de su teatro. Mi acreedor en materia literaria, después de Dostoievski y Pirandello, es Ionesco. Influyó en mí sin conseguir que lo imite.”⁴⁰⁸

La relación con la obra de Pirandello no siempre es entendida por la crítica en el sentido y extensión que le da el mendocino. Es más que conocido el juego con personajes que actúan interpelando al autor, o de personajes reales en la ficción o viceversa, de la presencia del propio autor en la ficción, de lo que son buenos ejemplos *Seis personajes en*

⁴⁰⁵ Günter Lorenz, ob. cit. p. 130.

⁴⁰⁶ *Ibíd.* p. 119.

⁴⁰⁷ Paloma Recio, art. cit. p. 35.

⁴⁰⁸ Jorge Urien Berri, art. cit. p. 6.

busca de autor, o *Cada cual a su manera*, en los que hay una ruptura intencional de la ilusión realista de la ficción. Así también la ficción de don Miguel de Unamuno, de indudable influencia en los primeros años del siglo XX, en obras como *Niebla*, o *Cómo se escribe una novela* (de juego autoficcional, también, como se verá). Antecedente más cercano en lo geográfico, será Macedonio Fernández. En su artículo sobre Macedonio Fernández y el problema del autor⁴⁰⁹, Mario Goloboff recuerda una máxima permanente de la literatura macedoniana: “Yo quiero que el lector sepa siempre que está leyendo una novela y no viendo un vivir, no presenciando (vida).”⁴¹⁰ Su literatura está *amasada* “para desafiar con lo artístico lo verosímil, lo pueril verosímil.”⁴¹¹

Di Benedetto plantea que en la revista *Leoplán*, que conoció siendo niño y coleccionó durante años, había conocido los cuentos de Horacio Quiroga, que aún vivía, y las “obras de Pirandello, tan ricas, que consultaban tanto mis sentimientos por mi familia italiana □dice el autor— y ese ambiente familiar en que me he desenvuelto y que a la larga es el que me ha dado la materia prima para la mayor parte de mi narrativa”. Valora en Pirandello, dice, el carácter “dramático pero sin estruendos, intenso pero sin gran escándalo” de esos grandes retratos familiares. “Me sensibilizaba debido al afecto o a la vida hogareña que yo llevaba, con un padre muerto prematura y misteriosamente cuando yo tenía diez años.”⁴¹² Estas declaraciones pueden entenderse plenamente si se conoce la producción cuentística de Pirandello, plagada de personajes simples de pueblo, de amores y desamores, de pequeñas tragedias de la gente común. En *Cuentos para un año* se encuentran ese tipo de personajes e historias que perfectamente pueden identificarse con muchos de los relatos de Di Benedetto, particularmente los de *Grot*, *El cariño de los tontos*, *Absurdos* (“Los reyunos”, “Ítalo en Italia”) y *Cuentos del exilio* (“Extremadura”, “Recepción”). Al respecto dice Di Benedetto:

Cité antes a Pirandello, y lo voy a repetir. Pirandello, como yo, era nativo de Sicilia, y escribió con el sentimiento de un siciliano, de un campesino, con gran afecto por la familia y con los odios familiares también. Mi familia es siciliana, yo soy siciliano, leo todos los libros, las novelas que encuentro que tengan que ver con Sicilia, todas las

⁴⁰⁹ Mario Goloboff, “El primer metafísico de Buenos Aires”. Diario *Página 12*, 8 de febrero de 2012. <https://www.pagina12.com.ar/diario/contratapa/13-187145-2012-02-08.html> Captura 6/6/2017.

Véase, del mismo autor, “Macedonio Fernández y el tema del autor anónimo”. *Elogio de la mentira. Diez ensayos sobre escritores argentinos*. Buenos Aires, Simurg, 2001, pp. 35-48.

⁴¹⁰ Macedonio Fernández, *Museo de la novela eterna*. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1967, p. 39.

⁴¹¹ *Ibíd.* p. 66.

⁴¹² Jorge Urien Berri, art. cit. p. 6.

películas que tienen que ver con el sur de Italia las devoro y me siento muy italiano del sur.⁴¹³

Pirandello estudia y asume una forma particular del *humorismo*, objeto de una serie de conferencias que dicta en el *Instituto Superiore de Magistero*, de Roma, serie que se edita aumentada en 1920. Evidentemente se refiere a un concepto que no tiene que ver con hacer reír, y al que también distingue del sentido de ironía en la retórica, palabra que a veces se usa por humorismo, precisamente para distinguir un tipo de humor de aquel del bufón que hace reír. El concepto sin embargo no es equiparable a la figura retórica tradicional:

Esta figura retórica —dice Pirandello— implica una contradicción, sí, pero ficticia entre lo que se dice y lo que se pretende que sea entendido. La contradicción del humorismo, en cambio, nunca es ficticia, sino esencial, como veremos, y de muy otra naturaleza.⁴¹⁴

En ese tipo de ironía que define lo contradictorio es el sentimiento entre lo que da risa y es dolor, entre lo que da las dos cosas al mismo tiempo. De hecho hay algo de paradójal en este tipo de humor, finísimo, escondido. Ese humorismo requiere de una cierta identidad de estilo, de comprensión, de juego, también con el lenguaje. “El humorismo tiene necesidad del más vivo, libre, espontáneo e inmediato movimiento del lenguaje, movimiento que solo se puede tener cuando la forma se va creando poco a poco.”⁴¹⁵ Este concepto tiene que ver también con una “excentricidad de estilo”⁴¹⁶, que a su vez rompe “el pretexto de la lógica”, ya que la lógica de la acción “puede desmentir la del pensamiento, demostrando que es una ficción creer en su absoluta sinceridad.”⁴¹⁷ Ese tipo de sentimiento es el que encontramos en gran parte de la obra de Di Benedetto.

En la obra de ambos vemos también el juego permanente entre “lo real y lo irreal”, el recurso del desdoblamiento y el espejo, el uso de una *mezcla* autoficcional en la construcción significativa y la atención al uso de la imagen.⁴¹⁸

⁴¹³ Paloma Recio, art. cit. p. 39.

⁴¹⁴ Luigi Pirandello, “El Humorismo”. En *Obras escogidas, T. I.* Madrid, Aguilar, 1965, p. 915.

⁴¹⁵ *Ibíd.* p. 956.

⁴¹⁶ *Ibíd.* p. 1040.

⁴¹⁷ *Ibíd.* p. 1082.

⁴¹⁸ “La consideración de la obra de arte no es otra cosa, en el fondo, que una forma de organización de las imágenes. La idea del artista no es una idea abstracta; es un sentimiento que se convierte en centro de la vida interior, se apodera del espíritu, lo agita, y al agitarlo, tiende a crearse un cuerpo de imágenes. Cuando un sentimiento sacude violentamente el espíritu, generalmente se despiertan todas las ideas, todas las imágenes que están de acuerdo con él; aquí, en cambio, por la reflexión injertada en la semilla del sentimiento como

De Dostoievski, a su vez, decía aquel maestro de Borges, Cansinos Assens:

Lo subconsciente es el dominio familiar de Dostoyevski; él es el novelista de lo subconsciente por antonomasia. [...] Dostoyevski conoce ese mundo de lo subconsciente porque lo ha explorado en sí mismo, y también porque ha aprendido a conocer su importancia, por lo menos literalmente, en Hoffmann.⁴¹⁹

Destaca Cansinos las condiciones del joven ruso, rechazado después de un primer triunfo y apartado del mundo, en que escribe *El doble* (1846)⁴²⁰, novela en la que el personaje llega a ver desdoblada su personalidad en la figura de un compañero de oficina: “Dostoyevski, muy acertadamente, desde el punto de vista literario, mantiene la ambigüedad del proceso novelesco entre lo objetivo-real y lo ideal-subjetivo, con lo que se enriquece doblemente el interés del relato”. El drama puede desarrollarse en la realidad exterior o en el cerebro del perturbado señor Goldiakin, y de ambas maneras puede considerarlo el lector, sin que por eso resulte menos impresionante, menos trágicamente bufo. Dostoyevski se encuentra aquí en el mismo plano de Calderón en su *Vida es sueño*, y maneja arbitrariamente el mismo haz de valores. “A la primera aparición del doble, Goliadkin exclama: «¿Será éste un personaje nuevo y quizás el protagonista?».”⁴²¹ El doble, dice Cansinos, nos plantea enormes problemas metafísicos —la realidad del mundo exterior, las relaciones entre el sueño y la vida— y nos incita a hondas meditaciones⁴²²

3.11. La construcción autoficcional

Decía Pirandello que cada uno de los *Seis personajes en busca de un autor*

expresa como suyos la viva pasión y el tormento que durante tantos años fueron el trabajo de mi espíritu: el engaño de la comprensión recíproca, fundado irremediamente en la vacua abstracción de las palabras; la múltiple personalidad de cada uno, según todas las posibilidades de ser que se encuentran en cada uno de nosotros, y, en fin, el trágico conflicto inmanente entre la vida que se mueve continuamente y la forma que la fija, inmutable.⁴²³

planta maligna, se despiertan las ideas y las imágenes por oposición”. Luigi Pirandello, “El Humorismo...”, p. 1062.

⁴¹⁹ Rafael Cansinos Assens, “Prólogo” a *Memorias del subsuelo*. En Fiodor Mijailovich Dostoyevski, *Obras completas*. T. I. Madrid, Aguilar, 1968, p. 81.

⁴²⁰ “Dostoyevski se habría inspirado para su libro [*Pobres gentes*] en *La capa*, de Gógol, novela cuyo patetismo le hizo gran impresión y a la que alude en cierta página de la suya”. Rafael Cansinos Assens, “Prólogo” a *Pobres gentes*. Fiodor Mijailovich Dostoyevski, ob. cit. pp. 103-104.

⁴²¹ Rafael Cansinos Assens, “Prólogo” a *El doble*. Fiodor Mijailovich Dostoyevski, ob. cit. p. 204.

⁴²² *Ibíd.*

⁴²³ Luigi Pirandello, “Prefacio” para la primera edición de *Seis personajes en busca de un autor*, en respuesta a las polémicas que se produjeron en torno a la obra partir de su estreno. *Seis personajes en busca de un autor*. En *Obras escogidas*, T. I. Madrid, Aguilar, 1965, p. 42.

La literatura de Di Benedetto nos enfrenta a esa misma diluida línea que divide lo biográfico de lo ficcional en su obra. Más que una aparición esporádica o aleatoria, la característica de autoficcionalidad o auto referencialidad es permanente en su literatura. Es interesante observar que esta elección estilística para la construcción literaria, que no tiene ninguna pretensión autobiográfica, convierte a Di Benedetto en precursor de las tendencias literarias que se empezarán a imponer a finales de siglo pasado y principios del actual en la literatura en castellano. Esta afirmación se hará evidente a través del estudio de la obra, y en este trabajo se irá planteando en el análisis de cada obra en particular. Dicha autoficcionalidad es también reconocida por el mismo autor en más de una ocasión. Algunos rasgos de estas coincidencias entre ficción y biografía han sido señalados especialmente en sus novelas, en *Los suicidas* o *El silenciero* y en particular en *Sombras, nada más...*, que se convierte en particular colofón del conjunto de la obra. Pero esa característica está presente desde el mismo primer cuento de *Mundo Animal*, como se verá.

Marta Castellino marca la posibilidad de encontrar en el texto *supuestamente novelesco* “rasgos de la autobiografía, género que se caracteriza precisamente por la identidad (al menos pretendida) entre autor, narrador y personaje”. Este posible autobiografismo —dice— suministra otra clave de acceso que ayuda a penetrar en la complejidad narrativa de Antonio Di Benedetto⁴²⁴. Así también interpreta que “esta creación de un espacio biográfico a través de algunas estrategias de autorepresentación particulares, aparece como un rasgo más de la búsqueda de sentido a que el sujeto contemporáneo se ve compelido.”⁴²⁵ Sin embargo, no tiene Di Benedetto intención autobiográfica ni mucho menos entendida esta como género. Ante esa voluntad ficcional y no autobiográfica del autor, es importante recordar lo que ya marcaban los formalistas rusos sobre el vínculo de la literatura con la vida real. Según Shklovski:

la génesis explica solo el origen, mientras que lo que interesa para la poética es la comprensión de la función literaria. El punto de vista genético no tiene en cuenta la existencia del artificio, que es una utilización específica del material; no se tiene en cuenta la elección realizada cuando se toma materia de la vida, de la transformación sufrida por ese material, de su papel constructivo: finalmente no se tiene en cuenta que un medio desaparece mientras que la función literaria que él ha engendrado permanece: no solo como supervivencia, sino también como procedimiento literario que mantiene su significación independientemente de toda relación con ese medio.⁴²⁶

⁴²⁴ Marta Elena Castellino, “Objetos y sueños...”, pp. 59-60.

⁴²⁵ *Ibíd.* p. 64

⁴²⁶ Boris Eikhenbaum, “La Teoría del método formal”, p. 34.

Decía Ricardo Piglia que en la literatura “todas las historias del mundo se tejen” con la trama de la propia vida: “Lejanas, oscuras, son mundos paralelos, vidas posibles, laboratorios donde se experimenta con las pasiones personales.”⁴²⁷ Vargas Llosa, por su parte, reconoce que la raíz de todas las historias es la experiencia de quien las inventa, lo vivido es la fuente que irriga las ficciones. Esto no significa, desde luego, que una novela sea siempre una biografía disimulada de su autor; más bien que en toda ficción, “aun en la imaginación más libérrima”, es posible rastrear un punto de partida, una semilla íntima, visceralmente ligada a “un punto de partida, a una suma de vivencias de quien la fraguó. Me atrevo a sostener que no hay excepciones a esta regla.”⁴²⁸

Desde el mismo inicio de *Las palabras y las cosas*, Foucault llama la atención precisamente sobre la participación explícita del autor en la propia obra, y no solo a través de su mirada, lo que se da por descontado. Utiliza para ello el análisis de *Las meninas* de Velásquez, y el juego de representación entre autor, obra, mirada de un observador externo que a su vez se refleja y lo que queda todavía fuera de la mirada del observador pero no del pintor, que es la obra, la tela, de la que se ve solo el reverso del bastidor.

En entrevista de Urien Berri para *La Nación*, Di Benedetto dice explícitamente: “Creo que gran parte de lo que escribí es autobiográfico, aunque lo disimule para que no me descubran, para que no me acusen de torpezas reiterativas.”⁴²⁹ Abundando en la explicación de su propia poética, Di Benedetto insiste:

Digo, pues, que las figuras de mis novelas y mis cuentos son: personas de mi contorno, yo mismo, y las criaturas imaginadas e imaginables por esas personas o por mí; pero que como poseen atributos y pasan conflictos que pueden darse en hombres y mujeres del mundo infinito, quizás logren cumplir la aspiración de universalidad que declaro y confieso para los seres de mis libros y que asiduamente la crítica me ha reconocido [...] he dicho que mis personajes de la ficción son personas que caen habitual u ocasionalmente bajo mi ojo, el individuo que encuentro cuando me pienso o cuando me ubico ante el espejo y las criaturas que pueden ser fabuladas por mí o por mi prójimo.⁴³⁰

Juan Manuel Cuesta Abad plantea que la obra artística es una creación dialéctica que dinamiza e interrelaciona interior y exterior de los mundos objetivo, subjetivo y social, que desenvuelve “en universos semánticos finitos los contenidos de aquéllos representados en el acervo de conocimientos codificados de la cultura” construyendo “subuniversos de sentido”,

⁴²⁷ Ricardo Piglia. “Nuevas tesis sobre el cuento”. *Formas Breves*, p. 116.

⁴²⁸ Mario Vargas Llosa, *La utopía arcaica. Obras Completas VI, Ensayos Literarios I*. Galaxia Gutemberg Círculo de Lectores, 2006, p. 10302.

⁴²⁹ Jorge Urien Berri, art. cit. p. 6.

⁴³⁰ Günter Lorenz, ob. cit. p. 123.

producto “de las exploraciones que lleva a cabo el sueño, la fantasía y, por supuesto, la literatura.”⁴³¹

Esta característica de auto referencialidad da por resultado personajes de un universo que bien podría ser llamado *balzaciano*, en el sentido de que el total de la obra construye una imagen única. La reiterativa aparición del uso de la primera persona en presente de indicativo, los avatares de personajes enfrentados a tan parecidas vivencias en lo existencial resultan, en una lectura integral, en la construcción de esa imagen unitaria.

Di Benedetto plantea que cuando uno se “siente habilitado para el largo esfuerzo que representa escribir una novela”, el escritor “se convierte en el centro de esa novela y se asigna un rol”. El autor “se sabe centro y representación de un universo en el que está incluido.”⁴³² Siempre asediado por la pregunta: ¿ese libro que usted escribe es autobiográfico?, Di Benedetto explicará:

Si juzgo mi caso como una generalización, diría que es inconcebible que yo sea *Zama* y *El silenciero* y *Caballo en el salitral* al mismo tiempo. Yo no soy todo eso. Sí podría decir: no he sido todo eso, no he vivido todo eso, pero son formas asumidas al escribir, de lo que hubiera sido, de lo que hubiera querido o necesitado ser. En todo caso, si eso aún no sucedió —y lo estoy concibiendo cuando me encuentro en la profunda soledad del escribir—, lo que estoy haciendo es configurar un pasado o un presente o un futuro donde yo tenga un acto de presencia o pueda hacer tal o cual cosa para asumir otra vida, ya que mi vida es tan mezquina como esta que tengo y nada más... ¿Y cómo construirla si no es con la imaginación y la escritura?⁴³³

Es importante destacar que no existe voluntad del autor de escribir autobiografía, ni de sujetarse de ningún modo a un “estatuto autobiográfico”. Por el contrario, Di Benedetto afirma la ficcionalidad de la obra, si bien es claro que la ficción está en gran medida construida sobre la base de datos de la propia biografía. Puede también verse que esa autorreferencialidad tiene base en la preocupación subjetiva y la fuerte impronta existencialista que recorre su obra. Pero esta autorreferencialidad no será explícita, al punto tal de que casi siempre estará escondida y oscurecida. En este trabajo expondremos el carácter autoficcional, y redundante en otras obras, de los cuentos de *Mundo animal*, situación que no ha advertido siquiera la crítica que ha estudiado la obra del mendocino.⁴³⁴

Así, el personaje del drama, en la obra de nuestro escritor, es Antonio Di Benedetto.

⁴³¹ José Manuel Cuesta Abad. *Teoría Hermenéutica...*, p. 207.

⁴³² Ricardo Zelarayán. “«Un ser desdichado...”, pp. 1-4.

⁴³³ *Ibíd.* p. 4.

⁴³⁴ Es interesante, aunque más no sea, mencionar aquí la referencia del artículo de Pierre Ouellet, que, en cita de Zonana, “concibe la literatura como un vasto espacio en el que es posible identificar los rastros de un

Gérard Genette busca las raíces de la oposición entre los textos de ficción y los de dicción en la relación pragmática entre autor y narrador. Según Genette, los autores de textos no ficticios marcarían su adhesión sincera al relato identificándose con el narrador, mientras que en los textos de ficción podría señalarse una brecha entre la identidad del autor y la del narrador que permitiría al primero hacer afirmaciones sin comprometerse verdaderamente con ellas.⁴³⁵

Con el tiempo ese reconocimiento explícito del juego autoficcional en la construcción literaria ganará adeptos. Javier Marías nos dice: “debo reconocer que en estos momentos [el autobiográfico] es un campo —como también la narración en primera persona— que cada vez me interesa y tienta más. Ahora bien, me interesa y me tienta no en tanto testimonio, sino en tanto que ficción, por contradictorio que esto pueda parecer a primera vista.”⁴³⁶

Quienes conocieron y trabajaron junto a Antonio Di Benedetto encuentran a la persona y al personaje con claridad en su obra.⁴³⁷ Rodolfo Braceli no duda en afirmar que “el gran y sucesivo personaje” de Di Benedetto fue él mismo:

Está de corazón y mente, entero, en sus libros. Su biografía respira a través de sus personajes centrales. Él es ellos. Nadie más parecido a él que Diego de Zama, con su «confesión de deseos y mordientes reproches», con su espera desesperada. O cuando acusaba el desguarnecimiento del niño sin madre de «Enroscado». Como el protagonista de *Los suicidas* merodeaba con fruición el suicidio. El Antonio de cada día estaba tan en carne

sujeto y su metamorfosis. Un sujeto que puede caracterizarse por sus maneras de ver, sentir, y escribir a través de la figuración literaria del espacio, el tiempo, la enunciación de las cantidades y las cualidades, el movimiento, la representación del otro, por ejemplo. [...] el examen de las elecciones constructivas de distintos autores, en su conjunto, permite diseñar una poética de la mirada, o más bien una poética del perceptor. Su estudio se orienta entonces al esbozo de este proyecto de reconstrucción del sujeto a través de la experiencia que éste deja plasmada en la enunciación literaria”. Víctor Gustavo Zonana (ed). “Introducción”. *Poéticas de autor en la literatura argentina. (Desde 1950)*, p. 18, en donde refiere a Pierre Ouellet, *Poétique du regard: Littérature, perception, identité*. Québec, PULIM/ Septentrion, 2000.

⁴³⁵ Gérard Genette, *Ficción y dicción*. París, Seuil, 1991, p. 162.

⁴³⁶ Javier Marías. “Autobiografía y ficción”. *Literatura y fantasma*. Barcelona, Debolsillo, 2007, p. 71.

⁴³⁷ Con incontenible fervor surrealista y con conocimiento retroactivo de los hechos, Juan Jacobo Bajarla diría en homenaje a sus restos mortales: “Fue el protagonista absoluto de todos sus argumentos. En *Zama* vivió y murió por un traslado mientras su mujer y sus hijos estaban ausentes. En *El silenciero* padeció el fragor de un mundo hecho añicos, que termina con él en la prisión, como si de alguna manera estuviera previendo su posterior encarcelamiento. En *Los suicidas* firmará con su amante un pacto de muerte. Ella se anticipará dejándole unas líneas en las que le pide que no se mate. [...] Siempre huyó, siempre estuvo en fuga y errante, perseguido siempre (sic). Toda su obra fundamental, *Zama*, *El silenciero*, *Los suicidas*, es una fuga de la realidad hostil y de su propio cuerpo. [...] En esta realidad conoció la usura del poder, la usurocracia total ya señalada por Ezra Pound. Conoció la delación y el engaño, la palabra impregnada de intenciones y la sonrisa detrás de cuyos labios estaban los dientes del asalto. [...] Antonio Di Benedetto como César Vallejo, no tuvo madre, ni súplica, ni sirvete, ni agua, ni padre que preguntaba por los broches mayores del sonido.” Juan Jacobo Bajarla, discurso de despedida de los restos mortales de Antonio Di Benedetto en la SADE antes de su traslado a Mendoza. Citado por Nelly Cattarossi Arana en *Antonio di Benedetto: casi memorias. Testimonios de vida, bibliografías, notas graficas*. Mendoza, Ediciones Culturales de Mendoza, 1993, p. 90.

viva como el huyente protagonista de *El silenciero*. Sostenía una pulseada entre culpa y confesión.⁴³⁸

En el estudio que prologa el libro *Páginas de Antonio Di Benedetto seleccionadas por el autor*, Graciela Maturo, que además de estudiar su obra lo conoció y trató personalmente en Mendoza, afirma con rotundidad que la obra de Di Benedetto “es medularmente autobiográfica. No se trata solo del aprovechamiento, ineludible al escritor, de su experiencia de vida; se trata también de un modo personal de elaborar la propia existencia, de esclarecerla, desplegándola.”⁴³⁹ Así sus personajes, en gran medida, dice, “lo espejan con pudoroso recato, lo aluden, lo duplican en la escala trágica o cómica, sin faltarles por ello el moldeado de su imaginación vivaz”. Las situaciones límite que los personajes viven, en las que se hundan o se salvan, deban entenderse “como tesis o reflejo inmediato del creador, cuya visión planea siempre por encima de su creación.”⁴⁴⁰

Di Benedetto mismo es explícito en más de una ocasión acerca de la estrecha relación de sus héroes novelescos con su propia experiencia vital. Al respecto, es lógico pensar que el lector ocasional o *no iniciado* no cuente con la información que nos brinda la biografía, o el autor mismo en entrevistas y otros peritextos, pero la crítica no puede desconocerlos.

Di Benedetto refleja la particular forma de especularidad de su obra (lo hará también cuando analice el problema de la culpa, como veremos) cuando al ser preguntado acerca de la perdurabilidad de su creación:

Causa alguna impresión, por aleteos emocionales, porque como siempre el tema he sido yo, pero yo reflejado en otras personas, o lo que descubro en otras personas que tienen de mí. Los lectores habrán descubierto semejanzas entre lo que cuento y ellos.⁴⁴¹

El recurso del autor espejado en su propia obra será denominado por Genette, ampliando el uso de la figura retórica, “metalepsis de autor”, que consiste en “transformar a los poetas en héroes de las hazañas que celebran”; se trata de casos en que un autor es representado o se representa como alguien que produce aquello que solo relata o describe. Así, considera razonable “destinar de ahora en más el término *metalepsis* a una manipulación —al menos figural, pero en ocasiones ficcional— de esa peculiar relación causal que une, en alguna de esas direcciones, al autor con su obra, o de modo más general,

⁴³⁸ Rodolfo Braceli. “Di Benedetto, 20 años después”, p. 20.

⁴³⁹ Graciela Maturo. “La aventura vital...”, p. 14.

⁴⁴⁰ *Ibíd.*

⁴⁴¹ Jorge Urien Berri, *ob. cit.* p. 6.

al productor de una representación con la propia representación.”⁴⁴² El efecto se potencia en el caso de Di Benedetto por el uso del presente y la primera persona que genera hipotiposis⁴⁴³, es decir, que en el relato se pintan los hechos como si en ese momento se tuviera ante los ojos lo que se dice, se *muestra*, lo que solo se relata.⁴⁴⁴

Sobre esta especie de juego de espejos en la obra literaria, De Man dirá: “El momento especular que es parte de toda comprensión revela la estructura tropológica que subyace a todas las cogniciones incluido el conocimiento del yo”⁴⁴⁵. Esa característica especular será una de las claves de nuestro autor, y elemento central en la construcción de sentido de su literatura. Como veremos enseguida, este recurso del espejo será también forma de construcción de sí mismo, como también reconoce.

Di Benedetto va un paso más adelante, incluso, pues afirma ese espejarse en su literatura como una forma de la autoconstrucción del sujeto. Así afirma su “gusto por narrar”, pero precisamente ese narrar, convertido en obra literaria, da cauce a una “voluntad intensa de construcción por medio de la palabra”. Di Benedetto marca el decisivo perfil subjetivo del que nace y del que se alimentará su obra. El propio procedimiento de la escritura es forma de conocimiento y autoconocimiento: “Escribo para analizarme. Escribo para poner en claro lo que me daña, lo que daña a la gente como yo. Escribo para entender y entenderme”. La escritura pone en juego el cotejo de ese mundo subjetivo con las limitaciones del mundo real, y cierto desfase que en reiteradas ocasiones explica con ese mundo exterior: “Escribo para que subjetividad [sic] explore los paisajes abiertos y las cavernas sombrías de la gente que le propone el mundo objetivo. Escribo para que mi conciencia recorra más regiones de lo que le propone el mundo objetivo.”⁴⁴⁶

El hecho tiene, en el momento de producción de Di Benedetto, antecedentes remotos y más recientes. Decía Miguel de Unamuno, autor de larga influencia en Argentina desde principios de siglo, que toda novela, toda obra de ficción, todo poema, cuando es vivo es autobiográfico. Y también, como Di Benedetto, reconoce la relación dialéctica entre el

⁴⁴² Gérard Genette. *Metalepsis. De la figura a la ficción*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2004, p. 15.

⁴⁴³ “Según Fontanier, «La hipotiposis pinta las cosas tan vívida y enérgicamente que en cierto modo las pone ante los ojos, y hace de un relato o de una descripción una imagen, un cuadro, o incluso una escena viva», en donde la cláusula en *cierto modo* connota el carácter ilusorio del efecto”. Gérard Genette, *ibíd.* p. 12.

⁴⁴⁴ *Ibíd.* p. 11.

⁴⁴⁵ Paul De Man, “La autobiografía como des-figuración”. *La retórica del romanticismo*. Madrid, Akal, 2007, p. 463.

⁴⁴⁶ Günter Lorenz, *ob. cit.* p. 125.

autor y su creación: todo ser de ficción, todo personaje poético que crea un autor hace parte del autor mismo. Gullón, crítico de don Miguel, hace hincapié en la denominación “novela personal” (en particular para referirse a *Cómo se hace una novela*) recordando la etimología de persona: del latín, “máscara del actor, personaje teatral.”⁴⁴⁷ Y junto con la creación de la obra y del personaje, el propio autor se define y se construye, *se hace*:

He dicho que nosotros, los autores, los poetas, nos ponemos, nos creamos en todos los personajes poéticos que creamos, hasta cuando hacemos historia, cuando poetizamos, cuando creamos persona de que pensamos que existen en carne y hueso fuera de nosotros.⁴⁴⁸

Antecedente inmediato y explícito en Argentina es la obra de Macedonio Fernández. Goloboff remarca cómo, en su propia obra, Macedonio Fernández pinta una especie de silueta autobiográfica, bien que tratada de la manera que define a sus personajes. “De él puede desprenderse cierta reflexión escrita, historizada, de sus relaciones con el mundo, aunque ella no sea, claro está, escalonada, sistematizada, dirigida y, mucho menos, pensada en función de «construir un yo» para otros.”⁴⁴⁹ Forma un collage displicente, irrenunciablemente irónico consigo mismo, salpicado de profundas verdades y de inocentes mentiras.⁴⁵⁰ Forma así una *autobiografía salteada* o, como lo llamó Noé Jitrik, “retrato discontinuo”, propia de Macedonio, quien, como puede saberse, consideraba la autobiografía como “la forma más embustera de arte que se conoce.”⁴⁵¹

En relación a la estrecha colaboración entre autor y héroe novelesco, Marechal, que ya había conmovido el ambiente literario en la década del 40 con *Adán Buenosayres*, (novela reconocida por Cortázar, a la vez, tan reconocible él mismo en su *Rayuela*), se refiere a su vez a que “el itinerario espiritual” de *Adán Buenosayres* “traduce un proceso del alma que, por ser el mío —dice Marechal—, transferí a mi personaje a medida que se desarrollaba y en el transcurso de los dieciocho años que me llevó la novela.”⁴⁵² Las notables similitudes de personajes y situaciones, incluidos los nombres del círculo de Adán, con los jóvenes iconoclastas que conformaron el núcleo de la revista *Martín Fierro*,

⁴⁴⁷ Joan Corominas, *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*. Madrid, Gredos, 1961/1973, p. 454.

⁴⁴⁸ Es interesante recordar que la primera edición en español (la primera fue en francés) se realiza en Argentina: *Cómo se hace una novela*, Buenos Aires, Editorial Alba, 1927.

⁴⁴⁹ Mario Goloboff, ob. cit. p. 36.

⁴⁵⁰ Noé Jitrik. “Retrato discontinuo de Macedonio Fernández”. Buenos Aires, *Crisis*, N° 3, julio de 1973, pp. 44-49.

⁴⁵¹ Macedonio Fernández, *Museo de la novela eterna*. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1967, p. 50.

⁴⁵² Leopoldo Marechal, *Cuaderno de navegación*. Buenos Aires, Emecé Editores, 1995, p. 185.

causaron un inusitado revuelo.⁴⁵³ Pero dicha descripción no pretende ser mimética, sino que, como dice el autor, describe un itinerario espiritual y generacional de los martinfierristas.

Al plantear el carácter autoficcional como rasgo fundante de la poética de Di Benedetto, reconocemos que el término conlleva sus riesgos, dada la dificultad de encontrar un criterio unánime al respecto. Las definiciones fluctúan entre un criterio sumamente estricto a otros de una amplitud que casi pierde los límites. Alicia Molero, aunque prefiere utilizar autonovelación, por su parte reconoce el conflicto desde el propio título de un artículo dedicado al tema: “Palabras-clave: Autoficción; Autobiografía; Novela autobiográfica; Narrativa personal; Escritura autorreferencial.”⁴⁵⁴

Serge Doubrovsky utilizó el término autoficción para hacer referencia al *género* al que atribuye su novela *Fils* (en francés palabra con el doble sentido de *hilos* e *hijos*). Los nombres del autor y del héroe son idénticos, el autor reconoce la novela construida con elementos estrictamente autobiográficos, a pesar de lo cual el carácter ficcional se establece ya desde la portada del libro, al que subtitula *novela*. Doubrovsky explica que su *novela* incorpora la experiencia de su psicoanálisis tanto a la temática como a la producción del texto. En *Le pacte autobiographique*, editado en 1975, la coincidencia entre el nombre del héroe de una novela y el nombre de su autor fue considerada por Philippe Lejeune como una posibilidad creativa. Jacques Lecarme propone una definición sumamente limitada para definir una novela como autoficcional: implica, simplemente, la “estricta conjunción” de la identidad nominal del autor, el narrador y el protagonista. Para más abundar el subtítulo genérico que ostente el libro debe indicar que se trata de una novela⁴⁵⁵. El autor considera a

⁴⁵³«Los que parecían más disgustados con el tratamiento de *Adán Buenosayres* —dice Marechal— eran mis camaradas martinfierristas, lo cual no dejó de asombrarme y desconcertarme. Ciertamente es que los embarqué, junto con Adán, en aquella simbólica «Nave de los locos» (también al uso del medioevo) que recorrió la ciudad y el bajo de Saavedra. Pero no lo hice con la intención maligna de exponer y ridiculizar sus estéticas (al fin y al cabo Adán es otro de la Nave), sino con el objeto de pintar los fervores, manías y gracias que lucimos todos en aquel movimiento literario. [...] buscando una explicación a la hostilidad o el hielo de mis camaradas frente al *Adán Buenosayres*, advertí con tristeza que mis camaradas habían envejecido...” *Ibíd.* pp. 184-185. Con el paso del tiempo algunos nombres pueden haber perdido la transparencia que tenían en la época para aquellos supuestamente aludidos: El Petiso Bernini por Scalabrini, Georgie por Georgie Borges, astrólogo Schultze por Schulz Solari (Xul Solar), Samuel Tesler por Jacobo Fijman, Frankie y Solveig Amundsen, como Nora Lange y su hermano de ascendencia noruega.

⁴⁵⁴ Alicia Molero de la Iglesia, “Figuras y significados de la autonovelación”. *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid. <http://www.ucm.es/info/especulo/numero33/autonove.html>

⁴⁵⁵ “[...] *l'autofiction est d'abord un dispositif très simple: soit un récit dont l'auteur, narrateur et protagoniste partagent la même identité nominale et dont l'intitulé générique indique qu'il s'agit d'un roman*”. Jacques

las autoficciones “hijas o hermanas menores de las novelas autobiográficas”, lo que parecería en principio un oxímoron. Autores como Manuel Alberca, por su parte, pasan de la aceptación de esa definición estricta a un estudio del *género* (si es que se acepta que hay un género o subgénero tal) que incluye a autores y obras que de ninguna manera responden a esa definición de Lecarme, a quien dice seguir. Esta contradicción por lo demás es reconocida por el propio autor⁴⁵⁶, lo que por lo tanto es incongruente y poco útil⁴⁵⁷. En definitiva, la autoficción provocaría, según Alberca⁴⁵⁸, un choque de pactos entre los estatutos autobiográfico y novelístico, antitéticos por naturaleza, por lo que “desencadena la perplejidad y ambigüedad.”⁴⁵⁹

Un remarcable punto en común de estas incursiones *autoficcionales en sentido estricto* es la fuerte influencia que tienen del psicoanálisis freudiano y lacaniano, tanto en su origen como en su fundamento teórico, al punto de que *Fils* es el relato del proceso de psicoanálisis del propio autor, según lo refleja este. Es también un acercamiento al

Lecarme, “L’ autofiction: un mauvais genre?”, en *Autofictions et Cie*. Cahiers RITM, Université de Paris X, n° 6, 1993, p. 227). (La autoficción es en principio un dispositivo muy simple: un relato cuyo autor, narrador y protagonista comparten la misma identidad nominal y cuyo subtítulo genérico indica que se trata de una novela).

⁴⁵⁶ “Aunque la autoficción es un relato que se presenta como novela, es decir como ficción, o sin determinación genérica (nunca como autobiografía o memorias), se caracteriza por tener una apariencia autobiográfica, ratificada por la identidad nominal de autor, narrador y personaje. Es precisamente este cruce de géneros lo que configura un espacio narrativo de perfiles contradictorios, pues transgrede o al menos contraviene por igual el principio de distanciamiento de autor y personaje que rige el pacto novelesco y el principio de veracidad del pacto autobiográfico”

⁴⁵⁷ En demasiados ejemplos de los que da Alberca las propias condiciones que propone no se cumplen. Para poder incluir dentro de la definición a algunos autores (los que la cumplen estrictamente son muy pocos), acepta como válido que el nombre no está en sentido estricto sino lato, con lo que analiza dentro de su definición *De sobremesa*, de José Asunción Silva, en donde el personaje es José Fernández de Andrade; *El oro de Mallorca*, de Rubén Darío bajo el nombre de Benjamín Itaspes; *Paradiso*, de José Lezama Lima, en que el personaje es José Cemí

⁴⁵⁸ Aunque no siempre lo expresa de la misma manera, subyace en el estudio de Alberca la concepción de la autoficción como creación vergonzante de la autobiografía, a la que alaba y halaga por congruente. En esos momentos del texto la autoficción aparece como hija cobarde y putativa de aquella: debido a “la desconfianza y el escepticismo fundamentalista en nociones como la verdad, la objetividad y la unidad del sujeto, y en el [contexto cultural] que se aboga por la jerarquía del juego, del eclecticismo y de la indefinición como los valores intelectuales supremos, que algunos escritores y críticos hayan encontrado en la autoficción una prueba evidente o una demostración tangible de la imposibilidad de la autobiografía. // Sin embargo, más que de imposibilidad se debería hablar de dificultad, de falta de decisión para enfrentar el riesgo o de escaso valor para hacerlo, pues a pesar de los obstáculos no dejan de escribirse convincentes autobiografías. Los escritores y críticos, que juzgan sumariamente que escribir autobiografías es imposible (sic) o que su frutos, cuando menos, resultan inferiores literariamente a la ficción, siguen en cambio explotando contenidos personales en sus obras o sugiriendo lecturas e interpretaciones autobiográficas”. Manuel Alberca, *El pacto ambiguo: de la novela autobiográfica a la autoficción*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2007, p. 46.

⁴⁵⁹ Manuel Alberca, “¿Existe la autoficción hispanoamericana?” *Cuadernos del CILHA. Revista del Centro Interdisciplinario de Literatura Hispanoamericana*, año 7, no. 7-8. Mendoza, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Cuyo, marzo de 2006, p. 116.

problema del *sujeto*, y por lo tanto del *yo* desde posiciones que cuestionan un criterio esencialista y predefinido del sujeto, cuestionamiento que se encuentra claramente expresado ya en el existencialismo sartreano. Como bien plantea Leonor Arfuch:

La concepción contemporánea de las identidades, a la luz del psicoanálisis, la lingüística, las teorías del discurso, se aleja de todo esencialismo —en tanto conjunto de atributos «dados», persistentes— para pensar más bien su cualidad *relacional*, contingente, su *posicionalidad* en una trama social de determinaciones e indeterminaciones, su *desajuste* —en exceso o falta— respecto de cualquier intento totalizador. La identidad —en singular— será vista entonces como un «momento» identificatorio en un trayecto nunca concluido, donde está en juego tanto la mutación de la temporalidad como la otredad del «sí mismo», según advertía ya el famoso adagio de Rimbaud (“*Je est un autre*”).⁴⁶⁰

Permite someter la representación del sujeto a un “juego de perspectivas”, poniendo en entredicho los motivos singularizadores de la autobiografía. “Así, pues, la ficción autobiográfica recoge contenidos personales del orden de la suposición y el deseo, pudiendo remitir a un fragmento de la existencia o de la personalidad, pero también a un estado psíquico o una fantasía del escritor sobre su persona, lo que exige a menudo trazar una figura textual que contenga los desdoblamientos personales”. En esa *desvertebración del sujeto* para darle otra vertebración nueva, el texto puede adquirir un carácter compensador en cuanto producción de un personaje literario al que puede atribuirse, además de lo que “el autor cree de sí mismo, lo que piensa que los demás ven en él, e incluso lo que sabe que no tienen ni ha sido pero considera que querría, podría o desearía ser o tener.”⁴⁶¹

Ana María Barrenechea advierte que como resultado de esa dislocación intencional del *sujeto-personaje*, algunos críticos proponen una interpretación que encuentra esa *crisis del personaje* en la novela como espejo de la crisis de la persona en la sociedad de masas. “Esto implica creer que la literatura es un reflejo de la sociedad en que se produce y que tal tipo de relación debe entenderse como nexo causal entre la vida del hombre en la sociedad de masas y la llamada disolución del personaje”. Por el contrario, y tratándose de una relación compleja, esta quiebra de códigos y la articulación de otros nuevos “es paralela durante el siglo a la revolución de las ciencias (la teoría de la relatividad, teoría cuántica, aceptación de las relaciones de indeterminación), todo lo cual modifica la concepción de los

⁴⁶⁰ Leonor Arfuch (comp.), “Problemáticas de la identidad”. *Identidades, sujetos y subjetividades*, p. 11.

⁴⁶¹ Alicia Molero de la Iglesia, “Figuras y significados de la autonovelación”. *Especulo. Revista de Estudios Literarios*. <http://www.ucm.es/info/especulo/numero33/autonove.html>

nexos del hombre con la naturaleza.”⁴⁶² La crisis del contrato mimético afecta, según Barrenechea, los nexos entre obra y referente (relaciones extratextuales); a las interconexiones de los distintos niveles y componentes de la novela (relaciones intratextuales), y al realce del diálogo con otras obras (relaciones intertextuales); convirtiéndose en cada vez “más ambiguos los espacios de la enunciación y lo enunciado: narrador, narratario, historia contada”⁴⁶³. Esta redistribución topológica interna de la obra tiene su paralelo en las entidades externas: disolución de la imagen del escritor, abolición del referente, existencia pura del texto o nueva función del lector como infinito decodificador de la escritura.⁴⁶⁴ Barrenechea ubica también el problema en el marco de la elección de distintos autores más que en el plano de lo preceptivo o de lo absoluto. Y citando a Ricoeur dice:

Planteo, pues, dos tendencias contemporáneas: la que anula al referente y se autoabastece, y la que postula «rabiosamente» un referente, establece una relación dialéctica con él (identidades y diferencias en el juego de la semejanza), ofreciendo la lucha eterna del texto por producir una metáfora del referente. Se sobreentiende que estas dos corrientes que esbozo son los polos opuestos de un amplio abanico y no una clasificación binaria maniquea.⁴⁶⁵

En la amplitud y variedad de los registros de la narrativa de fin de siglo pasado y principio del actual, lo que podríamos llamar el juego entre elementos de la propia biografía y la conversión de estos en ficciones desempeña una función fundamental en la creación de una gran cantidad de autores. Por mencionar solo algunos, Bianciotti, la cuentística de Walsh, Vila-Matas, Forn, Fresán, Lamborghini, Aira, Vallejo, Bayley, Pedro Juan Gutiérrez, el último Marías, entre tantos otros. Afirmar la autoficcionalidad en la obra de Di Benedetto nos obliga a un breve comentario acerca de la llamada “muerte del autor”, enarbolada por el estructuralismo barthesiano y que tanto preocupa a autores como el mismo Alberca.⁴⁶⁶

⁴⁶² Ana María Barrenechea, “La crisis del contrato mimético en los textos contemporáneos”. *Revista Iberoamericana*, Vol. XLVIII, N° 118-119. Pittsburg, enero-junio 1982, p. 377.

⁴⁶³ *Ibíd.* p. 378.

⁴⁶⁴ *Ibíd.*

⁴⁶⁵ *Ibíd.* p. 379.

⁴⁶⁶ Alberca liga estrechamente su concepción de lo autoficcional con una opinión extrema y sesgada de lo que engloba en el concepto de lo *posmoderno*. En algún lugar sintetiza simplificando el tema con comentarios como que “figuras como Foucault, Derrida o Baudrillard negaban al individuo la posibilidad, no digo ya de emanciparse, sino simplemente de luchar, incluso de vivir, pues en unos casos ejecutaron y en otros certificaron la muerte del hombre”. Atribuye al *posmodernismo* que “uno de los rasgos destacados de este «nuevo orden cultural» es el de la ficcionalización de la realidad, la suplantación de lo real o la desrealización a que los medios de comunicación de masas la someten...” Manuel Alberca, *El pacto ambiguo...*, p. 40.

La discusión de Barthes va bastante más allá de la repetición del slogan de *la muerte del autor*, y desde ya que se asocia al indispensable estudio de Bajtin con respecto a la pluralidad de voces en la novela, y también al estudio lacaniano en relación al lenguaje.⁴⁶⁷ Ya planteaba Kristeva la importancia de la obra de Bajtin en su análisis de la novela, al subrayar que las relaciones autor-personaje según las que se organiza el relato “son posibles porque el dialogismo es inherente al propio lenguaje”, ya que “el diálogo constituye la única esfera posible de la vida” del mismo⁴⁶⁸. Barthes, en particular, discute una forma de interpretación de lo escrito, autoritaria y única, dictada por la *autoridad* de la institución académica, de un *Autor* con mayúsculas que determina un sentido único. Es en realidad más una crítica a una forma de valoración del hecho literario que desemboca en la liberación de los criterios con que se juzga: “la palabra desdoblada —dice Barthes— es objeto de una especial vigilancia por parte de las instituciones, que la mantienen por lo común sometida a un estrecho código: en el Estado literario, la crítica debe ser tan «disciplinada» como una policía”⁴⁶⁹; liberar aquella sería poner en tela de juicio el poder del poder, el lenguaje del lenguaje. Por el contrario, y contra esas convenciones, plantea que “el lenguaje es la materia misma de la literatura, avanzando así, a su manera, hacia la verdad *objetiva* de su arte.”⁴⁷⁰ Por la preeminencia de la escritura, concluye que en ese “lugar neutro”, compuesto, oblicuo, es donde “acaba por perderse toda identidad,

⁴⁶⁷ Decía Barthes hablando de la obra de Balzac: “¿Quién está hablando así? ¿El héroe de la novela, interesado en ignorar al castrado que se esconde bajo la mujer? ¿El individuo Balzac, al que la experiencia personal ha provisto de una filosofía sobre la mujer? ¿El autor Balzac, haciendo profesión de ciertas ideas “literarias” sobre la feminidad? ¿La sabiduría universal? ¿La psicología romántica? Jamás será posible averiguarlo, por la sencilla razón de que la escritura es la destrucción de toda voz, de todo origen. La escritura es ese lugar neutro, compuesto, oblicuo, al que va a parar nuestro sujeto, el blanco-y-negro en donde acaba por perderse toda identidad, comenzando por la propia identidad del cuerpo que escribe. // Siempre ha sido así, sin duda: en cuanto un hecho pasa a ser relatado, con fines intransitivos y no con la finalidad de actuar directamente sobre lo real, es decir, en definitiva, sin más función que el propio ejercicio del símbolo, se produce esa ruptura, la voz pierde su origen, el autor entra en su propia muerte, comienza la escritura. No obstante, el sentimiento sobre este fenómeno ha sido variable; en las sociedades etnográficas, el relato jamás ha estado a cargo de una persona, sino de un mediador, chamán o recitador, del que se puede, en rigor, admirar la “performance” (es decir, el dominio del código narrativo), pero nunca el «genio»”. Roland Barthes, “La muerte del autor”, en *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*. Barcelona, Paidós, 1987, pp. 65-66.

⁴⁶⁸ Julia Kristeva, *El texto de la novela*. Barcelona, Lumen, 1974, p. 123.

⁴⁶⁹ “El antiguo crítico es víctima de una disposición que conocen bien los analistas del lenguaje y que llaman *asimbolia*: no pueden percibir o manejar los símbolos, es decir la coexistencia de sentidos; la función simbólica muy general que permite a los hombres construir ideas, imágenes, obras, no bien sobrepasan los usos estrechamente racionales del lenguaje, esta función, en el antiguo crítico se halla turbada limitada, o censurada”. Roland Barthes, *Crítica y verdad*. Buenos Aires, Siglo veintiuno Editores, 1972, p. 41.

⁴⁷⁰ *Ibíd.* p. 39.

comenzando por la propia identidad del cuerpo que escribe”. Por el hecho de que en la literatura el relato no tiene fines transitivos, no tiene la finalidad de “actuar directamente sobre lo real”, y en tanto que su función no es más que el propio ejercicio del símbolo, se produce la ruptura entre autor y texto, “la voz pierde su origen, el autor entra en su propia muerte, comienza la escritura.”⁴⁷¹ Barthes también es claro en que cuando se refiere al autor los hace en referencia a ese personaje que produce la modernidad, “hijo del empirismo inglés, el racionalismo francés y la fe personal de la Reforma”, que descubre el prestigio del *individuo*, del positivismo, *resumen y resultado de la ideología capitalista*, el que haya concedido la máxima importancia a la “persona” del autor.⁴⁷² Es evidente que le preocupa más que la persona del autor real, un concepto al que pronto se referirá como el Autor⁴⁷³, con mayúsculas, el que en realidad se sobrepondría al valor del lenguaje en sí mismo, el que no tolera el sentido múltiple del lenguaje, “que el lenguaje pueda hablar del lenguaje”, y por lo tanto imponga sobre dicha palabra una direccionalidad única. Con franqueza no aparece una voluntad de matar a nadie, mucho menos de plantear que la obra se hace a sí misma (lo que sería una tontería), sino de discutir una concepción elitista del poder y en particular una forma de apropiación del lenguaje, y a la crítica que sirve a esa concepción. “El escritor no puede definirse en términos del papel que desempeña o de valor, únicamente por cierta *conciencia del habla*. Es escritor aquel para quien el lenguaje crea un problema, que siente su profundidad, no su instrumentalidad o su belleza.”⁴⁷⁴ Como mucho antes había anticipado Bajtin:

Hoy en día sabemos que un texto no está constituido por una fila de palabras, de las que se desprende un único sentido, teológico, en cierto modo (pues sería el mensaje del Autor-Dios), sino por un espacio de múltiples dimensiones en el que se concuerdan y se contrastan diversas escrituras, ninguna de las cuales es la original: el texto es un tejido de citas provenientes de los mil focos de la cultura.⁴⁷⁵

⁴⁷¹ Roland Barthes, “La muerte del autor”, p. 65.

⁴⁷² “El autor es un personaje moderno, producido indudablemente por nuestra sociedad, en la medida que esta, al salir de la Edad Media y gracias al empirismo inglés, el racionalismo francés y la fe personal de la Reforma, descubre el prestigio del individuo o dicho de manera más noble, de la «persona humana». Es lógico, por lo tanto, que en materia de la literatura sea el positivismo, resumen y resultado de la ideología capitalista, el que haya concedido la máxima importancia a la “persona” del autor”. *Ibid.* p. 65.

⁴⁷³ “Aún impera el autor en los manuales de historia literaria, las bibliografías de escritores, las entrevistas en revistas, y hasta en la conciencia misma de los literatos, que tienen buen cuidado de reunir su persona con su obra gracias a su diario íntimo; la imagen de la literatura que es posible encontrar en la cultura común tiene su centro, tiránicamente, en el autor, su persona, su historia, sus gustos, sus pasiones”. *Ibid.* p. 66.

⁴⁷⁴ Roland Barthes, *Crítica y verdad*, p. 48.

⁴⁷⁵ Roland Barthes, “La muerte del autor”, p. 69.

La crítica a la interpretación única y la reflexión sobre el lenguaje mismo, culmina en la valoración de las capacidades del lector, en la línea de la teoría de la recepción.⁴⁷⁶

Pero no deja de ser paradójico que así como Barthes instala esa repetida “muerte del Autor”, por otro lado reivindica al escritor, que a su vez se expresa particularmente en el estilo:

imágenes, elocución, léxico, nacen del cuerpo y del pasado del escritor y poco a poco se transforman en los automatismos de su arte. Así, bajo el nombre de estilo, se forma un lenguaje autárquico que se hunde en la mitología personal y secreta del autor, en esa hipofísica de la palabra donde se forma la primera pareja de las palabras y las cosas, donde se instalan de una vez por todas, los grandes temas verbales de su existencia.⁴⁷⁷

Las referencias del estilo se hallan en el nivel de una biología o de un pasado, “no de una *Historia*: es la «cosa» del escritor, su esplendor y su prisión, su soledad”. El estilo “se hunde en el recuerdo cerrado de la persona, compone su opacidad a partir de cierta experiencia de la materia; el estilo no es sino una metáfora, es decir, ecuación entre la intención literaria y la estructura carnal del autor”⁴⁷⁸. Esta afirmación creemos se adapta perfectamente a Di Benedetto, de quien se suele afirmar permanentemente la particularidad de su estilo y de la manera autoficcional de su literatura.

El inconfundible resultado de Barthes es dotar a esa estrechísima relación del cuerpo con el lenguaje, a través del estilo, de la categoría que niega al concepto de Literatura tomada como institución y autoridad de interpretación a que hace referencia cuando habla de la muerte del autor. En la elección del tono, del ethos que tiene toda forma literaria, “el escritor se individualiza claramente porque es donde se compromete”⁴⁷⁹.

⁴⁷⁶ “Una vez alejado del Autor, se vuelve inútil la pretensión de «descifrar» un texto. Darle a un texto un Autor es imponerle un seguro, proveerlo de un significado último, cerrar la escritura. Esta concepción le viene muy bien a la crítica, que entonces pretende dedicarse a la importante tarea de descubrir al Autor (o a sus hipótesis: la sociedad, la historia, la psique, la libertad) bajo la obra: una vez hallado el Autor, el texto se «explica», el crítico ha alcanzado la victoria; así pues, no hay nada asombroso en el hecho de que, históricamente, el imperio del Autor haya sido también el del Crítico, ni tampoco el hecho de que la crítica (por nueva que sea) caiga desmantelada a la vez que el Autor. [...] La crítica clásica no se ha ocupado del lector; para ella no hay en la literatura otro hombre que el que la escribe. Hoy en día estamos empezando a no caer en la trampa de esa especie de antífrasis gracias a la que la buena sociedad recrimina soberbiamente a favor de lo que precisamente ella misma está apartando, ignorando, sofocando o destruyendo; sabemos que para devolverle su porvenir a la escritura hay que darle la vuelta al mito: el nacimiento del lector se paga con la muerte del Autor”. Roland Barthes, “La muerte del autor”, pp. 69-71.

⁴⁷⁷ Roland Barthes, *El grado cero de la escritura*. Buenos Aires, Siglo Veintiuno Editores, 1973, p. 19.

⁴⁷⁸ *Ibíd.* p. 20.

⁴⁷⁹ *Ibíd.* p. 22.

Para Foucault, por su parte, “evidentemente no basta repetir como afirmación vacía que el autor ha desaparecido”⁴⁸⁰, haciéndolo incluso de manera muy propia al afirmar por el contrario que “cada una de mis obras es parte de mi propia biografía”⁴⁸¹. En realidad Foucault dice en la conferencia que dicta en 1970 en la State University of New York, en sede Buffalo, “yo no he dicho que el autor no existía; no lo he dicho y me sorprende que mi discurso haya podido prestarse a un contrasentido como ese.”⁴⁸²

3.12. Imago: el doble y el espejo.

En el poema *Zone*, de Apollinaire (*Alcoholes*, 1913), encontramos un temprano ejemplo de la ruptura de la correlación temporal y una forma del desdoblamiento del sujeto narrativo. La voz poética en el primer verso explica lo que le sucede, que siente una emoción al encontrarse frente a una calle, y se presenta la exposición simultánea de la calle de París y la emoción que evoca un recuerdo. En el segundo verso el poeta se desdobra en una voz que habla a un *tú*, una segunda persona que en realidad es el mismo poeta, pero en otro tiempo, en su infancia. El yo lírico se desdobra para exhortarse desde afuera. Luego vuelve al presente, pero sigue siendo un yo desdoblado. El recurso está emparentado con las formas del cubismo y del expresionismo: la observación de un mismo objeto desde distintas perspectivas y tiempos, desde distintos planos:

Esta calle industrial tiene un encanto que me conmueve
He aquí la joven calle y tú no eres más que un niño
Solo de blanco y de azul tu madre viste...
Hoy andas por París solo entre la muchedumbre
Cerca de ti ruedan mugientes rebaños de autobuses.⁴⁸³

En la novela *Uno, ninguno y cien mil*, de Pirandello, el personaje dice:

Así quería yo estar solo. Sin mí. Quiero decir, sin aquel que yo ya conocía, o creía conocer. Solo con un cierto extraño que ya sentía oscuramente que no podría quitarme de encima y que era yo mismo: *el extraño inseparable de mí.*⁴⁸⁴

En esa novela el autor especula con el punto de vista y el valor de la mirada ajena, y con el espejo de la propia imagen, de alguna manera también formada por lo que *el otro* ve

⁴⁸⁰ Michel Foucault, “¿Qué es el autor?”. *Entre filosofía y literatura*. Barcelona, Buenos Aires, México, Paidós, 1999, p. 332.

⁴⁸¹ Michel Foucault, “Verdad, individuo y poder”. *Tecnologías del yo. Tecnologías del yo. Y otros textos afines*. Barcelona, Paidós Ibérica, 1990, p. 144.

⁴⁸² Reproducida en Michel Foucault, “¿Qué es el autor?”, p. 356.

⁴⁸³ Gloria Videla de Rivero. *Direcciones del Vanguardismo...*, ob. cit. p. 51.

⁴⁸⁴ Luigi Pirandello, *Uno, ninguno y cien mil*. En *Obras escogidas*, T. I. Madrid, Aguilar, 1965, p. 525.

en uno. Cuestiona que la percepción de la realidad sea una sola (y la distinta percepción del otro, extensible y aplicable a la teoría de la recepción en la literatura). “¿Sabéis, en cambio, sobre qué se apoya todo? Os lo digo yo. Sobre la presunción, que Dios os conserve, la presunción de que la realidad, tal como es para vosotros, tiene que ser y es para todos los demás”⁴⁸⁵. Para esa discusión el personaje se dirige directamente al lector, le ofrece una silla y le propone discutir el asunto⁴⁸⁶. En esa relación entre la mirada propia y la mirada del otro, el personaje de Pirandello genera un extrañamiento ante el mundo y ante el lenguaje, y este extrañamiento es lo que le produce es un cuestionamiento del universo, y una forma de la de-construcción de sí mismo⁴⁸⁷.

Un elemento estilístico propio de Di Benedetto es la aparición de personajes que resultan ser el desdoblamiento de otro, del narrador o del autor mismo. Recurso paradójico, sin embargo, ya que el lector no sabe si este doble personaje es real (dentro de la ficción claro) o es ficticio. En *El pentágono*, por ejemplo, un personaje que ha aparecido durante la obra (recordemos que es una novela en forma de cuentos) se hace presente en un juicio: quién es ese hombre, pregunta el acusado. Se lo dicen, hace memoria, recuerda que es un personaje de su propio cuento: “Rolando Fortuna no existe. Lo inventé yo”, responde. “Pero puede existir, ¿verdad? Usted daba por supuesto que sí.”⁴⁸⁸ De distinta manera Besarión en *Los suicidas*, Maldoror en *Sombras, nada más...*, son personajes por momentos fantasmáticos, proyección del narrador, una especie de segunda voz del protagonista que dialoga sobre lo que puede ser, incluso en un sentido metafísico en el caso del primero, o lo que pudo haber sido, en el caso del segundo. En ambos casos la transparencia de aspectos de fuerte carga autoficcional es muy marcada.

Esa duplicación también se convierte en transformación y metamorfosis del personaje, que se espeja o convierte en animales u objetos, perros, pan, pan dulce, media res. Como sucede en el pensamiento mítico y en la literatura fantástica, no se ignora el límite entre materia y espíritu, por el contrario, está presente para proporcionar el pretexto de incesantes transgresiones:

El esquema racional —dice Todorov— nos representa al ser humano como un sujeto que se pone en relación con otras personas o con cosas exteriores a él, y que tienen un status

⁴⁸⁵ *Ibíd.* p. 538.

⁴⁸⁶ *Ibíd.* p. 545.

⁴⁸⁷ *Ibíd.* pp. 558-559.

⁴⁸⁸ Antonio Di Benedetto, *El Pentágono*, ob.cit. p. 145.

de objeto. La literatura fantástica pone en tela de juicio esta separación abrupta. [...] Se mira un objeto, pero ya no hay fronteras entre el objeto, con sus formas y sus colores, y el observador. Veamos otro ejemplo de Gautier: «Por un extraño prodigio, al cabo de algunos minutos de contemplación, me fundía con el objeto fijado, y me convertía yo mismo en ese objeto».⁴⁸⁹

En relación al tema del espejo podemos recordar aquí lo que Borges planteaba como una de sus obsesiones más recurrentes:

Yo diría que tengo dos pesadillas que pueden llegar a confundirse. Tengo la pesadilla del laberinto [...]. Mi otra pesadilla es la del espejo. No son distintas, ya que bastan dos espejos opuestos para construir un laberinto [...]. Siempre sueño con laberintos o con espejos. En el sueño del espejo aparece otra visión, otro terror de mis noches, que es la idea de las máscaras. Siempre las máscaras me dieron miedo. Sin duda sentí en la infancia que si alguien usaba una máscara estaba ocultando algo horrible. A veces (estas son mis pesadillas más terribles) me veo reflejado en un espejo, pero me veo reflejado con una máscara. Tengo miedo de arrancar la máscara porque tengo miedo de ver mi verdadero rostro, imagino que atroz. Ahí puede estar la lepra o el mal o algo más terrible que cualquier imaginación mía.⁴⁹⁰

Es interesante recordar aquí que Joan Corominas (quien trabajó en su colosal *Diccionario etimológico de la lengua castellana* en Mendoza, y fundó el Instituto de Lingüística de la Universidad Nacional de Cuyo en 1940) nos recuerda la etimología de “persona”: del latín, “máscara del actor, personaje teatral”.⁴⁹¹

En relación a ese amargo pesimismo del espejo, dirá Di Benedetto:

Uno se encuentra con una suerte de espejo, que Borges usaba mucho como símil. Uno se enfrenta consigo mismo, se ve en el espejo, se ve dentro y comprende el odio de Borges por los espejos. Muchos sentimos ese odio. A partir del momento en que uno aplica el espejo a sí mismo, piensa en todos los demás como impelidos a mirarse en ese espejo donde se ven todas las deformaciones, toda la putrefacción. Entonces se descubre que no es sólo uno el que está allí. Se mira fijamente —y aquí le empiezo a dar el tema de muchos de los libros que escribí— descubre que en ese espejo se reflejan muchos rostros. Y los reconoce. Muy a menudo son de la propia familia, y se descubren los temas infinitos que la contemplación de la propia familia: la maldad, la mezquindad, el orgullo, el necio orgullo. Todo está ahí, en ese espejo que por suerte se agota en su contenido en cuanto uno deja de mirarlo. Pero si después de tanto mirar recuerda algo, le puede salir una novela (ríe) o un cuento más o menos afortunado.⁴⁹²

El ya clásico estudio de cuño psicoanalítico de Otto Rank se inspira en la literatura y reconoce como disparador la película *El estudiante de Praga*.⁴⁹³ Desde los capítulos iniciales plantea Rank la conflictiva relación del yo consigo mismo, pero la tragedia se

⁴⁸⁹ Tzvetan Todorov, *Introducción a la literatura...*, p. 93-94.

⁴⁹⁰ Jorge Luis Borges, “La pesadilla”, pp. 225-226. Destaca Otto Rank “la equivalencia del espejo y la sombra como (sucedáneos) imágenes que se aparecen al yo como sus semejanzas”. Otto Rank, *El doble*. Buenos Aires, JVE Psiqué, 1996, p. 21.

⁴⁹¹ Joan Corominas, ob. cit. p. 454.

⁴⁹² Jorge Urien Berri, ob. cit. p. 6.

⁴⁹³ *Der student von Prag*, 1926, dirigida por Henrik Galeen y con guión del actor, poeta, filósofo, escritor y guionista Hanns Heinz Ewers.

desenvuelve al perder el personaje la propia imagen en el espejo, es decir, del conflicto con la *Imago*: remarca “los graves resultados psíquicos que acompañan a la pérdida de esa imagen.”⁴⁹⁴ Rank recuerda que es E.T.A. Hoffmann el creador clásico de la proyección del doble⁴⁹⁵, que a su vez figura como uno de los motivos clásicos de la literatura romántica bajo la influencia de Jean Paul.⁴⁹⁶

Otto Rank destaca el motivo del doble en la obra de autores como Maupassant y Dostoievski. En el caso del primero dice que había luchado contra su «enemigo interior», a quien en forma tan espléndida presentó en “El Horla”. Este cuento, junto con “Él” y otros, no es más que una descripción, profundamente conmovedora, de sí mismo. Reconoció desde muy temprano, y con claridad, la división de su personalidad:

«...porque llevo dentro de mí esa vida doble que es la fuerza, y al mismo tiempo la desdicha del escritor. Escribo porque siento; y sufro con todo lo que existe porque lo conozco demasiado bien; y sobre todo porque lo veo en mí, en el espejo de mis pensamientos sin poder experimentarlo».⁴⁹⁷

Del ruso dice:

Merezhkovski (pp. 273, 274) ve el motivo del doble en las obras de Dostoievski como un problema central: «Y así, en Dostoievski, todas las parejas trágicas, en pugna, que figuran entre sus personajes reales con la máxima timidez —y que se presentan el uno al otro como seres enteros, unificados, resultan ser, en realidad, nada más que dos mitades de una tercera entidad escindida, que mutuamente se buscan y persiguen la una a la otro como dobles».⁴⁹⁸

El uso del recurso no tiene siempre el mismo sentido.⁴⁹⁹ Dice Todorov que la idea de buscar una traducción directa debe ser desechada, porque cada imagen siempre significa

⁴⁹⁴ Otto Rank, ob. cit. p. 18.

⁴⁹⁵ Rebeca Martín recuerda que el término *Doppelgänger* fue inventado al parecer en 1796 por Jean Paul Richter en *Siebenkäs*, y analiza hasta qué punto el concepto, pasando a través de mesmerismo y otros procedimientos de supuesta incursión psicológica, llega al universo del estudio del subconsciente. Analiza el tema en autores españoles, bajo la influencia clásica de Hoffmann y Poe: Espronceda, Zorrilla, Bretón de los Herreros, Pedro Escamilla, Leopoldo Alas, Emilia Pardo Bazán, Benito Pérez Galdós, José Fernández Bremón. Véase Rebeca Martín, *La amenaza del yo. El doble en el cuento español del siglo XIX*, Vigo/Pontevedra, Editorial Academia del Hispanismo, 2011.

⁴⁹⁶ Otto Rank, ob. cit. p. 19.

⁴⁹⁷ *Ibíd.* 67.

⁴⁹⁸ *Ibíd.* pp. 68.

⁴⁹⁹ En el siglo II a. C. Plauto presentó en su *Anfitrión* la historia en que, para gozar de los favores de la mujer de ese mortal, Júpiter toma su aspecto y Mercurio el de su criado, Sosia. En «La mascarada de Howe», de Nathaniel Hawthorne, la aparición del doble pronostica un futuro infausto; en «El caballero doble», de Théophile Gautier, el asunto central es la duplicidad moral; en «¿Él?», de Guy de Maupassant, el personaje se ve a sí mismo en la soledad de la noche sentado en su sillón, frente al fuego; en «El hombre doble», de Marcel Schwob, un juez se enfrenta a un asesino sintiendo cierta relación especular con él; «La historia del difunto Mister Elvesham», de H. G. Wells, desarrolla la faceta la usurpación del cuerpo; en «La esquina alegre», de Henry James, el personaje se encuentra con el hombre que él pudo haber sido, si hubiera hecho otra cosa;

otras, en un juego infinito de relaciones: “Tomemos por ejemplo el tema (o la imagen) del doble. Si bien es cierto que aparece en numerosos textos fantásticos, en cada obra particular el doble tiene un sentido diferente, que depende de las relaciones que este tema mantiene con otros. Estas significaciones pueden incluso llegar a ser opuestas.”⁵⁰⁰

En el texto llamado “Lo siniestro” (también traducido como “Lo ominoso”), publicado en 1919, Freud plantea la posibilidad de diferenciar un núcleo particular de lo siniestro dentro de lo angustioso.⁵⁰¹ Para esbozar brevemente el desarrollo freudiano diremos que el planteo se centra sobre el significado de la palabra alemana “heimlich”, lo *familiar*, y que es lo opuesto a “unheimlich”, lo *siniestro*. Evidentemente en alemán lo “familiar” es parte de su palabra contraria, por lo que para ser siniestro debería ser también familiar. El sentido de lo familiar, nos dice, en otra acepción también es lo *íntimo*, lo *clandestino*, lo que *se mantiene oculto*, lo *que se disimula*. El “unheimlich”, su antónimo, es entonces lo que ha perdido ese carácter de clandestino, disimulado, escondido. Es lo que ha salido a la luz desde ese escondite, propio, pero recóndito.⁵⁰² No todo lo angustiante es siniestro u ominoso según Freud. Hay un terreno de la angustia que tiene ese carácter y es precisamente porque aflora eso que ha sido familiar, aunque escondido y secreto para el propio sujeto, y se le hace evidente.⁵⁰³ Lo siniestro que aparece es la emoción ligada a la consumación del deseo inconsciente y por tanto reprimido.

En el estudio psicoanalítico de los sueños, *camino regio* al inconsciente, según Freud, se determina el desplazamiento de la emoción de una imagen a otra, la fusión de dos personas en una sola, o al contrario, el desdoblamiento de la emoción originalmente dirigida a una persona en dos que convocan una emoción similar, por lo que resultan identificadas. A ello se debe la utilización de los tropos literarios metonimia, metáfora y sinécdoque para explicar el sentido de los sueños: desplazamiento del sentido (en este caso del sentido y de

«Uno de los mellizos», de Ambrose Bierce, el clásico de la pareja de hermanos gemelos indistinguibles; «Mirtho», César Vallejo, se encuentra con la separación de su amada en dos. Ver Juan Antonio Molina Foix, *Álter ego. Cuentos de dobles (una antología)*. Madrid, Ediciones Siruela, 2007

⁵⁰⁰ Tzvetan Todorov, *Introducción a la literatura fantástica*, pp. 116-117.

⁵⁰¹ Sigmund Freud, *Lo siniestro. Obras Completas, Tomo IV*, RBA, Barcelona, 2006, p. 2484.

⁵⁰² *Ibíd.* pp. 2486-2487.

⁵⁰³ “En los recuerdos de infancia, el padre y Coppelius representan los *dos elementos* antagónicos de la *imago paterna descompuesta* por la *ambivalencia*; uno de ellos amenaza con la ceguera (castración), y el otro, el padre bueno, implora por la salvación de los ojos del niño. La parte del complejo más intensamente reprimida —el deseo de muerte contra el padre malo— se encuentra representada en la muerte del padre bueno, achacada a Coppelius”. *Ibíd.* p. 2492.

la emoción) del todo a la parte, de la parte al todo, la aparición de la parte por el todo, la causa por el efecto o viceversa, la sustitución metafórica de un objeto por otro que transmite el sentido del que no está.

Utilizando el concepto de “metalepsis de autor” que propone Genette⁵⁰⁴, vemos cómo el recurso de espejamiento puede ser encontrado también en Kafka, de quien conocemos sobradamente la variante del doble por transformación, por metamorfosis, que también serán habituales en Di Benedetto, aunque sin una carga de angustia excesiva.⁵⁰⁵ En relación a los rasgos de autoficcionalidad que contiene la obra kafkiana, notaba Kafka, en ocasión de la corrección de “*La condena*”, las relaciones con su propia historia personal; de ella dice que “ha salido de mí como en un auténtico parto, recubierta de mucosidades y de suciedad”. En el cuento un joven mantiene una relación de amistad por correspondencia con un amigo que no parece ser real; Georg, el personaje, lo siente como algo extraño, algo que se ha independizado de sí mismo.⁵⁰⁶ Georg quiere hacerle recordar al padre que el amigo del extranjero ha estado con él antes, en su casa, que debería recordarlo; el padre anciano le dice que sabe que es mentira, que ese amigo no es más que el mismo Georg, pero es el que el padre hubiera querido tener como hijo. Según el propio autor ese *amigo lejano* “es el nexo de unión entre el padre y el hijo, es su máximo aspecto común”. Ese “amigo”, personaje difícilmente existente, se evidencia como doble del hijo que tiene una conflictiva relación con el padre. El padre condena a Georg a morir ahogado por querer suplantarlo y acusa a la novia del hijo de ser una puta; el hijo sale de la habitación y se suicida tirándose al río. A su vez, el personaje duplicado, según confiesa Kafka, espeja al propio autor.⁵⁰⁷ El suicidio del

⁵⁰⁴ Ver 3.11. La construcción autoficcional.

⁵⁰⁵ V. gr. la mayoría de los cuentos de *Mundo animal*, “Mi muerte suya”, “Es superable”, “Amigo enemigo”, “Nido en los huesos”, “Reducido”, “Trueques con muerte”, “Hombre-perro”, etc. También los tres de “Tríptico zoo-botánico con rasgos de improbable erudición”, “Bueno como el pan”, “Hombre pan-dulce”, y un largo etc.

⁵⁰⁶ Franz Kafka, *Tagebücher 1910-1923* (T. 296). En *Gesammelte Werke*, Edición de Max Brod, Frankfurt/Main, 1967. Citado en *Escritos de Franz Kafka sobre sus escritos*. Recopilados por Eric Heller y Joachim Beug. Barcelona, Anagrama, 1983, pp. 20-21.

⁵⁰⁷ En relación a la construcción del cuento, el propio Kafka dice: “*Georg* tiene tantas letras como *Franz*, «*Bendemann*» está formado por Bende y Mann. Bende tiene tantas letras como Kafka y también las dos vocales ocupan el mismo lugar. En cuanto a «Mann» seguramente aparece por compasión [en alemán *mann* significa varón, hombre], para fortalecer al pobre «Bende» en sus luchas. «*Frieda*» tiene tantas letras como *Felice* [la novia de Kafka], y también la misma inicial. Por otra parte existe un parentesco entre «*Paz*» y «*Felicidad*» [juego de palabras entre el nombre de mujer *Frieda* y la palabra *friede* (paz) con el nombre de mujer *Felice* que quiere decir *felicidad* y es el nombre de la novia de Kafka]. Gracias al nombre «*Feld*», el apellido «*Brandenfeld*» entra en relación con «*Bauer*», además de poseer la misma inicial [es otro juego de palabras pues *feld* significa *campo*, *cultivo*, y *Bauer*, que es el apellido de la novia de Kafka significa

personaje se debe al cumplimiento de la voluntad paterna. En distintos cuentos, como en “Conversación con el suplicante”, “Conversación con el ebrio”, “Compañero de viaje”, el autor juega con el propio espejo construyendo la ficción en diálogo con su imagen. En “Josefina la cantora o el pueblo de los ratones” se parodia a sí mismo con nombre de mujer (Josefina K.) y hace una discusión acerca del arte en general y del suyo en particular.

Unamuno crea un personaje que dialoga con el autor y que a su vez le entrega dos manuscritos inéditos, que serán agregados como anexos a la novela.⁵⁰⁸ El personaje, don Fulgencio, seguirá apareciendo y hablando con Unamuno fuera de esa ficción durante años. La dedicatoria de Unamuno hace evidente “el anhelo de expresión íntima revelado en esta novela, donde, bajo máscaras transparentes, dirá conflictos personales.”⁵⁰⁹ El *prologuista anónimo* dice que el autor se ha propuesto ser extravagante a toda costa, decir cosas raras, y lo que es aún peor, *desahogar bilis y malos humores*. Así también en *Niebla* habrá un prologuista que desde la segunda edición se convertirá en Víctor Goti, sin existencia real, *amigo* del autor Unamuno y de *Augusto Pérez*, personaje protagonista de la novela. En dicho prólogo cita hechos y opiniones reales de Unamuno, y con ironía dice que es amigo de don Fulgencio, personaje de novela, y este es a su vez reflejo del mismo autor o por lo menos de alguna de sus tendencias. “Del danés Kierkegaard pudo aprender don Miguel, especialmente en *Enten-Eller —O lo uno o lo otro* (1842)—, las excelencias de una presentación beligerante del pensamiento. Kierkegaard, soberano psicólogo, entendió y practicó la ventaja de oponer ideologías antagónicas encarnándolas en personajes capaces de exponerlas con apasionamiento.”⁵¹⁰ En la novela *Abel Sánchez*, el personaje Monegro no puede escapar a la sensación de dualidad: “en la soledad jamás lograba estar solo, sino que siempre allí el otro. ¡El otro!”. El otro, en su conciencia, es su contrincante, son amigos desde la infancia: “el conocimiento les llega a través del otro, mirando y mirándose en el otro.”⁵¹¹

campesino]. Y todavía hay algunas cosas más del mismo estilo. Claro que todo esto son aspectos de los que me he dado cuenta a posteriori”. Franz Kafka, *Briefe an Felice*. (F. 394). Edición de Erich Heller y Jürgen Born. En, *Gesammelte Werke*, Edición de Max Brod, Frankfurt/Main, 1964. Citado en *Escritos de Franz Kafka sobre sus escritos*, p. 22.

⁵⁰⁸ El diálogo de *El Calamar* y *Apuntes para un tratado de cocotología*.

⁵⁰⁹ Ricardo Gullón, *Autobiografía de Unamuno*. Madrid, Gredos, 1976, pp. 58-59.

⁵¹⁰ *Ibíd.* p. 160.

⁵¹¹ *Ibíd.* p. 125.

3.13. Pesimismo, culpa y castigo

En la entrevista que concede a Ricardo Zalarayán en el suplemento *Cultura y Nación* del diario *Clarín* de Buenos Aires, en la que Di Benedetto recuerda especialmente a Draghi Lucero y a Ramponi, explica el autor una clave de su poética, al reconocer como disparador y sustrato de su literatura una base filosófica pesimista, construida sobre la propia culpa, que generaliza y hace extensiva al conjunto de la humanidad:

Yo tengo que escribir tal novela —dice— para la que ya he construido un meollo que me nació adentro, porque es mi falla. Entonces lo que a mí me falla le falla a la humanidad y yo tengo que corregirla de modo ideal escribiendo una novela. Ahí está la cosa: el salvador, el creador, el omnipotente, a través de las palabras. Luego un ser desdichado tiene que luchar contra la palabra para encontrar siquiera un rasgo de perfeccionamiento, aunque sea un adjetivo, un más allá [...] A veces se piensa que eso va a ser decisivo para la humanidad, para la literatura, pero más a menudo se piensa que eso será decisivo para sacarlo a uno, aunque sea fugazmente, de su mediocridad. Para darle presencia, siquiera sea eso, ante la mirada de otro ser humano. [...] una manera de ayudarse a existir o de convalidar la existencia. Justificar la duración.⁵¹²

Esa carga de autoficcionalidad, culpa y confesión, es la que da a la literatura de Di Benedetto la fuerte impronta vital que se le ha reconocido, a veces incluso como deudora de la *angustia existencial*, común a los escritores formados en la filosofía del existencialismo y del absurdo. Auerbach observa que el origen de la literatura de tipo confesional es cristiano y muy especialmente agustiniano, pues nadie ha observado con tanto apasionamiento como el Padre de la Iglesia “los fenómenos en pugna y la confluencia de las fuerzas internas”, por lo que plantea que ese tipo de literatura confesional “es inconcebible antes de San Agustín.”⁵¹³ A su vez, di Benedetto dice:

Yo creo que la buena literatura es agónica, sincera, es la que enfrenta a la gente consigo misma con entereza, con lealtad. Esa verdadera literatura no es cuantiosa, claro. [...] la literatura es verdadera si nos agarra como seres agónicos, si no nos hace creer que somos superhombres, si nos hace ver que somos débiles, si nos impulsa y moviliza la necesidad de la conciencia y del actuar.⁵¹⁴

El tópico de la culpa, explícito o subterráneo, es recurrente en la obra del mendocino, una culpa que parece tener confesión pero no absolución, un pecado que reedita el original pero que a la vez es imposible de pagar:

No creo trabajar temas persistentes, ni siquiera sé si son temas. Yo diría más bien que atiendo ciertos principios morales, o que llevo en mí algunas tendencias que me guían a reflejar las vidas y las acciones decentes o rescatables, aunque mis personajes pueden

⁵¹² Ricardo Zalarayán, “Un ser desdichado...”, p. 1.

⁵¹³ Erich Auerbach, *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*. México, Fondo de Cultura Económica, 1950/1993, p. 74.

⁵¹⁴ Rodolfo Braceli, “Un escritor en serio”, p. 82.

aparecer en situaciones límites, desgarradas. Sin embargo evito la crudeza en las descripciones y en el lenguaje. En todo caso, de lo desagradable, sucio o excesivo me limito a dar una insinuación.

[...] Al escribir, más bien me refiero al mal que nos infiere el prójimo —el mal que nos hacen— que al mal que yo hago, aunque no oculto haberlo hecho, ni me lo perdono. Creo que hay algo en mí de perverso y naturalmente esa condición tiene que pasarse a lo que escribo.⁵¹⁵

Sin embargo, el hecho de no asumir la culpa no es ajeno a la especulación de Di Benedetto. En *El silenciero*, Besarión, hablando de la “impureza humana” dice: “si no generalizo me defiendo”. Al no aceptar que él mismo está incluido en la maldad del género, sino que ésta es del prójimo, de uno en particular, logra no asumir la culpa como propia. De la corrupción del ser humano, Besarión ha pasado a hablar de “la impureza de un hombre y una mujer”. El moralista juzga, y así queda afuera de esa corrupción. En una especie de silogismo descontracturado plantea: “Si H comete algo malo y por eso yo pienso que los hombres son malos, autorizo a H para deducir, de una mala acción de A, que todos los hombres son malos. En el primer caso quedo a salvo, porque soy yo quien juzga: me excluyo y generalizo abarcando a todos los demás; en el segundo no, porque es otro quien juzga y generaliza, y no ha de excluirme.”⁵¹⁶ El pesimismo de Di Benedetto es explícito, permanente y ligado al profundo sentimiento de culpa personal que lo embarga. Dicho pesimismo, además, es una de las divergencias que mantiene con el pensamiento religioso católico, como el mismo autor admite. En la entrevista de María Esther Vázquez, dice:

Según la convicción bíblica, el hombre es bueno; mi concepción del ser humano es muy diferente. En el hombre hay una fuerza de maldad, de destrucción y de violencia que operaría libremente si la sociedad no lo hubiera condicionado con sus estructuras jurídicas y una conciencia moral. Quizás en toda literatura como la mía haya un ansia desesperada de rescatar los bienes deformados o escondidos bajo sucesivas capas de impureza y espanto por el ejercicio inmediato de la trampa, la mentira y el engaño.⁵¹⁷

En la entrevista de Braceli llama a los hombres “ángeles de la destrucción”. Además de repetir su concepción del hombre lleno de fuerzas de maldad, de destrucción y de violencia, cree que es capaz de “villanías y traiciona en múltiples formas al amigo, la familia, con la cobardía, todo eso lo denigra como ideal de persona. Solo en instantes muy fugaces puedo decir que tal hombre es un caballero, valiente, idealista”⁵¹⁸. Es conocido que Di Benedetto usualmente limpiaba sus manos con alcohol después de la visita de alguien

⁵¹⁵Susana Zanetti (ed.), ob. cit. pp. 411-412.

⁵¹⁶Antonio Di Benedetto, *El silenciero*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora, 1999/2003, p. 23

⁵¹⁷María Esther Vázquez, ob. cit. p.2.

⁵¹⁸Rodolfo Braceli, “Un escritor en serio”, p. 84.

con quien hubiera debido estrecharlas. Se justificaba en el hecho de que el baño estaba lejos de su oficina. “El rechazo de la cercanía de los otros no es por recelo de que se peguen olores ajenos —explicaba—, sino por una razón casi metafísica: para no contaminarse con las malas ideas de tanta gente.”⁵¹⁹

En 1979, después de haber pasado por la cárcel y estando en el exilio, es entrevistado por Celia Zaragoza para el diario *El País* de Madrid. El tono de sus respuestas es tan oscuro y pesimista que por momentos cuesta reconocer al escritor. A pesar de que los temas del reportaje no son abordados por primera vez, todo lo contrario, la profundidad y la ferocidad de la autocrítica culposa excede en mucho a lo que ha planteado en otras ocasiones. En ese reportaje dice: “Es la culpa la que siempre siento. [...] Me siento culpable de haber nacido [...] desde siempre”⁵²⁰:

En los dos o tres últimos años he tenido trato frecuente con psicólogos y con analistas, y esa gente me ha planteado, no con reproche ni para magnificar las cosas, sino quizá molesta, que parece que algo yo tengo muy metido, demasiado, y es el sentido de culpa. Siempre me pongo culpable, siempre me declaro insatisfecho de mí mismo, siempre me excuso. Como algo que me lleva a mutilarme constantemente, a autodestruirme en acciones, en actitudes, en auto restricciones. Y con esa observación ajena que pasaba a mi interior, he vuelto la mirada más hacia adentro y les concedo razón. El resultado corría por las páginas de varios de mis libros, que por entonces ya existían.⁵²¹

Intentando mitigar la afirmación, Celia Zaragoza, su amiga y corresponsal de *Los Andes* nombrada por Di Benedetto, le pregunta si a un creador, que llega a advertir ese exceso de culpa, le interesa encontrar algún camino que lo redima:

La búsqueda sería estéril y representaría otro fracaso [...].

Y cada acto que ejecuto siempre lo veo mal. Me siento culpable y me siento desacomodado, al volver de ellos, por sinceros que fueran, y mansos, y ni qué decir de aquellos ejercidos con furia, con relieve, con violencia.⁵²²

Di Benedetto gusta presentarse como un escritor moral: desde el prólogo del primer libro se reconoce dispuesto a aceptar el “ser culpables, de grandes o pequeñas culpas”⁵²³, y en la aceptación de esas culpas estaría la moralidad, no en no cometer los hechos incorrectos. Al asumir las maldades que pueden contener los personajes de sus obras, está aceptando su propia culpa:

Por algo las novelas que no son rosas, que son negras, terminan con una violencia que, de todos modos, denuncia que ese ser, que ha estado agazapado en la sombra de una novela o de una taberna, es el destructor, el ángel del mal.

⁵¹⁹ Rodolfo Braceli, “Di Benedetto. 20 años después”, p. 20.

⁵²⁰ Celia Zaragoza, “Antonio Di Benedetto: «El instinto de muerte...»”, Segunda Sección, pp. IV-V.

⁵²¹ *Ibíd.*

⁵²² *Ibíd.*

⁵²³ Antonio Di Benedetto, Introducción a *Mundo Animal*, 2ª. edición, Buenos Aires, Fabril Editora, 1971.

En verdad se trata de una indagación permanente y despiadada de mí mismo, y cuando yo confieso maldades de otro estoy confesando mis maldades. Cuando yo describo una acción es mi acción, mi terrible acción de la que abomino.⁵²⁴

Entre los elementos que estudia la poética de autor es interesante tomar aquellas declaraciones de Di Benedetto en relación a “la imagen que el escritor desea dar de sí en el espacio público”, ya que esa imagen incide en su interpretación y en su recepción por parte del público y de la crítica.⁵²⁵ Esta formación de la propia imagen, que Di Benedetto especialmente vincula a la de un escritor “moral”, no puede ser tomada en forma literal y acrítica, sin profundizar en aspectos del sentido que también son expuestos por el autor.⁵²⁶ Esa auto presentación y auto categorización como *escritor moral* es, además de una forma epitextual⁵²⁷ de influir en el lector, una manera de presentarse del autor, que en su provincia es un personaje público y conocido⁵²⁸.

Como dice Gustavo Zonana:

Quando el escritor reflexiona sobre el estatuto de ciertos fenómenos literarios instituye un pacto diverso al que habitualmente propone como creador narrativo, dramático o lírico. Se sitúa en un marco institucional distinto y esto puede implicar la modificación de las instrucciones de lectura, de los roles asumidos y de los efectos esperados.⁵²⁹

Di Benedetto, más que explicar algunos mecanismos de la construcción de su literatura, en gran medida se explica a sí mismo, y se justifica, más como ser humano que como creador, ante el requerimiento mayormente periodístico de algún colega o periodista cultural.

⁵²⁴ Paloma Recio, art. cit. p. 37.

⁵²⁵ Víctor Gustavo Zonana (ed.), “Introducción”, ob. cit. p. 34.

⁵²⁶ Ver la asunción acrítica de la “moralidad” del autor en Fabiana Inés Varela. “Antonio Di Benedetto: una poética ética y humanística”, en Víctor Gustavo Zonana (ed), *Poéticas de autor en la literatura argentina* (desde 1950). Buenos Aires, Ediciones Corregidor, 2007, pp. 105-141.

⁵²⁷ Según Genette, “es epitexto todo elemento paratextual que no se encuentra materialmente anexado al texto en el mismo volumen, sino que circula en cierto modo al aire libre, en un espacio físico y social virtualmente ilimitado”. Gérard Genette, *Umbrales*. México DF, Buenos Aires, Siglo Veintiuno Editores, 2001, p. 295.

⁵²⁸ “En *The Presentation of Self in Everyday* (1959), E. Goffman estudió, desde el punto de vista del interaccionismo social, las autopresentaciones del individuo en el medio colectivo de la sociedad, y adoptó una perspectiva semejante a la de un espectador ante una representación teatral. La autopresentación del sujeto en la comunidad se compara, salvando las distancias, con la interpretación de los actores en la escena teatral; es decir, no solo se observan las acciones de los individuos, sino también las formas de simulación que la actividad social lleva aparejadas. Las relaciones sociales se conciben como un drama teatralizado donde existe una «escena delantera» y un «espacio entre bastidores» [...] En la obra literaria los sistemas de autopresentación adquieren una extraordinaria complejidad, porque, de un lado, enmascaran frecuentemente las intenciones y sentimientos del autor mediante múltiples estrategias discursivas [...] y, de otro lado, constituye en estructuras simbólico-imaginarias de apariencia intuitiva los procesos de la subjetividad”. José Manuel Cuesta Abad. *Teoría Hermenéutica...*, p. 221.

⁵²⁹ Víctor Gustavo Zonana (ed.), ob. cit. p. 24.

3.14. La confusión sobre la posición ideológica.

Una confusión que se repite en trabajos académicos, probablemente glosa de una contundente afirmación de Maturo⁵³⁰, es la idea sobre las “convicciones socialistas” del escritor, afirmación difícil de compatibilizar con el sustrato ideológico de la propia obra. Di Benedetto recuerda en algunas entrevistas una juvenil adscripción a una forma del *socialismo*⁵³¹, a un *socialismo* que poco tenía que ver con el marxismo. Dicho en palabras del propio Di Benedetto:

Yo solo me acerqué a la izquierda cuando era joven. Fui socialista. De los socialistas románticos, medio bohemio, que en algún momento se acercaron a la figura de Alfredo Palacios. Era un sentimiento romántico, más que un compromiso ideológico y algo de snobismo a lo mejor también había.⁵³²

Por el contrario, es evidente que Di Benedetto utiliza con soltura elementos del cristianismo, comunes por lo demás a toda la tradición occidental. A pesar de que es ambiguo con el tema, y nunca declara una filiación religiosa de su literatura, alguna crítica lleva esa *angustia existencial* al plano religioso.⁵³³ Di Benedetto reconoce una filiación religiosa, pero de características muy particulares: “Yo tengo un origen fuertemente religioso. Principalmente por mi padre, y también por mi tío que fue sacerdote. Siempre he sido cristiano y fui víctima de cristianos que no lo son”⁵³⁴. Basta ver la mención de santos y anacoretas, Simón el Mayor y el Menor, Asmodeo, o los nombres con que duplica y espeja

⁵³⁰ Graciela Maturo, “La aventura vital...”, p. 13.

⁵³¹ Ramón Ábalo, integrante del grupo Voces y militante sindical del gremio periodístico, al ser preguntado si Di Benedetto tenía alguna posición política, responde: “Se lo tenía por socialista. Su mujer sí era una militante socialista, pero él nunca tuvo una actividad pública como político. Se suponía que era socialista por ella. Es decir, por ósmosis. [—¿Progresista?] No mucho. Yo lo puedo afirmar de algún modo ya que nunca vislumbré en él una actitud progresista, al menos al interior de *Los Andes*”. Hugo De Marinis, *Entre viñas, guitarreadas y revoluciones. Conversaciones con Ramón Ábalo*. Mendoza, Editorial Cuyum, 2008, pp. 54-55.

⁵³² Raúl Silanes. Entrevista a Antonio Di Benedetto citada por Nelly Cattarossi Arana en *Antonio di Benedetto: casi memorias. Testimonios de vida, bibliografías, notas gráficas*. Mendoza, Ediciones Culturales de Mendoza, 1993, p. 18.

⁵³³ “Por otra parte, no puede dejar de llamar la atención la insistencia en un tema de honda raíz cristiana que aparece como problemática en un tiempo de crisis de la experiencia del amor de Dios (sic). Esta culpa de haber nacido, si bien no hay una dimensión religiosa explícita en Di Benedetto, es asimilable al pecado original: la naturaleza caída del hombre, producto de su desobediencia, de su alejamiento del amor divino que solo el mismo Dios puede redimir. Pero, ¿qué sucede en una sociedad en la que la dimensión religiosa se eclipsa? El hombre sufre angustiosamente la dolencia de esa culpa pues nada ni nadie puede reponer el vínculo roto”. Fabiana Inés Varela. “Antonio Di Benedetto: una poética ética y humanística”, en Víctor Gustavo Zonana (ed.), *Poéticas de autor en la Literatura Argentina (desde 1950)*, Buenos Aires, Corregidor, 2007, p. 128. Castellino a su vez da por buena la definición de parábola en un sentido cristiano. Ver: Marta Elena Castellino, “Inquietud religiosa y discurso parabólico en *Mundo Animal* de Antonio Di Benedetto”. *Revista Piedra y Canto*. Cuadernos del Centro de Estudios de la Literatura Mendocina, n° 3. Mendoza, Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras, 1995, pp. 35-53.

⁵³⁴ Jorge Halperín, art. cit. p. 18.

a un personaje (que a la vez duplican y espejan al propio autor), Besarión o Emanuel (que significan Dios está con nosotros, o El nombre del Hijo). Otro aspecto es la cantidad de veces que aparecen en su literatura temas, imágenes y alusiones, a veces subterráneas, a temas religiosos. Un tema de especial importancia en la narrativa es el de la culpa, y como plantea el propio autor, la necesidad de confesión, en un sentido extenso y no estrictamente religioso. Para Di Benedetto la necesidad de contar es lo que lo diferencia al escritor del resto de los seres humanos:

...la necesidad de confesión existe en todas las personas. Se observa en el confesionario de las iglesias, se observa en la pequeña escritura de la maestra que intenta escribir unos versos, y se observa en un novelista que compone una obra mayor. Todos tienen necesidad de confesar, algunos se golpean el pecho públicamente, otros callan y son unos traidores que confiesan con sus actos la ignominia de lo que manejan.⁵³⁵

Esa necesidad de confesión, de descargar la culpa, hace que los textos tengan un carácter auténticamente autoficcional. A la pregunta de Lorenz, en la entrevista mencionada, de por qué siempre todos los textos tienen tan definidamente el “carácter de una confesión” Di Benedetto responde: “A eso se puede añadir, por supuesto, que casi todas mis obras narrativas han sido escritas en primera persona, lo que consciente o inconscientemente subraya ese rasgo característico de mi literatura...”⁵³⁶ La difícil relación con el mundo tanto del autor como de sus personajes se pone en paralelo con la corriente existencialista y con una consciencia moral atormentada. Analizando al narrador-personaje de *Zama* se puede ver cómo esa angustia existencial está más ligada a la imposibilidad de la acción que a caracteres metafísicos o religiosos. La ruptura permanente del *mandato morales* generadora de angustia. En los personajes de Di Benedetto la culpa, una culpa primigenia, de pecado original, una culpa de *concupiscencia*, es la que genera la angustia por el temor al castigo (en términos psicoanalíticos podría hablarse de castración y sus epígonos, mutilación, ceguera, amputación), angustia que por otro lado llega al borde del suicidio.

Di Benedetto es convencidamente heterodoxo, en términos religiosos, en temas tales como el suicidio, que justifica asumiendo con orgullo, además, una larga tradición familiar al respecto. El motivo: la pasión amorosa. En un tema fundamental como lo es la vida eterna, se reconoce no creyente. En entrevista de Halperín, habla acerca del suicidio

⁵³⁵ Paloma Recio, art. cit. p. 39.

⁵³⁶ Günter Lorenz, ob. cit. p. 135.

voluntario como de la “provocación de la nada”. Imposible estar más alejado la tradición cristiana:

–Usted ha dicho que uno de sus temas recurrentes es la provocación de la nada. ¿A qué se refiere?

–Hay que entenderlo de dos maneras: por un lado, es la búsqueda del auxilio de la muerte, por el suicidio. Entregarse a la nada por convicción –y en eso me aparto de la visión cristiana– de que después de la muerte no hay nada.⁵³⁷

Desde el propio título del Capítulo I, Kierkegaard expondrá el origen y la forma del tema que desarrollará a todo lo largo del libro: “La angustia como supuesto del pecado original, que a su vez la explica retrocediendo en dirección a su origen”. Cuál es el origen de la angustia: “el primer pecado es el pecado” dice. Mediante el primer pecado vino el pecado al mundo.⁵³⁸ Y ese pecado original que condenará al hombre, es que el hombre nace de la *concupiscentia*. El sexo, la pura unión sexual para la reproducción es el origen del pecado. Porque el sexo está, y ante la posibilidad de ejercerlo, es que “la angustia es la realidad de la libertad como posibilidad antes de la posibilidad.”⁵³⁹ El incumplimiento de la prohibición es severamente castigado, porque al pecador le espera la muerte: “a las palabras de la prohibición siguen las palabras de la sanción: tú morirás”⁵⁴⁰. El pecado está asociado a la sexualidad: “La pecaminosidad no es, pues, en modo alguno, la sensibilidad; pero sin pecado no hay sexualidad, ni sin sexualidad historia. Un espíritu perfecto no tiene ni una ni otra; por eso la diferencia sexual queda abolida en la resurrección, y por eso no tienen historia los ángeles.”⁵⁴¹ Observa Marcelo Cohen al analizar la obra de Di Benedetto que “la culpa es el motor del deseo de mística pero también su obstáculo.”⁵⁴²

En la entrevista de la revista *Gente* del año 72, decía Di Benedetto: “Si me juzgo □ como todos los que fuimos inventados por Pirandello o Dostoyevski— me siento absolutamente culpable y sin redención.”⁵⁴³ Al analizar la obra del ruso, Freud estudia la contradicción entre su capacidad de amor y compasión y la violencia de su literatura, y observa que esa ese instinto de destrucción está orientado hacia su propia persona, “hacia

⁵³⁷ Jorge Halperín, art. cit. p. 18.

⁵³⁸ *Ibíd.* p. 32.

⁵³⁹ *Ibíd.* p. 43.

⁵⁴⁰ *Ibíd.* p. 46.

⁵⁴¹ Søren Kierkegaard, *El concepto de la angustia*. Madrid, Espasa-Calpe (Colección Austral), 1965, p. 50.

⁵⁴² Marcelo Cohen, “El mediador”, en *Zama*, Buenos Aires, Instituto de Literatura Hispanoamericana, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, Año 1, N° 1, 2008, p. 140.

⁵⁴³ Rodolfo Braceli, “Un escritor en serio”, p. 84.

adentro en lugar de hacia fuera y se manifiesta así como masoquismo y sentimiento de culpabilidad.»⁵⁴⁴

Funcionamos a base de nuestra trituración diaria y quizá lo que damos a la humanidad son esos gestos compasivos que nosotros ejercitamos como esperando la compasión de los demás. Ahora me pregunto: ¿Hasta qué punto me estimo a mí mismo como para pretender ser estimado por los demás? Porque no se es bueno en cada gesto, porque la bondad casi siempre nace de una poderosa lucha para retar el mal, el egoísmo y la envidia a los más oscuros reductos. Porque de todos los ángeles, parece que la mayoría somos ángeles de la destrucción. Yo invito a cada ser, a cada hombre, a que grabe sus palabras y sus pensamientos, desde que su mente se despeja por la mañana hasta que se reposa. Invito a que se vigile, se analice. Verá cuántas maldades, juegos, intereses ha puesto en acción para sobrevivir ese día, es decir, no la eternidad sino una miseria de 24 horas. Y esto es así porque para vivir basta acumular la sobrevivencia de instante en instante, con consagrar todas las fuerzas, como debiera suceder o por lo menos una, la más escondida, la más económica, en algo que sea útil a los demás, para tratar, de ese modo, con esos actos, de dejar de mordernos las entrañas con tanta ferocidad, como ocurre en esta aparente convivencia que es la de los seres humanos. No sé si esto que digo es una maldad.⁵⁴⁵

El pesimismo culposo de Di Benedetto lo lleva a aceptar finalmente el suicidio como solución posible a los males del individuo, como se analiza más adelante. Sin embargo, ante ese precipicio final posible, hay una barrera posible, y es la literatura, en la que reconoce un refugio:

Y me salvo un poquito teniendo en cuenta que en mi casa dejé escrita en alguna cuartilla algún residuo de mi ambición de ser diferente ante los ojos de alguien, por lo común innominado, por lo común al ser que no me mira, por lo común al ser imaginado que me tomará en cuenta alguna vez.⁵⁴⁶

3.15. Erótica y sexo, elisión y eufemismo.

La literatura de Di Benedetto mantiene a todo lo largo de su producción algunos tópicos a los que se mantiene fiel de manera prácticamente inalterable. Sin embargo, uno de los principales rasgos de su literatura, el de la sexualidad, parece quedar bajo una capa de incompreensión, tapadas por esa construcción de la imagen pública del propio Di Benedetto como “escritor moral” y por el eufemismo extremo con que lo trata el autor.

La triangularidad, incluso doble, está claramente planteada en *El Pentágono*, pero no se la relaciona con la matriz edípica sobre la que se construye. Esa matriz triangular y conflictiva subyace a lo largo de toda la obra. Con respecto a la sexualidad, podría afirmarse que es uno de los elementos más notorios en la obra precisamente porque está

⁵⁴⁴ Sigmund Freud, “Dostoyevski y el parricidio”. *Obras completas, T. IV*. Trad. Luis López-Ballesteros y de Torres. Barcelona, RBA, 2006, p. 3005.

⁵⁴⁵ Rodolfo Braceli. “Un escritor en serio”, p. 83.

⁵⁴⁶ Ricardo Zelarayán, “«Un ser desdichado...”, p. 4.

presente de manera oculta. Di Benedetto recurre a formas eufemísticas que lo velan a la vez que muestran su aparición, casi siempre misteriosa, de manera permanente, casi elevado a la categoría de tabú, tan temido como deseado. La infidelidad no es tal, ni traición, ni cuernos, sino “infracción”. Ese esfuerzo en intentar esconder lo que está presente en todos lados es seguramente lo que resulta en las formas de violencia encubierta que se encuentran en gran parte de la obra.

Frente a esta característica de la literatura de Di Benedetto, parece necesario hacer por lo menos una mención a la psicocrítica propuesta por Charles Mauron, que propone una lectura desde lo que denomina el mito personal.⁵⁴⁷ El mito personal es considerado como un dato menos inmediato que el texto, pero que participa de su objetividad. Interpretar un mito personal es buscar su origen e intentar comprender su función literaria. Para esta teoría crítica interpretar el origen y la función literaria del mito personal importa mucho más que su probable origen biográfico. Mauron considera que el carácter se hunde en el inconsciente, puesto que, en gran medida, escapa a la voluntad y a la conciencia. Por ello estudia las formaciones del carácter y los mecanismos de defensa contra la angustia, instancias de la personalidad inconsciente, su dinámica y su evolución, que son ignoradas por la caracteriología.

La obra de Di Benedetto muestra frecuentemente (y de manera intencional) elementos del conocimiento psicoanalítico. La influencia del psicoanálisis ha estado presente en la producción literaria argentina y en el ambiente cultural e intelectual. Por lo tanto, desde el plano de la cultura y de lo que expresan los propios textos, es preciso marcar algunos elementos del conflicto en la obra. El periodista Rodolfo Braceli, recuerda que en los “recodos laborales”, a pesar de los enfrentamientos verbales que tenía con su jefe de entonces en *Los Andes*, la relación de Di Benedetto con su madre en el teléfono era capaz de enternecerlo: “Pero algo desactivaba mis furias: una vez por día su madre llamaba. Antonio corría al teléfono y exhalaba un *mamá* como el que solo puede pronunciar un niño

⁵⁴⁷ Charles Mauron, publica sus principales obras a mediados de siglo XX: *Mallarmé l'obscur* (1941), *Introduction à la psychanalyse de Mallarmé* (1950) y *Mallarmé* (1964), y su estudio más importante en 1963: *Des métamorphoses obsédantes au mythe personnel. Introduction à la psychocritique*. Su autor fetiche sería Mallarmé, cuya frase “un homme au rêve habitué”, tan aplicable a Di Benedetto, por otro lado, lo marcará en los estudios que le dedica al poeta francés.

extraviado.”⁵⁴⁸ Se verá en adelante en el análisis de la obra la especial relación que establecen los personajes con la figura materna y en otras ocasiones una conflictiva y ambivalente relación con la figura femenina.

Di Benedetto explícitamente relaciona esa relación con su madre al problema de la culpa, la confesión y el perdón. Braceli recuerda que en ese año 72 hacía un año que la madre había fallecido:

Abrazándose a sí mismo, dijo: «Yo creo que el hombre no es naturalmente bueno, las necesidades, el afán de descollar, hace que use armas innobles. Si se porta bien es por obligación de la sociedad. Adentro suyo sufre, se tortura. Por eso necesitamos la confesión. Nos rodean oídos sordos. La confesión busca sacar el veneno que tenemos adentro, busca el perdón. ¿Y quién es el ser que nos otorga el perdón? Ese ser es la madre. Yo la perdí. Lo que siento es una soledad muy profunda. Si me juzgo me siento absolutamente culpable y sin redención. Porque, ¿quién me perdonará?»⁵⁴⁹

Por otro lado reconoce que el dolor de la separación puede conducirlo a una muerte deseada para evitar esa angustia:

Mi madre se fue y soy un ser aislado. Para vivir no encuentro nada más razonable que esto. Para morir quisiera un lugar en el que nadie me reconozca. Vivir es un desafío. Morir es un acto de soledad, del que ojalá nadie —en mi caso— se sienta partícipe. Cuando eso ocurra, y lo deseo pronto, si algo provocho, que no sea llanto sino reflexión»

—Usted no quiere morir ni nada, Antonio.

«No sea cruel. Comprenda: yo era mi madre. Mi madre era yo. Ya no está mi madre».⁵⁵⁰

En relación al conflicto paterno se analizan situaciones en detalle, en el marco de cada obra. En *Sombras, nada más...* el personaje habla explícitamente del sentimiento de culpa por el asesinato del padre grabado en la conciencia infantil. El hecho de que este *asesinato* sea simbólico no borra la angustia y la culpa. En *Mundo animal* se analiza “Amigo enemigo” en referencia al mismo conflicto. Un cuento no publicado en vida de Di Benedetto, “Muy de mañana, en el cementerio”, que se encuentra ahora en *Cuentos Completos*, actualiza la competencia con la figura paterna.⁵⁵¹ La relación culposa del niño con la muerte del padre actualiza y potencia la culpa edípica y se emparenta con la culpa religiosa del pecado (original o no) referido especialmente al deseo y al sexo pero en

⁵⁴⁸ Rodolfo Braceli, “Di Benedetto, 20 años después.” *Ñ Revista de Cultura*, n° 158, Buenos Aires, 7 de octubre de 2006, p. 21.

⁵⁴⁹ *Ibíd.*

⁵⁵⁰ *Ibíd.*

⁵⁵¹ En la misma nota dice ese autor: “Cierta vez me invitó al traslado de los restos de su padre. Lo acompañé a prudencial distancia. Pidió abrir el ataúd, seguro de que el cuerpo estaba intacto por la «preservación que posibilita el veneno». ¿Por qué hizo eso? «era mi oportunidad para verificar si mi padre virilmente estaba tan dotado como le hicieron fama. Y verifiqué. Su fama no era inmerecida»”.

general a todas las formas de la materialidad como formas demónicas, sentimiento de culpa que aparece como uno más de los *leitmotiv* del escritor.

Este conflicto está claramente planteado en el marco del conflicto edípico, lo que evidentemente contiene una carga de sexualidad. Di Benedetto reconoce incluso la relación familiar de este tipo de conflicto con el suicidio, incluso su tratamiento particularmente en su novela *Los suicidas*:

También ha gravitado con frecuencia en mí. No es infidencia ni revelación. Tengo detrás de mí un proceso familiar, lleno de esos antecedentes, narrado en *Los suicidas*. El suicidio viene perforando o disminuyendo a mi familia, disminuyéndola en número, desde dos o tres generaciones, que son las que yo conozco. Quizás pueda haber en mí algo de instinto de muerte, como lo hay en todo ser humano. No más que en los otros, confío. Solo que tal vez yo lo he meditado y lo he trabajado más, sin decidirme nunca a la ejecución. Y parte de este acarreo que va en la sangre y en el ejemplo, ya con carácter de autodestrucción parcial o progresiva más que de suicidio final o concluyente como tema permanente de muchos de mis trabajos...⁵⁵²

⁵⁵² Celia Zaragoza, “«El instinto de muerte...”, pp. IV-V, Segunda Sección.

4. EL *PROTO DI BENEDETTO*.

En la revista *Alborada*, del centro de estudiantes universitarios mendocinos en la ciudad de Córdoba, publica Antonio Di Benedetto su primer cuento, “Los trágicos amores de Julieta y Jordán”, *protocuento* que junto al título muestra entre paréntesis la aclaración de *cuento festivo*.⁵⁵³

Se publica en noviembre de 1943, Di Benedetto acaba de cumplir 21 años. Es la inauguración de un estilo ficcional que prefigura algunos de los tópicos dibenedettianos. Ya en el título vemos el valor significativo en el uso de los nombres: Julieta refiere inmediatamente a la tragedia y a la relación del conflicto amoroso con la muerte. Desde el primer momento se pueden descubrir caracteres autoficcionales. El personaje, Jordán, hace explícita su relación con la literatura; pretende ser escritor aunque duda de su propia capacidad. El narrador en tercera persona cita una clasificación de la mujer, que no esconde un conflicto con la figura femenina, compañero definitivo de viaje del futuro escritor: la categoriza como gatas, vacas, perras o burras, y todos los estamentos de la clasificación tienen un toque despectivo.⁵⁵⁴ Pero esta no es opinión siquiera del personaje Jordán, sino el inicio de una obra literaria que este se propone realizar. Así como duda de su capacidad literaria, duda también de la facilidad para encontrar temas ficcionables en el pobre entorno en que se encuentra: “No hay duda. No sirvo para escritor. Vivo eternamente en esta aldea

⁵⁵³ *Alborada*, Córdoba, noviembre de 1943, Año 4, Nº 5, pp. 35-46.

⁵⁵⁴ “La mujeres se clasifican en: Gatas, que son las mujeres de lujo, las de la aristocracia; son hermosas, malas e inútiles, como los felinos. Vacas, son esa especie que tanto abunda de las dueñas de casa; son mansas y útiles. Perras, las irregulares. Y burras, las esclavas del trabajo, indiferenciadas, embrutecidas de tanto no ser más que animales de faena”. Nótese de paso el eufemismo “irregulares” que define a las *perras*. Antonio Di Benedetto, “Los trágicos amores de Julieta y Jordán”. *Cuentos Completos*, p. 611.

de provincia y nada encuentro en ella que sea de interés para llevarlo al papel”. El personaje pone en duda el género de su creación y al hacerlo plantea la flexibilidad de ciertas clasificaciones: “Releyó lo escrito y pensó: «¿Qué he empezado con estas cuatro o cinco líneas: una novela, un ensayo, un tratado, un cuento...? No lo sé...»⁵⁵⁵

Utiliza la ironía y el juego de palabras: iba a llamar a la criada, pero se acordó de que era sorda. Jordán hace “narices sordas” a olores apetitosos. La visita de los novios está “bien condimentada con un almuerzo”. Juega con introducciones metaliterarias y relativiza la ilusión realista de la ficción: Julieta le pide en un momento que repita el nombre de su novio pero “sin los signos de admiración”, él le contesta que no puede, porque está admirado. La conversación de los padres de ambos amantes al final del cuento juega con las formas verbales del castellano peninsular y del argentino en forma humorística: “¿Me permitiréis un momento? // Te permito todos los necesarios para que me expliques este tratamiento en eis”.

Ironía, juego metaliterario y humor absurdo siguen en el diálogo de Julieta con Jordán:

—Estás encantadora, Julieta mía.
 —Lo sabía.
 —¿Qué te lo diría?
 —No que lo harías.
 —¿Qué? ¿Qué lo mataría?
 —¡No, Jordán! ¡Muertes no, por favor!
 —No te aflijas, tontuela. Si lo digo solo por seguirte la rima en ía.⁵⁵⁶

El juego metaliterario se extiende a todo lo largo, el personaje se siente actor y actúa una ficción dentro de la ficción: le pide su amor a una campesina, esta a su vez duda si el reclamo amoroso se refiere a una relación física. También se propone enamorar, actuando, a Julieta. Aparecen muy tempranamente imágenes que se repetirán a lo largo de toda la obra: de mutilación (el pájaro sin ojo), el pericote ligado a la muerte, el mono colgado de las ramas de un árbol. El amor triangular: Jordán le propone noviazgo a su amiga de la infancia, pero ella tiene otro amor. El triángulo amoroso ligado a la muerte: Jordán piensa en matar a su adversario o hacerse matar por él. El romance es clandestino: se desarrolla “en los lugares más disimulados y desiertos”. Hay una predilección por el amor clandestino: “—Así es más lindo. Tenemos miedo de que nos descubran, nos podemos

⁵⁵⁵ *Ibíd.*

⁵⁵⁶ *Ibíd.* p. 616.

imaginar que el mundo entero nos acosa...”. La expresión para la relación física es siempre eufemística. La traición amorosa, aunque intenta permanecer secreta, es pública a pesar de los amantes para bochorno del traicionado: “...no tardó la población íntegra en enterarse de sus andanzas amatorias; la población íntegra excepto el interesado —Bruno—, como es costumbre.”⁵⁵⁷ El espacio apenas mencionado, en este caso apenas insinuado en la fiesta de fin de cosecha, celebración común cualquier finca en el final de la vendimia, tiene que ver con Mendoza.

Y finalmente, la inefable convicción de que las formas del amor terminarán indefectiblemente en tragedia, en muerte, en una hecatombe peligrosa para todos los que rodean al amante. En el desvelo de la noche piensa: “«Esto va mal. Mis amores pueden acarrear varias muertes; la de don Bartolo a manos de mi padre o de Victoria; o la de Victoria, si don Bartolo la descubre poniéndole cianuro en los macarrones, la mía, la de mi padre o la de Bruno. Esto es grave. Indudablemente se avecina una tragedia».”⁵⁵⁸

Esa misma noche un terremoto termina con el pueblo y todos sus habitantes.

⁵⁵⁷ *Ibíd.* p. 617.

⁵⁵⁸ *Ibíd.* pp. 620-621.

5. *MUNDO ANIMAL*. 1953.

Mundo Animal se publica en Mendoza en 1953, bajo el sello de D'Accurzio Impresor.⁵⁵⁹ Según la segunda edición de Fabril Editora del año 71, es una “edición no comercial de 300 ejemplares”⁵⁶⁰, lo que confirmaría que es una edición del propio autor⁵⁶¹. Di Benedetto tiene treinta y dos años, hace ocho que trabaja como periodista en el diario Los Andes, “el Diario n° 1”, como dirá en *Sombras...*, en donde ha comenzado a ocuparse principalmente de cultura y espectáculos, haciendo una carrera en continuo ascenso. En la primera edición se aclara: “Este libro obtuvo el primer premio de la sección prosa en el Cuarto Concurso Literario Bienal Municipal. Mendoza, 1952”. Y también que: “El cuento ‘Hombre-perro’ mereció uno de los diez premios, indiferenciados entre sí, del certamen nacional del Consejo del Escritor. Buenos Aires, 1951”.

⁵⁵⁹ La primera edición de *Mundo Animal*, del año 1953, incluye “Mariposas de Koch”, “Amigo Enemigo”, “Nido en los huesos”, “Pero uno pudo”, “Es superable”, “Reducido”, “De viboradas”, “Hombre-perro”, “En rojo de culpa”, “Las poderosas improbabilidades”, “Volamos”, “A vuestra elección”, “Algo del misterio”, “Bizcocho para polillas”, “Mi muerte suya”, “Salvada pureza”. En la segunda el autor prefiere dejar afuera “Pero uno pudo” y “De viboradas”. Se modifica “Mi muerte suya” que cambia de nombre por “Trueques con muerte”; “A vuestra elección” cambia de nombre por “Sospechas de perfección”. “La comida de los cerdos” no existe en la primera versión de *Mundo animal*. La segunda edición publica los cuentos con correcciones por parte del autor.

⁵⁶⁰ Antonio Di Benedetto, *Mundo Animal*, 2ª edición, contratapa.

⁵⁶¹ Dice Rodolfo Braceli: “He dejado para el final a alguien esencial en mi vida de escritor y, creo, en la de tantos escritores de Mendoza, desde Jorge Enrique Ramponi pasando por Armando Tejada Gómez hasta Antonio Di Benedetto: me refiero a don Gildo D'Accurzio. Don Gildo imprimía libros como quien hace pan. Tenía una imprenta, que él prefería llamar imprenta y no editorial. Les publicó sus libros durante décadas a cientos de escritores. Le pagábamos lo que podíamos cuando podíamos. Es decir, casi nada, siempre nunca. Hacía maravillas artesanales. No es casual que escritores de Buenos Aires lo eligieran para algunos de sus libros más queridos. Julio Cortázar lo cuenta en la memoria de sus cartas”. Rodolfo Braceli, hablando de la primera edición de su libro *Pautas eneras*, edición pagada por el autor y con el sello de D'Accurzio, en Rodolfo Braceli. Libros. <http://rodolfobraceli.com.ar/pautas.html>

No se ha marcado en la crítica el nivel de violencia sorda que poseen los cuentos de *Mundo animal*, aunque lo haga explícito el propio autor. Ya el título es “una invectiva, un insulto generalizado”, dice:

Primer libro, *Mundo Animal*, 1952 (sic), editado en mi provincia por D'Accurzio. Había empezado a vivir y todo me iba mal. Tuve que abandonar los estudios en la Universidad. No me entendía con la gente, odiaba —o temía— a todos. De ahí el título, que quise ponerlo como un insulto generalizado. Pero los cuentos no eran tan agresivos, ahora me doy cuenta: solamente procuraban el cuestionamiento ético de algunas personas o de algún tipo de personas.⁵⁶²

En el reportaje de Lorenz prefiere aclarar el origen de los cuentos “mediante un par de ejemplos”, ya que son más esclarecedores que las teorizaciones puras.

Comencemos con *Mundo animal*, mi primer libro aparecido en 1953. *Mundo animal* es un conjunto de cuentos, cada cuento, una indignación transfigurada. Y el título es en realidad una invectiva. Algo me enfurecía o me lastimaba. En la mañana siguiente lo pasaba a imágenes y lo articulaba en una trama. ¿Por qué la transfiguración? No sé; tal vez para que el cuento fuera algo superior al episodio o a la persona que motivó la furia; tal vez como un eufemismo inconsciente de carácter defensivo...⁵⁶³

En el “Borrador de un reportaje” que se incluye en la edición de Fabril Editora el autor declara el carácter onírico: “Los tales cuentos son ordenamientos del sueño, de sueños que de noche soñaba y pasaba en limpio en las horas puras, las del amanecer”⁵⁶⁴.

Di Benedetto ubica el momento de la génesis de los cuentos en la década del cuarenta, el mismo período en que desarrolla *El Pentágono*, aunque esta *novela en forma de cuentos* se publicará en el 55. El dato es útil para el análisis de ambos libros, porque los textos de uno y otro se relacionan y se explican mutuamente. Con motivo de la reedición de la novela, el autor fija la época de la escritura claramente: “transcurría la década del cuarenta...”, dice. En la “Introducción al Pentágono”, establece la correlación tanto temática como temporal entre los cuentos de *Mundo Animal* y la novela. Aquellos problemas de amores contrariados, de triángulos que se entrelazan, son contemporáneos a los cuentos de *Mundo Animal*, y son calificados como una forma de expiación, de mitigar el dolor, de apartarse de la causa del mismo por el procedimiento de ponerlos a la luz pública. En esa “Introducción” a la novela, una voz, que confunde autor y narrador, explica acerca del personaje del cual va a contar la historia: ante la “vocecita” del amor que no enmudecía, dice la introducción, “tuvo que buscarse una solución. Y esta solución fue burlarse de sí

⁵⁶²Susana Zanetti (ed.), ob. cit. p. 409.

⁵⁶³Günter Lorenz, ob. Cit. pp. 131-132.

⁵⁶⁴Antonio Di Benedetto, “Borrador de un reportaje”. *Mundo Animal*, 2ª edición. p. 10.

mismo, darse argumentos, suponer que si se casaba con ella irremisiblemente sería burlado.”⁵⁶⁵ Y precisamente para que el remedio no quedara “en mortero, sacaba todo eso del cerebro y lo ponía en relatos, cuentos, los primeros de su pluma que le parecieron viables.”⁵⁶⁶

En la segunda edición de *Mundo Animal* el autor también quiere presentarse como “escritor moral”, aunque esta definición resulta algo confusa: “Estos cuentos son fábulas; los irracionales asumen personificaciones; el libro lleva propósitos moralistas y es una convocatoria, con intermediaciones de crueldad y horror, a la meditación sobre la perfectibilidad del ser humano.”⁵⁶⁷ Alguna crítica recibe esta moralidad como probada, sin que sea tan fácil encontrar la conexión entre esa *moralidad* y el texto, ni siquiera con el momento de violencia personal en que se encuentra el autor, según propia confesión. En esa presentación se hace evidente el conflicto con la culpa ya marcado: “Difícilmente aceptamos ser culpables, de grandes o pequeñas culpas”. Siempre buscamos algo o alguien a quien adjudicar nuestra culpa o pretextamos que por eso o por él no pudimos proceder tal y como queríamos. Ante esa imposibilidad de perdón, de sobrepasar la angustia culposa, propone “la tolerancia, de quienes nos quieren y de quienes no nos quieren”. El prólogo habla específicamente de la desesperación de ver que las culpas propias trasladadas a otros de nada nos excusan. Como ya se ha planteado, esa culpa sin expiación es una culpa que hay que exponer, una concepción que pasa del pesimismo a una suerte de autocastigo intencional, de masoquismo moral. A pesar de esa declaración de principios, no necesariamente es el contenido que el lector encontrará en los cuentos.

Todas estas ideas —dice el *Borrador*— están representadas en el cuento, que, como rúbrica, lleva ese alegato del hombre-culpa: «... mi carne caliente, derrotada e inculpable». Él es culpable, culpable de tantas cosas y, más que nada, de haberse aliado con el delito, de venderse impudicamente a fuerzas ciegas e irresponsables; y aun sabiendo todo esto, en el momento de su caída final, se dice inculpable”.⁵⁶⁸

El nivel de indeterminación, común en Di Benedetto, nos hace preguntarnos a quién se refiere. El “Borrador” asume el nivel de violencia de los cuentos, pero el destino de esa violencia suele ser el propio narrador protagonista.

⁵⁶⁵ Antonio Di Benedetto, *El Pentágono*, p. 25.

⁵⁶⁶ *Ibíd.*

⁵⁶⁷ Antonio Di Benedetto, “Borrador de un reportaje”, *ob. cit.* p. 9.

⁵⁶⁸ *Ibíd.* p. 10.

De los quince cuentos de la versión final, trece están narrados en primera persona; en la primera edición “Trueques con muerte” también lo estaba aunque luego se modificó. “La comida de los cerdos” se agregó posteriormente. De “En rojo de culpa”, dice Di Benedetto que el horror puede parecer gratuito, pero lo exige la finalidad de impresionar fuertemente, ya que se trata de un cuento moralista y pretende dejar una huella constante. Es uno de los cuentos más oscuros del libro, y extrañamente el autor lo relaciona al cuento *policial* de Borges, por algún motivo incomprensible para nosotros⁵⁶⁹: “La culpa de que vaya aquí no es mía, sino de Jorge Luis Borges, que me animó con su ejemplo en «La muerte y la brújula»”⁵⁷⁰. Termina diciendo que busca “poner al lector en el juego de la literatura evolucionada, para internarlo en misterios de la existencia” y para “convocarlo a una cavilación —más duradera que la lectura— sobre la perfectibilidad del ser humano”⁵⁷¹. Más interesantes que estas disquisiciones algo diluidas es la aclaración final en relación a la interpretación posible y a la tarea del lector:

Yo sugiero; resuelva, de una o más maneras, igual o distinto a mí, quien me lea. Yo diré: El pericote que el hombre alimenta en “Amigo enemigo” es la guerra, justamente la guerra; la “salvada pureza” aludida en la anécdota del Fuci es, sencillamente, la ingenuidad. Y usted, lector, puede pensar que sí, que es, pero también puede pensar que no, que no es, porque es, para usted, otra cosa, y esto me tendría muy satisfecho, con la satisfacción de saber que lo mío va más lejos de donde yo pude llevarlo. A.D.B.⁵⁷²

Con relación a la aparición de animales, que ha llevado a interpretarlos en algunos casos con relación a las fábulas, Di Benedetto quiere aclarar: “Los cuentos de *Mundo Animal* parten de ser una apreciación moral que yo formulo a través de distintos hechos y personajes: los animales son representaciones de las desviaciones, de los errores del ser humano.”⁵⁷³

Maturo dice que el autor “despliega rápidos y originales escorzos que descolocan la habitualidad de la visión”⁵⁷⁴ y asume “el ejemplo de una expresión personalísima, nacida de extrañamiento y concentración poco frecuentes”⁵⁷⁵. Además de marcar la brevedad de los cuentos reconoce que “se produce un permanente trasvasamiento de fronteras”. Hay cambios sorpresivos en el sujeto de la narración, se crea una fluida relación entre la realidad

⁵⁶⁹ Aunque en la segunda edición del 71 la referencia desaparece.

⁵⁷⁰ Antonio Di Benedetto, ob. cit. p. 2.

⁵⁷¹ *Ibíd.* p. 9.

⁵⁷² *Ibíd.* p.10.

⁵⁷³ Celia Zaragoza, “Antonio Di Benedetto: «El instinto de muerte...” p. V, Segunda Sección.

⁵⁷⁴ Graciela Maturo, “La aventura vital...”, p. 14.

⁵⁷⁵ *Ibíd.* p. 12.

y el sueño: “lleva al lector a cuestionar la apariencia del universo, lo conduce con suave ironía o lo golpea con vuelcos alógicos y datos inapelables.”⁵⁷⁶ Un gato parece un perro y finalmente emprende vuelo; otro gato razona con sutil inteligencia y frialdad. La voz narrativa asumirá transformaciones y mutaciones, en algunas de ellas la violencia tiene un marcado nivel de corporalidad, de “animalidad”, que reitera las figuras obsesivas en el mundo de Di Benedetto.⁵⁷⁷ Un autor que se sentía agredido y a la vez violento contra el mundo, hubiera coincidido con Bachelard en que “el escritor sabe por instinto que todas las agresiones, vengan del hombre o del mundo, son animales. Por muy sutil que sea una agresión del hombre, por muy indirecta, camuflada y construida, revela orígenes inexpiables.”⁵⁷⁸ Esto es clarísimo en todo el volumen.

Cuentos asimilados a la literatura kafkiana, encontramos en ellos una forma hermética, que intencionalmente vela cualquier *sentido* claro. Están presentados bajo una apariencia en general *naïf*, con resabios de fábula.⁵⁷⁹ Estos textos, que inmediatamente nos remiten a la sospecha, estas fábulas sin moraleja, plantean la necesidad de un esfuerzo interpretativo. Es difícil no sentir que el autor propone una dificultad manifiesta desde el mismo título de cada uno de los cuentos. Cuesta Abad plantea que:

interpretar un texto consiste en efectuar un acto comprensivo operando con definiciones complejas de códigos culturales, sistemas semióticos, potenciales, contextuales y enciclopédicos que se refieren tanto a aquello que puede ser reconocido en común como realidad normativa de la sociedad y lo que puede ser reconocido como subjetividad

⁵⁷⁶ *Ibíd.* p. 18.

⁵⁷⁷ Por ello es imposible coincidir con Néspolo cuando dice: “Para los relatos de *Mundo Animal*, Di Benedetto elige con insistencia más que animales de vida silvestre —como suelen hacer las fábulas y leyendas tradicionales— animales domésticos (sic) que mantienen una relación más estrecha con el hombre y pueden convertirse en el reservorio de una zona de la subjetividad aún no conocida”. Si tenemos en cuenta que los principales animales mencionados en cada cuento son: mariposas, en “Mariposas de Koch”; un pericote, en “Amigo Enemigo”; un mono y buitres en “Nido en los huesos”; un ternero que pronto es desollado, en “Es superable”; un perro irreal de un sueño en “Reducido”, una gata asesinada a patadas por su dueña, en “Trueques con muerte”; los ratones en “Rojo de culpa”; una pavita mutilada y la conjunción repetida de una hormiga y un tábano en “Las poderosas improbabilidades”; un gato que es un perro y que vuela, en “Volamos”; un pelotón de hormigas de ejecución, otro de hormigas voladoras en “Sospechas de perfección”; un gato en “Algo del misterio”; polillas, en “Bizcocho para polillas”; cerdos que pelean por una mujer en “La comida de los cerdos”; y un gato-leopardo en “Salvada pureza”, no parece ser muy productivo hablar de la utilización por parte de Di Benedetto de animales domésticos en el volumen. Jimena Néspolo, *ob. cit.* p. 51.

⁵⁷⁸ Gaston Bachelard, *La poética del espacio*. México, Fondo de Cultura Económica, 1965/1975, p. 76.

⁵⁷⁹ Malva Filer plantea el tema de la conflictiva relación con el padre como un aspecto fundamental de la coincidencia con la obra de Kafka. Dice que es “en los cuentos de *Mundo Animal*, ese primer libro del narrador mendocino donde es evidente el modelo kafkiano y su gran afinidad con la obra del escritor checo. Así, por ejemplo, el tema de la relación con el padre, que tanto preocupara a Kafka, evoca sentimientos negativos en dos de sus relatos: “Amigo enemigo” y en “Nido de Huesos” [sic, “Nido en los huesos”]. Malva Filer, *La novela y el diálogo de los textos. Zama de Antonio Di Benedetto*. México D.F, Oasis, 1982, p. 16.

extravertida por cada agente comunicativo, como al conocimiento y a las creencias acerca del mundo objetivo.⁵⁸⁰

Por eso interpretar estos cuentos fuera del contexto cultural, histórico y subjetivo en el que son producidos dificultaría una comprensión razonable. A esto apuesta también Maturo cuando dice que:

Hay algo más en la afición por el “mundo animal” y es su misterio irreductible, la fuerza de lo irracional, no obstante dotado de sentido. Di Benedetto es a su modo un surrealista, sin que con esto queramos incluirlo en capilla alguna. Practica, si se quiere, un racionalismo sobre lo irracional que es también una manera surrealista, un cierto desafío a lo oscuro e inexplicable.⁵⁸¹

Es interesante recordar la reflexión de Camus hablando del autor de *La condena*:

Todo el arte de Kafka consiste en obligar al lector a releer. Sus desenlaces, o la ausencia de desenlaces, sugieren explicaciones, pero que no se revelan claramente y que exigen, para que parezcan fundadas, una nueva lectura del relato desde otro ángulo. A veces hay una doble posibilidad de interpretación, de donde surge la necesidad de dos lecturas. Eso es lo que buscaba el autor. Pero sería un error querer interpretar todo detalladamente en Kafka. Un símbolo está siempre en lo general, y, por precisa que sea su traducción, un artista no puede restituírle sino el movimiento: no hay traducción literal.⁵⁸²

El mismo Kafka da validez a ese razonamiento: “*La condena* no tiene explicación. Quizás te enseñe alguna vez algunos fragmentos de mi diario acerca de esta obra. Esta historia está plagada de abstracciones, sin que se confiesen. El amigo apenas es una persona real⁵⁸³. Y también en palabras que firmaría Di Benedetto: “Las abstracciones solo son deformaciones de los sufrimientos propios, fantasmas salidos de los calabozos del mundo interno.”⁵⁸⁴

Un elemento destacable en *Mundo animal* es el grado de corporalidad que cobra la letra, el texto se encarna, y junto con ello se deja ver la capacidad de metamorfosis de esa forma carnal de los personajes. Todorov muestra numerosos ejemplos en la literatura fantástica de procesos de metamorfosis, de desplazamientos de objetos, vuelos (verbigracia *Las mil y una noches*). Ejemplos de seres con capacidades sobrenaturales, cumplen con

⁵⁸⁰ José Manuel Cuesta Abad, *Teoría Hermenéutica...*, p. 208.

⁵⁸¹ Graciela Maturo, “La aventura vital en la creación de Antonio Di Benedetto”, en *Páginas de Antonio Di Benedetto seleccionadas por el autor*. Buenos Aires, Celtia, 1987, p. 14.

⁵⁸² Albert Camus, “Esperanza y absurdo en Kafka”. *El mito de Sísifo. El hombre rebelde*. Buenos Aires, Editorial Losada, 1970, p. 97.

⁵⁸³ Franz Kafka, *Briefe an Felice*. (F. 396). Edición de Erich Heller y Jürgen Born. En, *Gesammelte Werke*, Edición de Max Brod, Frankfurt/Main, 1964. Citado en *Escritos de Franz Kafka sobre sus escritos*. Recopilados por Eric Heller y Joachim Beug. Barcelona, Anagrama, 1983, p. 24.

⁵⁸⁴ Gustav Janouche, *Gespräche mit Kafka*, Frankfurt/Main, 1968. En *Escritos de Franz Kafka sobre sus escritos*. Recopilados por Eric Heller y Joachim Beug. Barcelona, Anagrama, 1983, p. 53.

ambiciones de poder u omnipotencia, atributo de los sueños y del pensamiento infantil, situaciones en las que los sueños y la realidad se confunden⁵⁸⁵. El común denominador de los dos temas, metamorfosis y pan-determinismo, es la ruptura y al mismo tiempo la puesta en evidencia del límite entre materia y espíritu.⁵⁸⁶ El paso del espíritu a la materia se ha vuelto posible.

Di Benedetto plantea en entrevistas que los cuentos de *Mundo animal* son un llamado al mejoramiento de la *condición humana*. La agudeza que propone el análisis de Camus parece apropiada para hacerla extensiva al análisis que intentamos: hay obras, dice, en las cuales el acontecimiento parece natural al lector; hay otras, menos comunes, por supuesto, en las que es el personaje, como en la mayoría de los cuentos de *Mundo animal*, quien encuentra natural lo que le sucede. Esto produce una paradoja singular aunque evidente: cuanto más extraordinarias sean las aventuras del personaje tanto más sensible se hará la naturalidad del relato. Esa paradoja está en la diferencia que se puede sentir entre la rareza de una vida de hombre y la sencillez con que ese hombre la acepta. Refiriéndose a la obra del checo nos dice Camus: “Se ha hablado de la condición humana. Sin duda. Quiero decir que el sentido de la novela es más particular y más personal de Kafka. En cierta medida, es él quien habla, si bien nos confiesa a nosotros...” Entre los signos de la obra absurda, Camus encuentra que la tragedia espiritual se concreta mediante una paradoja perpetua.

Hay en la condición humana, y éste es el lugar común de todas las literaturas, una absurdidad fundamental al mismo tiempo que una grandeza implacable. Las dos coinciden, como es natural. Ambas se configuran, repitémoslo, en el divorcio ridículo que separa a nuestras intemperancias de alma de los goces precederos del cuerpo. Lo absurdo es que sea el alma de ese cuerpo quien le sobrepase tan desmesuradamente. Quien quiera simbolizar esa absurdidad tendrá que darle vida mediante un juego de contrastes paralelos. Por eso Kafka expresa la tragedia mediante lo cotidiano y lo absurdo mediante lo lógico.⁵⁸⁷

Al poner en duda lo narrado mediante la manera de su presentación, los textos producen un efecto paradójico, desconcertante y perturbador. Dice Sabine Lang que la lógica concibe la paradoja como un punto ciego de la observación, en el que el principio de bivalencia, que dice que toda afirmación es necesariamente o cierta o falsa, está sin vigencia, llegando a percibirse al mismo tiempo tanto una como otra de las afirmaciones que se excluyen mutuamente. La paradoja convierte la dicotomía entre la unidad y la

⁵⁸⁵ Ver Tzvetan Todorov, *Introducción a la literatura...*, pp. 92-96.

⁵⁸⁶ *Ibíd.*

⁵⁸⁷ Albert Camus, *ob. cit.* p. 98.

alteridad, es decir, entre la identidad y la diferencia, en la “identidad de lo diferente”. En general, la paradoja no señala más que un momento de crisis cognitiva en el que todo está puesto en tela de juicio, en el que nada aparece dado unívocamente.⁵⁸⁸ “Siendo un procedimiento binario —«dual», según Giles Deleuze—, la paradoja sirve de operación de distanciamiento, produciendo una confrontación entre lo posible y lo imposible, o más bien, entre lo que es pensable y lo que es impensable dentro del marco de un orden o sistema establecido.”⁵⁸⁹

Recuerda Todorov que a partir de las novelas de Blanchot y de Kafka, Sartre propone una teoría de lo fantástico en la que ya no se trata de describir seres extraordinarios: para ellos, dice “ya no hay más que un objeto fantástico: el hombre”, el hombre normal.”⁵⁹⁰

5.1. “Mariposas de Koch”.

El cuento presenta uno de los *leit motivs* de la narrativa del autor, un drama que tiene una etapa arcaica que bajo la fuerza de la repetición aflorará en distintas etapas y asumirá distintas formas aunque siempre reconocible. “Mariposas de Koch” se explica en conjunto con la primera novela de Di Benedetto, *El pentágono*, ambas excesivamente cerradas, de difícil interpretación. Un tono que aparenta la fábula oscurece las profundas pasiones que dan nacimiento a esta primera parte de la producción dibenedettiana, y que tendrán eco permanente a lo largo de la toda la obra. Se trata del triángulo pasional, en el doble sentido de la palabra. Esa marca constante en la obra, en particular el agudo dolor por la infidelidad recibida, por la pérdida, será desesperación retratada en las primeras producciones. La explicación que encontramos en *El pentágono*, el morbo del triángulo amoroso, la infidelidad y la traición y una sexualidad escondidas, el deseo y la libido obliterados y desviados de su condición original, son la explicación en particular de este cuento.

Desde el título presenta Di Benedetto una dificultad interpretativa en forma de paradoja. La imagen de mariposas está asociada al bacilo de la tuberculosis. “Dicen que escupo sangre y que pronto moriré”, reza la breve presentación del narrador. “¡No! ¡No! Son mariposas, mariposas rojas. Veréis”. Este primer choque a la sensibilidad del lector se

⁵⁸⁸ Sabine Lang, “Prolegómenos para una teoría de la *narración paradójica*”. En Nina Grabe, Sabine Lang y Klaus Meyer-Minnemann (eds.), *La narración paradójica. «Normas narrativa» y el principio de la «transgresión»*, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert Verlag, 2006, p. 21.

⁵⁸⁹ *Ibid.* p. 22

⁵⁹⁰ Tzvetan Todorov, *Introducción a la literatura fantástica*, p. 137.

continúa con una narración *naïf* que imita una fábula bucólica. Pero el contenido nada tiene que ver con ese tono que puede confundir al lector desprevenido. El narrador quiere imitar a su burro y come una margarita, y junto con la flor traga una mariposa. Bajo ese barniz de aparente insania⁵⁹¹, totalmente oscurecido, Di Benedetto va a uno de los tópicos de su literatura: el triángulo amoroso que se convierte en pentágono en la primera novela que sigue a estos cuentos. Metaforizado con sutileza, refiere cómo una mariposa (hembra) entra en su vida, en su cuerpo se *corporiza*. Otra mariposa, ahora macho (“el segundo, debiera decir, creo yo”), entra también en su vida, en su cuerpo, en busca de la primera: en un vuelo, suicida, “en pos de los restos de la amada, la deglutida por mí”. Una tercera mariposa, hembra, entra en su vida, en su cuerpo, en busca de la anterior, el macho: “aproveché mi boca abierta⁵⁹² [...] por mi modo un tanto estúpido de contemplar el trabajo de las hormigas”. De la tercera, de “carácter romántico supponible”, puede calcularse “su amor por el segundo” y también sus poderes de seducción hacia el narrador. Gracias a ello, pudo ser capaz “de poner olvido respecto de la primera”, “la única, debo aclarar, sumergida —muerta, además— por mi culpa directa”. Aquí aparece el mito del amor perdido por culpa propia que se repetirá a lo largo de toda la obra de Di Benedetto. ¿Qué facilitó “los propósitos de la segunda de mis habitantes (el segundo)? La intimidad forzosa en mi interior”. El narrador, perplejo, no comprende por qué la “nueva pareja”, tan dispuesta a locas acciones, decidió permanecer adentro, sin que yo le estorbare la salida, con mi boca abierta”. De esa primera mariposa había dicho antes que era preferible verlas “en el aire” porque tienen un sabor que es “de yerbas rumiadas”. El concepto de que ese amor abandonado juvenil ha sido ya mancillada por otro es el principal motivo por el que no podrá ya volver a ella, porque “será traicionado” nuevamente. Por otro lado, la familiaridad que tiene quien la posee con el narrador es otro motivo de dolor (éramos amigos, dirá en otro cuento). Allí se instalan, en su cuerpo, los personajes de la historia, causando un dolor intolerable. La nueva pareja conformada, por el amigo y la amada, pasó del estómago a

⁵⁹¹ Una interpretación (¿con parámetros realistas?) encontrará que “Mariposas de Koch traduce en un relato la voz de un personaje tuberculoso que imagina su enfermedad como mariposas que se han metido en su corazón y que salen por su boca, envueltas en sangre, metáfora de la sintomatología de esa enfermedad. El relato es un delirio: se asemeja a la voz de un insano, que no puede asimilar su realidad.” El autor del artículo tampoco es capaz de encontrar el indudable componente onírico del cuento. Marcos Zangrandi, “Elementos de la vanguardia surrealista en la obra de Antonio Di Benedetto”. *Confluencia*, año 1, N° 3, verano 2003. Mendoza, Facultad de Ciencias Política y Sociales, Universidad Nacional de Cuyo, p. 161.

⁵⁹² Juega aquí también con el doble sentido del *papanatas*, o *abriboca*: “boca abierta”.

instalarse en el corazón, de lo cotidiano carnal a los afectos, del cuerpo al espíritu, inquilinos gratuitos que no podrían quejarse del *dueño de casa*. El resultado de esa relación, las mariposas hijas de esa relación, fueron “más allá. Más allá era fuera de mi corazón y de mi cuerpo.”⁵⁹³

Corporalidad, metáfora, paradoja. El resultado son las mariposas de sangre del volumen, el resultado son las historias convertidas en literatura en los cuentos de *Mundo Animal*:

Así es como han empezado a aparecer estas mariposas teñidas en lo hondo de mi corazón, que vosotros, equivocadamente, llamáis escupitajos de sangre. Como veis, no lo son, siendo puramente, mariposas rojas de mi sangre.⁵⁹⁴

“Cuando me puse a escribir —dice Di Benedetto de esa época— empezaron a salir los cuentos casi por generación espontánea, aunque ahora no me asomo a esos libros por miedo a avergonzarme.”⁵⁹⁵ ¿Podrán estas historias, hechas literatura, sostenerse por sí mismas?

Si en vez de volar, como debieran hacerlo por ser mariposas, caen pesadamente al suelo, como los cuajarones que decís que son, es solo porque nacieron y se desarrollaron en la oscuridad y, por consiguiente, son ciegas las pobrecitas.⁵⁹⁶

5.2. “Amigo Enemigo”.

Bajo un título nuevamente paradójico, el narrador de primera persona y personaje central de la historia define en la primera frase con el valor del significante: “Eran de mi padre y quedaron para mí”. La herencia son cajones de libros que lo han acompañado en las distintas *mudanzas*. “Han venido conmigo a todas las pensiones porque no me atrevo a venderlos ni a tirarlos.”⁵⁹⁷ En la entrevista de Soler Serrano, Di Benedetto recuerda los papeles literarios de su padre, escritos que quedaron en su casa después de la muerte, pero además que él mismo se preocupó por buscar. Así encontró, gracias a los amigos de su padre ya muerto, publicaciones que este había hecho. Con Celia Zaragoza, treinta años después de haber escrito los cuentos, Di Benedetto recordará: “Pero mi padre me dejó algo más: sus libros. Leía cosas que muestran inclinaciones hacia un sentido dramático y profundo —quizás angustioso— de la existencia. Obras de filosofía, de pensamiento.

⁵⁹³ Antonio Di Benedetto. “Mariposas de Koch”. *Cuentos Completos*, p. 44. Las citas de los cuentos de *Mundo Animal* serán de la edición de *Cuentos Completos* de Adriana Hidalgo, salvo que se indique lo contrario.

⁵⁹⁴ *Ibid.*

⁵⁹⁵ Jorge Urien Berri, art. cit. p. 6.

⁵⁹⁶ Antonio Di Benedetto, “Mariposas de Koch”, p. 44.

⁵⁹⁷ Antonio Di Benedetto, “Amigo enemigo”, p. 45.

Nietzsche abundaba sin duda. Era, preferentemente, lector de ensayos y, a su vez, quedaron de él muchas páginas escritas.”⁵⁹⁸ La identificación emocional y de sentido entre los objetos y su anterior dueño, el padre, es evidente. Sigue diciendo el texto del cuento: “Tienen algo de mi padre o él tenía algo de ellos, y yo no tengo nada de él, excepto esto”. Por ello no es arriesgado interpretar que también lo que surja de ellos estará ligado a la figura paterna.

La relación con la química, los vinos y los licores está también ligada a la infancia real del autor: “Cuando era niño... vivía en una farmacia, la de mi padre.”⁵⁹⁹ “Mi padre fue sucesivamente: militar, enólogo y farmacéutico. Muy dado a los libros, me impuso la lectura de algunos que me resultaban insoportables, como el *Quijote* o la *Divina Comedia*. Nunca autorizó que yo leyera cuentos infantiles. Yo he conocido de grande a *Peter Pan*.”⁶⁰⁰ La relación que demuestra con la figura paterna siempre es bivalente, de amor odio, de enfrentamiento y entrega, y de competencia (incluso sexual, como demuestra el cuento inédito en vida “Muy de mañana en el cementerio”).⁶⁰¹ En contraposición a la figura materna, a quien recuerda feliz y ejemplar como cuentista oral, al padre lo define como “de carácter eminentemente austero, severo, enérgico.”⁶⁰²

Luego del suicidio del padre, el narrador ha quedado mudo, bloqueo que será importante simbólicamente en el final de la historia. “Fue por él. Yo tenía diecinueve años y estaba enamorado. Entré en el baño y ahí estaba mi padre, en la bañera, bajos la lluvia, sí; pero colgado del caño de la flor”. Es de notar la contigüidad textual del suicidio del padre y el hecho del enamoramiento.

La aparición del pericote inmediatamente está asociada, en el mismo párrafo, a la infancia y a los juegos de la siesta “en el canal, bajo el sauce”. El pericote aparece “en la siesta”, hora en la que en las provincias argentinas se dormía (y se duerme). Entonces su aparición en el texto queda relativizada: ¿es sueño o realidad? Realidad o irrealidad onírica, a mitad de camino, el narrador se refiere con ambigüedad al estado de duermevela: “Proseguí convocando el sueño, que, despreocupado de mí, hacía las cosas a medias: no me tomaba del todo”. El pericote, el miedo y las cábalas del padre son la misma, oscura cosa:

⁵⁹⁸ Celia Zaragoza, “Los cuentos de mi madre...”, p. 41.

⁵⁹⁹ *Ibíd.* p. 43.

⁶⁰⁰ Susana Zanetti (ed.), *ob. cit.* p. 409.

⁶⁰¹ Antonio Di Benedetto, “Muy de mañana en el cementerio”, pp. 689-700.

⁶⁰² Joaquín Soler Serrano, *ob. cit.* <http://www.senalu.tv/tv/item/55>

“El pericote se iría, sí, apenas digerido el miedo al amparo de los cajones surtidos de cábalas de mi padre.”⁶⁰³

En la conversación en el comedor de la pensión, hay una consideración metaliteraria acerca de la asociación de ideas y de cómo construye la significación: el personaje narrador retiene el valor de la palabra Hamelin sin haberse interesado y sin recordar el resto de la conversación. “Después, sólo después, yendo a la habitación, en unos instantes se me presentó todo lo que pude recordar entonces, que es todo lo que sobre eso puedo recordar.”⁶⁰⁴ Esa palabra le trae a la memoria “El tesoro de la juventud” y “El flautista de Hamelin”. Pero la memoria también trae la confusión de si la venganza en Hamelin fue de las ratas contra el flautista o del flautista con el pueblo que no le pagó. La ambigüedad vuelve a ser intencional, así como en el título, quién ha de matar a quién, si el flautista a las ratas o las ratas a Hamelin, si el narrador al pericote tan asociado a la figura y los papeles del padre o el pericote al narrador.

En el siguiente bloque vuelven a aparecer juntos los significantes pericote, padre, infancia. Escucha al animal “tarde en el desvelo de la noche”, que se alimenta de los libros del padre. Una nueva forma de la ambivalencia: “Esos libros me resisten, mas quiero conservarlos”. Empieza a alimentarlo de miga. En el comedor la muchacha que atiende la casa le pregunta para qué se lleva la miga de los panes. Según el narrador contesta en broma:

Quise ser humorista y le escribí en mi cuadernillo [recordemos que ha perdido el habla por la muerte de su padre]. «Es para mi hijo». Pero no le hizo gracia. Otra noche se acordó de mi respuesta [...] y me preguntó cuántos años tenía ya mi hijo. No supe qué contestarle, porque deseaba seguir la broma y no se me ocurría nada ingenioso. Pero ella estaba festiva y sin esperar respuesta a la primera pregunta me hizo una segunda: «¿Cómo se llama su hijo?». Ahí, con su café, hablaba Rovira. Contaba de las guerras o de alguna guerra. Yo anoté en mi cuadernillo, para la muchacha: «Guerra»⁶⁰⁵.

Como se ve, en el cuento la mención de la guerra es totalmente ocasional, una palabra que el narrador escucha y le permite salir del paso para no explicar su problema con *el pericote*. De esa anécdota se agarrará Di Benedetto para explicar el cuento como un alegato moral contra la guerra, lo que fuera del marco del cuento parece incongruente.⁶⁰⁶

⁶⁰³ Antonio Di Benedetto, “Amigo enemigo”, p. 45.

⁶⁰⁴ *Ibíd.* p. 46.

⁶⁰⁵ *Ibíd.* p. 47.

⁶⁰⁶ “El pericote que el hombre alimenta en «Amigo enemigo» es la guerra, justamente la guerra”. Esto también está dicho treinta años después de la escritura. En el cuento dice que lo hizo por hacerse el humorista.

La impotencia para el habla del narrador sabemos que es adquirida por el horror de encontrar al padre ahorcado. Nuevamente a la noche aparece el pericote amenazante.

Era un monstruo repelente y fiero que me miraba como en reclamación, como anunciando castigo, venganza, y ahí voy por ti mientras te revuelves en la impotencia de tu propio espanto.⁶⁰⁷

El narrador ha recibido una carta de su hermana después de mucho tiempo, está contestándole y debido a ese afecto no se siente solo. Y “en ese momento” se produce el ataque del pericote que surge de los cajones de libros del padre. Cuando se lanza sobre él, “como un derrame de leche condensada, de puro gordo y graso, de pura miga y papel”, grande, gordo, gomoso, el protagonista le arroja la lapicera “como un puñal”⁶⁰⁸ que se clava en el lomo del animal y lo derrota. La escena edípica del asesinato ritual del padre se cierra así con la simbología de la reencontrada potencia de la voz como consecuencia. La voz, antes impotente por estar aterrada, se convierte en música. “Y mi arroyito de voz era el terror afinándose en música al paso por una flauta”. En el párrafo final, el rastro de sangre ha llegado hasta el canal: es el canal de los juegos de infancia⁶⁰⁹. Pero nuevamente relativiza la realidad de todo el relato: “Yo no pude verlo, nunca podría verlo. Y sin embargo lo veo. Lo veo desplazándose como una bola lustrosamente inmunda con un lapicero hundido en un hoyo de tinta roja.”⁶¹⁰

5.3. “Nido en los huesos”.

Desde el mismo comienzo la narración propondrá la identificación de la situación del narrador con la del mono del cual habla. “Yo no soy el mono”, dice el primer párrafo, “aunque se nos haya puesto [...] en la misma situación”.

El narrador plantea la violencia y la imposición del padre: “No siempre empleaba mi padre la fiesta, el alimento y la caricia”. La identificación entre el niño y el mono es tal que por momentos no se sabe de quién habla:

Yo no soy el mono [dirá en la página siguiente] pero también, por orden de mi padre, a causa de infracciones leves, en la niñez muchas veces tuve prohibido el acceso a la mesa.

⁶⁰⁷ Antonio Di Benedetto, “Amigo enemigo”, p. 46.

⁶⁰⁸ Psicoanalíticamente no solo el puñal es un símbolo fálico, sino también la lapicera; la tinta y la escritura simbolizan potencia y producción, en contra de la inhibición y la angustia.

⁶⁰⁹ Que dicho sea de paso es el canal Caci que Guaymallén, cerca del cual nació y vivió Di Benedetto y en el que según cuenta se bañaban los niños.

⁶¹⁰ Antonio Di Benedetto, “Amigo enemigo”, p. 48. Volverá a aparecer la identificación de la tinta con la sangre en forma explícita y ligada a la impotencia de la escritura en el final de *Zama*.

No tengo palmera, y sin embargo hice de mi casa una palmera, mejor dicho, de los cuartos y de los cuadros de tierra que podían serlo, de algún paseo, de algún libro y de algún amigo.⁶¹¹

Ante la violencia del padre, al que le sobra tierra y dinero, el texto plantea que “el monito no se adaptaría”, “el pequeño simio hacía algo por ganarse el lugar que se le prometiera”, “el mono huyó, como el hijo vuelve a la madre”, “vivió solo”, “se puso huraño y meditabundo.”⁶¹² La imagen del mono como espejo del protagonista se convertirá en un lugar común en Di Benedetto. Si hacemos caso a *Sombras, nada más...* es el recuerdo infantil de un muñeco que terminó colgado en un árbol y con el tiempo se llenó de insectos: “Ahora soy el simio colgado del árbol, con una agitación interior que por su resonancia parece que zumba, y lo que zumba es mi cabeza, como poseída por una nube que no flota en torno, se ha formado adentro y llamea en lo interno.”⁶¹³ El uso de un mono muerto como espejo de la situación del protagonista es también la primera escena de *Zama*. La imagen de nueva vida alojada en la cabeza de animales también aparece en la historia del caballito de *Caballo en el salitral*; se traduce en una transformación de la materia en descomposición generando nueva vida.

Con un juego palabras y de ideas, convierte el dicho “tener pajaritos en la cabeza” (reprendido por silbar en un té-canasta de su madre) en dar cobijo a un nido de pájaros y a la nueva vida.⁶¹⁴ La alegría momentánea y el silbo están dados por la aparición de “aquella muchacha” en la que suscita un “asombro candoroso”. Pero esa dicha durará poco. “Unos años, quizás unos meses”, esos gorriones, canarios y perdices dichosos serán suplantados por buitres que anidan en su cabeza. “Son inacabablemente voraces y han afinado sus picos para comerse hasta el último trocito de mi cerebro”. La metáfora de los pájaros cantando en la cabeza del niño, han trocado, después de algunos años, en un dolor insufrible. Aparecen las consecuencias de las Mariposas de Koch. “Nada puedo contra ellos y nadie puede, pues

⁶¹¹ Antonio Di Benedetto, “Nido en los huesos”, p. 50.

⁶¹² *Ibíd.* p. 49.

⁶¹³ Antonio Di Benedetto, *Sombras, nada más...* Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora, 2008, pp. 49-50.

⁶¹⁴ Una interpretación simplista es la que ofrece María Elena Legaz, sin tener en cuenta la violencia soportada por el narrador: “El protagonista del relato ofrece su cabeza y hasta su cerebro como albergue de los pájaros y de su música, y en su resolución-tarea hay una mimesis del esfuerzo del pájaro cuando construye su vivienda”. “Nido en los huesos en la obra de Di Benedetto”. En *Curso de actualización: La narrativa contemporánea*. Córdoba, Universidad Católica de Córdoba, 1983. Citado en Graciela Maturo, “La aventura vital en la creación de Antonio Di Benedetto”, p. 18.

nadie puede verlos, como nadie podía ver a los pájaros que silbaban.”⁶¹⁵ El narrador espera que alguien que lo conozca azuce a los perros para que terminen con su vida y su sufrimiento, como cuando era niño, escondido “entre algunos cajones y baúles”, esperaba que los perros se le echaran encima. Llama a la muerte. Sin embargo, el párrafo final es una ingenua llamada a que quien quiera poblar su propia cabeza de pájaros no desista ante el horror de su propia historia. Si atendemos al desarrollo propuesto la conclusión sería que no renuncie a la posibilidad del amor.

5.4. “Es superable”.

La voz narrativa de primera persona va *encarnando* en animales o cosas y transformándose a medida que el cuento avanza; de esa manera metaforiza *la condición humana* del narrador en la medida en que se identifica y se ve espejado en esas situaciones. El narrador es un novillo de tres años (aunque no lo dice sino indirectamente la historia) que pasa de una vida feliz del campo al matadero y a la carnicería. La metáfora no es complicada, esa felicidad termina en forma abrupta, y repite el esquema básico de los dos cuentos anteriores. El dolor es insuportable, y así lo refleja la violencia de la imagen. La violencia la sufre en sí mismo el narrador:

Me amodorraron de un mazazo en el cráneo; me abrieron el cuello y me desollaron. Me partieron en canaleta, hurgaron en mis profundidades y sacaron cuanto podían sacar. Ciertas vísceras fueron inmediatamente a las fauces de los puercos de engorde y de canes bestializados. Alguien me cargó sobre sus lomos y yo era como una breva sin piel, pero tenuemente roja y con cuatro muñones.⁶¹⁶

Leído el cuento como parte de la serie, es difícil no pensar que relata la consecuencia de la traición amorosa ya presentada desde el primer cuento. Ha sufrido el tremendo golpe, es desollado y queda expuesto al ridículo público.

El tema que predomina en el siguiente cuadro es el de ser juzgado. Después del dolor y de quedar expuesto en carne viva, el cambio viene despacio y se da cuenta porque de un andar ruidoso (un carromato de hojalata) pasa a *hacer menos ruido*. La conciencia tomará una nueva trasmutación: “Todo esto es tenebroso. No lo digo solo por la falta de luz, sino porque me resulta una patraña oscura, como una trama maligna o tal vez una trama descuidada, de la que soy víctima”. En tanto juzgado se siente en una “caja de hierro”.

⁶¹⁵ Antonio Di Benedetto, “Nido en los huesos”, p. 51.

⁶¹⁶ Antonio Di Benedetto, “Es superable”, p. 49.

Ahora piensa, y el dolor proviene de ese pensar (como los buitres que sobre su cerebro son “inacabadamente voraces” del cuento anterior). Antes fue demasiado tonto, dice el narrador:

Antes mugía; fui demasiado bovino. Pero existía. Ahora también existo; pero pienso. Y no puedo entender si la angustia me viene de pensar o si hace falta la angustia para poder pensar [...] pensar es tan hermoso y tan terrible que, cuando se hace, debe hacerse bien.⁶¹⁷

Dos hombres que limpian la oficina ofrecen su punto de vista. Uno de ellos dice que “si a él pudiera sucederle al revés de lo que me sucedió a mí, sería aceptable, de lo contrario no”. Otro dice que “es mejor estar adentro que afuera, porque afuera hace mucho frío”. Literalmente por la temperatura, puede referirse también a que se tiene trabajo. Le pasan un café con leche mirándolo con solidaridad. El hombre “repite lo que dice el juez”, que después de todo el narrador el “un hombre dichoso” porque ha superado la materialidad constante.”⁶¹⁸ Pero se pregunta: “¿Qué es esto de la materialidad constante? ¿Pasar de vaca a hombre con un intermedio de muerte? ¿Y para qué? [...] Porque mi muerte no me hizo perder la materialidad: tras la muerte había otra materialidad.”⁶¹⁹ La voz narrativa reconoce la oscuridad del texto: “Quizás mi historia no se ha producido para ser interpretada”. Reconoce la posibilidad de superar la angustia o del suicidio: “No he venido a ser hombre sólo para atragantarme de angustia. Quiero poder hacer para digerirla. Quiero poder hacer, siquiera, para morir por mi propia mano y no por la del matarife, como ya me sucedió.”⁶²⁰

Todo parece indicar que la caja de hierro donde está guardado es metafóricamente la oficina, el lugar de trabajo. En donde hay establecido una nivel de autoridades que pasa por “el secretario” y la autoridad absoluta “el señor juez”. De más estaría decir que el Juez es el exponente máximo de la Ley, figura de autoridad, el nombre del padre.

En la oficina, aunque encerrado en una caja de hierro todavía, en una expresión onírica dice “Se me construye la noción de un incendio que vulnera el edificio”. El propio texto está planteando la *irrealidad*. El incendio entra en la oficina, dice entonces que morirá quemado, ya sabemos que en realidad será una nueva transformación, liberadora:

Mientras se me produce un desvanecido y cálido, también sufriente, deslizarse a la muerte, percibo que en mí se va operando una especie de transformación hacia una masa homogénea, a la cual, después de todo, el calor no le cae mal, le hace nacer un aroma...

⁶¹⁷ *Ibíd.* p. 51.

⁶¹⁸ *Ibíd.* p. 54.

⁶¹⁹ *Ibíd.*

⁶²⁰ *Ibíd.* p. 55.

como de pan. Me desmodorro gradualmente y es como una ascensión o recuperación, pero en otro estado.⁶²¹

Hay una forma de muerte y un renacimiento, una conversión de la materia y de un cierto nivel espiritual a un estado nuevo: “la caja de hierro se ha convertido en oro, yo en pan.”⁶²² El incendio, un hecho excepcional, hace que pierdan interés en su situación. Queda en la retaguardia del frente de lucha: “Me apartan, me salpican, me abandonan.”⁶²³

La materia transformada se ha convertido en pan. El paralelo con el cuerpo de Cristo en la Comunión católica está servido; viene un niño inocente, “tan escaso de ropas como de carnes”, que lo recoge y cae de rodillas como en acto de adoración, y ofrece unas migas en una especie de altar, ritual “infantil o campesino o de los pobres”. En este momento ha entrado el relato en derrotero “moral” un poco infantil. Se hace pan dulce para el niño, se hace pan amargo para otro mendigo tosco que le ha quitado los restos al niño bueno. Las migajas restantes alimentarán a los pájaros. “La vida es superable”, dice el final, sobre aquella situación de dolor insostenible del principio. El cuento no dice de dónde proviene el dolor. Sí lo dicen los primeros.

5.5. “Reducido”.

En el entorno de *Mundo Animal*, *Reducido* puede parecer un bálsamo de transitoria tranquilidad. Podría considerarse una variante de Chuang Tzu soñando que es una mariposa. *Reducido* es el nombre de un perro pequeño que el narrador tiene en sueños. Para tenerlo no necesita siquiera “moverse de la cama”, solo le basta soñar. Es una de las pautas de la creación dibenedetiana. El narrador da también una clave metaliteraria cuando dice que si *Reducido* no crece, “no varía, es que tiene la fijeza de un sueño, nada más que un sueño.”⁶²⁴ La explicación cuadra perfectamente, también, a otros personajes de Di Benedetto, en especial al “niño rubio” de la novela *Zama*, que a través de diez años se presenta igual, sin cambio alguno.

Sin embargo, el simpático perrito es una pesadilla, “una pesadilla torturante”. A la vez, *Reducido* es identificado como un deseo, un deseo que podría trasladarse a la vigilia. El soñante le pide que “se apee de la noche y venga”. *Reducido* le contesta que le encanta

⁶²¹ Antonio Di Benedetto, “Nido en los huesos”. *Mundo Animal*. En *Cuentos Completos*, p. 55.

⁶²² *Ibíd.*

⁶²³ *Ibíd.* p. 56.

⁶²⁴ Antonio Di Benedetto, “Reducido”, p. 58.

estar con él, pero para estar juntos le propone al narrador que, por el contrario, se vaya él al sueño con el perrito. El protagonista lo está pensando. Reducido se ha convertido en metáfora de la muerte, del más allá.

5.6. “Trueques con muerte”.

Es uno de los cuentos que se presenta con modificaciones entre la primera edición de D´Accurzio en 1953 y la segunda editada por Kraft en 1971. Las diferencias comienzan desde el título en donde, el que se conserva, esconde un poco más la condensación y duplicación que proponía el original: “Mi muerte suya”. Este propone que la muerte del otro será la propia, que la muerte de uno y otro son intercambiables, que son la misma cosa. Como se determinará al final, la protagonista es la que desearía el trueque de su propia suerte por el de la gata preñada que ella misma ha matado.

La mujer ha sido fiel a su marido, a quien ya no quiere. Embarazada, “se complace en una maldad romántica y lisonjera”: cuando ella muera y él vea a la niña, podrá evocarla a ella. Sin embargo, como en otras muchas partes de la obra de Di Benedetto, el mismo texto pone en duda lo afirmado. Al aparecer el embarazo parece poner en duda si de verdad es fiel a su marido o se refiere a un amor anterior al matrimonio. “En esas ensoñaciones vengadoras unas veces «él» es su esposo, el padre de la criatura, y otras veces «él» es Aníbal.”⁶²⁵

“El embarazo ha sido el principio de su ir a la muerte.”⁶²⁶ El niño muere antes de nacer. En la primera versión se enfrenta al nacimiento de perritos cuya madre ha muerto en el parto, precisamente un espejo invertido de su situación, lo que hubiera sido su deseo. En la segunda versión del año 71 el nivel de violencia es mucho mayor, porque la situación propia está espejada en una gata preñada “blanca, con su panza englobada, los pezones rosados y reventones”. En esta versión definitiva, en la tercera escena de las cuatro que en dos páginas definen el cuento, apenas se menciona indirectamente la pérdida del embarazo y se insinúa el suicidio y la fuerte depresión: “tras aquello que sucedió sin que nada le ocurriese, ni siquiera por su propia mano”. La mujer sale por primera vez al patio, y cuando se le acerca la gata preñada la ataca a puntapiés. Después de unos días de permanecer en el

⁶²⁵ Antonio Di Benedetto, “Trueques con muerte”, pp. 60-61.

⁶²⁶ *Ibíd.* p. 60.

lecho pregunta por la gata que ha muerto, sin embargo se han salvado dos gatitos. “Todo eso es justo”, dice, en contraposición a su propia situación. En sus visiones, “despierta, dormida”, cree ver a la gata viviendo cargada de gatitos muertos, pero “no es la figuración que ella prefiere, más bien querría una imagen de la gata muerta”⁶²⁷, lo que espeja su deseo de la propia muerte, que se ha insinuado a lo largo de todo el cuento. Mi muerte suya.

5.7. “Hombre-Perro”.

En la entrevista que concede a Jorge Halperín, Di Benedetto define esa forma de pesimismo que se convierte en violencia en *Mundo animal*:

Lo común es que el hombre se esté clavando las uñas para no clavárselas a los demás [...] no porque no quiera sino porque no se lo permite. [...] En vez de destrozar al otro con la mano abierta, cierra el puño anímicamente, simbólicamente. [...] También usa los pies, sobre todo cuando está descontrolado. Cuando puede, guarda las formas y usa la palabra o las manos. Pero cuando está descontrolado, se vuelve animal de cuatro patas y da la patada.⁶²⁸

En “Hombre-Perro” la significación está particularmente construida por sumatoria de fragmentos más que por una relación lógica y sucesiva de acontecimientos. En el diálogo entre el protagonista y Magissio se discute si “a veces los hombres se comportan como perros” o son unos perros siempre. El protagonista defiende la primera postura, pero no por convicción sino por no dar el brazo a torcer, resistía por terquedad.

El segundo bloque habla (metaforiza) sobre la pérdida. El contenido manifiesto es acerca del trabajo. El “empleador” deja cesante a nuestro narrador. “El empleador tiene derecho de prescindir de su empleado, siempre que lo indemnice debidamente”. Ese es el derecho, eso es lo que indica la Ley.

Espejando la situación del despido, es el narrador protagonista el que “deja cesante” a su novia Barbarita. Barbarita no era ya nada joven, vivía con su madre y se esforzaba, a pesar de la inflación que se comía sus ahorros, en comprar un piano. Ya antes, una vecina le cantaba el estribillo de la canción de la Piquer: “A la lima y al limón, te vas a quedar soltera”. La vecina y los niños se lo cantaban “sin compasión”: “Barbarita me lo contó, no para apurarme, estoy seguro. Me lo contó con una sonrisa triste, alguna vez que quiso

⁶²⁷Ibíd. p. 61.

⁶²⁸Jorge Halperín, art. cit. p. 18.

hacerme entender que no sólo yo era digno de lástima.”⁶²⁹ El narrador la deja, cantándole con maldad, innecesariamente, el mismo estribillo.

Presenta más adelante a su amigo que no necesitaba trabajar porque era mantenido por su padre, y que le “daba envidia porque tenía tiempo para leer tanto”. El esquema de la traición de su amigo en detrimento del narrador es similar al de las relaciones triangulares que se han planteado, solo que en este caso la metáfora está mediando una situación de trabajo y no amorosa. “Lo perdí de vista tantas semanas y ahora... ¡Ah, como me lo esperaba yo! [...] ¡Él, sangre pútrida, él está allí, en mi puesto, nombrado el mismo día de mi despido!”

En el último cuadro, la voz narradora asume la forma de un perro sin cambiar el tono, tal como el ternero de “Es superable”, la metamorfosis se produce sin explicación alguna, la lógica está garantizada por la contigüidad de las imágenes, el tono y la asociación de ideas. “Se me hincharon los belfos, me fui al suelo y mis cuatro patas me dispararon hacia él, que ya, advertido rápidamente, en sus cuatro patas también, con un leve aullido de miedo, mostraba, por instinto de defensa, los dientes. Me abalancé sobre su cabeza mordiéndolo con implacable rabia, echando espuma por la boca, tratando de hincarle los dientes en el cuello...”⁶³⁰ Un barrendero los separa a escobazos. La línea final, escueta e irónica, sigue sin conceder que “todos los hombres son unos perros”.

5.8. “En rojo de culpa”.

El cuento introduce el problema de la culpa como inicio, y la tendencia a no aceptarla, a ponerla siempre sobre otros. Escrito en cuatro páginas cortas, en tres bloques y en primera persona, es uno de los relatos de Di Benedetto más oscuros, de muy difícil interpretación, que deja al lector con una serie de preguntas. “Ellos, los ratones, dicen: «No es culpa nuestra. El culpable es Caín». No soy Caín. Soy Abel. Ellos me llaman Caín por humillarme, por humillar su culpa, su culpa comprada.”⁶³¹ Varela dice, refiriéndose a este cuento, que en el prólogo del autor advierte “esos cuentos son fábulas; los irracionales asumen personificaciones; el libro lleva propósitos moralistas y es una convocatoria, con intermediaciones de crueldad y horror, a la meditación sobre la perfectibilidad del ser

⁶²⁹ Antonio Di Benedetto, “Hombre-Perro”, p. 64.

⁶³⁰ *Ibíd.*

⁶³¹ Antonio Di Benedetto, “En rojo de culpa”. *Mundo Animal*. En *Cuentos Completos*, p. 66.

humano”⁶³². Marca Varela que “el horror se agudiza y la agresión de los animales se traduce en mordidas en los labios y desgarros de”labios, orejas, nariz hasta colmar su boca, su garganta y su estómago. Más allá del pavor, podemos observar una secuencia similar a la de los relatos ya analizados:

la agresión desde fuera por elementos que, en este caso, presentan un matiz tradicionalmente repulsivo y que adquieren en el sistema de la narrativa de este autor, una simbología particular.⁶³³

Pero lo que no hace es interpretar esa supuesta simbología. De la culpa habla el propio texto, pero ¿de qué es o de qué quiere ser metáfora la historia? El cuento tiene un carácter altamente onírico, pero el texto no ayuda a la interpretación, más bien la esconde otra vez.

Los ratones dicen que no es culpa de ellos, que el culpable es Caín, y llaman Caín al narrador. Él a su vez también se quita la culpa, dice que es Abel. Esto es también un uso del concepto del doble: de la doble condición posible de maldad y bondad en la misma persona. El narrador que ha dicho que es Abel, también afirma: “Soy una culpa paga: tengo un ruin y desconsolador oficio”. Pero no sabemos cuál es ese oficio, que no parece se refiera a la escritura o al periodismo del autor, sino a un chivo expiatorio. La voz que inculpa a “los ratones” es a la vez inculpada por aquellos y terminan todos identificados en la misma acusación y en la misma responsabilidad.

En el desarrollo hay un enfrentamiento que no queda claro más que en algunos detalles. Estalló la “guerra” por un detonante, dice el texto, y liga un problema afectivo, el trabajo y el problema moral. El texto se hace definitivamente onírico. A la muerte de un “viudo avaro”, aparece una mujer “pequeña, laboriosa, afable y optimista”, pero ella es “miope y cardíaca”, lo cual indicaría que no ve las cosas claras y que tiene males del corazón. Sirve, sin saberlo, a los niños jalea de membrillo, pero al tapan el frasco reparó en que había algo oscuro sumergido en el dulce, como un inesperado carozo, aunque no lo dice, un ratón muerto. Los niños enferman de peste bubónica. Después de nuevo, con su miopía, creyó que a su pequeña se le había caído una de las rosas rojas preparadas para la maestra, la alzó y era un ratón descuartizado por el gato.

⁶³² Antonio Di Benedetto. *Mundo animal*. Buenos Aires, Cia. Gral. Fabril Editora, 1971, p. 9.

⁶³³ Fabiana Inés Varela. “Cuerpos invadidos: cuerpo y corporalidad en algunos relatos de Antonio Di Benedetto”. *Revista de Literaturas Modernas*. Número 37, 2007, pp. 209-228.

El tercer bloque, que debería definir el sentido, es igualmente oscuro, aunque en él se puede ver una imagen similar a la de las mariposas tragadas que encontramos en el primer cuento de la serie, “Mariposas de Koch”, solo que esta vez la imagen es mucho más terrible y destructiva. Plantea que no es posible destruir la culpa, “las culpas permanecen y nos sobreviven”, ante ella el único camino es el de la desesperación, el del pago en dolor y sufrimiento. No hay redención posible. “Se han cebado en mí para anularme —dice el narrador—. Me previnieron que no debía intentar la fuga”.

“Tres de los sobrevivientes treparon por mis piernas y paralizaron mis movimientos con el miedo de sentirlos sobre mi cuerpo y de ignorar qué harían de mí”. Aunque es imposible determinar a qué se refiere, no puede dejar de observarse que otra vez son tres seres que lo amenazan, tal como en “Mariposas de Koch” (dos mariposas hembras y un macho):

Se escurrieron por mi pecho y surgieron por el cuello de la camisa. Grité despavorido en demanda de socorro. Uno de ellos se zambulló en mi boca. Me llenó de náuseas. Procuré escupirlo y se aferró a la lengua y finalmente se introdujo por la garganta. Espantado, adivinando sin esfuerzo lo que harían los otros, apreté los dientes y me lancé a la carrera, pero solo por unos metros. Los dos que estaban en mi cara, para obligarme a abrir la boca, me mordieron los labios, principiaron a comérmelos y yo grité y ellos se suicidaron.⁶³⁴

Como en otros lugares de la obra de Di Benedetto, el texto se hace corpóreo: lo comen, lo destruyen, lo devoran. Aunque después de haber sido destruido vuelve (“He vuelto”, dice) de esa muerte simbólica, pero está destruido: “Aquí estoy, sin nariz, sin labios, con restos de orejas, vomitando, tirado en el círculo de ratones muertos”. Con una “maldita resistencia involuntaria”, ni muere ni se desvanece. Por el contrario, el horror sigue presente ante su vista: “Abro los ojos, abro los ojos y veo más claro, con un horror que no puedo superar, que me seduce. Horror de mí mismo y de verlos y de ver lo que a mí viene. Verlos muertos, y las pulgas trasmisoras del mal que los abandonan al sentirlos fríos y que vienen, una a una, a mi carne caliente, derrotada e inculpable.”⁶³⁵

En el cuento se pueden ver situaciones en donde el propio narrador se ubica alternativamente entre “los ratones” y fuera de ese grupo. Acepta que es un pagado de los ratones. No es la primera vez que el texto relaciona los conflictos amorosos al terreno cotidiano y familiar del trabajo (v. gr. *El pentágono*) que comienza en la oficina.

⁶³⁴ *Ibíd.* p. 69.

⁶³⁵ *Ibíd.*

5.9. “Las poderosas improbabilidades”.

“Esta historia mía pudo ser una historia de amor”, dice el primer párrafo, lo que se refiere al título. Las razones son poderosas. Sin embargo el título no dice que sea imposible, no lo descarta del todo, es apenas improbable. Veamos por qué.

El encuentro de un hombre y una mujer, cuyo comienzo, descripto como de atracción infantil, tuvo la “relativa indeterminación de las grandes acumulaciones”, desde los doce años probablemente, dice el narrador. De aquella descripción, sin más consecuencias, la niña no lo miró de una manera particular “hasta la primavera”. Esta primavera parece duplicarse en significación, hablando tanto de la primavera de la vida, después de la infancia, como de la estación del año, una vez que han llegado a aquella juventud. El narrador comparte la relación con Nora, y también advierte que comparten ese mismo secreto con su amigo José:

en el picnic, yo dije que sabía dónde estaba el manantial del agua fresca en verano y tibia en invierno, y Nora dijo que también sabía y fue la primera vez que ella dijo algo por mí. Pero José también declaró que lo sabía, de modo que los tres —y no solo yo, ni solo ella y yo — condujimos a los demás arroyo abajo, allí donde crecen los berros porque el agua del constante surgente les da vida y desde arriba los sauces cuidan que haya sombra y, creo yo, cuidan asimismo que haya sosiego.⁶³⁶

En el segundo cuadro hay un reencuentro de los amigos, ahora adultos, en donde está nuevamente los tres. El lapso temporal es indefinido.

Éramos amigos, ¡Cristo! Éramos amigos, allí, ante todos, y yo era amigo de la muchacha más bonita de todas. Aunque bailó toda la noche apasionadamente y solo en la mesa hablamos, hablando, aún, con interrupciones, sin coordinación. Ella, esa noche, era libre, absolutamente libre, porque no estaba en el corazón de uno, sino en el de todos.⁶³⁷

Continúa con formas intencionales de indeterminación. Al día siguiente el narrador camina por la viña, en donde se repiten los paisajes de aquella escena juvenil, la acequia sombreada por los sauces, en donde reposa y piensa en Nora deseando que estuviera allí, “besándola, besándola sin piedad”. Una picadura se le infecta y lo deja en cama. La picadura y la enfermedad posterior pueden leerse también como paralelos metafóricos de la dolorosa relación con Nora. Ella lo visita pero ya está con José y posiblemente hayan tenido relaciones. “Vino, por mí, por este infortunado, por este torpe y callado enamorado. Porque, ¿qué he de hacer? Vino, sí; vino a verme, pero con José. Con José. ¿Podía ser de otra

⁶³⁶ Antonio Di Benedetto, “Las poderosas improbabilidades”, pp. 70-71.

⁶³⁷ *Ibíd.* p. 71.

manera?”⁶³⁸ Aparece la mención a una pavita a la que le *falta* una pata, y que el personaje relaciona con una imagen de la infancia (también lo hace Di Benedetto en otras ocasiones). Esta falta está asociada también a la mutilación y a la *falta* de Nora. Y sin embargo, la asociación le trae el dolor de preguntarse: “suscitaba en mí estas mortecinas preguntas ¿siempre habrá alguna así...? ¿Siempre he de encontrarlas...? ¿Siempre...?”⁶³⁹. La identificación entre la mujer, la pavita y la *falta* es evidente.

El último cuadro nos presenta el desenlace. Pasa el tiempo, José no está con Nora, pero la marca sobre ella ya es imborrable: “No siempre estuvo con Nora, José. Sin embargo fue —y es— como si estuviera. [...] A mi vez, para pensar en Nora tengo que desunirla de José. Pienso en Nora y el equilibrio de sus pasos por la vida: pienso en la pavita coja”. Se toma de la improbabilidad que imagina, que su recuerdo todavía pueda ser un sostén para Nora. Para esperarla se aplana contra el “muro que da frente a su casa”. La humedad del muro lo va *helando*, los ojos están *detenidos* hacia una ausencia. Es uno de los cuentos en que con más claridad se ve el tema de la pérdida del amor juvenil a manos de su buen amigo, y la imposibilidad de volver a ese amor por haber perdido *la pureza*. “Los ojos quedarán detenidos en una mirada hacia Nora, ausente.”⁶⁴⁰ El motivo es poderoso y por eso el encuentro con Nora, después de su relación con José, se hace improbable.

5.10. “Volamos”.

Es un simpático juego de una página. Tema, la infidelidad ejercitada por el narrador y su amante. Ella le cuenta de su gato, huérfano; le agrada el agua, busca las corrientes barrosas, pisa fuerte y salpica, hace como que toma pero no toma; puede pensarse que no es gato sino perro; es indiferente con los demás gatos, no le gustan las peleas; desafina, no se sabe si maúlla o ladra, es ronco; además vuela. El narrador no se asombra porque piensa “¿Acaso me maravillo de que tú no seas lo que tu esposo cree que eres? ¿Acaso me maravillo de no ser lo que mi esposa cree que soy?” El gato *espejo*, de los amantes y del narrador mismo, es “un cínico ejercitado”, nada más.

⁶³⁸ Antonio Di Benedetto, “Las poderosas improbabilidades”. *Mundo Animal*. En *Cuentos Completos*, p. 73.

⁶³⁹ *Ibíd.*

⁶⁴⁰ *Ibíd.* p. 74.

5.11. “Sospechas de perfección”.

Es quizás uno de los cuentos menos logrados del libro y se puede concluir que esas sospechas son una ironía de sí mismo por parte de Di Benedetto. Totalmente onírico, se ha interpretado un poco ingenuamente como un alegato por la educación, en tanto el narrador se ha presentado (en un universo claramente irreal) como “maestro de vocación” y vendedor de libros. En realidad habla de la posibilidad de instalar la propia obra ante el juicio de sus coetáneos, que están tanto en contra como a favor. Recordemos que lo acusaron en su momento de que sus cuentos no se entendían, por lo que el segundo libro, *Grot*, se subtitula “Cuentos Claros”. Para vender sus propios libros, “donde no existe la necesidad de lo que vendo creo la necesidad [...] Solo enseñaba a leer, no a escribir, porque no vendía papel en blanco ni estilográficas.”⁶⁴¹ Se atribuye a sí mismo, y a sus alumnos, la calidad de pretender “algo mejor y se animan a intentarlo”, lo que puede identificarse con la literatura evolucionada que propone. El narrador, hasta el momento impune, al llegar a cierta “frontera” debe enfrentar un tribunal. Allí el relato emula una especie de tribunal kafkiano de “hombres enmascarados y a caballo en bestias cubiertas de gualdrapas”, con ecos de medioevo europeos y de cuento maravilloso: la condena será a muerte y está preestablecida, pero el cuento no presenta la violencia de los anteriores del volumen, más bien todo está en una nebulosa de liviana irrealidad. Toques de un humor ácido salpican todo el relato, como cuando ya condenado lo autorizan a permanecer en el hotel a sus expensas, para ahorrar, o cuando se mezcló con el público que iba a ver su sentencia, que se anunciaba a cañonazos en el “menor sigilo.”⁶⁴² Lo *ejecuta* un pelotón de hormigas, que lo deja en los huesos (nuevamente desnudo): repite el concepto de verse desnudo ante el público. Un pelotón de hormigas que no puede despegar del suelo, que no tiene vuelo alguno (tanto como los críticos tradicionales de su obra primera). Otro pelotón que había sido también convocado, ahora de hormigas voladoras, escucha el alegato del reo, porque “esos seres tenían alas”. Alega que ha vuelto al país en el que nació y pasó su infancia, porque ha vuelto para enseñar a leer, y se define como sostenedor de “este Reino de Hombres que apenas es algo más que un Mundo Animal”, referencia más que obvia al propio libro que está escribiendo y todavía no está publicado. Al escuchar sus palabras el

⁶⁴¹ Antonio Di Benedetto, “Sospechas de perfección”. *Mundo Animal, Cuentos Completos*, p. 77.

⁶⁴² *Ibíd.* p. 78.

pelotón de voladoras se transforma en una alfombra que lo lleva (en desobediencia a sus mandos) a un territorio menos hostil. Hay allí un río de leche, “algo como una nueva representación de la infancia”, en el que pasa un tiempo recuperándose, y un río de vino, “la seducción de un placer”, por el que se decide.⁶⁴³ En ese cauce la gente era tan amable que para “participar de la mesa familiar bastaba presentarme —dice— en cualquier casa en el momento adecuado”. Al punto de que teme quedar atrapado “en esa organización armónica.” Por el contrario, rebelde, se propone un plan bélico: destruir el “equilibrio de ese territorio” mendocino. Ha vuelto a su *tierra natal*, en donde una de las “deidades es la música y tiene su monumento en el parque principal”, a la que ataca, con bombas y baterías. Recordemos que Di Benedetto había considerado a la música como enemiga de la “difusión de ideas”⁶⁴⁴. Pero reconoce que fracasa, y lo reconoce con hidalguía y humor: “Era como si la música saliese del corazón de las gentes. Intenté distraerlas con fuegos de artificio de curioso surtido [¿sus cuentos?] aprendidos de los expertos chinos de oficio milenario. Siempre resultaba más fascinante la belleza de los colores de la fuente [...] yo me hallaba asistido por unánime indiferencia.”⁶⁴⁵

Es sometido a juicio, pero “este juicio, puede pensarse, tiene por objeto, solamente, volverme juicioso”, y tiene “algo de feria regional y de juegos florales”, que como se ha visto eran los concursos literarios de la provincia en las primeras décadas del siglo: “los abogados, tanto los fiscales como mis defensores, que son muchos, unos y otros, se suceden igual que en un torneo de poesía.”⁶⁴⁶ Un defensor y un fiscal lucen “sendas flores naturales”, que es el nombre de los premios de los concursos de poesía. Después de discutir de amor y de deseos de (poco) trabajo, los jueces, antes tan amenazantes según la descripción, le proponen volver al país de la condena (literaria) para una buena venganza. El reo pide dinero, le contestan que si trabaja no necesitará; alega que quiere retirarse por

⁶⁴³ Siguió las riberas “curso abajo, exultante, extasiado con los cambios que en su cauce producían las horas del día: era un clarete balsamina al amanecer y a mediodía mudaba en un semillón tan fino y dorado como los propios rayos del sol en ese momento; por la noche, tinto cabernet o denso barbera d’Asti” Antonio Di Benedetto, “Sospechas de perfección”. *Mundo Animal*. En *Cuentos Completos*, p. 81.

⁶⁴⁴ Durante la *dictadura peronista* (sic), dice Di Benedetto, se persiguió a la literatura y al buen teatro, al tiempo que “el Estado respaldaba con poderosas sumas la vida musical. Nos preguntábamos qué causas podría haber tenido esa predilección, y descubrimos: la música en general no puede ser utilizada para la difusión de ideas. Y desde luego la música de ese tipo nunca se encontraba en programa”. Günter Lorenz, ob. cit. p. 129.

⁶⁴⁵ Antonio Di Benedetto, “Sospechas de perfección”, p. 82.

⁶⁴⁶ *Ibíd.*

algún tiempo, y le contestan que si se retira sin ninguna actividad útil se devorará a sí mismo. El fallo del tribunal, que por un momento podría haber parecido tremendista, es: “Tendré una casa, para mí, para mi mujer y para mis hijos, y podré trabajar y además aprender algún oficio o arte bello...”.⁶⁴⁷ La casa estará próxima al río de leche, y al de vino, y al cauce de límpidas aguas: “esos ríos no existen dentro del territorio, porque no son algo que sea posible, sino dentro de mí —lo cual tampoco es posible—.” Pero nuestro narrador sabe que hay otro cauce: “irrumpe el más real, el hasta ahora innombrado cuarto cauce: el río de sangre. Me encoge de súbito una mala memoria.”⁶⁴⁸ Es la memoria de la traición, de la mujer que quiso y no tiene, de su amigo que la ha mancillado, de su exposición en carne viva al oprobio y la maledicencia pública, de las polillas y hormigas que corroen.

Uno de los jueces de visión, penetrante alcanza a ver “las imágenes del horror —que no he pasado a palabras— del país donde mi cuerpo fue descarnado”,⁶⁴⁹ imagen común a varios de los cuentos de *Mundo Animal* y en *El pentágono*.

El juez le “propone o manda (es lo mismo) que, volverá al país de la normalidad. Pero le pregunta si quisiera una “justiciera venganza”. “Por qué digo sí, si me propuse decir no?” Volverá ya como hombre restituido y el bando de los buenos acogerán con gratitud los conocimientos del adversario que lo dañó. en donde lo acogerán con gratitud por los conocimientos del adversario y de su suelo: “hombre reconstituido.”⁶⁵⁰

5.12. “Algo del misterio”.

Algo del misterio del arte y la cultura. La voz narrativa encarnada en un gato reflexiona sobre las películas que ve y que siente propias. Es un gato ratonero que mantiene un cine libre de ratones. A pesar de que las noches pueden ser frías, aun sin calefacción no lo sufre porque pasa sus noches “pletórico de amor”. Al ver las películas dice:

Aprendo con las películas y con las conversaciones, aprendo. En rigor de verdad, aunque pueda creerse que no lo es y que solo se trata de engreimiento, al recibir conocimientos siento como si eso que se incorpora a mí ya se hallara en mi interior y el escucharlo, el verlo no hicieran nada más que hacerme notar que lo tengo. Toda adquisición me resulta como un hallazgo de algo mío.⁶⁵¹

⁶⁴⁷Ibíd. p. 84.

⁶⁴⁸Ibíd.

⁶⁴⁹Ibíd.

⁶⁵⁰Ibíd. p. 85.

⁶⁵¹ Antonio Di Benedetto, “Algo del misterio”, p. 86.

Con la cultura se siente en “el plano de la vida superior”. Así se anima a decir: “Casi podría afirmar, y lo afirmo, que algunas de las obras de arte que andan por el mundo son mías, mías, absolutamente de mi creación”⁶⁵² identificándose como creador de distintas obras de éxito, aunque haya olvidado el nombre que usó para cada una de ellas. Esa es la opinión del gato ratonero de cine. Di Benedetto fue un conocido crítico de cine y corresponsal en festivales internacionales.

Alude entre otras cosas seguramente a *Roma, città aperta* (1945), ya un mártir cristiano torturado con plomo en sus vísceras (imagen que se repite en otras obras). Pero el narrador dice que también ha hecho una película de la cual todos hablan, cuyo director está en el anonimato, seguramente el misterio que deja pendiente. Los ratones hablan, y hacen daño a los hombres. De forma muy subterránea parece aflorar la misma historia dolorosa y que (aunque personal e íntima) está en la consideración pública.

5.13. “Bizcochos para polillas”.

Con el renovado uso del ejército de polillas, el narrador plantea que queda desnudo porque le comen la ropa. Las “polillas” tienen tres sentidos distintos en el cuento. Uno, el “estar apolillado” en relación a la mala condición física, estar avejentado o en malas condiciones. El segundo, en ser objeto de las miradas o habladurías de la gente al quedar desnudo: “estoy sin ropas porque las polillas me las comen”. El último, el de representar el dolor de la situación y ser instrumento de la propia muerte por el suicidio: “he dado con la pregunta clave que pocos quieren contestarse sensatamente: ¿para qué vivir?”. El dolor está en el corazón, las polillas que lo atormentan tienen un/una mandante. La culpa nace de un problema de amor y la culpa ha sido ocultarle el cuerpo. Repite el esquema de haber dejado intencionalmente a un amor y después haberse arrepentido siendo “un muchacho de veinte años.”⁶⁵³

⁶⁵² *Ibíd.* p. 87.

⁶⁵³ Antonio Di Benedetto, “Bizcocho para polillas”, p. 90.

5.14. “La comida de los cerdos”.

Con un lenguaje que evita todo tipo de certeza, particularmente hermético incluso como prosa poética, brinda Di Benedetto este cuento en el que apenas se puede entrever una historia. Entre otras cosas por el intencional uso de la indeterminación pronominal:

Puede en ella el desconsuelo, seco y vago, si todo el interés se le aplana y no es interesante más lejos de lo previsible [...] Era, media hora atrás, solo un mirador del río, la ancha muerte de un camino carretero [...] En su cabeza, que no anda sin comparaciones, era un globo de cristal en una mesa de noche con tapa de mármol”.⁶⁵⁴

En el primer caso no sabemos quién es ella, aunque más adelante mencionará a “esa mujer inexplorada”. En la segunda frase no sabemos si se refiere a un espacio geográfico, aunque lo parece: coincide la descripción con las barrancas del río Mendoza, así como también los charcos verdosos, y más adelante, la guardia de cortaderas, la defensa de la orilla, los arroyos apurados, el corral y la huella pisada por las mulas. La contención puesta a los cerdos, que puján por devorarla, devela el carácter onírico, como el pedido de la mujer: “Y con la noche he de volver a ti, dueño mío. Pero ahora déjame, querido. Déjame, puedes ser piadoso, déjame”. En ese momento los puercos deciden romper la telaraña, la blanca red de gasa que los contenía e irrumpen entre los pastos bajos. El carácter onírico también está objetivizado por aquella “cabeza en un globo de cristal en una mesa de noche...” que es una imagen en su portarretrato. Los cerdos la disputan hasta sangrarse y perder los dientes. Ella los espera con una vara de mimbre en la mano que será “quizás” para sus carnes (¿que la desean tanto como los cerdos?).

5.15. “Salvada pureza”.

Cuento también onírico, en donde el juego de identificación y condensación entre el narrador y un gato leopardo es permanente. Dormido, “los apasionados gatos, los seres del amor belicoso y esencialmente nocturno”⁶⁵⁵ y bestial le quitan al narrador el libro de las manos. Entre esos gatos está “mi Fuci”. Lo sueña como un leopardo, que en un prado espera para comerse a tres gallinas. “Mi Fuci leopardo a nadie deja acercarse, excepto a mí, si bien nuestra comunicación está un tanto interferida por la presencia de su esposa, que no me manifiesta simpatía alguna”. No es la única identificación entre el narrador y su Fuci. “En la espera se han abultado sus necesidades. [...] Su situación es actualmente la de jefe

⁶⁵⁴ Antonio Di Benedetto, “La comida de los cerdos”, p. 90.

⁶⁵⁵ Antonio Di Benedetto, “Salvada pureza”, p. 93.

de familia”. Sin embargo, cuando cree que con rudeza es su gato-leopardo quien abre la puerta, se encuentra con “un hombre de presencia inexplicable”. Sabe que ese hombre aun sin armas puede asesinarlo. Sabe que sin esa amenaza el cielo podría ser hermoso. Ante la amenaza la voz narrativa se convierte en la de un niño: “Por fortuna yo soy un niño y aún me quedan muchos años de vida. Pero, ¿cómo liberará a mi Fuci de ese criminal?”⁶⁵⁶ La identificación del gato-leopardo con la sexualidad y el amor (incluso bestial) es intencionalmente velada, aunque evidente; a su vez esa sexualidad la identifica consigo mismo el propio narrador y también con la represión. El hombre inexplicable aludido, lo que amenaza es esa sexualidad. Ante esa irrupción amenazante, figura de autoridad, figura paterna y de la Ley, el narrador se vuelve niño. Este es uno de los cuentos de los que habla el autor en el “Borrador de un reportaje”. Dice allí Di Benedetto: “«la salvada pureza», aludida en la anécdota del Fuci es, sencillamente, la ingenuidad”, lo que dado el entorno general del libro parece una explicación algo infantil. Es difícil encontrar una alusión a la ingenuidad en una representación tan claramente libidinal. Parece preferible seguir al autor en el mismo prólogo cuando dice que el lector puede interpretar y llevar más allá de la propia interpretación del autor.

⁶⁵⁶Ibíd. pp. 93-94.

6. EL PENTÁGONO. LA DOLOROSA GEOMETRÍA DEL TRIÁNGULO.

El Pentágono se publica en Buenos Aires en el año 1955, por la editorial Doble P., y es reeditada en 1974 con el título de *Annabella, Novela en forma de cuentos*, por la editorial Orión. En la “Introducción al Pentágono”, el autor establece la correlación tanto temática como temporal entre la novela y los cuentos de *Mundo Animal*.

Transcurría la década del 40 y, saturado de la novela tradicional —sin negarla, antes bien, deslumbrado y apasionado por sus exponentes clásicos—, cometí el atrevimiento, en grado de tentativa, de “contar de otra manera.”⁶⁵⁷

Aquellos problemas de traiciones amorosas triangulares⁶⁵⁸ son paralelos en ambas obras. La introducción de *El pentágono* lo indica de manera indirecta e irónica. Hablando del protagonista dice: “Sus cuentos se difundieron, dándole alguna famita de literato”. La solución fue “burlarse de sí mismo, darse argumentos, suponer que si se casaba con ella irremisiblemente sería burlado”⁶⁵⁹. Y “sacaba todo eso del cerebro y lo ponía en relatos, cuentos, los primeros de su pluma que le parecieron viables.”⁶⁶⁰

Escribí *El pentágono* cuando estaba muy enfermo. Tuve luego, tengo ahora, otras tristezas. No releo esa obra; a veces, ansiosamente, la memoro para preguntarme si, alguna vez, podré liberarme...⁶⁶¹

El primer artilugio del narrador (y recordemos que ficción no es sino precisamente fingimiento, engaño⁶⁶²) se presenta como la confesión de un secreto, compartido por *el*

⁶⁵⁷ Antonio Di Benedetto, Introducción a *Annabella. Novela en forma de cuentos*. Buenos Aires, Orión, 1974, pp. 11-14.

⁶⁵⁸ Rodolfo Braceli dice: “Celos y seducción llevados a lo temerario, asunto recurrente de su narrativa. La conquista como autodesafío. En su cada día Antonio no disimulaba sus celos: «Me están comiendo el hígado, decía. En *Sombras nada más* Emanuel llega al colmo de montarle una escena de celos a una de sus mujeres, porque ha soñado que ella se va con otro. En *Zama*, el protagonista, antes que el amor, le declara sus celos a Luciana. En el reportaje me dijo: «Queremos ser todos los héroes, pero a menudo somos solo Otelo»” Rodolfo Braceli, “Di Benedetto, 20 años después”, p. 21.

⁶⁵⁹ Antonio Di Benedetto, *El Pentágono*, p.25.

⁶⁶⁰ *Ibíd.*

⁶⁶¹ Günter Lorenz, ob. cit. pp. 133-134.

autor con los lectores. ¿Se debe considerar la “Introducción al Pentágono” como un paratexto o como parte de la narración? Como bien dice Genette, el problema que se nos plantea es la calidad del destinador: ¿es autor, es ya el narrador?⁶⁶³ Tanto el título como la tipografía diferenciada lo presentan diferenciado. Sin embargo hay varios elementos que llevan a considerarlo parte fundamental de la narración. El primero es que sin esa explicación la obra tendría una difícil conexión y contención de conjunto. Sería prácticamente inentendible, bien que ya es lo suficientemente oscura. No menor es el tono del texto. Di Benedetto utiliza un tono que le es muy característico en la época, y que no perderá nunca del todo; un tono ingenuo, *naïf*, alejado de los estereotipos *literarios*, más cercano al *había una vez...* La voz de tercera persona asume el punto de vista de una primera, incluso en las formas de reflexión y opinión sobre lo que relata, y por la información detallada que tiene. De esa manera el prefacio cobra fuerza ilocutoria, tiene una *función cardinal*: indica una voluntad preceptiva. También de manera paratextual⁶⁶⁴ está indicada la calidad de novela del volumen.⁶⁶⁵ Se puede acordar o no con el paratexto editorial en contratapa de *Annabella*, con que cada cuento es “una pieza acabada y plenamente resuelta”; sin embargo la novela está construida con esa suma de pequeñas situaciones acumuladas, constituyendo una especie de collage con diminutas indicaciones. No hay linealidad temporal, ni espacial, ni narrativa, y el error es intentar encontrar una coherencia puntual entre un cuento y otro.

“No puede saberse si es verdad. Cuentan que él se enamoró de una muchacha...”

La chica es joven, fina, de apellido, y “muy inclinada al baile”. Por la diferencia social y de posibilidades, el enamorado “no intentó nada”. La solución que busca para no

⁶⁶² Según el *Diccionario Etimológico* de Joan Corominas (Madrid, Editorial Gredos, 1973, p. 274), fingir está tomado del latín *fingere*; “heñir, amasar, modelar, representar, inventar; de donde se derivan fingido, fingimiento, ficción”.

⁶⁶³ “El autor pretendido de un prefacio puede ser el autor (real o pretendido) del texto: bautizaremos esta situación muy corriente como prefacio autoral o autógrafo; llamaremos prefacio actoral al de uno de los personajes de la acción; y cuando se trata de una tercera persona: prefacio alógrafo”. Gérard Genette, *Umbrales*, p. 152.

⁶⁶⁴ “Este libro de Antonio Di Benedetto, laureado escritor argentino, introduce una importante novedad: su singular arquitectura. Cada uno de los cuentos que integran la obra —una novela en forma de cuentos— constituye por sí mismo una pieza acabada y plenamente resuelta; pero articulados unos con otros configura, en efecto, la novela, novedosa por su técnica y apasionante por su asunto, lindero por momentos con la pesadilla”. Antonio Di Benedetto, contratapada a *Annabella*. *Novela en forma de cuentos*, Buenos Aires, Orión, 1974.

⁶⁶⁵ En el caso de *El pentágono*, bien se puede aplicar el concepto de Genette: “novela no significa «este libro es una novela», aserción definitoria casi en poder de cualquiera, sino «tenga a bien considerar este libro como una novela»”. *Ibíd.* p. 15.

escuchar esa “vocesita” de su amor es la de burlarse de sí mismo, darse argumentos, y sobre todo pensar que si se casaba con ella, ella le sería infiel.⁶⁶⁶ Complementariamente a esa solución, que por sí sola no parece contener el dolor de la pérdida, se dedicó a sacar “todo eso del cerebro” con el recurso de ponerlo en cuentos, y por ponerlos en letra de molde se sintió a salvo de esa relación:

Precisamente por tal divulgación sintió que se salvaba, porque *si algo sucedía entre ella y él, retratados sin tapujos en los cuentos*, la gente pensaría, y en consecuencia, las sonrisas insoportables...⁶⁶⁷

Este personaje del que habla la introducción, tan identificable con los problemas de *Mundo Animal* y de otros de la obra de Di Benedetto, se casa con otra mujer y es pronto engañado, hecho que él mismo hace público: después de un insulto “no se cuidó de la presencia de personas ajenas a su intimidad y aun a su amistad”. Parece haber una cierta carga de *goce* exhibicionista en las explicaciones. La infidelidad, para escarnio del personaje, es pública, porque lo que ha dicho no deja lugar a dudas: “De manera que ahora en mi cama hay superpoblación.”⁶⁶⁸ Aparece entonces el triángulo, dibujado de manera obsesiva por el personaje, que geometriza la situación de infidelidad asiduamente.

El narrador da dos claves importantes. El insulto se transforma y para la venganza ha “pulido su modo de expresarse”, lo cual ubicaría a esa venganza en el plano literario: “él parte de la idea literaria del triángulo amoroso” y deriva inmediatamente “hacia otra figura”, suponiendo que hay dos triángulos: uno representado por la primera mujer amada y a la que se ha renunciado, y la segunda la mujer con que se ha casado. Este juego geométrico tiene una doble finalidad: el primero, “atormentarse, y desde luego, por medio del tormento, curarse.”⁶⁶⁹ Debe notarse cómo toda la situación está referida de forma eufemística. Di Benedetto mencionará “la infracción” en vez de la infidelidad o los cuernos:

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 solo 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. El autor. 24 de diciembre de 1973.⁶⁷⁰

⁶⁶⁶ Antonio Di Benedetto, *El pentágono*, p. 25

⁶⁶⁷ *Ibíd.*

⁶⁶⁸ *Ibíd.* p. 26.

⁶⁶⁹ *Ibíd.* p. 27.

⁶⁷⁰ Antonio Di Benedetto, Introducción a *Annabella. Novela en forma de cuentos*. Buenos Aires, Orión, 1974, pp. 11-14.

El traicionado por su mujer dibuja triángulos. El primero es uno supuestamente ideal (pero no lo dibuja hasta después de la infidelidad real según el texto), que formó con la mujer que hubiera deseado y no se animó. Un vértice es él mismo (yo), otro Laura, la muchacha rica, el tercero “ese individuo”. En el segundo triángulo los puntos son “yo”, “mi señora esposa” y “ese tipejo” que luego será también el individuo ese. Reconoce que ese triángulo estaba “desdichadamente formado, antes que en su postulación geométrica, en la realidad”. Uniendo ambos triángulos por el elemento común, el vértice “yo”, forma el pentágono. Sin embargo, habría que dar un gran valor al reconocimiento que hace el texto:

Es admisible, sin embargo, que la descomposición en los elementos constitutivos haya sucedido a la síntesis, primera aparición, elaborada por operarios subconscientes.⁶⁷¹

El párrafo parece sugerir que el despliegue es un juego, que la situación se desarrolla con un solo oponente: Rolando-Orlando, “ese tipejo-individuo ese”. Primero es “la síntesis”, después el despliegue, al más puro estilo del doble utilizado por el autor a través de toda su obra. La metátesis hace el hecho ambiguo y no se sabe si esconde o desvela una sola persona desdoblada o dos que se confunden en una. El primer cuento de *Mundo Animal* habla de tres personajes-mariposas que entran en su vida. Dos hembras y un macho. Las dos hembras están afectivamente ligadas a ese macho. La primera hembra entra en su vida, en su cuerpo. El macho entra en busca de esta primera, la segunda hembra es la que hace olvidar al narrador a la primera pero también va detrás del macho. El proceso resulta en los escupitajos de sangre del personaje. Desde otro punto de vista, ¿por qué le preocuparía una relación de Laura si “el otro-ese individuo” no tuviera nada que ver con la historia, si no fuera un Rolando-Orlando? Porque, además, el texto dice que si no se trata de una confabulación que demostrara la perversidad de la gente, la situación tiene un “fondo auténtico”: inmediatamente la *Introducción al Pentágono* vuelve a referir todo el tema a la más pura *realidad*:

Las distintas versiones llevan a la certeza de que en esta larga historia, aparte del indiscutible indicio del pentágono, existe un fondo auténtico. A pesar de ello, si se repiensa fríamente, nada impide calcular que, si no tiene el carácter de una confabulación, porque no debe juzgarse tan perversa a la gente, reviste el tono de un chiste, un chiste amargo de esos que no se festejan a carcajadas. Es también algo así —no puede saberse por qué parece serlo— como la obertura de una ópera bufa.⁶⁷²

⁶⁷¹ “Introducción al Pentágono”, ob. cit. p. 29.

⁶⁷² *Ibíd.* pp. 30- 31.

Pero en esta *ópera bufa* se ve, sangrante, el concepto pirandelliano de la risa que hace llorar.⁶⁷³ Con el mismo estilo de confusión y duda, pero con un llamado a la comprensión del lector. La historia real se ha puesto en clave ficcional: “De este modo, tal vez, la historia podrá tenerse por más aceptable.”⁶⁷⁴

Entramos así de lleno propiamente en los *cuentos*, que a su vez están agrupados en tres épocas: *Primera Época: Especulativa*; *Segunda Época: Crítica*; *Tercera Época: De la realidad*; a las que se agrega un *Interludio* entre la Primera y Segunda, que desaparece en la edición nombrada *Annabella*.

Graciela Maturo va a hablar de “una escritura veloz, a ratos automática, desentendida en apariencia de las leyes de la verosimilitud realista”, a la vez que calificará a estos relatos breves como “irónicos, humorísticos que derivan hacia el absurdo o el grotesco en una permanente tensión del sentimiento.”⁶⁷⁵ Malva Filer, por su parte, llama la atención sobre la compleja estructura de la novela, seguramente exagerando el valor de la forma en detrimento de la historia, o quizá sin comprender la profundidad de la misma:

Ella [esa forma] no era necesaria a Di Benedetto para describir un drama pasional, o transmitir la angustia existencial de su protagonista. Es evidente que el autor no se ha propuesto interesarnos en las peripecias que sufren los personajes, si así puede llamárseles, sino con la obsesión caleidoscópica a la que incesantemente se libra Santiago⁶⁷⁶.

En ambos casos se desvaloriza el valor dramático de la historia, velada por la forma. En otro capítulo de este trabajo hemos hablado de la mirada cubista de estos cuentos, porque la mirada hace un corte parcial y la narración se ubica en puntos de vista distintos, lo que, no siendo desvelado en cada caso por el texto, genera una permanente sensación de oscuridad interpretativa. También la imprecisión intencional en los deícticos incrementa esa sensación de inseguridad en la lectura.

⁶⁷³ Dice Di Benedetto: “Curiosamente, sin embargo, echo las redes hacia las honduras de mi interior y de aquel tiempo largo y lento de elaboración de «El Pentágono» recojo, más bien, la devoción por Pirandello y Dostoyevski, que el reciente conocimiento de Joyce no alcanzaba a turbar.” Antonio Di Benedetto, Introducción a *Annabella. Novela en forma de cuentos*. Buenos Aires, Orión, 1974, p. 13.

⁶⁷⁴ *Ibíd.* p. 31.

⁶⁷⁵ Graciela Maturo, “La aventura vital en la creación de Antonio Di Benedetto”, en *Páginas de Antonio Di Benedetto seleccionadas por el autor*. Buenos Aires, Celtia, 1987, pp. 18-19.

⁶⁷⁶ “Lo significativo no es lo que narra, sino la narración misma, el dinamismo del lenguaje que va creando la realidad obsesiva y despiadada del texto. El dibujar y borrar de palabras que es la novela produce, sin duda, un efecto torturante, adecuado al motivo de la traición y de los celos. Pero en ese juego de autodestrucción que se opera en el texto, sin embargo, reside al mismo tiempo la salvación de su narrador. En la Introducción a la obra ya está sugerido el tema de la recuperación por la palabra escrita”. Malva Filer, *La novela y el diálogo de los textos. Zama de Antonio Di Benedetto*. México D.F. Oasis, 1982, pp. 17-18.

Aunque presentados como cuentos que pueden funcionar en forma autónoma, el nivel de sublimación que tienen muchos de ellos hace esta afirmación cuanto menos discutible si no se tiene un marco de interpretación global.

6.1. Primera Época: Especulativa. “Aunque me confunda”.

“Al contarle, le contó: «y soñé que volaba». Entonces me nació esto de que yo también había soñado que volaba”⁶⁷⁷. Alguien habla en la redacción, nuestro narrador escucha y reflexiona que también ha soñado que volaba alguna vez. Primera introducción del tema onírico, pero esta vez, de manera concluyente, el narrador lo asemeja a la propia memoria de haber volado, a una memoria que está guardada en el cuerpo, restos seguramente de juegos arcaicos y de la omnipotencia infantil. Como en otras ocasiones plantea la duda total sobre los hechos: “Tal vez no fue un sueño, sino que efectivamente yo pude hacerlo o es que alguna vez podía y lo hice”⁶⁷⁸. El sueño se suma a la memoria, a la especulación, a la realidad. La construcción de sentido en la poética de Di Benedetto se hace presente. “Si pienso en volar, mi cuerpo no se altera como ante la perspectiva de una aventura, sino que permanece indiferente como ante algo ya superado hace mucho tiempo”⁶⁷⁹. Esa misma sensación ha de tener el narrador ante los acontecimientos de la novela. Cuál es la “realidad objetiva”. En la reedición de *Annabella* se agrega este párrafo, aun más explícito si se quiere: “Arduo viene a ser el intento de distinguir si es mera fantasía del entresueño, cuando nace el día bajo la amenaza del despertador, o son fugas somnolientas de oficinista”⁶⁸⁰. La identificación con sus compañeros de oficina lo lleva a decir que: “Se forma un nuevo cuerpo que no nos hace desaparecer individualmente...”⁶⁸¹ A diferencia de esa masa indiferenciada, el narrador creía tener una diferencia sustancial: él tenía a Laura: “ella dejó sus brazos en los míos y los hizo, definitivamente, más ágiles y más inteligentes; puso sus manos en las mías y mis manos ya jamás podrán tocar lo impuro y si lo tocan no han de contaminarse.”⁶⁸² Y sin embargo todo eso se corta como un tajo, con las manos de Laura en las manos de otro.

⁶⁷⁷ Antonio Di Benedetto, *El pentágono*, p. 31.

⁶⁷⁸ *Ibíd.* p. 37

⁶⁷⁹ *Ibíd.*

⁶⁸⁰ *Ibíd.* p.151.

⁶⁸¹ *Ibíd.* pp. 38-39.

⁶⁸² *Ibíd.* p. 41

6.2. “Casa del Contrabajo A – Casa del Contrabajo B”.

El cuento/capítulo es quizás el de mayor dificultad interpretativa. Si no se tiene en cuenta la poética del autor, se podría caer en el sinsentido de una interpretación *literal*, realista⁶⁸³. Son las palabras de Di Benedetto, o por mejor decir del propio narrador las que nos apartan de ese escapismo simplificador. El carácter metafórico del *cuento* está claramente determinado por el propio texto, que es encabezado por una observación a manera de epígrafe: “Una antigua historia puede contarse de otra manera”.⁶⁸⁴ Compárese con la primera frase del cuento “Las poderosas imposibilidades”: “Esta historia mía pudo ser una historia de amor.”⁶⁸⁵ Una primera contradicción evidente con la “Introducción” es que en este cuento de *El Pentágono* el narrador se casa con Laura, cuya vida aparenta ser la de una chica normal, ni rica ni de familia importante. Laura es quien lo deja y lo traiciona, lo que la Introducción adjudica a Barbarita. A Laura la había dejado precisamente para no sufrir eso. *El Pentágono* también espeja ambas situaciones. El texto tiene frases despectivas e irónicas acerca de la *familia* de Laura, en especial de la madre, de su oficio y de sus aficiones: costurera, antigua lectora de novelas, por entonces escucha de radioteatros. “Todos ellos vivían en el contrabajo de Laura”. (Más todavía que en otros cuentos/capítulos, parece esconderse aquí un sentido en el valor de los propios significantes más que en el supuesto sentido de los mismos. Por ejemplo en *con-trabajo*, por el valor de *trabajo* dentro de ella y por el valor de casa por la *cohabitación*, de ámbito).

El narrador acusará a Laura (de quien en todo momento el texto parece insinuar una forma de “cohabitación”, de comercio amoroso con alguien más, previo al casamiento) de haber heredado la afición materna, afición de *costurera que dio el mal paso*: “Has heredado de tu madre la afición por el maniquí”. La frase es conclusión de un pasaje en donde el narrador parece preparar el terreno a la resolución que vendrá pronto: el abandono de su mujer que lo deja por otro, otro presentido a lo largo de todo el texto. Por ejemplo, para trasladar el *contrabajo* dice: “En la vereda los tres, tuvimos que sufrir muy largos minutos y muy burlonas caras sin que taxista alguno se aviniese a cargarnos”. El viaje se

⁶⁸³ A este criterio interpretativo parece adscribir el comentario de Néspolo, o quizás precisamente la parquedad se deba a la dificultad para dar una explicación satisfactoria: “Por su parte, «Casa del contrabajo A–Casa del contrabajo B» (el segundo cuento del libro) convoca lo fantástico en el simple, inocente relato de las disputas de una pareja que vive dentro del instrumento musical” (sic), lo que de cualquier forma no es lo que dice el texto.

⁶⁸⁴ Antonio Di Benedetto, *El pentágono*, p.45.

⁶⁸⁵ *Ibid.* “Las poderosas imposibilidades”, p. 70.

debe hacer en un coche de plaza (algo extemporáneo al ambiente general del relato completo). La preocupación y la vergüenza del narrador es quedar *expuesto* ante todo el mundo, en donde el escarnio parece ir más allá de la mudanza de un contrabajo: “¡Yo, en un coche de plaza, con el contrabajo!”⁶⁸⁶ Esta exposición vergonzosa, en carne viva, aparece en varios cuentos de *Mundo animal*, como se ha visto. Increpa a Laura con “un reproche que en verdad era desahogo de una pregunta que siempre me formulé, sin atreverme nunca a formularsela [...] yo estaba en trance de herir”. El mismo reproche a la figura femenina del relato se repite a lo largo de la obra.

A los tres años, se entera de que ella dará un concierto en una sociedad recreativa. La espera a la salida, la sigue, la observa. “Laura vivía en el contrabajo con un muchacho de su edad”. En *Annabella* es más explícito, pues ese *muchacho* es Rolando Fortuna⁶⁸⁷, que en la versión definitiva apenas está esbozado. Acusa a Laura de abandonarlo por ese hombre, ella responde que “no, que por el contrabajo”, la acusa de promiscuidad “en el contrabajo”, de que no ha nacido “para habitar una casa decente”: Laura responde que Rolando habita el contrabajo con ella porque Rolando también ama el contrabajo.

Real o irreal, es evidente que la inscripción en la emoción, en el psiquismo (el ambiente es absolutamente onírico), en el sentimiento del narrador, fusiona, condensa, a Laura con su esposa (después será Barbarita, como lo indica la “Introducción”) tanto en el afecto como en el engaño. También parece dejar claro que la promiscuidad es anterior al casamiento y posterior abandono: “Hasta le compré un contrabajo nuevo. El antiguo guardaba en los intersticios ciertos restos de alimentos que por las noches daban lugar a la frecuentación de las cucarachas”⁶⁸⁸.

6.3. “La suicida asesinada”.

Una nueva contradicción lógica titula el capítulo, que no se entiende sino a partir de un dato que el autor incluso oculta parcialmente en la introducción a *Annabella* —recordemos que en esa segunda versión el nombre del personaje de Laura es Annabella:

⁶⁸⁶ *Ibíd.* p. 46

⁶⁸⁷ “*Annabella* vivía en el contrabajo con un individuo a quien no conseguí atribuir significación; tampoco su nombre —Rolando Fortuna— me develó una identidad que yo pudiera valorar”. Texto de *Annabella*, en *El pentágono*, p. 152.

⁶⁸⁸ *Ibíd.* 47.

Annabella era una actriz del cine francés de la Edad de Oro. Estuvo en las películas «La Bandera», «14 de Julio», y «Hotel del Norte».

Tomé su nombre (solo el nombre, nada biográfico le atañe) para la figura femenina central de mi obra.⁶⁸⁹

Sin embargo, el título de este cuento/capítulo lleva indirectamente a la última película nombrada, *Hôtel du Nord* (Marcel Carné, 1938): el pacto suicida de una pareja de enamorados. Él debe pegarle un tiro a ella y luego suicidarse; cumple con la primera parte pero por temor no puede descerrajarse el disparo que hubiera cerrado el acuerdo. Huye, dejando a su pareja malherida en la habitación de ese *Hôtel du Nord*⁶⁹⁰, la mujer herida es auxiliada por personal del hotel y salva su vida. La narración parodia esa voluntad de “morir de amor”. En un primer momento, la mujer y el narrador lo afirman. En un segundo párrafo, ya casados, es solamente la mujer la que lo dice. Él le contesta, nadie sabe de qué morirá: “si te suicidaras”. En un tercer momento la mujer repite lo mismo y él responde: “Bah. Romanticismo...” Poco después tiene que llamar a la policía. La mujer, Laura, ha muerto. Asesinada o suicida, la duda es intencional. “Los policías fueron muy estúpidos. No siquiera sospecharon de mí.”⁶⁹¹

Meses después, al llevarle flores al cementerio, desde lejos ve un individuo ante la tumba, demora su paso “que por fortuna fue lo bastante lento como para que el otro tuviera tiempo de irse...” En la actitud de “oración, como homenaje público” adivina al amante, y con feroz autoironía piensa “podíamos rezar juntos, mansa y solidariamente”⁶⁹².

Este hecho da también un nuevo sentido al reclamo de su mujer cuando decía que moriría de amor, porque entonces no sería por él, sino por el otro. Tanto el suicidio como el asesinato como castigo a la infidelidad serían todavía hipótesis probables. Confirma la relación infiel cuando al seguir al hombre descubre el anillo que su mujer le había entregado; el anillo tiene una carga erótica que excede en mucho al mero compromiso de amor. “El hombre que yo ame debe llevarlo bien a la vista de todo el mundo, si fuese posible en la nariz. [...] Es mi marca”, le había dicho Laura.

⁶⁸⁹ Antonio Di Benedetto, Introducción a *Annabella. Novela en forma de cuentos*. Buenos Aires, Orión, 1974, p. 11.

⁶⁹⁰ Además del pacto suicida de la pareja que no puede consumarse, la película plantea una relación con la ingesta en un banquete y la comunión cristiana, la *conversión* y *con-fusión* de dos cuerpos por vía de la transfusión sanguínea, todos temas siempre presentes en la obra de Di Benedetto de muy diversas maneras.

⁶⁹¹ Antonio Di Benedetto, *El pentágono*. “La suicida asesinada”, ob. cit. p. 52.

⁶⁹² *Ibíd.* p. 53.

Pero un día le había sido quitado, de manera insidiosa, sin que él mismo lo supiera: “yo celebraba con copas de muchos bares distintos que ella sugería con un conocimiento que nunca he poseído yo —dice el narrador—. Insistía en que me emborrachara y lo consiguió, como conseguía de mí lo que desease.”⁶⁹³ Ella se mantuvo absolutamente sobria. A la mañana siguiente despertó sin el anillo. “Lo tiraste al lago, borracho”, le dijo ella riendo.⁶⁹⁴

Hasta esta escena el relato ha tenido un tono algo infantil, con ironías ingenuas. Pero esta escena tiene algo de lo ominoso, del enfrentarse al horror de la relación triangular cara a cara. El hombre que llevaba el anillo no era un ladrón. Lo persigue de variadas maneras, con la secreta esperanza de que se le pudiera escapar. A pesar suyo, en la siguiente escena lo encuentra, tranquilo, sentado en una mesa, después de su búsqueda angustiada. Deberán hablar o deberá matarlo. “Después, después tendría ya que pensar —dice— en todo lo que no supe y... llorar, llorar...”⁶⁹⁵

6.4. “Soy un poco más, pero si fuera un poco más”.

El cuento se divide en dos bloques cortos, que parecen digresivos, y uno tercero de solo cinco renglones, a manera de conclusión final, nuevamente una queja lastimera por el amor de Laura. El narrador se identifica en forma variable con situaciones cambiantes.

El primer bloque es una especie de monólogo en el tranvía; el narrador imagina o recuerda ser un pasajero que cede el asiento a una señora; luego se imposta en la voz del guarda del tranvía: da directivas a los pasajeros, anota la venta de boletos y las estadísticas de reglamento en “San Martín y Montevideo”, pleno centro de Mendoza. En el segundo bloque, manteniendo el formato de autodiálogo, la voz narrativa discurre acerca de la muerte: “Uno sabe. No lo piensa de continuo, no se acuerda a cada instante; pero sabe. No trasmite olor a fieles difuntos ni a flores fieles o infieles”. Pero sabe que, como todo el mundo, está (indefectiblemente) en la “órbita necropolitana” (sic). En este caso no se priva Di Benedetto del sarcasmo.⁶⁹⁶ Se identifica luego con un cochero de pompas fúnebres, que entrega su *carga* y de regreso “cruza la pierna y pita un cigarrito”; ¿puede ser el cochero

⁶⁹³Ibíd. p. 56.

⁶⁹⁴ Ibíd. p. 56.

⁶⁹⁵ Ibíd. p. 58.

⁶⁹⁶“Uno tras otro, con la carroza negra y el otro, arriba, negro de ropa y de piel”. Ibíd. p. 63.

preferido de sus clientes? Imposible, para ellos será el último viaje en coche. Todo es cercanía con la muerte. Como lo es su identificación con la imagen de un conejito que va al sacrificio para ser servido en la mesa:

Como tú, conejito infantil y miserable. Maloliente, vencido, condenado. Te llevan, pero te llevan vivo. [...] Para ti no habrá discursos ni flores. Se dirá, tal vez, ante tu cuerpo yacente, saltado, dorado, desnudo y tenuemente pringoso, que estás hecho una uva, con olvido y menosprecio de tu naturaleza. [...] Y eso no es todo, porque por de pronto te humillan, te humillan largamente por las calles.

La identificación del narrador con la situación del conejo se hace explícita: “¡Ese hacinamiento con las gallinas!... Como en el tranvía... Mi callo reventado por piedama es tu ojo reventado por patapollo. ¿Sabes? Me duele un poco. Al caballero le duele el ojo de conejo. Al conejo le duele el ojo de caballero. ¡Basta!”⁶⁹⁷ Resultado de la traición: depellejamiento, vergüenza de sentirse exhibido en público, desnudado en su condición, cuerpo herido y mutilado. El texto alude también a una imagen infantil del autor: un conejo que es llevado para comerlo en casa de sus abuelos cuando era niño, con un ojo lastimado seguramente por las afiladas patas de algún pollo. El proceso de identificación alternativa y de *con-fusión* en distintas personalidades y oficios y también con un animal, sufriente y lastimado en este caso, es un recurso que aparece ya en varios de los cuentos de *Mundo Animal*, y reaparecerá a lo largo de toda la obra. La entrega del propio cuerpo en una especie de sacrificio propiciatorio también. La imagen infantil del conejo está relatada en *Sombras, nada más...*⁶⁹⁸. “Uno, claro, se fuga, se trasvasa”, dice el narrador en el inicio del párrafo final. Sin embargo encuentra que debería ser más, otra vez con un juego de palabras: “Soy un poco más, cercano a la muerte, pero si fuera un poco más, terminaría realmente muerto. Claro, no lo soy. Tan poco soy. Pero tampoco soy... ¡Ah, Laura, si fuera!... ¡Si yo fuera el que tú!...”⁶⁹⁹.

⁶⁹⁷ *Ibíd.* p. 64.

⁶⁹⁸ La imagen del ojo de conejo cegado por el picotazo de un pollo está asociada no solo a la infancia de Di Benedetto, sino en particular a una situación de violencia originada en el triángulo amoroso. En *Sombras nada más...* se menciona a la joven amante del abuelo Nicola, traída de Italia e instalada en el otro extremo de la propiedad rural de la familia, causante de seducciones profundas y muerte. La Tosca, que así se llama la mujer, “tenía un gallinero donde criaba pavos, gallinas y conejos. De tanto en tanto sucedía que un gallo picoteaba en los ojos a un conejo y lo dejaba ciego. Entonces, Nicola mataba al gallo y despenaba al conejo. El primero se lo comía en la mesa de la Tosca y al segundo se lo llevaba, sin explicarle el origen, a Carmené [la abuela, esposa de Nicola], quien lo guisaba, con asombro de verle los ojos estrellados, pero no hacía preguntas”. Antonio Di Benedetto, *Sombras, nada más...* Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora, 2008, p. 92.

⁶⁹⁹ Antonio Di Benedetto, “*Soy un poco más, pero si fuera un poco más*”, p. 64.

6.5. “El desesperado manso”.

De lógica también onírica y alegórica, el título indica la abúlica, resignada respuesta del narrador víctima del engaño de su mujer. El cuento comienza diciendo: “Cuando mataron a Rolando... Bien, me sentí libre [...pero] determinó, como era natural, una violencia dolorosa en los sentimientos de ella.”⁷⁰⁰ Rolando murió “cargado de plomo. ¿Cumplimiento onírico? ¿Realización de deseos del sueño? No se sabe. Oscuramente el narrador reconoce lo que ha conocido: aun manteniendo “un puesto ajeno a la representación, presenciaria la salida del actor. // No me vio. Nada hice.”⁷⁰¹ Pero a pesar de la muerte de Rolando no se libraría del destino. El hermano de Rolando asumirá la consumación. El narrador (más adelante sabremos que es Santiago) al día siguiente se presenta en la oficina del amante para pedirle una explicación, con su “cara de desesperado manso”. Es una persona denigrada y disminuida, tratada “como un anciano enfermo”, “viejo y vencido”, que evidentemente no será capaz de buscar ni una reparación al honor, ni una venganza. Aparece oscuramente la figura del doble. Rolando muerto, su hermano es quien consuma el hecho, completando la tarea que aquel había dejado incompleta.

El final del cuento refleja una actitud de los personajes dibenedettianos, la incapacidad de actuar, en este caso incluso de alejarse de la mujer que lo engaña. Por el contrario, el personaje parece fijarse a la infiel, con una alambicada justificación:

En fin, ahora se dan nuevas posibilidades que en cierta medida pueden alegrarme — dice con una ingenuidad que disimula lo trágico—. Cuando Laura se dé cuenta de que el hermano de Rolando no la quiere, la abandona, lo odiará a él y odiará también al muerto, creo yo, porque para ella el hermano debe ser, de alguna manera especial, Rolando.”⁷⁰²

6.6. “Te soy fiel”.

Recién casados, su mujer lo besa apasionadamente: “«Para borrar los besos de quienes te besaron antes»”, le dice. Sabiendo que él debería hacer lo mismo, sin embargo no alentaba al narrador “un ánimo severamente indagador”. En el siguiente cuadro, sin embargo, encuentra escrito en las páginas de un libro “Te soy fiel”: “Las sospechas, las sospechas que yo ignoraba a tal punto que todavía las ignoro, se han hecho alud y me llevan envuelto en su vértigo.”⁷⁰³ La sospecha de la infidelidad de su mujer le hace leer el libro “hasta los avisos finales de la editorial” para ver si está la frase y no la encuentra.

⁷⁰⁰ Ibid. “El desesperado manso”, ob. cit. p. 67.

⁷⁰¹ Ibid. p. 68.

⁷⁰² Ibid. p. 69.

⁷⁰³ Ibid. “Te soy fiel”, p. 74

Encuentra un par de veces el nombre de Rolando impreso. Sabe, por él mismo, que a veces “es necesario, es forzosamente imprescindible, que escribamos lo que tenemos en la cabeza”. La esposa es Laura. Pero se pregunta tristemente cómo “Una mujer casada, mi esposa en el sentido más completo, ¿cómo puede ser fiel a otro?”⁷⁰⁴. Pero más se asombra que esa fidelidad en la infidelidad lo sea a un muerto, real o simbólico, en este caso.

6.7. “Primer desalojo, año 1788; segundo desalojo, año 1951”.⁷⁰⁵

El título en la versión de *Annabella* se convierte en “*El desalojado manso*”. En este cuento nos enteramos de que hay dos hechos de “desalojo” amoroso.

La primera fecha es imposible de descifrar, pero parece hacer siempre referencia a ese amor juvenil perdido (se asemeja a la fecha en que comienza *Zama*, 1790). La segunda fecha de desalojo es 1951; el autor se había casado en 1950.

Han pasado los años, Laurita es la hija del matrimonio con Laura, aunque el texto no lo indica. Después de muerta la madre, la hija propone: “Respetemos las cosas de mamá”.

Pero después Laurita se casó y yo quedé solo, días y noches, días y noches, con todas mis cosas, tan conocidas, y las de Laura, respetadas, bajo llave, antes y después de su muerte. Entonces violé el acuerdo con mi hija. No respeté las cosas de mamá y así vine a enterarme de que mamá no había respetado las cosas de papá. Laura no había respetado a su esposo. El nombre: Rolando Fortuna.⁷⁰⁶

Entre tanto habían pasado cuatro años y “Rolando Fortuna había pasado a otras tierras. “Quién sabe cuáles.”⁷⁰⁷

De este inicio con visos realistas, el narrador pasa a confesar su inmortalidad, también reaparecerá, inmortal Rolando Fortuna, que “había quedado atrás en las edades”. Como la inmortalidad es inconfesable se reúnen con otros longevos, en un club del cual Santiago es presidente. Una mañana pide asociarse un tal Rolando Fortuna. El presidente se opone a que se incorpore, pero los demás no, por el contrario, lo valoran, “se lo

⁷⁰⁴ *Ibíd.* pp. 75, 76.

⁷⁰⁵ Por alguna razón oscura que conoce solo el autor, la fecha 1788 coincidiría con la que don Diego de Zama abandonó su hogar para dirigirse al Paraguay mítico en donde lo ubica la novela *Zama*. La novela comienza en 1790, pero es claro en el texto que ha llegado allí un año y medio antes. También, como se mostrará más adelante, Di Benedetto tiene conocimiento del personaje desde sus épocas de estudiante en Córdoba.

⁷⁰⁶ Antonio Di Benedetto, *ob. cit.* “Primer desalojo, año 1788; segundo desalojo, año 1951”, p. 79.

⁷⁰⁷ *Ibíd.*

consideraba ingenioso, gracioso y estaba lleno de historias”. El presidente quiso que se reviera la admisión, “pero sin contar mi historia”⁷⁰⁸.

En *Annabella* se agregará: “Dos veces me había desalojado ya: la primera, de mi lecho matrimonial; la segunda del hogar de paz en que me resigné a no morir”⁷⁰⁹. Rolando, o su hermano, o su doble, reaparece en la vida del personaje. La historia se duplica.

6.8. “Mi pecho, convulso, seccionada pata de araña”.

Ahora Laura es la mujer o la pareja de Rolando: “cuando él se muera, Laura será mi esposa”. Si Laura hubiera tenido “alguna inclinación por mí [...] cuando esto comenzó habría obviado todo el trámite previsto.”⁷¹⁰ Se rompe no solo la cronología sino también la ilación lógica. Como en el cuento “Poderosas improbabilidades”, la mujer amada no lo ha elegido sino que está con otro. El narrador se descalifica: “Ocurría que yo era el vendedor de zanahorias. El vendedor que no vende porque no puede vender”. Se identifica también con el burro, por la zanahoria que se le ofrece y nunca puede alcanzar. Termina el bloque con una ironía de doble sentido; un anciano le aconseja: “Ya que no puedes venderlas cómelas tú. Aclaran la vista.”⁷¹¹ El consejo (la zanahoria mejora la vista) indica al personaje que debe ver mejor la situación, y entender que sus posibilidades de conquistar el amor de Laura son pocas. Las variaciones de *Annabella* hacen ese sentido aun más explícito. El narrador se califica de “defectuoso vendedor de zanahorias, un irresoluto que apuesta al futuro y tolera que se le escurra el presente”⁷¹². El tema actualiza como tantas veces el abandono del primer amor y el arrepentimiento posterior. También la sería sospecha de que ese amor no era *puro*.

En la crisis de enfermedad de Rolando, segundo de los tres bloques, la voz narrativa se ha convertido en una araña capaz de espiar en casa de Laura: “estaba al tanto de todo el proceso hasta la defunción. Se aproximaba mi turno”. Sin embargo, en la “noche de agonía” del rival, que marcaría su triunfo, Rolando mata a Laura, después de proponerle acompañarlo a la muerte: “Sólo mía... —dice—. Y ella, que estaba abrazada a sus ojos, lo miró como él deseaba que lo mirara, con ojos extrañados que decían: —¿Podría ser de otra

⁷⁰⁸ *Ibíd.* p. 81.

⁷⁰⁹ *Ibíd.* p. 152.

⁷¹⁰ *Ibíd.* p. 85.

⁷¹¹ *Ibíd.* p. 86.

⁷¹² *Ibíd.* p. 152.

manera?”⁷¹³ El narrador araña se lanza al brazo de Rolando, lo pica, pero no puede evitar que mate a la mujer y se mate a sí mismo. Mientras tanto Rolando golpea y le rompe una pata al arácnido: “Mientras yo, araña infecta, alimaña buitresca, mordía mi derrota, el cuello de mi amada recibía la bala de su amado.”⁷¹⁴ El tercer y último bloque solo constata ese cuadro final de muerte. Entre los cuerpos de los suicidas, la perdida pata de araña del narrador.

6.9. Interludio⁷¹⁵.

Casi exactamente en el ecuador de la novela, el autor necesita tomarse un descanso, con este *interludio*. Se ha terminado la *Época Especulativa*, que borraba la posibilidad del amor de Laura. Di Benedetto ha confesado que en la época que la escribe está “muy enfermo”. Este breve descanso es el de un enfermo en recuperación. Aquí termina además la aparición de la primera Laura, del primer triángulo.

Evadido de mi lecho de enfermo, ganoso de sol, de un días de sol... Intermedio verde. Intermedio primavera-invierno, parque-ciudad. Túnica de sol. El aire, un aire limpio y débil, está más fuerte que yo.⁷¹⁶

Como en otros cuentos, después del dolor, quizás haya una nueva esperanza. “Si esa muchacha me mira —se dice— la tierra tendrá perfume”. El corazón, de cualquier manera, parece insistir con el amor perdido en brazos de otro: “Si ella estuviera aquí... Si ella estuviera conmigo...”⁷¹⁷

6.10. Segunda Época: Crítica. “Este canto de mi angustia”.

Hay un claro cambio de situación, ya que es la primera vez que aparece Bárbara en la novela. Laura no solo no ha desaparecido, sino que por el contrario, es fuente de la más dolorosa angustia. Pero ahora Bárbara duerme al lado del protagonista, y Laura es un recuerdo mortificante, a pesar de todo. Pero esta vez, es solo el recuerdo, el sueño. “Fue en sueños; lo sé absolutamente”. Laura ha quedado marcada en su memoria, en su conciencia y en su amor. “Laura era la que fue, siendo asimismo la que es en mí”. Era una red caída sobre él, “un imán y yo el acero”, era: “toda esa desecante angustia... ¡Oh, esta angustiante

⁷¹³ *Ibíd.* p. 87.

⁷¹⁴ *Ibíd.*

⁷¹⁵ En *Annabella* la sección desaparece.

⁷¹⁶ Antonio Di Benedetto, *El pentágono*, “Interludio”, p. 91.

⁷¹⁷ *Ibíd.*

angustia!... ¡Esta angustiada angustia!...”⁷¹⁸ Pero por ello, también entiende que ese dolor podía ser volcado en formas artísticas, hacer la belleza de lo doloroso y repugnante: entonces, dice, “el canto nació en mí [...] y yo cantaba y cantaba y nunca se escuchó una voz-llanto como la que en mí cantaba”. Cuando despertó de este sueño sonaba en sus oídos el eco de ese canto. “Pero no era un canto, sino un gemido que era el gemido de la más torturada angustia”. Bárbara, en el lecho a su lado, lo miraba “con el terror en los ojos y como cautiva de un encantamiento, el encantamiento del canto de mi gemido.”⁷¹⁹

6.11. “Tú, como mi sueldo... lo único”.

La narración de segunda persona nunca identifica a su contraparte, pero se intuye. Bárbara, pasional y apasionada, ha llegado al parecer en el momento apropiado. Transido de dolor de la pasión por Laura, Santiago confiesa: “Me encontraste en la edad precisa, en la situación precisa: desesperado, confuso. Era una desesperación la mía y otra desesperación, tal vez, la tuya.”⁷²⁰ Santiago, “por puro orgullo”, le ha confiado su dolor por aquella. “Y esto arruina. Nada. ¡Arruina!” Sin embargo confiesa que ese amor ha sido limpio y no le disgusta que alguien más lo conozca así. En la nueva mujer va a buscar consuelo: “Ciérrame los ojos. Ponme párpados, pestañas. Tápame los oídos. La veo, la escucho. Laura, pura, amada... Canelita...” Para consolar a Bárbara, le dice que es como tener un tío millonario, pero que a él no le corresponde ni un peso.⁷²¹

6.12. “Laurita cachorrera”.

En este cuento/capítulo la ternura en el cuidado por el hijo se transforma en la primera, corta escena. Se supone que es la voz del narrador la que habla. ¿A quién le habla?, literalmente es el padre, ¿pero su madre? Habla de que su madre es una perra: Laurita es cachorrera, y podría ser la madre. Bárbara es su nueva pareja. ¿Insinúa al decir que la madre es una perra que es hijo de la infidelidad? Una mujer perra no tiene necesariamente la connotación de ramera en esa Mendoza que en España. También insinúa que puede ser hijo suyo con Laura:

⁷¹⁸Ibíd. “Este canto de mi angustia”, p. 98.

⁷¹⁹Ibíd. pp. 97, 99.

⁷²⁰Ibíd. “Tú, como mi sueldo, lo único”, p. 103.

⁷²¹Ibíd. p. 104.

Cachorrito mío dormido. Mi cachorrito, mi algodoncito de carne [...] ¿sabes?: sospecho que tienes de madre a una perra. Tienes de madre a una perra. Quizá. Quizá tienes de madre a una perra [...] No gano nada con eso, ¡Dios santo!, pero qué alivio decirlo, aunque sea a él. Aunque no me oiga, aunque si me oyera no me entendería, mi pobre cachorrito. [...] Lo único realmente mío, porque... Laura.⁷²²

Laura en cambio “tiene muchos cachorros”, le ha dicho que a su marido le gustan mucho los niños, por eso “llevaba ese sacón amplio que se curva suavemente debajo del pecho”, pero inmediatamente duda si realmente se lo ha dicho ella o lo ha soñado. “Pero, si al soñarla, yo siempre... Yo siempre sueño que ha muerto, que está muerta completamente y que ya nada puede hacerse. Sueño con mi muerta y con su muerte, y hay tanto que llorar, por ella y por mí...”⁷²³ Evidentemente no habla de una muerte real, sí de la desaparición de su vida de esa Laura de la juventud, como especificará en seguida, esa Laura de diecisiete años que aparecerá en sus pensamientos, recuerdos que le depararán los mejores momentos, porque, nos confiesa el narrador: “ella y yo tenemos diecisiete años y estamos juntos o estuvimos juntos.”⁷²⁴ Teme, sabe, que en algún momento se encontrará con ella, y la verá tal como es, no será de noche ni en sueño, ni tendrán diecisiete años como la piensa, sino que la verá caminando mayor, el cuerpo ancho, con sus hijos.

6.13. Tercera Época. De la realidad. “Los miserables”.

El recuerdo de una mención de Jean Cocteau a Victor Hugo (“Victor Hugo era un loco que se creía Victor Hugo”) salta a la memoria como “un payaso con resorte que a cada paso saltaba de la caja-sorpresa y el muñeco tenía mi cara”, dice el narrador. El salto del payaso de su caja, típica burla sorpresa, refiere al narrador a dos comprobaciones. Se presenta, probablemente en su casa, dice “Soy Santiago, tu marido”. El interlocutor es otra vez indeterminado. Parece decírselo a su mujer, Bárbara, imaginando que lo dice a Laura. No hay indicación cierta en el texto. Escucha: “Estás loco”, y encuentra la respuesta a lo que buscaba. La siguiente escena nos muestra el otro paso “ineludible”, la visita postergada a Laura: “Tantos años de esperar, mejor dicho de contenerme para no buscarla...”. Va a su casa al atardecer, la mucama lo hace pasar, ella llega y se quedan “los dos muy débiles” y casi sin moverse. Cree que no le saldrá la voz.

—Soy Santiago —dije.

⁷²² *Ibid.* “Laurita cachorrera”, pp. 107-108.

⁷²³ *Ibid.* p. 108.

⁷²⁴ *Ibid.* pp. 108-109.

Y ella me dijo que sí con los ojos, que empezaron a ponerse ligeramente acuosos.
 —Soy Santiago y no soy tu marido —dije y mi voz era como un recuerdo.
 Y ella volvió a decir que sí y los ojos, tan buenos amigos míos me lo confirmaron
 con dos pequeñísimas lágrimas que tal vez ella creyó no me resultarían visibles.⁷²⁵

Ella puede apenas recuperarse, mencionar “cuatro palabras puras de corazón”, acogidas con un silencio cariñoso. Entonces Laura menciona el té. Santiago agradece las lágrimas, desiste del té y se marcha lo más pronto que puede. Así sabe que si él la perdió ella siente lo mismo. Pero inmediatamente el texto pone en duda la realidad de todo el cuadro, pues no sabe el narrador, Santiago, si eso ocurrió realmente.⁷²⁶

6.14. “La coartada múltiple”.

Cuenta con ironía y cinismo la preparación de la suficiente cantidad de coartadas comprobables para asesinar a su mujer infiel tras un anónimo que le han enviado. El resultado es un patético fracaso. Se desmaya en el palco de un circo de manera evidente, a la misma hora que hace una denuncia en un cuartel de bomberos y a la vez que se encontraba presidiendo la asamblea general ordinaria de la Sociedad Filarmónica. Podía demostrar que había estado en tres lugares a la misma hora. Ha preparado su revólver para los dos amantes que lo engañan, pero no estaban donde debían estar. Regresa a casa para encontrar que ella también tiene una doble coartada múltiple.

6.15. “A la que no se priva”.

El título parece indicio de la acusación a la mujer, la responsable de la infidelidad. El tono nuevamente es farsesco, y realiza una comparación en espejo entre una situación de un cochero y su caballo y la situación de Santiago y su mujer: el tedio de la pareja que no tiene nada que comunicarse. Se detienen frente a un mateo cuyo caballo no quiere avanzar. Hablando, el caballo exige a su dueño jubilarse. Hablando, reclama: “Yo siempre entre las varas, teniendo que contentarme con oler a la yeguas que pasaban a mi lado... ¿No me comprendías? Yo entre las varas, mientras que tú...”⁷²⁷. La acusación y el pedido serán idénticos, en el bloque siguiente, a los que hace Santiago a su mujer cuando se pone en

⁷²⁵ Antonio Di Benedetto, “Los miserables”, p. 117.

⁷²⁶ *Ibíd.* p. 118

⁷²⁷ *Ibíd.* , “A la que no se priva”, p. 131.

cuatro patas y le dice: “Quiero jubilarme”. Y termina con un bofetón tremendo y calculado en la cara de ella.

6.16. “Parecida a ti, vienes a tener de ella”.

Santiago duda de la paternidad del hijo, en algunos pasajes con algo de humor ácido, ofensivo incluso para sí mismo. Al no encontrar al niño parecido a ningún pariente, tuvo que resignarse a no pensar sobre su paternidad. En particular recuerda luego que su esposa, Barbarita, le ha contado que una amiga se enamoró de un violinista al que vio en una película francesa y que le gustaba mucho y al ser mamá el bebé se parecía a él, lo que todavía lo hace dudar más. Pasa el tiempo, y cuando el niño tiene nueve años, mientras juega con un amiguito, vuelve a encontrar en él un gesto, pero esta vez despectivo, cuando lo nombra a él: “esa mueca del embozado desdén” que el niño repite, es de la madre, se dice Santiago. El final, del todo dramático, plantea cómo hará el padre para salvar a ese hijo, al que ahora quiere, de parecerse a su madre en la “parte mala de su ser”.

6.17. “El juicio y el viaje”.

Presentado con una escena de impronta realista, pronto deriva en un clima absolutamente onírico y simbólico. Barbarita ha matado a la esposa de su amante, Orlando, porque esta le iba a ser infiel a su marido. Es la primera que, recién en el final de la novela que aparece, pues hasta aquí se ha hablado siempre de Rolando. Desde ya que no podemos evitar ver la metátesis que constituyen los nombres Rolando-Orlando. “Yo sabía perfectamente, desde unos días antes, quién era Orlando⁷²⁸ [...]. Barbarita pudo considerar que en mí no había ninguna dignidad que preservar. [...] en cambio, por él, no una omisión, sino acechar a una mujer, matarla, derivar en la cárcel.”⁷²⁹

El segundo bloque deriva a una alegoría también oscura y onírica. Se dispone un careo entre Orlando y Santiago, aunque sobre ellos no había acusación, “ni sospecha de instigación”. Este juicio recuerda al que relata el cuento “Sospechas de perfección”, de *Mundo Animal*. Introducido en “un cubo lleno de barro”, se reconoce humillado ante la

⁷²⁸ Lo que deja un nuevo indicio de que el doble triángulo de la historia no se resulte en un pentágono sino en un rombo. Como se plantea en la “Introducción al pentágono”: “Es admisible, sin embargo, que la descomposición en los elementos constitutivos haya sucedido a la síntesis, primera aparición, elaborada por operarios subconscientes”. “Introducción al Pentágono”, ob. cit. p. 29.

⁷²⁹ *Ibid.* “El juicio y el viaje”, pp. 141-142.

vista de los demás. Orlando, por lo bajo, se burla de él. La sala, porque el juicio es público, apoya a Orlando. “Yo estaba derrotado nuevamente por la opinión”, dice el narrador. En una segunda audiencia, también humillante para Santiago, que parece haberse convertido en el reo, se sientan en la Sala Orlando, Barbarita y Rolando Fortuna. En este juego literario, de evidentes connotaciones pirandellianas, el narrador dice:

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

Rolando Fortuna no existe. Lo inventé yo.

—Pero puede existir, ¿verdad? Usted daba por supuesto que sí.⁷³⁰

La relación es instantánea, si ha aparecido Rolando la pregunta es por Laura: “Yo preguntaba por Laura, extrañado de que no se hubiera convocado a la novia que no tuve porque inventé para ella un Rolando Fortuna”. Un segundo juez le responde: “Laura no está porque no es. Laura es aquello a lo cual se tiende.”⁷³¹ Para el narrador Laura es tan real en el presente como lo fue en el pasado.

Es condenado (sin haber sido acusado) a “un viaje en auto”. Acata la condena, considera todo una “absoluta farsa”. De allí en más la descripción es totalmente irreal. Sale en un Ford 29, compra “sándwiches de miga” en una confitería, se *desprende* de la ciudad por un camino de montaña, una “huella doble flanqueada de arbustos que raspaban el coche”. Inmediatamente, en medio de esa nada, encuentra en un coche a Bárbara y Orlando, enseguida también a Rolando. Entonces siente, sin violencia ni dolor reales, las balas que lo atraviesan:

Un alfiler caliente se clavó bajo mi axila [...] Otra cosa de penetración aguda y tolerable se incorporó a mis carnes, por la espalda [...] reconocía a Rolando Fortuna, de pie apuntándome. Su agujita, de impulso sonoro, entró por el cuello, a la derecha, muy a la derecha, como una sutil inyección.⁷³²

Como en otras novelas de Di Benedetto, el final es indefinido. Algo le viene a la boca al baleado, no es sangre dice, sino una palabra: “Laura”. Comprende, dice, adónde se dirigía con el *forcito*: a Laura, también una forma de la muerte. En *Sombras nada más...* la última palabra será Olvido, que es el nombre que asume ese amor juvenil que añora.

⁷³⁰ *Ibíd.* p. 145.

⁷³¹ *Ibíd.* p. 146.

⁷³² *Ibíd.* pp. 148-149.

1. ZAMA. NOVELA. 1956.

Zama, la obra más reconocida de Di Benedetto, es publicada en Buenos Aires en 1956 por Ediciones Doble P. La crítica suele remarcar su absoluta originalidad, no solo en el medio argentino sino en la literatura de habla hispana. La novela tuvo poca consideración en el momento de su publicación en los círculos literarios, a pesar de algunas reseñas bibliográficas aisladas que señalaron la calidad del libro. Jimena Néspolo menciona un artículo de Antonio Pagés Larraya, en el diario *La Razón* de 1956, y otro de Norma Dumas en el n°17 de la pequeña revista literario *Comentario* de Buenos Aires, de octubre-diciembre de 1957.⁷³³ Una reseña en la revista *Sur*, firmada por J.A.P. aparece recién en el N° 251 de marzo-abril de 1958⁷³⁴. Sin embargo, comentando la consideración que tuvo la novela en el momento de su aparición, Juan José Saer decía que como la mayor parte de los acontecimientos literarios importantes, la aparición de *Zama* en 1956 “pasó prácticamente desapercibida” a pesar de pensar que “Zama es superior a la mayor parte de las novelas que se han escrito en lengua española en los últimos treinta años, pero ninguna buena novela latinoamericana es superior a *Zama*.”⁷³⁵

⁷³³ Jimena Néspolo, ob. cit. p. 242. Antonio Pagés Larraya, “Con *Zama* revela Antonio Di Benedetto aptitudes que honran a nuestra nueva generación”, *La Razón*, Buenos Aires 29 de diciembre de 1956, (s.p.) Norma Dumas, “*Zama* por Antonio Di Benedetto”, revista *Comentario*, n° 17, Buenos Aires, octubre-diciembre de 1957, (s.p.)

⁷³⁴ Para el crítico “casi no importa en este libro la línea argumental, ni demasiado la psicología de los personajes, pese a ser Di Benedetto un buen psicólogo; *Zama* es fundamentalmente una novela de situaciones.” Además reconoce el “sentido de lo fantástico, que nos suministra [el autor] a veces amalgamado con la trama”. Escenas oníricas, “con apariciones y desapariciones de misteriosas mujeres en una casa irreal. [...] Otras veces lo fantástico relampaguea en breves historias autónomas, pertinentemente interpoladas en el relato mayor”. Jorge A. Paita (J.A.P.) “Antonio Di Benedetto: *Zama* (Doble p)”, Buenos Aires, *Sur* N° 251, Marzo Abril de 1958, p. 79,80.

⁷³⁵ Juan José Saer, “Zama”, *El concepto de ficción*, ob. cit, p.44.

7.1. Zama: espera y desesperanza

Como se ha encargado el propio Di Benedetto de dejar en claro, *Zama* es la novela del desasosiego, de la espera frustrada una y otra vez y no de la esperanza. Asume la sordidez de esa espera dolorosa y por eso dedica la obra “A las víctimas de la espera”, y ese sentido, dice, “es todo el libro...”⁷³⁶

La filiación autoficcional es reconocida por el mismo autor: “*Zama* existe —dice— porque yo tenía que expresar de alguna forma el padecimiento de la espera.”⁷³⁷ Específicamente hablando de *Zama*, Goloboff plantea que:

No menos que en los libros sagrados (donde Dios hace hablar de su Obra y, con ella, de su infinita y reverenciable bondad) los mínimos libros humanos se refieren casi siempre al tema fundamental (fundamental al menos para quien lo vive) que constituyen las pasiones, las fantasías, las modestas obras, las frustraciones, los sueños de su autor⁷³⁸.

Así, dice, el que escribe, con máscaras numerosas, lo hace siempre de sí mismo, se desdobra, se maquilla, se oculta, se exhibe, se multiplica en diversos personajes, “pone en cada uno de ellos algo que a él le duele o lo halaga...”⁷³⁹ Diego de Zama no solamente habla sobre sí; habla, igualmente, para sí, ya que reconoce su nula facilidad para hacer amigos. En la entrevista de Paloma Recio, Di Benedetto dice de la novela:

Se refiere al propio autor. Ciertamente está escrito con mucha intención, con un afán especulativo, aunque aluda a una espera metafísica⁷⁴⁰.

Saer va todavía más allá, y plantea que la narración, aparentando contar hechos transcurridos hace casi dos siglos, se convierte en instrumento de autoconocimiento, en un “instrumento en el sentido musical y operacional del vocablo. Aprendiéndolo a tocar oiremos, después de un momento, nuestra propia canción, que no es más que un turbio ronroneo, subjetivo, continuo y universal...”⁷⁴¹

La novela cuenta casi diez años de la vida de don Diego de Zama en la capital del Paraguay, aunque sin nombrarla, en tres grandes bloques: Año 1790, Año 1794 y Año 1799. Una voz narrativa intradiegetica de primera persona, permanente y persistente, cuenta la historia de don Diego de Zama, sus obsesiones, su degradación. Espejo Cala dirá que

⁷³⁶ Andrés Gabrielli, “En busca de la memoria perdida. Entrevista a Antonio Di Benedetto.” *El Attilio de la Cultura*. Diario *Uno*, n° 171. Mendoza, domingo 6 de octubre de 1996, p. 7.

⁷³⁷ Günter Lorenz, ob. cit. pp. 132-133.

⁷³⁸ Mario Goloboff, “Zama, de Antonio Di Benedetto: el narrador y su sombra”. *Elogio de la mentira. Diez ensayos sobre escritores argentinos*. Buenos Aires, Simurg, 2001, p. 103.

⁷³⁹ *Ibid*, p. 104.

⁷⁴⁰ Paloma Recio, art. cit. p. 37.

⁷⁴¹ Juan José Saer, “Zama”, ob. cit. p. 49.

“Los otros discursos sólo aparecen en Zamacomo apoyo o trasfondo de un largo monólogo de autorecriminación”⁷⁴². Antiguo corregidor atrapado ahora en un cargo menor en lo profundo del continente americano, espera un traslado que no se producirá, mientras se degrada lentamente.

¡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. Zama el corregidor desconocía con presunción al Zama asesor letrado, mientras éste se esforzaba por mostrar, más que un parentesco, cierta absoluta identidad que aducía. Zama asesor debía reconocerse un Zama condicionado y sin oportunidades.⁷⁴³

Algo que la crítica repite con admiración es el corto tiempo en que se escribió la novela. Di Benedetto, en distintas entrevistas, deja esa misma idea. ¿Cuánto tiempo le llevó escribir Zama?: “Creo que un verano —dice—. Había acumulado dos o tres períodos de vacaciones en *Los Andes*, y los aproveché”⁷⁴⁴. En un caso habla de haberla escrito en quince días. En otra entrevista se estira un poco más.

Ya tenía el libro, necesitaba concentrarme, ponerme a pensar. Pedí licencia en el diario. Veintiún días me encerré. Escribía todo el día. Terminé dos capítulos de la novela. Pero me faltaba el tercero. Pedí a "Los Andes" ocho días más y en una oficinita arrinconada terminé el libro. En el último tramo usted verá un cambio de estilo. Los primeros capítulos son de frases amplias; el último de frases breves, escrito muy rápidamente. Así nació. Así hice «Zama».⁷⁴⁵

Sin embargo, en la conocida entrevista de Joaquín Soler Serrano el entrevistador le menciona fue una obra que escribió muy deprisa, en treinta días de vacaciones: “Sí, pero largamente gestada” contesta Dio Benedetto.⁷⁴⁶

Como veremos, hay algunos textos que tienen una presencia fundamental en *Zama*. Uno de ellos, del que se nutre no solo la construcción del personaje, sino incluso su propio nombre, es la obra del historiador cordobés Efraín Bischoff,⁷⁴⁷ en la que

⁷⁴² Carmen Espejo Cala, ob. cit. p. 93.

⁷⁴³ Antonio Di Benedetto, *Zama*. Madrid, Alfaguara, 1979, p. 26,27.

⁷⁴⁴ Jorge Urien Berri, art. cit. p. 6.

⁷⁴⁵ Rodolfo E. Braceli, “Un escritor en serio”, art. cit. p. 82. También recalca la imagen del final como el primer elemento seguro de la novela en la entrevista de María Esther Vázquez, “Con Antonio Di Benedetto”, art. cit. Cuarta Sección p. 2. El mismo argumento da en Günter Lorenz, ob. cit. p. 132-133.

⁷⁴⁶ Joaquín Soler Serrano, “Mis personajes favoritos. Resumen de las más famosas entrevistas en el programa *A fondo*: Antonio Di Benedetto”. En TP n° 77, Madrid, Año XII, 11-17 de septiembre de 1978, pp. 609-616. También en versión vídeo: <http://www.universidad.com.ar/a-fondo-entrevista-completa-e-inedita-a-antonio-di-benedetto-> Captura 8/6/2017

⁷⁴⁷ Efraín Urbano Bischoff, Investigador del Instituto de Estudios Americanistas de la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad Nacional de Córdoba, periodista, autor y reconocido historiador de la Provincia, Miembro Correspondiente de la Academia Nacional de Periodismo argentina en la provincia de

estudia la vida del Comendador Dr. Miguel Gregorio de Zamalloa. Otra influencia decisiva son los textos del enviado especial de la Corona española para la fijación de límites con las colonias portuguesas, don Félix de Azara, en especial *Descripción e Historia del Paraguay y del Río de la Plata y Geografía Física y Esférica del Paraguay*.⁷⁴⁸

Di Benedetto reconoce haberse documentado en la biblioteca de la Universidad Nacional de Córdoba, para luego abandonar toda esa información al ponerse a escribir.

Me puse a reconstruir una América medio mágica desde adentro del héroe. Jamás, mientras escribía, ni al corregir ni al pulir, consulté un libro, ni mis apuntes. Sólo aproveché lo que precisaba, muy depurada y económicamente, y sólo hasta donde mi memoria me diera; ni el Paraguay ni Asunción están nombrados en la obra. Creo que ya se lo dije una vez. De tiempo atrás, mientras yo andaba entre los tratados, don Diego de Zama los frecuentaba conmigo.⁷⁴⁹

Con el paso del tiempo Di Benedetto esconde el paralelismo evidente que tiene la novela con la obra de Bischoff. Malva Filer dice que en entrevista personal le preguntó al autor explícitamente si conocía la obra, cosa que Di Benedetto niega⁷⁵⁰. Sin embargo en el diario *Los Andes* de 1952 hay una reseña del libro de Bischoff, en el área de cultura de la que Di Benedetto es responsable, seguramente escrita por él mismo, titulada “«El doctor Miguel Gregorio de Zamalloa» por Efraín U. Bischoff”.⁷⁵¹ Gaspar Pío del Corro

Córdoba. Es autor de *Dr. Miguel Gregorio de Zamalloa. Primer Rector Revolucionario de la Universidad de Córdoba*. Córdoba, Universidad Nacional de Córdoba, Facultad de Filosofía y Humanidades, Imprenta de la Universidad de Córdoba, 1952.

⁷⁴⁸Félix de Azara, *Geografía Física y Esférica de las Provincias del Paraguay y Misiones Guaraníes*. Montevideo, Anales del Museo Nacional, 1904. *Descripción e Historia del Paraguay y del Río de la Plata*. Buenos Aires, Editorial Bajel, 1943.

⁷⁴⁹Günter Lorenz, ob. cit. p. 132-133.

⁷⁵⁰ En nota de la página 52 de la obra de Malva Filer se lee: “En comunicación privada, Di Benedetto nos ha asegurado que no conocía el libro de Bischoff cuando escribió su novela. La biografía del Dr. Zamalloa no podría, pues, haber influido en la concepción de su personaje. Queda en pie, sin embargo, el marcado paralelismo que aquí señalamos. Tal vez sea éste una consecuencia lógica de haber recreado el autor un tipo humano y unas condiciones de vida muy generalizadas en la época referida.” Malva Filer, ob. cit. p. 52. Filer también alude a la batalla de Zama, en donde Roma derrotó a Cartago defendida por Aníbal en el año 202 antes de Cristo, como posible antecedente del nombre de la novela; parece un poco temerario sugerir que el personaje “apunta hacia los comienzos de la estirpe en la que Diego busca sus antepasados”, p. 64-65.

⁷⁵¹Entre otras reseñas bibliográficas, que dan cuenta de *Guerra y Civilización*, de Arnold Toynbee, y de *Introducción a Shakespeare*, de Granville-Barker y Harrison, una nota titulada “«El doctor Miguel Gregorio de Zamalloa» por Efraín U. Bischoff”, dice en su texto: “La primera oportunidad de elegir para la Universidad de Córdoba un rector que fuese garantía de acatamiento y representación de la Revolución de Mayo se dio el 1 de enero de 1811. Ese día el clastro universitario expidió su voto por el doctor Miguel Gregorio de Zamalloa y, si nos dio pruebas mayores de espíritu en la enseñanza, no sólo mantuvo el espíritu que la patria quería en esos momentos de organización, sino que tuvo intervención en un episodio que prueba su adhesión a la voz sana y bienintencionada del pueblo. [...] Este personaje de la historia universitaria de Córdoba toma cuerpo en la integridad de su vida para las generaciones presentes y las que han de sucederlas

demuestra también que en una charla del año 1961 en Córdoba, Di Benedetto habla de la génesis de *Zama* y reconoce dichos antecedentes. Dice del Corro:

En 1961, cuando Antonio Di Benedetto dio en Córdoba, en el Seminario de Literatura Argentina de la Dirección de Cultura de esa provincia, una conferencia sobre su narrativa, hizo conocer los alcances de su relación con la obra de Bischoff —que él había elogiado en el diario *Los Andes*, de la ciudad de Mendoza (en nota del 28 de diciembre de 1952)— y con otros documentos consultados. En tal oportunidad Di Benedetto pasó a otras fuentes documentales de *Zama*, entre las cuales cabe destacar las relaciones que escribió Félix de Azara conocidas con el título de Misiones y Paraguay.⁷⁵²

Con una voz narrativa de tercera persona, *Zama* habla de sí mismo con ácida ironía, reconociendo que la supuesta heroicidad del corregidor no había sido tal: el Zamalloa histórico es corregidor de Chichas luego de la brutal y sangrienta represión de un levantamiento indígena, por lo que *Zama* puede decir:

...*Zama* el menguado podía sospechar que *Zama* el bravío quizá no tuvo tanto de aguerrido y temible: un corregidor de espíritu justiciero puede seducir fácilmente la voluntad de esclavos estragados por meses de represión más que violenta, cruel.⁷⁵³

Son constantes las referencias a la penosa situación de Zamalloa en la biografía de Bischoff:

La existencia en el Paraguay no era sonriente para el doctor Zamalloa. Además de la calidad de interino, se le pagaba «en yerba y algodón» y algunas veces en «plata». El sueldo, con el cambio, no respondía siempre exactamente a lo que habíanle prometido y a lo que el presupuesto mandaba.⁷⁵⁴

De suerte que a no ser los auxilios de su casa mendigaría vergonzosamente.⁷⁵⁵ El nivel de pobreza y falta de recursos de don Diego de *Zama* llega a niveles denigrantes en la novela, al punto de tener que ser auxiliado por su secretario, pasar días con poco más que unos mates o a tener fama de muy mal pagador en la posada y ante los huéspedes

merced al libro de Efraín U. Bischoff, investigador del Instituto de Estudios Americanistas de la facultad de Filosofía y Humanidades. Bischoff, que ya en otros libros rindió evidencia de su capacidad para desentrañar, mediante empeñosa búsqueda documental, aspectos inéditos de la historia argentina, entrega con su nueva obra otro serio fruto de sus afanes, servido al lector con la atracción de una pluma amena diestra en vívidas reconstrucciones de época. El historiador cordobés refleja con interés los días de Zamalloa, doctor en Teología y Leyes, Corregidor en Chichas, Justicia Mayor en Tarija, asesor letrado en Asunción y Montevideo, elector de la junta provincial de Córdoba en 1911 [sic, en realidad es 1811], hombre de luchas, luces y gran dominio de sí mismo, pero no dueño de su suerte, ingrata en demasía por grandes períodos. Este libro biográfico, revelador y justiciero, aparece con el sello de la Universidad de Córdoba". Diario *Los Andes*. Mendoza, domingo 28 de diciembre de 1952, p. 5

⁷⁵² Gaspar Pío del Corro, *Zama: zona de contacto*. Córdoba, Argos, 1992, p.17.

⁷⁵³ Antonio Di Benedetto, *Zama*, p. 27.

⁷⁵⁴ Efraín Urbano Bischoff, *Dr. Miguel Gregorio de Zamalloa. Primer Rector Revolucionario de la Universidad de Córdoba*. Córdoba, Universidad Nacional de Córdoba, Facultad de Filosofía y Humanidades, Imprenta de la Universidad de Córdoba, 1952, pp. 70, 71. El historiador cita los documentos números 10.008 y 10.010 del Archivo del Instituto de Estudios Americanistas de la Universidad Nacional de Córdoba.

⁷⁵⁵ *Ibíd.* p. 83

que le dan alojamiento. Al igual que Zama, el Zamalloa histórico soporta “serios disgustos a causa de los chismes que circularon en alguna oportunidad”: además de su pobreza debía sufrir la de que se dijera que el doctor Zamalloa “mantenía relaciones ilícitas con una dama paraguaya...”. Entre las acusaciones figura incluso la de haber entrado disfrazado en una casa de Asunción, tal como lo hace Zama.⁷⁵⁶ El historiador cordobés da también una buena idea de la Asunción de la época, para lo que se referencia en la obra de Hipólito Sánchez Quell, *Estructura y función del Paraguay colonial*.⁷⁵⁷

Malva Filer, al estudiar la estrecha relación con las obras de Azara nos descubre que las fechas en que se dividen los tres bloques de la novela coinciden con los periodos correspondientes a los viajes del comisario demarcador de límites.⁷⁵⁸ También se corresponde el periplo de don Diego, cuando integra una partida que sale en búsqueda del fugitivo Vicuña Porto en la tercera parte de la novela, con el viaje que realiza Azara en 1784 y que figura en su *Geografía física y Esférica del Paraguay*. Las coincidencias con la obra de Azara, a su vez, son también múltiples, y en algunos casos con similitudes patentes no solo en la descripción de la geografía o de datos concretos sino incluso en la redacción de párrafos enteros, lo que va más allá de una treintena de palabras, como menciona algún autor. Muchos de dichos datos, palabras guaraníes por ejemplo, se correlacionan directamente con las que presenta Azara: cunumí, tuvíg, güembé, hojas del güembé, gûaigüí, pururú, pirá mainumbig, mpaipig, mbeyú, y-cipó, manguruyú, pindó, suzú, igtacú-guá. De esas obras, sin duda se han mantenido en la novela infinidad de datos casi textuales.⁷⁵⁹ Están allí los “cocos”, piedras de espantos y cristales con

⁷⁵⁶ *Ibid.* p. 81.

⁷⁵⁷ Hipólito Sánchez Quell, *Estructura y función del Paraguay colonial*, Buenos Aires, Tupa, 1944.

⁷⁵⁸ Malva Filer, *ob. cit.*, pp. 27-57.

⁷⁵⁹ “Todos los bosques están llenos de infinidad de bejucos, enredaderas llamado aquí Y—cipó de modo que todo el bosque se forma como un solo cuerpo amarrado con bejucos y cada árbol está sostenido por sus laterales. Abundan tanto en los bosques las plantas parásitas de muchísimas especies, que admira ver un bosque sobre otro como si faltase a la naturaleza suelo para sus producciones. Se ve muchas veces que la palmeras ‘pindó’ como si creyesen ser tierra los helechos y plantas bajas que las tocan, arrojan coronas de raíces en el aire a la altura del contacto” (Azara, *ob.cit.* 324); “piedras conocidas en varias partes de esta América, que sin sensible causa ó agente revientan con estrépito (*ibid.* p. 316); “El estampido que hacen es tan parecido al que causa un cañón cuando se dispara, que al oír las primeras creímos fuese tiro de las embarcaciones que debían venir de Cuyabá” (*ibid.* p. 331); “Estos Mbayá tienen varios caciques, pero los principales son cuatro llamados Codaaloteguí — Natogotaladí — Navidrigí — y Nalepenegrá ...” (*ibid.* p. 373); “sus gentes toman la urina en un canuto de caña y lo llevan el día de fiesta á la capilla ó parroquia,

facetas que estallan y parecen diamantes, la preferencia de la población por los curanderos locales que analizan las muestras de orina en un canuto de caña, los descendientes de pobres Irala (“aunque la sangre del referido Irala subsiste en algunos pobladores de la Concepción, estos son punto menos que mendigos”), el cacique Nalepenegrá de los Mbayá, los naranjales agrios. Acerca de un problema central del Zama personaje, el sueldo escaso y que no le llega, dice Azara: “el Rey nombra un asesor letrado con 1500 pesos de los cuales los mil debe cobrarlos de los propios de la ciudad; pero como éstos se reducen á casi nada, percibe poco más de los quinientos.”⁷⁶⁰ Exactamente a esa misma miseria es a la que está condenado Zama.⁷⁶¹

Gerard Genette se refiere a una forma de hipertextualidad a la que da una importancia literaria incomparablemente mayor que la del pastiche o de la parodia canónica y que llama parodia seria. Deliberadamente utiliza dos términos que “en el uso común forman oxímoron” con el fin de indicar que para ciertas fórmulas genéricas no basta con una definición puramente funcional:

...si se define la parodia sólo por su función burlesca, no podemos dar cuenta de obras como el Hamlet de Laforgue, Electre de Girardoux, Doctor Fausto de Thomas Mann, Ulysses de Joyce o Vendredi de Tournier [...] hay una continuidad de procedimiento que [...] impide supeditarse a las fórmulas canónicas.⁷⁶²

7.2. Novela histórica y americanismo.

Saer destaca el carácter paródico de *Zama*, entendiendo parodia en su sentido noble: la pretensión de escribir novelas históricas –o de poder leerlas, dice– resulta de confundir la realidad histórica con la imaginación arbitraria de un pasado perfectamente improbable.⁷⁶³

Lo que distingue a una parodia de una imitación es la relación dialéctica que la parodia establece con su modelo, mediante la cual el modelo es recubierto sólo parcialmente para lograr, de ese modo, a partir de la relación mutua, un nuevo sentido. La imitación pretende superponerse enteramente a su modelo, empresa que es, desde luego, inútil, ya que

donde acude el curandero de la comarca. Los mencionados curanderos son unos rústicos ó viejas que toman esta ocupación, Por lo demás el país es sanísimo” (ibid. p. 430).

⁷⁶⁰ Por el contrario, informa que “Dirige lo espiritual un Obispo, cuya renta se reputa en ocho mil pesos”. Félix de Azara, *Geografía Física y Esférica de las Provincias del Paraguay y Misiones Guaraníes*. Montevideo, Anales del Museo Nacional, 1904, pp. 436, 437.

⁷⁶¹ En carta a su esposa Marta, que ha debido vender las modestas alhajas de su dote para sobrevivir, Zama describe lo que deberían ser su ingresos: “Debí aclararle que mi sueldo era realmente de mil quinientos pesos, pero mil debían serme ingresados de los propios de la ciudad y, en consecuencia, por ser éstos tan exigüos, los míos no pasaban de ser ilusorios. En cuanto a los otros quinientos, sólo en ocho oportunidades habían llegado de España, sobre quince meses de permanencia.” Antonio Di Benedetto, *Zama*, p. 44.

⁷⁶² Gérard Genette. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid, Taurus, 1989, p. 14.

⁷⁶³ Juan José Saer, “Zama” ob. cit. p. 45.

siempre ha de quedar un margen, un intersticio, por el que se muestre el modelo poniendo en evidencia, al mismo tiempo, la imitación. En la parodia ese intersticio es deliberado y de la exhibición de la parodia como tal surgirá el sentido nuevo.⁷⁶⁴

El hecho de ubicar los acontecimientos de la novela en la América profunda de fines del siglo XVIII ha planteado la discusión acerca de si considerar a *Zama* como una novela histórica. Di Benedetto considera que:

Son temas universales. No obstante, para ilustrarlos en una obra ambiciosa como la que me proponía, yo no tenía opción: solo americanos tenían que ser los personajes y el escenario. Y no cualquier punto de América, sino de un sitio de condiciones acentuadamente expresivas y significativas, que resultó ser el Paraguay, país que en el libro no está mencionado ni una sola vez.⁷⁶⁵

El autor es categórico al rehuir del concepto de novela histórica. Dice:

...prescindi del Paraguay histórico, prescindi de la historia, mi novela no es histórica, nunca quiso serlo. Me despreocupé de cualquier tacha de anacronismo, imprevisión o malversación de datos reales.⁷⁶⁶

Ambientada en el Paraguay colonial, concordamos en que más que histórica, es una novela “históricamente fechada”, como gusta decir Saer. El tiempo cronológico de *Zama*, abarca prácticamente una década de fines del siglo XVIII en el escenario de una capital americana estrechamente identificada con la Asunción del Paraguay colonial, desde 1790 a 1799. Para ello trenza la historia de un funcionario menor de la colonia con su propio sentido de hombre angustiado.

Para Jitrik, más allá de que la fórmula novela histórica es de alguna manera un oxímoron, en ella la racionalidad histórica “va a entrar a la novela como su fundamento mismo, no sólo como su nutriente, su atmósfera o su campo de representación”; en otras palabras, la *verdad histórica* constituye la razón de ser de la novela histórica que, en consecuencia, no se limitará a mostrar sino que intentará explicar.⁷⁶⁷ Amado Alonso planteaba que la novela histórica no es sin más la que narra o describe hechos y cosas ocurridos o existentes, ni siquiera —como suele aceptarse convencionalmente— la que narra cosas referentes a la vida pública de un pueblo, “sino específicamente aquella que se propone reconstruir un modo de vida pretérito y ofrecerlo como pretérito, en su lejanía, con

⁷⁶⁴ *Ibíd.*

⁷⁶⁵ Günter Lorenz, *ob.cit.* pp. 123-124.

⁷⁶⁶ *Ibíd.* p.132.

⁷⁶⁷ Noé Jitrik, *Historia e imaginación literaria: las posibilidades de un género*. Buenos Aires, Biblos, 1995, p.12.

los especiales sentimientos que despierta en nosotros la monumentalidad”.⁷⁶⁸ A ese respecto, Nallim si bien estudia a *Zama* en el marco “de las pocas novelas históricas argentinas” hasta ese momento, nos plantea que la novela no se refiere a sucesos grandiosos de la historia sudamericana. “Todo lo que acontece, por el contrario, es aparentemente insignificante”. Sin embargo, la plasmación poética se logra y los móviles humanos de *Zama* y el concurso de personajes que lo rodean se hacen patentes. En *Zama* vivimos la historia sin que en ningún momento nos lo propongan.⁷⁶⁹ Así, dice, asistimos al vaivén vital de un hombre angustiado por muchos conflictos tan íntimos, tan humanos, que escapan a ese marco histórico-geográfico para actualizarse, para universalizarse, puesto que tales conflictos son tan actuales como el hombre.

En consonancia con esa declaración, y haciéndola extensiva al concepto de novela en general, Saer plantea la imposibilidad de reconstituir un momento del pasado.

El punto de partida —dice— de toda novela es el presente de la escritura, y lo que transporta el texto narrativo son las pautas sensoriales, emocionales, intelectuales de ese presente y ninguna otra cosa, cualquiera sea la época —pasada, presente o futura— que elija el relato para instalar su ficción.⁷⁷⁰

Una novela escrita hoy en día que transcurriera por ejemplo en Edad Media, sería “solo la proyección de un individuo actual en una fantasmagoría que él confunde con la Edad Media”.

Se ha pretendido, a veces, que *Zama* es una novela histórica. En realidad, lejos de ser semejante cosa, *Zama* es, por el contrario, la refutación deliberada de ese género. No hay, en rigor de verdad, novelas históricas, tal como se entiende la novela cuya acción transcurre en el pasado y que intenta reconstruir una época determinada. Esa reconstrucción del pasado no pasa de ser simple proyecto. No se reconstruye ningún pasado sino que simplemente se construye una visión del pasado, cierta imagen o idea del pasado que es propia del observador y que no corresponde a ningún hecho histórico preciso.⁷⁷¹

Del Corro entiende que leyendo el ensayo de Bischoff se encontrarán una serie de datos significativos para el análisis de las correlaciones que se pueden establecer entre la fuente histórico-biográfica y el libro de creación simbólica. Sin embargo, a partir de esos puntos de contacto que dan a la novela un soporte de historicidad y localización americana

⁷⁶⁸ Amado Alonso, *Ensayo sobre la novela histórica. El Modernismo en “La gloria de don Ramiro”*. Buenos Aires, Instituto de Filología, 1942, pp. 143-144.

⁷⁶⁹ Carlos Orlando Nallim, *Cinco narradores argentinos*. Universidad Nacional Autónoma de México D.F., México, 1987, p. 115.

⁷⁷⁰ Juan José Saer, “Historia y novela, política y policía”. *Folha de Sao Paulo*, 24 de diciembre de 2000. En Piglia, Ricardo y Saer, Juan José. *Diálogo*. México D.F. Mangos de Hacha, 2010, p. 72-73.

⁷⁷¹ Juan José Saer, “Zama”, ob. cit. pp. 44, 45.

del personaje, “la fuerza inventiva del narrador la proyecta fuera del campo específico de la novela histórica formalmente como tal.”⁷⁷²

El autor de *El limonero real* dirá:

...a pesar de su austeridad, de su laconismo, por ser la novela de la espera y de la soledad, no hace sino representar a su modo, oblicuamente, la condición profunda de América, que titila, frágil, en cada uno de nosotros. Nada que ver con *Zama* la exaltación patrioterica, la falsa historicidad, el color local. La agonía oscura de *Zama* es solidaria de la del continente en el que esa agonía tiene lugar.⁷⁷³

Dicho esto, recordamos a Eikhenbaum cuando aclara, al hablar de la relación de la creación literaria con la *vida real*:

“La génesis explica sólo el origen, mientras que lo que interesa para la poética es la comprensión de la función literaria. El punto de vista genético no tiene en cuenta la existencia del artificio, que es una utilización específica del material”. La función literaria que el medio ha originado permanece independientemente de toda relación con ese medio.⁷⁷⁴

7.3. Existencialismo y novela

Un breve comentario acerca del tema del existencialismo, y eventualmente la forma que asume esa influencia en *Zama*.⁷⁷⁵ A nivel literario había tenido ya una “prematura y resonante aparición con *El túnel*, de Ernesto Sabato (1948), a la sombra de Albert Camus”, para luego, hasta la década del ‘60, conocer su “máxima expansión amparado en la teoría del «compromiso», formulada por Jean Paul Sartre...”⁷⁷⁶

⁷⁷² Y en nota de la misma página aclara: “Di Benedetto estuvo vinculado con Córdoba por varios motivos antes y después de *Zama*: su relación con Bischoff —que es lo más importante y decisivo—, sus consultas de fuentes de la Biblioteca Mayor de la Universidad Nacional de Córdoba, orientadas por dicho historiador. A esto se refiere una nota periodística aparecida en *La Nación*, de Buenos Aires, el 18 de julio de 1971.” Gaspar Pío del Corro, ob. cit. p.17.

⁷⁷³ Juan José Saer, “Zama”, ob. cit. p. 50.

⁷⁷⁴ Boris Eichenbaum, “La Teoría del método formal”. Tvetzan Todorov (ed.), *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. México D.F. Siglo XXI, 1970, p. 34.

⁷⁷⁵ La corriente existencialista fue bien conocida y arraigada en el mundo hispanoamericano: Unamuno tuvo amplia relación con el mundo literario y cultural de Argentina desde principios de siglo como así también la difusión del pensamiento de Kierkegaard. La obra de Heidegger fue introducida en la Argentina ya en los años treinta por algunos discípulos de aquel, como Carlos Astrada. Derivó en dos corrientes principales, una atea, encabezada por este último, y otra cristiana, liderada por Hernán Benítez. *La náusea*, la novela de Sartre, es editada en Buenos Aires en 1947, en traducción de Aurora Bernárdez. *El mito de Sísifo*, de Camus, se edita en Gallimard en 1951 y en Buenos Aires en 1953. Inmediatamente a su aparición en París se publica también *El hombre rebelde* del mismo autor.

⁷⁷⁶ Noé Jitrik. “Las marcas del deseo y el modelo psicoanalítico”. *Historia crítica de la literatura argentina. Volumen 10*. Buenos Aires, Emecé Editores, 1999, p. 19.

Sabato, a quien Di Benedetto reconoce cercano incluso en el afecto, habla de un movimiento profundo, con un sentido que, precisamente, es todo lo contrario a la frivolidad; un sentido trágico de la existencia. Crítico del pensamiento positivista, defiende que “el ámbito más importante del ser humano es el del sentimiento y de las emociones, que es rigurosamente irreductible a la razón pura.”⁷⁷⁷ El existencialismo propugnado por Sartre, plantea que el hombre, o como dice Heidegger, la realidad humana

...empieza por existir, se encuentra, surge en el mundo, y que después se define. El hombre, tal como lo concibe el existencialista, si no es definible, es porque empieza por no ser nada. Sólo será después, y será tal como se ha hecho.⁷⁷⁸

Es una corriente filosófica que parte de la “idea de que la esencia precede a la existencia.”⁷⁷⁹ La conclusión de lo dicho deviene en la responsabilidad del hombre sobre su propio destino, pero también, como ser humano, en tanto parte indisoluble de la humanidad, en responsable del destino colectivo.⁷⁸⁰ De ese necesario compromiso, de esa enorme responsabilidad que siente sobre sus hombros es que surge la angustia, pero la angustia deviene de la responsabilidad, de la acción que debe asumir en la construcción de su propia humanidad y la del conjunto. Esto significa que el hombre se compromete. No se trata aquí de una angustia que conduzca al quietismo, a la inacción. “Se trata de una simple angustia, que conocen todos los que han tenido responsabilidades.”⁷⁸¹ No está escrito en ninguna parte que el bien exista, que haya que ser honrado, que no haya que mentir; “dicho de otro modo, no hay determinismo, el hombre es libre, el hombre es libertad.”⁷⁸²

Más que del orden de la responsabilidad que se asume como compromiso, por el contrario Diego de Zama sufre el enorme peso de la existencia por la imposibilidad de la acción, lo que deriva en el sinsentido de la vida. El Zama personaje está marcado por la idea del destino trágico, de tragedia griega. Esa incapacidad de acción transformadora y falta de empatía deriva en el tópico dibenedettiano de la culpa. Dice don Diego de Zama:

⁷⁷⁷ Ernesto Sabato, *¿Qué es el existencialismo?* Buenos Aires, Ediciones Culturales Olivetti, 1977, p. 10.

⁷⁷⁸ *Ibíd.* p.19. “Así, pues, no hay ninguna naturaleza humana, porque no hay Dios para concebirla. El hombre es el único que no sólo es tal como él se concibe, sino tal como él se quiere, y como se concibe después de la existencia, como se quiere después de este impulso hacia la existencia; el hombre no es otra cosa que lo que él se hace. Éste es el primer principio del existencialismo.”

⁷⁷⁹ “Esta idea la encontramos un poco en todas partes: la encontramos en Diderot, en Voltaire y aun en Kant. El hombre es poseedor de una naturaleza humana; esta naturaleza humana, que es el concepto humano, se encuentra en todos los hombres, lo que significa que cada hombre es un ejemplo particular de un concepto universal, el hombre.” Jean-Paul Sartre, *El existencialismo es un humanismo*. Buenos Aires, Sur, 1957, p. 18

⁷⁸⁰ *Ibíd.* pp. 20-21.

⁷⁸¹ *Ibíd.* pp. 23-27.

⁷⁸² *Ibíd.* pp. 30.

Yo estaba disconforme con mi comportamiento, aunque achacaba mis desórdenes a potencias interiores irreductibles y a un juego de factores externos inescrutables, invisiblemente montados para provocar mi turbación. Este cerco inductor, pensaba yo, en determinado momento me volcaba en actos no deseados, ocasionalmente seductores y capaces de transformarse, a posteriori, en algo repelente y abominable.⁷⁸³

Una importante fuente que permite reconocer cómo aquella influencia del existencialismo impacta en Mendoza tempranamente, son las revistas universitarias. Un artículo del órgano oficial del Hogar y Club Universitarios, la revista *santosmendoza* [sic], en el año 1951 analiza la novela de Aldous Huxley, *Mono y esencia*⁷⁸⁴ (singular coincidencia por lo demás con la fundamental imagen del inicio de *Zama*), novela que refleja “el pesimismo y desencanto de este occidente que soñó con progresos indefinidos”⁷⁸⁵. Es imposible no pensar que solo seis años antes había terminado la Segunda Guerra Mundial. En el mismo número se analiza *Calígula*, obra existencialista de Albert Camus (Losada, Buenos Aires, 1949) y *La torre*, de Mallea.⁷⁸⁶ En noviembre del mismo año se realiza en el Hogar y Club Universitario un “Symposium Existencialista”, en el que se comenta la obra de Jean Paul Sartre y se hace una lectura teatralizada de *A puerta cerrada*.⁷⁸⁷

Noé Jitrik advertirá sobre la cada vez mayor influencia del psicoanálisis en la literatura y la contradicción con las poéticas realistas. Considerado clásicamente como «teoría del sujeto» y por lo tanto combatido por los modos de pensamiento de la *objetividad*, se fue conociendo en la Argentina y desarrollando con el siglo.⁷⁸⁸ “[Freud]

⁷⁸³ Antonio Di Benedetto, *Zama*, p.87.

⁷⁸⁴ Aldous Huxley, *Mono y esencia*. Buenos Aires, Sudamericana, 1951.

⁷⁸⁵ “La fractura de la forma en el arte actual —música, escultura, literatura— responde a la dolorosa situación de la cultura quebrada en sus partes esenciales. Reflejando el pesimismo y desencanto de este occidente que soñó en progresos indefinidos y se puso de rodillas ante la técnica aparece la última novela de Aldous Huxley, *Mono y esencia*. Novela bien de corte 1950. Es una utopía pero al revés, ubicada bajo un signo negativo [...] No es el tiempo de esculpir cuerpos apolíneos, ni de pintar bellos y calmos paisajes asoleados, ya que la humanidad está demasiado quebrantada y adolorida como para auspiciar el nacimiento de un arte sonriente y festivo”. V.C.M (?), Revista *santosmendoza*. Órgano Oficial del Hogar y Club Universitarios. Septiembre de 1951, p. 5.

⁷⁸⁶ Al personaje, dice el artículo, “no es la ruina económica lo que lo mortifica, sino su vida estéril que se desliza entre otras vidas estériles.” *Ibid.* p. 6.

⁷⁸⁷ “santosmendoza”. Órgano Oficial del Hogar y Club Universitarios. N° Octubre-Noviembre, 1951.

⁷⁸⁸ Jitrik menciona por ejemplo a Juan Filloy, quien mantuviera correspondencia con Freud en la década del veinte, y a José Bianco, quien en *Sombras suele vestir* (1941) en una estructura general de cuento de fantasmas, establece operaciones de escritura en las que ninguna otra entidad que no sea la del inconsciente de la letra puede hallar nada sólido.” Noé Jitrik, “Las marcas del deseo y el modelo psicoanalítico”. *Historia crítica de la literatura argentina. Volumen 10*. Buenos Aires, Emecé Editores, 1999, p. 21.

sedujo a no pocos escritores y, muy lenta y tardíamente, se desplazó al campo de la crítica literaria.”⁷⁸⁹

El mismo autor⁷⁹⁰, en un libro publicado por la biblioteca pública mendocina en el año 1959, y que recoge una serie de charlas que da en la ciudad de Mendoza⁷⁹¹, toma seis novelistas de distintas poéticas para el análisis de sus obras: elige a Alberto Rodríguez (h.), Antonio Di Benedetto, Beatriz Guido⁷⁹², H. A. Murena, Juan José Manauta y David Viñas, novelistas todos cuyas obras con personería como tales aparecen después de 1952. Así reconoce ahora “una literatura de ruptura y contenido, cuya forma se ha liberado de la vacilación y la necesidad de la disculpa.”⁷⁹³ En este marco es que aparecen valorizadas literaturas como las de David Viñas y Beatriz Guido, afines a las categorías políticas utilizadas por el conferenciante. Precisamente, la diferencia y desconexión de la realidad política que encuentra Jitrik en la obra de Di Benedetto, a diferencia de esos otros novelistas de la “nueva promoción”, es lo que marca como evidente.

Murena hace aparecer al peronismo en *Las Leyes de la noche*, o Manauta se refiere a los bailes provincianos de Plaza Italia en *Los Aventados*, o Beatriz Guido recuerda las desapariciones juerguísticas del caudillo porteño en *Fin de Fiesta* o Viñas hace cruzar a un personaje la Plaza de Mayo para entrevistar a Hipólito Irigoyen, están exponiendo un aspecto de la conexión que intentan con su tiempo y lugar, creando, igualmente, una posibilidad concreta de entenderse con los lectores que se hacen así más sensibles al sentido narrativo que le proponen. Parcialmente esto tiene que ver con el realismo como base de interpretación...⁷⁹⁴

Sin embargo, otros elementos que considera en ese momento Jitrik como importantes en las obras de estos creadores, están incorporados en la poética dibenedettiana en forma natural aunque subrepticia: la cultura narrativa del cine, el psicoanálisis, el lenguaje del periodismo, etc.

Heredera putativa tanto del existencialismo como de la novela histórica, *Zama* muestra elementos de ambas construyendo un universo literario desligado de las modas

⁷⁸⁹ *Ibíd.*

⁷⁹⁰ En ese momento Director Nacional de Cultura del gobierno de Frondizi, después de haber sido Secretario del Senado del gobierno de la *Revolución Libertadora*.

⁷⁹¹ Noé Jitrik, *Seis novelistas argentinos de la nueva promoción*. Mendoza, Biblioteca Pública General San Martín, 1959, p. 36-37.

⁷⁹² *Ibíd.* p. 59. “Beariz Guido parte de las ideas que sobre la realidad tiene una clase social argentina [claramente la alta burguesía de apellidos de *abolengo*], ideas que incluyen, naturalmente elementos religiosos en cantidad considerable.”

⁷⁹³ *Ibíd.* p. 15.

⁷⁹⁴ *Ibíd.* p.22.

del momento, y principalmente de posiciones políticas y sociológicas que se imponen en esos años en la literatura. Como recuerda Matamoro:

En los escritores del grupo *Contorno*, a mediados de los cincuenta, la presencia de Sartre⁷⁹⁵ es decisiva, no obstante que su narrador más notorio, David Viñas, con algunas innovaciones técnicas provenientes de la literatura norteamericana (Hemingway, Faulkner), mantiene una doctrina realista decimonónica que se resuelve en novelas de tesis sobre distintos episodios de la historia y la actualidad políticas argentinas (*Cayó sobre su rostro*, *Un dios cotidiano*, *Los años despiadados*, *Dar la cara*). La visión existencialista de la vida humana se enfrenta a ciertas exigencias del realismo. El hombre vive en un medio extraño al cual ha sido arrojado sin causa ni finalidad visibles, lo cual aleja al personaje del medio familiar que le corresponde en un enfoque realista. El mundo existencial está descentrado, dislocado y resulta absurdo, por lo que mal se lo puede encarar en tanto cognoscible, menos aun si el conocimiento se plantea como exhaustivo.⁷⁹⁶

7.4. Espejos y situaciones triangulares.

En una organización de la novela nuevamente triangular, Di Benedetto nos cuenta la historia del personaje don Diego de Zama a través de diez años (1790, 1794, 1799). La genial imagen con que comienza la novela, un mono muerto atrapado⁷⁹⁷ entre los palos del muelle, metaforiza y espeja la situación del personaje.

Con su pequeña ola y sus remolinos sin salida, iba y venía con precisión, un mono muerto. El agua, ante el bosque, fue siempre una invitación al viaje, que él no hizo hasta no ser mono, sino cadáver de mono. El agua quería llevárselo y lo llevaba, pero se le enredó entre los palos del muelle decrepito y ahí estaba él, por irse y no, y ahí estábamos.

Ahí estábamos, por irnos y no.⁷⁹⁸

Diego de Zama reconoce explícitamente que se espeja y reconoce en esa imagen: “Hacia que me diese conmigo en cosas exteriores, en las que, si a ello me resignaba, podía reconocerme.”⁷⁹⁹ Espejo Cala transcribe una cita de Celia Zaragoza en la que Di Benedetto

⁷⁹⁵ *La Náusea*, novela que Sartre publica en Gallimard es editada en Buenos Aires en 1947, en traducción de Aurora Bernárdez. Algunos puntos de contacto con la obra de Di Benedetto son la profunda subjetividad de la narración, el conflicto de un hombre que se reconoce en absoluta soledad y una reflexión detallista.

⁷⁹⁶ Blas Matamoro, “Realismo argentino del medio siglo.” *Escritores sin Patria. La narrativa argentina de la segunda mitad del siglo XX. Estudios en honor de Daniel Moyano*. Virginia Gil Amate ed. Oviedo, Ediciones de la Universidad de Oviedo/Ediciones Nobel, 2006, p. 36, 37.

⁷⁹⁷ Según Ricci, el mono que aparece al comienzo de Zama constituiría un arquetipo, cuyos componentes simbólicos revelan el tema esencial de la novela: el anhelo —encubierto— de renacimiento espiritual, que involucra la muerte o disolución de aspectos de nuestra personalidad. Ver: Graciela Ricci, *Los circuitos interiores: Zama, en la obra de Antonio di Benedetto*. Buenos Aires, s.e., 1974.

⁷⁹⁸ Antonio Di Benedetto. *Zama*. p. 17. No es la primera vez que Di Benedetto identifica a su personaje con un mono. Ver “Nido en los huesos”, cuento de *Mundo Animal*, donde la comparación surge también de un recuerdo infantil.

⁷⁹⁹ *Ibid.* pp. 17,18.

dice hasta qué punto se ha sentido identificado con la imagen del mono en el río hasta mucho tiempo después:

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 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...⁸⁰⁰

La crítica suele destacar poco la vileza del personaje. Di Benedetto acepta claramente su maldad:

Sí, es un destructor, una mala persona. Podíamos hacer referencia a un antecedente mucho más noble, *El Extranjero* de Albert Camus, porque en ese libro estos dos elementos tienen una relación más estrecha que en el que yo he creado.⁸⁰¹

Ventura Prieto, subordinado que pronto sufrirá su infamia, le presenta una supuesta *investigación* que lo molesta, comparación que es una burla insultante, pero con la que no puede dejar de sentirse identificado:

... 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 arrojarse a tierra.⁸⁰²

Esas dos imágenes serán metáfora y espejo de la novela entera, del protagonista y también del autor. Di Benedetto se espeja y se conoce a través de su novela, en algunos casos en parejas de opuestos que reflejan dos caras posibles de sí mismo, al estilo dibenedettianos de personajes desdoblados, aunque en este caso quizás algo menos evidente. Dos personajes de la novela se convierten pares de opuestos, en espejos invertidos de dos personalidades posibles de Zama. Ventura Prieto, en el primer tercio, y Vicuña Porto en el tercero, serán dos paradigmas enfrentados. Enfrentados entre sí y fundamentalmente con el propio Zama. Es difícil de creer que la semejanza e incluso la confusión, por lo menos gráfica, visual y fonética, de los nombres, Ventura Prieto-Vicuña Porto, no esté presente en la voluntad de Di Benedetto. A través de esos personajes también se desarrollan ciertas aristas de la discusión en torno al americanismo.

⁸⁰⁰ Citado por Celia Zaragoza, "Raíces y frutos de Zama", *Cuaderno Cultural de la Embajada Argentina en Madrid*, N° 16, 1975, p. 149. En Carmen Espejo Cala, *Víctimas de la espera*, ob. cit. p. 64.

⁸⁰¹ Paloma Recio, ob. cit. p. 37.

⁸⁰² *Ibid.* p. 18.

El primero, aunque español de nacimiento, es estandarte de una americanidad positiva. Defiende el derecho de una india enferma, rechaza la semiesclavitud de indios para servir en encomienda, discute el derecho de un anciano descendiente de Irala a explotarlos. El Asesor Letrado le concede ese derecho principalmente hacer ver su poder y con ello congraciarse con la hermosa nieta del anciano. Ventura Prieto se siente “lleno de asombro ante tantos americanos que quieren parecer ellos mismos lo que no son”. Es de los pocos pasajes en que un personaje defiende el americanismo de los indios, y no es precisamente Zama.⁸⁰³ Más adelante el antiguo corregidor hará que lo encarcelen y lo obliga a un injusto exilio. Solo más tarde, cuando era irreparable, Zama reconocerá su infamia.

Ventura Prieto pagaba una ofuscación mía con el deshonor, un tajo en la mejilla, la cárcel, la pérdida del puesto y la salida del país. [...] Era demasiado perseguir así a un hombre.⁸⁰⁴

El segundo, Vicuña Porto⁸⁰⁵, es la imagen de una americanidad *negativa*, o por lo menos conflictiva. El personaje emula la fama de los bandidos populares, héroe de los pobres, perseguidos por faltas que pueden haber sido justificadas, conecedor de los indios y respetado por éstos, jefe de la tropa sublevada. Vicuña Porto no deja de ser una figura algo mítica, acrecentada por la voz popular, era como el río, dice el texto, “pues con las lluvias crecía”, y si alguien moría se le atribuía la muerte a él.”⁸⁰⁶ Zama pide plaza en la partida que lo buscará pues es el único que puede reconocerlo, ya que había estado a sus órdenes cuando era corregidor, pero también por su propio interés. En aquel momento fue desleal (con las autoridades de la colonia española), “alzó indios, promovió rapiña y nunca se dejó apresar.”⁸⁰⁷ Juan Moreira y el mismo Martín Fierro pueden ser dignos paradigmas de Porto. Cuando tras varios días descubre que el buscado está en la misma partida bajo otro nombre, escucha la confesión de éste, pidiendo ser redimido:

Tengo mis pecados, pero no todos los que achacan a Vicuña Porto. No existe el Vicuña Porto que dicen. Ni lo soy yo ni lo es nadie. Es un nombre. Y el mío es Gaspar Toledo. Soy Gaspar Toledo, un año largo llevo siéndolo, y no quiero ser otra cosa.⁸⁰⁸

⁸⁰³ Antonio Di Benedetto. *Zama*, p. 34.

⁸⁰⁴ *Ibid.* p. 81.

⁸⁰⁵ Véase: Malva Filer, *La novela y el diálogo de los textos*, ob. cit. p. 68.

⁸⁰⁶ *Ibid.* p. 201.

⁸⁰⁷ *Ibid.* p. 202.

⁸⁰⁸ *Ibid.* p. 227.

Zama acepta aparentemente el argumento, pero se propone traicionarlo y descubrirlo esa misma noche. “Comprendí que podía entregarle a Vicuña: Parrilla sabía ultimar a los perros.”⁸⁰⁹

En la segunda época, Año 1794, el espejo en contracara de don Diego de Zama es Manuel Fernández, joven escritor a sus órdenes, de vocación profunda y libre. Zama, por expreso pedido del gobernador, escribe un informe desfavorable para así poder exonerarlo. El motivo: escribe su novela en horas de trabajo. El Asesor Letrado mira por su interés: el pedido de traslado que le ha prometido el Gobernador y cumple las órdenes injustas. El escritor Fernández escribe su obra libremente aunque no importe a sus congéneres:

Escribo —dice Manuel Fernández— porque siento necesidad de escribir, de sacar afuera lo que tengo en la cabeza. Guardaré los papeles en una caja de latón. Los nietos de mis nietos los desenterrarán. Entonces será distinto.⁸¹⁰

Fernández se mostrará leal en todo momento, lo ayuda con comida y dinero, sin pretender privilegio alguno. Zama ha sido amante de aquella mujer a la que desprecia y con la cual tiene un hijo sucio y descuidado. Manuel Fernández toma esa mujer y ella se humaniza. El niño, una vez adoptado por Manuel Fernández está sano, limpio y alegre. También en la relación con la mujer y con el niño se espejan dos actitudes opuestas. No es difícil ver que ambos personajes expresan dos caras del mismo autor. (Como si fuera premonitorio, una situación idéntica se dará casi diez años más tarde en el diario *Los Andes* siendo Di Benedetto jefe, y el llamado Super —ver en *Sombras nada más...*— es cesanteado sin que lo impida).

7.5. El triángulo múltiple.

Una situación que casi no ha considerado la crítica es la relación de Zama con las mujeres, que no solo es conflictiva sino que también ocupa un considerable espacio de la novela. En el primer apartado, Año 1790, una gran parte de la narración se ocupa de la relación de Zama con una mujer casada, Luciana Piñares Luenga.

No es inocente ni desconoce Zama el juego por ganar una mujer casada:

Ningún hombre —me dije— desdeña la perspectiva de un amor ilícito. Es un juego, un juego de peligro y satisfacciones. Si se da el triunfo, ha ganado la simulación ante interesado tercero y contra la sociedad, guardiana gratuita.⁸¹¹

⁸⁰⁹ Ibid. p. 231.

⁸¹⁰ Antonio Di Benedetto, *Zama*, pp. 134,135.

⁸¹¹ Ibid. p. 35.

Lejos de su mujer y su familia, la imagen de la esposa se va apagando con el paso del tiempo.⁸¹² La atracción enfermiza por Luciana se da desde el principio mismo de la novela, y a lo largo de prácticamente toda la mitad de la misma, ya que con una capacidad de seducción que nunca se concreta en amor físico, Luciana mantiene a Zama en una situación que llega a niveles vergonzosos. La visita primero a escondidas, y luego más abiertamente ya que Luciana despliega siempre algún ardid para verse: “era ducha en esa clase de tramoyas”. Ella lo besa, le insinúa que lo ama, lo manda a buscar o le envía una carta extrañándolo: le promete que se entregará, pero no lo hace. Luciana lo visita temerariamente en su despacho con conocimiento de su marido. En esa ocasión Luciana le ofrece visitarla en su casa, en habitación segura. A la noche, esperando, escondido de la partida de vigilancia, encuentra un caballero también esperando, también esperando la señal de la ventana de Luciana. No pueden reconocerse en la oscuridad, no se atacan; el otro lo saluda al alejarse “como si hiciera un saludo de camaradas. [...] Renunciaba a Luciana, en un gesto que era de desprecio hacia ella, no de cejar ante mí.”⁸¹³ Un sueño, introducido en el texto, dará la verdadera dimensión triangular de la relación con Luciana. El contenido onírico aparece inmediatamente después del convencimiento de que Bermúdez es amante de Luciana.⁸¹⁴ Hiato mediante, el texto resume ese sueño, que como hemos visto en Di Benedetto resignifican el relato y suelen presentar formas de síntesis entre el mundo real y la marca en el inconsciente: “En el recinto materno, yo estaba encogido, con las rodillas a la altura de la boca, incómodo por la espalda y por el sombrero...” Cuando llega el momento de nacer “un individuo de reluciente casco de acero, aparecido de no sé dónde, se adelantó por el túnel hacia la luz.”⁸¹⁵ La alusión a Bermúdez es clara, pues siempre se lo ve con ese casco puesto. En otra imagen el niño vestido de terciopelo verde es invitado de honor a una función, pero cuando penetra en el recinto se encuentra ante las ruinas de un antiguo teatro vacío y lleno de polvo, en donde el telón de fondo representa una batalla inmóvil. De él se desprende un jinete con casco reluciente, que al pasar al galope lo deja lleno de tierra,

⁸¹² Pronto reconoce “hasta qué punto la distancia implicaba tortura”, pero tampoco puede explicarse “claramente por qué era tan fiel.” *Ibíd.* pp. 28-29.

⁸¹³ *Ibíd.* p. 95.

⁸¹⁴ Merodeando una tarde por casa de Luciana, ve que sale un hombre. Pensó que era el dueño de casa. “Pero no: Bermúdez. Bermúdez de la cabeza a los pies. // Y Bermúdez no era varón de conformarse con el amor virtuoso.” *Ibíd.* p. 102.

⁸¹⁵ *Ibíd.* p. 102.

alusión otra vez a Bermúdez.⁸¹⁶ La metáfora edípica como, dirá Noemí Ulla, deja a Zama en una posición no solo triangular sino de evidente inferioridad. Di Benedetto atribuye a Zama la idea de una postergación muy antigua: lo sitúa hombre-niño en el ámbito materno. “La imagen viene a iluminar la condición de postergado del protagonista ante el amor de Luciana; en la realidad es Bermúdez (como el padre) quien se interpone.”⁸¹⁷ La triste reflexión de Zama cuando ve a Bermúdez después de aquello es que lo califica como “el capaz de ser amado” contrariamente a su propia situación: “yo no.”⁸¹⁸

Fuera de esa extraña relación, larguísimamente contada, la relación con otras mujeres es siempre conflictiva y no exenta de vileza. Zama abofetea con rigor y pateo a una mulata enviada por Luciana. Su mente se fija en Rita,⁸¹⁹ la toca sin recato alguno, porque piensa que no podrá delatarlo.⁸²⁰ Rita, cuyo amante es el oficial Bermúdez, no le ha dado la menor posibilidad. Persigue, atrapa y fuerza a una mulata muy joven y se precia de ello⁸²¹. Más adelante será padre, por su decisión, con la mujer que lo atiende, una española viuda y pobre que lo soporta por el poco dinero que le da. No atiende ni al niño ni a la madre.⁸²²

Pero su punto de mayor degradación vendrá al aceptar la proposición de una mujer a la que considera vieja y fea, a quien toma a risa, a cambio de dinero. Le ha propuesto ayudarlo a cambio de que la visite. Después de algunos contactos a través de una mulatita mensajera, lo hace; algo alcoholizado la toma con vehemencia en la oscuridad. Sin mediar más palabras le pide dinero: sabe que ha caído muy bajo “Necesito plata. [...] Cincuenta pesos —dije, y supe al instante que pedía una suma ruin.”⁸²³ Nuevamente el pecado carnal es pagado en el cuerpo de un inocente: un caballo desbocado mata a la niña mensajera cuando le lleva las monedas prometidas.

En una situación al inicio de la novela Zama deja sensación de que solo aceptaría relaciones con mujer blanca y española, lo que no le trae pocos inconvenientes siendo hombre casado. Sin embargo confesará que es simplemente por temor al contagio del mal

⁸¹⁶ *Ibíd.* pp. 102-103

⁸¹⁷ Noemí Ulla, “*Zama*: la poética de la destrucción”, p. 255.

⁸¹⁸ Antonio Di Benedetto, *Zama*, p. 103.

⁸¹⁹ “Me puse afiebrado como si la fiebre me viniese de la cabeza, consagrada a Rita y los proyectos que con ella me hacía.” *Ibíd.* p. 32.

⁸²⁰ *Ibíd.* p. 30.

⁸²¹ *Ibíd.* p. 77.

⁸²² “Emilia cargaba con mi hijo y con la miseria. Lo entendí claramente, aunque sin remordimientos.” *Ibíd.* p. 154.

⁸²³ *Ibíd.* pp. 187-188.

gálico. “Temo perder la nariz, comida por la enfermedad.”⁸²⁴ Se arrepentiría después de haberse acostado con la mulatita de dieciocho años años del tiempo perdido.⁸²⁵

Como en las obras de Di Benedetto, siempre aparece una mujer ideal, perdida, irrecuperable. A la espera de noticias de su posible traslado, tiene la esperanza de que en el barco lleguen noticias, pero además, y en particular, aquella mujer anhelada, irreal o añorada desde siempre: con “sobresalto no recordé que aguardaba a una joven en travesía desde el Plata a mi encuentro. ¿Marta?... No; no. Otra era, otra tenía que ser; pero tampoco aquella... integrada a la región de los sueños.”⁸²⁶ Esta mujer ideal, aparecerá, esperada y temida en el diálogo fantasmático que tiene Zama entre realidad y ensueño en un momento que luego se reconoce como un serio estado febril. Se analiza más abajo.

A esa altura, tremendamente pobre y con poca comida regular, recuerda a su esposa lejana y dice: “Pensé en Marta, sin pena. El pasado era un cuadernillo de notas que se me había extraviado.”⁸²⁷

7.6. Consideraciones de estilo y fantasma.

Hablando de la novela, Di Benedetto, en su forma reticente y siempre algo vergonzante, dice:

Insisto en que no es una obra lograda en un ciento por ciento. Sin embargo, coincido con algunos críticos en que *Zama* posee un lenguaje muy peculiar y que logré darle profundidad sin por eso hacerla muy difícil al lector común, digamos. Con este libro había hallado la veta de un estilo que jamás pude recuperar.

No creo que pueda escribir alguna vez algo semejante a *Zama*. Me agoté con esta novela.⁸²⁸

La lengua en que está escrita no es de ningún modo contemporánea a los años en que supuestamente transcurre la acción, 1790-1799. No se trata de una imitación pedestre a la manera de los neoclásicos, sino de “un sabio procedimiento alusivo y secundario incorporado a la entonación general de la lengua personal de Di Benedetto.”⁸²⁹

⁸²⁴ *Ibíd.* p. 33.

⁸²⁵ “Tuve, un momento, dieciocho años, la juventud perfecta. [...] Era sin duda nacida de madre negra, y yo, tanto tiempo privado de las mulatas que por dinero...” *Ibíd.* p77

⁸²⁶ *Ibíd.* p. 79.

⁸²⁷ *Ibíd.* p. 153.

⁸²⁸ Armando Almada Roche, “Entrevista a Antonio Di Benedetto: el escritor es un demonio que sufre.” *Diario Clarín*, Cultura y Nación. Buenos Aires, 16 de octubre de 1986, p. 6.

⁸²⁹ Juan José Saer, “Zama”, *El concepto de ficción*. Buenos Aires, Seix Barral, 200, p. 48

Zama narra diez años de su vida en los que repasa su decadencia física y moral, en espera de un traslado a una posición más digna y mejor pagada, en un primer momento más cercana también a su familia. Esa narración en primera persona, según Adolfo Ruiz Díaz, “nos impone una convivencia de partes responsables, no de espectadores fuera de contexto.”⁸³⁰ Pero esa simplicidad narrativa, es engañosa: el desarrollo lineal es permanentemente interrumpido, y aparecen historias breves, escenas metafóricas, alegorías. Especial mención tienen las escenas oníricas, identificadas como tal o no en el texto, que resignifican y anulan la ilusión biográfica e instalan el conjunto de lo narrado en una dimensión mítica.⁸³¹ Como dice Juan José Saer: “Nada ilumina más *Zama*, en efecto, que esa inmovilización continua de la narración, ese hormigueo de pequeñas intervenciones metafóricas que contribuyen a liberarla de la prisión del acontecer.”⁸³²

Se ha remarcado suficientemente el laconismo y despojamiento de la prosa. También el carácter visual de situaciones fragmentadas en breves y sucesivos enfoques, cortados permanentemente con hiatos visualmente evidentes. Ya en la nota de *Sur* mencionada, el autor de la reseña acuerda con el comentario epitextual del primer editor de Zama, Carlos Prelooker, en que la narración de la novela tiene “algo de cinematográfico.”⁸³³

Por momentos encontramos reflexiones del estilo existencialista, cuestionamientos de conciencia o disquisiciones trascendentes. El inicio del segundo bloque, Año 1794, es un buen ejemplo de ello:

Me remontaba a la idea de un dios [sic] creador. Un espíritu que no hacía pie en nada, capaz de establecer las leyes del equilibrio, la gravedad y el movimiento. Pero su universo era una rotación de bolillas, mayores o menores, opacas o luminosas, en un espacio preciso, como recortado por el alcance de una mirada en el cual el sonido resultaba inconcebible.

Entonces, por mis necesidades, el dios creador tomaba la figura de un hombre, que no podía ser verdaderamente un hombre, porque era un dios, ajeno y remoto. [...] Creó entonces la vida. Pero antes de crear al hombre, hizo las culebras, los gérmenes de la peste y las moscas, dio fuego a los volcanes y removió el agua de los mares. Precisaba extirpar el tormento y una cierta cólera que la soledad había impuesto en su corazón.⁸³⁴

En esa especie de parábola dualista, mucho más larga en el texto, se justificaría la existencia del bien y del mal como creación de dios [sic], con el objeto de extirpar su propia

⁸³⁰ Adolfo Ruiz Díaz, “La segunda edición de *Zama*”. *Revista de Literaturas Modernas*, n° 7, Universidad Nacional de Cuyo, Facultad de Filosofía y Letras, Mendoza, 1968, p. 139.

⁸³¹ Juan José Saer, “*Zama*”. *El concepto de ficción*. Buenos Aires, Seix Barral, 2004, p. 48.

⁸³² Juan José Saer, “*Zama*”. *El concepto de Ficción*. Buenos Aires, Seix Barral, 2004.

⁸³³ Jorge A. Paita (J.A.P.) “Antonio Di Benedetto: *Zama* (doble p)”, Buenos Aires, revista *Sur* N° 251, Marzo Abril de 1958, p. 79.

⁸³⁴ Antonio Di Benedetto, *Zama*, ob cit. p.129.

cólera de la soledad. Se explica la obra de bien de dios al crear al hombre, la traición del hombre al no poder verlo ni reconocer su mirada de padre: así, el dios quedó solo e irritado, y dejó que los bienes se multiplicaran por sí mismos, “mas no eliminó los males y desde entonces, para manifestar su presencia, se complacía en agitarlos, ora aquí, ora allá.”⁸³⁵

La novela existencialista introduce el sueño como forma de construcción significativa, fundiendo la emoción y la figuración de lo soñado, lo pensado, lo ocurrido en el mundo físico externo y atesorado como *restos diurnos*. Esa incertidumbre que se produce en la *Zama* es explicada por Nallim no como fruto de “la negligencia, sino, por el contrario, se trata de un juego conscientemente elaborado...”⁸³⁶ Por ello también Jitrik reconoce que “Di Benedetto se maneja en zonas límites de la realidad, allí donde puede desaparecer la consistencia de las cosas borrada por el sueño.”⁸³⁷

Un ejemplo de la ambigüedad intencional del discurso se da en escenas que no reconocen una filiación evidente entre realidad y sueño⁸³⁸. En ese tono altamente onírico, y de oscuridad poética, se ofrecen especulaciones y conclusiones.

En la casa donde se aloja don Diego de Zama ha intentado precisar la presencia fantasmática de dos mujeres ¿o una?, que lo confunde desde su llegada. Supone que son madre e hija, pero la mulata que lo atiende lo desmiente. Busca en los corredores tras el paso de una de las mujeres pero se encuentra con una pared cerrada. Se siente mirado e incluso espiado por una de esas mujeres, cree haber caminado al lado de ellas. Es advertido del peligro de esa casa, que al principio no comprende e interpreta que puede ser víctima de un robo. Ve a la mujer: “Hasta observé que había pasado ante mí, leve, una figura de mujer, sueltos los bucles sobre los hombros.” Pero pronto concluye, y cree comprender cuál es el peligro real: “Era una fascinación, había circulado como invitándome a seguirla. Y yo

⁸³⁵ Antonio Di Benedetto, *Zama*, ob cit. p.130.

⁸³⁶ Carlos Orlando Nallim. “*Zama*: entre texto, estilo e historia”. *Anales de Literatura Hispanoamericana*. Revista de la Cátedra de Literatura Hispanoamericana de la Universidad Complutense de Madrid. Núm. 1, 1972, p. 344.

⁸³⁷ Noé Jitrik, *Seis novelistas argentinos de la nueva promoción*. Mendoza, Biblioteca Pública General José de San Martín, 1959, p. 54.

⁸³⁸ “Volvía a mi habitación como recogiendo tinieblas y ya con la facultad —podía creerse— de verme desde afuera”. En la habitación se “había aposentado un vaho de mujer. // Ella estaba en la recámara y esta vez no huiría.” “La atmósfera se puso lechosa; pero atiné a mantenerme erguido, dejar al paso el candil en la mesa y buscar el descanso.” Antonio Di Benedetto, *Zama*, ob cit. p..191-192.

presentía que el término de su camino no eran ni el amor, ni la dicha, ni la bonanza.”⁸³⁹ Al día siguiente, en la calle y en el despacho lo rodea aquella figura:

Era amable de pensarla, si bien con algo de engañoso o de vacío, o de absorbente, que no me daba sosiego. Era como la belleza de la perversión, tentándome, y yo en resistencia. Nació y creció en mí una furia silenciosa, de tanto ímpetu como un golpe de sangre.

¡Me dije que por esa mujer yo mataría a Soledad!

El horror.

El horror del absurdo que nos atrapa

Este era el horror de la fascinación.

Una consagración plena a su imagen, sin sensualidad, con tristeza. El deseo brutal de capturarla, de verla más que un momento. Quizá eso nada más, y por eso la inducción al crimen, innecesario tal vez.⁸⁴⁰

Después de su relación vergonzosa con la vecina que le paga por sexo y la muerte de la mulatita que traía sus monedas, entra en un sopor de fiebre, que comienza en un sueño: “Soñé que una mano fresca de mujer me acariciaba la frente.”⁸⁴¹ Pasan muchas horas, cree tener la facultad de verse desde afuera, cree va a encontrarse con algo o con alguien: Pero confundía *eso*[sic] con la muerte. “Se había aposentado un vaho de mujer. *Ella*[sic] estaba en la recámara y esta vez no huiría.”⁸⁴² Quién es *ella*, *eso*, remarcado en el texto con itálica. En esa figura se funden la imagen de la dueña de casa fantasmática, a la que nunca ha encontrado de verdad, una forma de la muerte, que lo convoca (el horror), una figura femenina arcaica a la que de alguna forma está aferrado el personaje, que no es casual en Di Benedetto, que más que como recurso literario, lo encuentra en toda su obra de manera recurrente. Esa mujer fantasmática le “habla insinuando el dolor del bien perdido e irrecuperable”.

Ah, si un hombre quiere... Se puede ser la una y ser la otra cosa. Él consigue ver a una mujer como es y como lo desea. [...] Pero sólo si él ama a esa mujer. Porque si se aferra únicamente a la que ya no es, ama una fantasía peligrosa. De ella vendrían un día, para él, la destemplanza, la desazón, tal vez, el horror.⁸⁴³

Tengo miedo, dice la figura femenina y el mismo Zama. Toca la mano caliente de la mujer y no sabe si es la propia. “No podía saber si había mujer, no podía saber si dialogaba con alguien.”⁸⁴⁴

⁸³⁹ Antonio Di Benedetto, *Zama*, ob cit. pp. 184, 185.

⁸⁴⁰ *Ibíd.* pp.185,186..

⁸⁴¹ *Ibíd.* p. 190.

⁸⁴² *Ibíd.* p. 191.

⁸⁴³ *Ibíd.* p. 193.

⁸⁴⁴ *Ibíd.* p. 195.

Todo era demasiado ambiguo, pero no me parecía que la ambigüedad estuviera en ella, sino que emanara de mí mismo y que esa figura femenina, a mi lado, no fuese verdadera, sino una proyección de mi atribulada conciencia, una proyección corporizada por los poderes de mágica creación que posee la fiebre.⁸⁴⁵

Siente el beso que le lllaga los labios y se siente absorbido, “parecía llevarme allá, donde no sé, ni nada hay, ni nada es.” Siente que se va, siente un acogedor y dilatado silencio. Solo más adelante, ya recuperado, reconocerá que el cura estuvo a punto de darle los sacramentos en artículo de muerte.⁸⁴⁶

7.7. El niño rubio, mutilación y final.

Es interesante lo que el autor cuenta, en relación a la construcción e imaginación de *Zama*, que lo primero que tuvo fue el final y la figura del niño rubio:

Lo primero que tuve fue el final. Todo lo que en el libro lo precede vino después. Si quisiera bromear diría que escribí una novela para justificar un epílogo. El primer personaje que “vi” fue el niño rubio, rarísimo un rubio por esas tierras desde hace dos siglos. Don Diego de Zama, el héroe, se corporizó más tarde, nunca bien definidamente. Ahora que lo pienso descubro que no conozco su rostro. Sólo procuré enterarme de sus acciones y su aventura interior.⁸⁴⁷

Esa figura que nunca termina de ser del todo real y aparece como fantasmática cruza la novela a todo lo largo sin cambiar de apariencia a lo largo de diez años. El *niño rubio*, aparece en 1790, cuando Zama lo encuentra en su habitación, supone que tratando de robarle. Intenta atraparlo pero lo elude: “Era un niño rubio, desarrapado y descalzo.”⁸⁴⁸ En este caso solo Zama lo ve, y alertada la casa toda, al no encontrarlo, los esclavos los suponen una aparición: “Ha de ser niño muerto, mi amo”, dice uno de ellos. Es de notar que la escena se produce en el momento en que Zama va en busca de Rita, a la que intentará someter. “Esa noche, además, se me presentaba como establecida para el amor con Rita [...] daría caza en el huerto [...] Vino a mí, ni un grado menos, el furor empecinado.”⁸⁴⁹

La segunda aparición es en la casa de la curandera a donde llevó Zama una india que se desangraba en la calle. Allí encuentra a “un niño rubio, de unos doce años, espigado, en la tarea de pasar a la vieja los canutos de caña con orinas para el diagnóstico”. Lo atrapa y zamarrea, en la seguridad de que se trataba del mismo de su habitación, pero el niño escapa.

⁸⁴⁵Ibíd.

⁸⁴⁶Ibíd. pp. 196, 197.

⁸⁴⁷Günter Lorenz, *Diálogo con América Latina*. Valparaíso-Barcelona, Ediciones Universitarias de Valparaíso/Pomaire, 1972, p. 132-133.

⁸⁴⁸Ibíd. p. 36.

⁸⁴⁹Ibíd. 35,36.

“No volverá”, sentencia la *médica*. Solo consigue averiguar que había aparecido unos días antes sin filiación conocida, origen o nombre.⁸⁵⁰ Inmediatamente, la escena evoca en la conciencia de Zama la posibilidad de la propia muerte: “Nada me importaría mi propia muerte, creí también, y me acometieron unas ganas fuertes de no ocuparme ya de cosa alguna...”⁸⁵¹

El niño rubio aparece cuatro años después en la puerta de Diego de Zama cuando un caballo atropella a la criadita que sirve de intermediaria de su misteriosa vecina con quien ha intimado y ha exigido dinero. En su habitación, en una escena algo irreal, escucha que golpean su puerta. Es la muerte lo que espera encontrar al abrir la puerta:

Lo palpé. Creí que era mi corazón.
 Pero ya no era ahí, sino en la madera, en la madera de la puerta, un llamado. Un llamado concienzudo, preciso y quedo.
 Me resistía a abrir y seguía, cayendo como un consejo: a-bre, a-bre. a-bre.
 Un irresistible mandato.
 Separé de un tirón las dos hojas, como para entregarme, como descubriendo el pecho a las balas.⁸⁵²

Y no será defraudado, pero no de la manera que esperaba. El niño rubio aparece como mensajero de la desgracia y de la muerte. Integrante de ese mundo de fantasía onírica se anticipa al atropello de la mulatita que le trae el dinero por su servicio vergonzoso.

Allí, ante mi puerta, el que llamaba: el niño rubio, espigado, descalzo, andrajoso. Allá, en medio de la calle, de tres caballos a la estampida, uno enredaba entre sus piernas un cuerpecito breve, que se entregó con un confuso manoteo, pero sin un quejido. [...] De un salto estuve entre los jinetes que desmontaban. El niño rubio corrió a mi lado. [...] La niña, la mulatita, terminaba de caer y era ya un cuerpecito blando confiado a la tierra.⁸⁵³

La última y definitiva aparición del niño rubio es la que cierra final del relato. “sucio, estragadas las ropas, todavía no mayor de doce años”.⁸⁵⁴ Desde aquella aparición inicial, en que una voz de esclavo presagia que debe ser aparición de un muerto, en las tres posteriores vemos que de alguna manera también está indicando situaciones ligadas a la muerte ya sea en la conciencia del protagonista o en los sucesos que le siguen. Desde ya que un personaje que no se modifica a lo largo de diez años no tiene pretensión de ser juzgado con parámetros realistas. El niño rubio es la figura fantasmática por excelencia de la novela, si bien no la única, pues ya hemos visto cómo escenas oníricas han quedado sin resolución

⁸⁵⁰ *Ibíd.* p. 56.

⁸⁵¹ *Ibíd.* p. 57.

⁸⁵² *Ibíd.* 189.

⁸⁵³ *Ibíd.* p. 189.

⁸⁵⁴ *Ibíd.*

definitiva para el lector. Esto será determinante también para una interpretación del final de la novela.

Zama no ha desechado en varias ocasiones en la culpa como un peso que lo carga por su accionar incorrecto, incluso también pensar en su muerte aun inducida por propia mano.

Vicuña Porto, el buscado por la partida, se desenmascara ante Zama, había asumido otro nombre: Gaspar Toledo. “Vicuña Porto era uno de los soldados de la legión puesta a la caza de Vicuña Porto.”⁸⁵⁵ Este no lo revela por el temor a que tuviera secuaces que desconoce. Está el pedido de Porto, como se ha visto, pidiéndole que le permita seguir siendo Gaspar Toledo intentando convencerlo de su inocencia. Lo acepta Zama ante el hombre, y se decide a denunciarlo esa misma noche.

Pero el apresamiento de Vicuña Porto es también el de Zama, la derrota de uno es la del otro. El jefe de la partida captura a los dos. Zama se identifica y espeja en el bandido, sabe que el castigo a aquel es su propia autopunición.

Imaginé la entrada a la ciudad.
Toda la carne del rostro hinchada. Cochinos de nariz, los bigotes y los labios, y adheridos a ellos, las moscas, aprovechadoras y ominosas.
Detrás, mis manos ineptas.
Para las gentes, tan derrotado, repugnante y ruin Vicuña Porto, el bandido, como Zama, su encubridor.⁸⁵⁶

Sublevada la partida, es hecho prisionero, pero Porto le da un tratamiento especial. No lo matan, para empezar, lo que sí hacen con el capitán a cargo. Sin embargo, Zama especula con qué decir o no decir a aquellos hombres. Al escuchar el grupo las explosiones de los llamados *cocos* (esas rocas de espátos de apariencia de diamantes pero sin valor), Zama se sincera con ellos, aunque con ello sabe que está eligiendo su propia muerte. El tema entonces es el suicidio y la especulación con la muerte:

La muerte, entonces, mi muerte decidida por mí.
Pensé que no puede gozarse de la muerte, aunque sí de ir a la muerte, como un acto querido, un acto de la voluntad, de *mi voluntad* [sic], No esperarla, ya. Acosarla, intimarla.⁸⁵⁷

En la rueda que le han permitido ocupar, los sublevados creen que se pondría “en condiciones de paridad.” Zama les confiesa que esos *cocos* que creen diamantes solo “representaban la ilusión”. No le opusieron incredulidad ni desconfianza. Pero Zama cree

⁸⁵⁵ *Ibíd.* 213.

⁸⁵⁶ *Ibíd.* p. 233.

⁸⁵⁷ *Ibíd.* 242.

que ha dado su aprobación a sus verdugos. El motivo: una verdad amarga y pesimista: haber sido sincero para que se decepcionaran de sus ilusiones: "Pero hice por ellos lo que nadie quiso hacer por mí: *decir*, a sus esperanzas, no."⁸⁵⁸

Hay un convite de Porto a compartir la ginebra, que sería, para Zama, continuar. "Continuar era ser uno de los hombres de la aventura y el crimen. Continuar era también vivir." La elección ética no es difícil de interpretar. El texto es más ambiguo: "Tomé el frasco con las dos manos y lo llevé a la boca como si lo mordiera". Luego guarda ese vidrio, y con sangre de un avestruz [sic]⁸⁵⁹ escribe una notita para su mujer Marta (largamente desaparecida de la narración): "Marta, no he naufragado. [...] Pensé que aquel mensaje no estaba destinado a Marta ni a persona alguna exterior. Lo había escrito para mí."⁸⁶⁰

El grupo pronuncia su sentencia a muerte. Vicuña Porto juega su ascendiente y, para salvarlo, propone una mutilación que provocaría la muerte. Zama entiende que el argumento es a favor suyo, porque no es real que morirá necesariamente. "También Porto lo sabía. Su discurso, astuto, envolvía y disimulaba la misericordia que se proponía ejercer."⁸⁶¹ Le indica que ante el corte de los dedos, hunda los muñones en las cenizas del fuego para no desangrarse. Hasta allí toda esa escena brutal, y semi real que el relato funde con consideraciones de tipo ético y onírico. Allí aparece el niño rubio, personaje fantasmático que lo cuida en esa espantosa circunstancia. Le desgarró la ropa, le hace un torniquete en los muñones. "Tal vez dormité. Tal vez no. Volvía de la nada."

Al despertar lo ve. Es el niño rubio que claramente lo espeja: sucio, estragadas las ropas, todavía no mayor de doce años. El texto hace evidente que habla de un doble de sí mismo, un doble infantil que como aquel Besarión de *Sombras nada más...* será figura del escritor joven y no corrompido:

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.

⁸⁵⁸ *Ibíd.* 243.

⁸⁵⁹ El avestruz es animal africano; en Sudamérica existe el ñandú o choique.

⁸⁶⁰ *Ibíd.* 245.

⁸⁶¹ *Ibíd.* 245.

Como en otras novelas de Di Benedetto el final es abierto y sujeto a la interpretación del lector, porque hay suficientes datos relativamente indefinidos como para elegir más de una conclusión.

8. *Grot. Cuentos claros. 1957. La larga Sombra de Pirandello.*

Después de la publicación de *Mundo Animal*, *El pentágono* y *Zama*, verá la luz *Grot*, editado también en Mendoza por D'Accurzio en 1957. En el pie de imprenta de la edición original no figura editorial sino solo "G. D'Accurzio Impresor". Conociendo la situación de la época es claro que se edita como edición de autor. Es una serie de cinco cuentos, que el autor preferirá reeditar con el título de *Cuentos claros* en la edición de Galerna en 1969. Contiene los cuentos "Enroscado", "Falta de vocación", "As", "El Juicio de Dios", y "No", incluidos más tarde parcialmente en tres antologías del autor.⁸⁶² El libro es el cuarto volumen que edita la *Colección Clavel del Aire*.⁸⁶³ En la portada se aclara que el libro recibió el premio *Juan Carlos D'Accurzio*, instituido por Gillo D'Accurzio y realizado, a solicitud de éste, por la Sociedad Mendocina de Escritores, en 1956. En la segunda edición se menciona también que obtuvo el Primer Premio para la Región Andina de los Premios Nacionales Regionales para el trienio 1957-1959. Uno de los relatos del volumen, "El juicio de Dios", adaptado para el cine como «Los inocentes» por el autor, obtuvo el Segundo Premio en el Concurso de Argumentos para Películas de Largo Metraje del Instituto Nacional de Cinematografía en 1959. En esa primera edición, aunque no en la tapa sino en la portada interior, ya figura *Cuentos Claros* como subtítulo, que en ediciones sucesivas reemplaza al original.

En distintas oportunidades reconoce Di Benedetto la influencia literaria de Pirandello⁸⁶⁴:

⁸⁶² *El juicio de Dios*, Buenos Aires, Orión, 1975; *Caballo en el salitral*, Barcelona, Bruguera, 1981 y *Páginas escogidas de Antonio Di Benedetto, Seleccionadas por el autor*, Buenos Aires, Celtia, 1987.

⁸⁶³ Los anteriores son *Segundo diluvio*, poesía de Fernando Lorenzo; *Donde haya Dios*, novela de Alberto Rodríguez (hijo) y *Tonadas de la piel*, poesías de Armando Tejada Gómez.

⁸⁶⁴ Acerca de la influencia de Pirandello en el teatro argentino, dice Osvaldo Pelletieri: "El concepto de tragicomedia es fundamental para la evolución del teatro y de la cultura argentina: se produce en ella un paso de la felicidad a la desgracia, a la vergüenza social, y se perciben los problemas de adaptación al entorno, que también hallan su concreción en el tango, a partir de su primera letra, «Mi noche triste» (1917), de Pascual

En Leoplán conocí también los cuentos de Horacio Quiroga —dice—, que aún vivía, y las obras de Pirandello, tan ricas, que consultaban tanto mis sentimientos por mi familia italiana y ese ambiente familiar en que me he desenvuelto y que a la larga es el que me ha dado la materia prima para la mayor parte de mi narrativa. Me gustaba en Pirandello el carácter dramático pero sin estruendos, intenso pero sin gran escándalo, esos grandes retratos familiares. Me sensibilizaba debido al afecto o a la vida hogareña que yo llevaba, con un padre muerto prematura y misteriosamente cuando yo tenía diez años.⁸⁶⁵

En una nota de la revista *Análisis*, de octubre-noviembre de 1969, Di Benedetto recuerda, acerca del título, que un año después de *Zama*, ante las provocaciones de unos amigos que lo desafiaban a escribir narraciones claras, porque —según decían— sus textos eran complejos, Di Benedetto publicó *Grot*, cuyo nombre original iba a ser *Cuentos Claros*: «Pero me parecía —dice el autor— que era demasiada concesión y lo rebauticé con las cuatro primeras letras de la palabra grotesco, porque eso son —aclara— cuentos grotescos.»⁸⁶⁶

El cambio estilístico más notable es la claridad de la historia, aunque esta claridad poco tiene que ver con las formas de un realismo clásico. El lenguaje se ha vuelto más abierto y aunque la sintaxis sigue siendo concisa y lacónica, se ha fortalecido la cualidad oral del relato. Esta forma de oralidad desarrolla las escenas de una manera austera que prescinde tanto de psicologismos como de una implicación emocional, en apariencia, del propio narrador, lo que da una sensación de objetividad a través del presente narrativo.

Di Benedetto juega con distintos ejes temáticos en cada uno de los cuentos: el patético dolor de un niño ante la pérdida extrema, en el caso de “Enroscado”; una reflexión acerca de la escritura fantástica en clave de humor, en “Falta de vocación”; la extraña relación entre el amor y una forma de la explotación de la mujer en “As”, el irracional resultado de la ordalía en “El juicio de Dios”; la melancolía de la pérdida irreparable de un amor de juventud en “No”.

Contursi y Samuel Castriota. [...] Aparece un personaje con problemas existenciales y enfrentado a su entorno, la sociedad mercantilizada”. El resultado es el intento de Armando Discépolo de hacer una síntesis entre el sainete criollo y el grotesco Pirandelliano, de manera de dignificar el género popular, cuyo ejemplo es *Mateo*. Osvaldo Pellettieri, *El sainete y el grotesco criollo: del autor al actor*. Buenos Aires, Galerna, 2008, p. 15.

⁸⁶⁵Jorge Urien Berri, art. cit. p. 6.

⁸⁶⁶ Nota sin firma de autor, “Novelas de buena cepa, *Análisis*, n° 450, Buenos Aires, octubre-noviembre de 1969, p. 66, citado por Carmen Espejo Cala, en *Las víctimas de la espera. Antonio Di Benedetto: Claves Narrativas*. Tesis doctoral inédita. Universidad de Sevilla, 1991, p. 507.

http://fondosdigitales.us.es/media/thesis/226/226_3970_0.pdf

Mastrángelo, aunque reconoce en ese “velado realismo” el valor del estilo esquemático y limpio, y la “frescura y originalidad” de la prosa y de los temas, critica lo que considera falencias de los finales, que no responden a las *formas clásicas* del cuento.

Lamentablemente —dice—, y es lo único que faltaría para que esos cuentos representasen a un maestro del género, algunos finalizan incompletamente. «Enroscado», tal como el autor lo termina podría continuar indefinidamente como esos neblinosos días otoñales o invernales que arriban al crepúsculo y luego al anochecer, sin que nada señale que el día ha empezado y concluido.⁸⁶⁷

Este esquematismo en el análisis demuestra el nivel de la crítica del momento (y dejaría fuera de consideración a cuentistas como Chejov).

8.1. “Enroscado”.

Cuenta la historia de un niño que ha perdido a su madre, el hogar que ocupaba la familia y hasta los muebles, por las deudas que ha dejado la larga enfermedad de aquella. Su padre no logra sacarlo de su encierro paulatino y doloroso, y se va sintiendo cada vez más impotente ante la degradación del niño. El comportamiento del niño ante la muerte de la madre pasa de un primer momento en que se referencia en el padre (“Solo se confía en el padre, se recoge en él en los descansos del trabajo”) hasta casi perder el habla: “El niño asiente con un gesto. Con el gesto, no más, dice: «Está bien. Es lo que necesito»”. El pequeño se encierra en su pieza, a la noche a oscuras, primero durante una semana, pronto no saldrá ni para ir al baño. Ante la dificultad para tratar al niño el padre parece olvidar que el origen del comportamiento del pequeño es la pena más profunda. Por momentos se enfurece, lo golpea incluso una vez que ha roto la foto de la madre muerta, de inmediato se arrepiente y lo consuela. “Se da cuenta que él mismo también ha querido tapar su pena pensando que ya estaba olvidando”. Los personajes de Di Benedetto nunca son planos, sino complejos, y por lo tanto profundamente humanos⁸⁶⁸.

El cuento, narrado en tercera persona, se presenta con los clásicos cuadros de escena en escena que suele utilizar Di Benedetto. El recurso de aproximación indirecta está usado tanto a nivel del párrafo como a nivel del relato completo. Para decir que ha muerto la madre, el narrador dice: “En la casa que ha quedado vacía de la madre, el niño recorre con

⁸⁶⁷ “Otra de las modalidades de Di Benedetto son: su velado realismo, el estilo esquemático y limpio, a veces casi telegráfico, su frescura y originalidad en la prosa y en los temas, y algunos aciertos magistrales en sus descripciones. Mastrángelo, Carlos. *El cuento argentino*. Buenos Aires, Hachette, 1963, p. 83.

⁸⁶⁸ Si se considera esto es imposible estar de acuerdo con la conclusión de Néspolo, que interpreta el cuento como “la problemática del niño desplazado por la autoridad paterna”. Néspolo, ob. cit, 113.

suavidad habitación tras habitación.”⁸⁶⁹ El sujeto y el objeto directo no son lo principal de lo relatado, es decir la muerte de la madre, que está incorporado en una oración subordinada que indica el lugar. El efecto de la muerte de la madre en el niño no se explica sino por el desconcierto de éste. Se puede decir que la actitud del niño participa del extrañamiento de la narración, o que el extrañamiento de la narración no hace más que seguir la percepción atónita del personaje.

El autor recuerda, en diálogo con Lorenz, la génesis del cuento y la relaciona a su propia historia y a la casa paterna:

Si usted va desde mi casa hasta la esquina noroeste de las calles Entre Ríos y José Federico Moreno, llega a una casona muy antigua. En esa casa viví una vez, durante un tiempo, y está muy ligada a dos cuentos: «Enroscado» del libro *Cuentos Claros*, y «Caballo en el Salitral».⁸⁷⁰

El Di Benedetto que en su infancia ha sentido la pérdida de su padre, inexplicable por otra parte para un niño de diez años, bien puede entender el drama infantil y la impotencia de no tener la posibilidad de mitigarlo a través de la expresión del lenguaje, permitiendo de esa forma el duelo imprescindible. Una vez producida la pérdida, dice Di Benedetto, “me apliqué a seguir la evolución de los dos personajes: el padre, necesitado de recuperación y normalidad, y a la vez tironeado por la pena y por el comportamiento, extraño pero justificable, del hijo.”⁸⁷¹ Al referirse a la capacidad de comprensión de la criatura, Di Benedetto utiliza, recordando su propia situación infantil, un pequeño ardid:

...la criatura, que no entiende —o ¿sí?— [... se] retrae animalmente, se va enroscando, enroscando en sí misma. Esto es pues lo que escribí en esa casa, motivado por esa casa⁸⁷².

El niño se pierde en un encierro cada vez más angustioso, y el padre no logra dar con las herramientas necesarias para lograrlo. Todo se le hace enemigo, la casa de pensión a la que se han mudado, los ruidos, el canto de una mujer, la alegría de una fiesta ajena. El padre, un oficinista de buena voluntad pero incapaz de sobrellevar la situación, descubre tardíamente esa incompreensión del niño. Tiene ese presentimiento solo después de varios días:

⁸⁶⁹ Antonio Di Benedetto, “Enroscado”. Las citas de todos los cuentos serán de la edición de *Cuentos completos*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora, 2006.

⁸⁷⁰ Günter Lorenz, ob. cit. p. 134.

⁸⁷¹ *Ibíd.*

⁸⁷² *Ibíd.*

—Bertito, Bertito, hijo, ¿qué le ha pasado a mamá? De los ojos del niño desciende una agüita fina. El padre teme lastimar y lastimarse si averigua más el pensamiento del niño. Se arriesga, con una voz cautelosa dispuesta a retirarse en cuanto vea que hiere:

—Berto, Bertito, ¿dónde está mamá?

El niño levanta la mano, con el ademán del asombro, el desconsuelo y la total ignorancia, y dice:

—No sé, no sé, papá. Me ha dejado solo. Me ha abandonado, papá.⁸⁷³

El encierro del niño se va haciendo cada vez más contradictorio con las necesidades del padre: los horarios de trabajo, la necesidad del afecto de alguna mujer, con la sexualidad que intenta ejercer de manera furtiva. El padre descubrirá que ni aun con el recurso de golpearlo, que por otro lado le repugna, el niño dejará su actitud cada vez más huraña, metido debajo de la cama, tomando el alimento furtivamente cuando el padre se ausenta para trabajar.

Ahí está: vivo, terco, jadeante, acosado, convirtiéndose en un gatito despavorido, en un cachorro de tigre con el espanto de que, en el último refugio, lo despedacen los perros.⁸⁷⁴

Como en muchos cuentos de Di Benedetto, el final es abierto, lánguido en el lenguaje pero desesperante porque padre e hijo parecen entrar en una zona oscura. Como en otras obras de Di Benedetto, más que un final es el principio de algo que apenas alcanzamos a espiar, pero que sabemos terrible.

8.2. “Falta de vocación”.

Un narrador sencillo, sin artificiosidad, extrañamente explicativo para la obra del mendocino, casi *naïf*, un narrador de tercera persona, presenta esta historia del barrio de Godoy Cruz.

Parece extraño que no se haya leído este cuento en clave humorística y más aún, en clave auto-humorística, como una especie de tierno sarcasmo consigo mismo. Espejo Cala, si bien reconoce cierta ironía, dice del cuento: “... el verdadero sentido del cuento encierra una clara autocrítica del universo maravilloso precedente...”; y concluye que es “una explícita repulsa de la literatura fantástica —que a pesar de todo el autor seguirá cultivando.”⁸⁷⁵

Di Benedetto incorpora a sus ficciones un nuevo elemento que seguirá usando de manera frecuente, que es la fusión temática y estilística con su profesión periodística. Otro

⁸⁷³ Antonio Di Benedetto, “Enroscado”, p. 108.

⁸⁷⁴ Antonio Di Benedetto, “Enroscado”, p. 115.

⁸⁷⁵ Carmen Espejo Cala, *Las víctimas de la espera*, p. 47.

será la reflexión metaliteraria, característica bien difundida a lo largo de su obra, bien que en este caso con la tónica de un humor sutil. El encuentro entre un jubilado municipal casi llegando a los sesenta con un joven periodista de policiales vecino llevará a una buena amistad a pesar de la diferencia de edad. Un hecho policial que presencian ambos por casualidad, dispara el interés de don Pascual, el mayor, porque al leerlo en dos medios distintos, se da cuenta de que la aproximación a la realidad puede ser diferente y esa diferencia la marca el lenguaje: “esa noticia, que por su modo se ha vuelto diferente de la otra, le produce determinada excitación, de la que no habla.”⁸⁷⁶ Ese descubrimiento de la palabra, nombrando *la realidad* y construyéndola de una forma distinta de acuerdo a cómo esté utilizada, va a llevarlo a la escritura, o por mejor decirlo, a potenciar una escritura que ha llevado a través de los años escondida en cuadernos manuscritos y secretos. Sin expresarlo de manera explícita en el texto, el cuento es una eficiente especulación sobre los alcances del valor de la letra, tanto en la construcción del mundo desde la palabra (o de los *mundos posibles*) como de la literatura fantástica y los *fantasmas* que trae a la luz desde el submundo de lo inconsciente.

El municipal jubilado, envalentonado por su nueva amistad, le presenta a su amigo un breve texto, con el que a su vez trae a colación, también en forma irónica, el problema de los géneros y su difícil definición, géneros que Di Benedetto traspasa en su producción; no deja de ser una humorada del autor contra sus críticos. Don Pascual, preguntado acerca de su primera producción *literaria*, de solo seis renglones, por lo demás, no puede calificarla: deja el juicio a su joven amigo, a quien él cree competente. El segundo texto que presenta “es un drama social”, en donde una amiga, Esther, pobre y bonita, le presta su voz a la otra, rica y poco agraciada, para cantar maravillosamente y así conseguir un novio. El joven periodista le pregunta si sabe qué es la literatura fantástica. “Y ... más o menos” le responde. “Literatura fantástica es esto que ha hecho usted. Esto es literatura ingenua y es literatura fantástica[sic]. ¿Quiere que le explique más?”⁸⁷⁷.

Los cuentos del jubilado autodidacta son evaluados para ser incluidos en el suplemento cultural del diario: ¿no está acaso explicando Di Benedetto su literatura, su propia

⁸⁷⁶ Antonio Di Benedetto, “Falta de vocación”, p. 118.

⁸⁷⁷ *Ibíd.* pp. 120, 121.

producción de *Mundo Animal*? El comentario del joven mecenas podría aplicarse al propio Di Benedetto:

...no los haga tan cortitos. ¿Es su estilo? Bueno. Pero así nunca podrá armar un libro. Bueno, pero imaginación no le falta. Dedíquele más la cabeza y los temas vendrán solos.⁸⁷⁸

Don Pascual se dedica, escribe. Sus cuentos podrían muy bien ser incorporados a la serie de *Mundo Animal* o de *Cuentos del Exilio*, en particular los muy cortos de “Espejismos”⁸⁷⁹:

El gato de la casa tenía cara de bagre.
Se lo decían, le hacían la broma de que lo iban a meter en una pecera.
Él acogió la ocurrencia con una vanidad exagerada. Y se puso a presumir de bagre.
Otro gato se lo comió.
—¿Todos, ahora, van a ser de animales? [le dice su amigo]Éste es el quinto.
—Y qué quiere, Segura. Se me da.⁸⁸⁰

La fantasía empieza a influenciar la mente de don Pascual: las moscas, que siempre le han repugnado, se le han convertido en murciélagos, sueña que se le ha salido un ojo y lo está aplastando con la cabeza, los monstruos acechan su fantasía nueva en pos de la literatura, hasta que, por eso mismo, dice basta. Ante el pedido de explicaciones de su joven amigo, la explicación de don Pascual será lo suficientemente clara:

De viejo me agarraron con ganas las ilusiones de ponerme a escribir. Qué me iba a imaginar lo que cuesta ser escritor; todo lo que hay que pensar y el tormento que es inventar para que, al final, uno descubra que la imaginación se la ha puesto tan fácil que trabaja sola y empieza a soltar monstruos. Demasiado peligroso, digo yo. [...] Yo-no-escribo-más-cuentos-de-ésos. ¡Entiéndalo bien y quíteselo de la cabeza!⁸⁸¹

Pero se justifica con una explicación que no es real, y propone en cambio, como “principio conciliatorio”, que para ser escritor hay que tener vocación: “Y bueno, pongamos que, a mí, me faltó vocación.”⁸⁸²

8.3. “As”.

El título juega con la polisemia del nombre, que designa la carta que manda en la baraja, el primero, y el que logra el triunfo, una persona sobresaliente en su deporte, ejercicio o profesión. Cuento de más de veinte páginas, entrelaza varias historias, desarrolladas con morosidad en los tiempos. Pequeños detalles van construyendo de manera

⁸⁷⁸ *Ibíd.* 123.

⁸⁷⁹ Antonio Di Benedetto, “Espejismos”, p. 542.

⁸⁸⁰ *Ibíd.* p. 123.

⁸⁸¹ *Ibíd.* p. 121

⁸⁸² *Ibíd.* p. 125.

sutil el cuadro entero. El narrador cambia de tono a medida que avanza el relato, desde un humor sutil e irónico hasta el uso creciente de pinceladas sórdidas. La historia principal disimula otras periféricas que, aunque contadas entre bastidores, rompen el estrecho criterio de unidad temática para el género en beneficio de un fresco que da sentido pleno a los personajes: el anciano paralítico; su hija, dueña de la tienda y quien la lleva; Manuel, el dependiente joven que se hace con el poder en un primer núcleo gracias a enamorar a su patrona veinticinco años mayor que él; Rosa Esther, aparentemente demasiado simple, pero agraciada en el juego por la fortuna; el padre de la jugadora, viejo criollo que pasa de ser confiable a usar sin miramientos las habilidades de su hija para ganar dinero; su mujer, definida con un par de módicas apariciones; Leyes, paradójico nombre para el personaje más sórdido de toda la historia, hijo de Cristina Leyes, lavandera, que “tiene aires de compadre, pero de compadre joven, que ahí está lo malo”, pensará el padre de Rosa Esther, previendo el peligro que la hija se deje arrastrar por esa condición; el procurador, ejemplo de aprovechamiento y de codicia; el policía que puede estar tanto de un lado como del otro de la ley.

Un anciano paralizado ve cómo su hija de cuarenta y siete años, a quien ya daba por alejada definitivamente de los hombres, cambia de pronto por la aparición de un nuevo empleado de la tienda familiar; empieza a salir casi todas las noches con distintas excusas.

El autor hace gala, como en otros cuentos, de una fina ironía, tierna o corrosiva, casi siempre subterránea. El anciano incorpora a la doméstica Rosa Esther, esa empleada “resignada y pasiva”, a sus juegos; primero solamente al juego de damas, por considerar que el ajedrez (“juego-ciencia”) no estría de acuerdo a las capacidades de la chica. Juegan a las damas y Rosa Esther lo vence partido tras partido y noche tras noche, le enseña ajedrez, apostando pequeñas cantidades de dinero, creyendo que se aprovechará de la inexperta: muy pronto la chica comienza a ganarle cantidades cada vez mayores. La hija sale todas las noches, ya no da excusas. La relación con su nuevo empleado es evidente, pero el texto no la reconoce nunca sino en forma escondida e indirecta: “será ella quien tenga que explicar muchas cosas.”⁸⁸³ Entre otras que su dinero ya lo maneja Manuel, el joven de veintitrés años con el que sale.

⁸⁸³ Antonio Di Benedetto, “As” p. 131.

Con el desarrollo del cuento vemos un recurso que Di Benedetto utiliza en más de una ocasión, una suerte de espejo de situaciones y personajes paralelos. Dos padres de cuya voluntad han dependido sumisamente las dos hijas; la aparición de dos intrusos que muy pronto, aunque de distinta manera, se harán con el manejo de la voluntad de las mujeres y a través de ello aprovecharán el usufructo de la situación; uno el manejo de la tienda y las decisiones, el segundo, de manera más sórdida y lindante con el proxenetismo, del provecho de las cualidades y la capacidad de ganar en el juego de su nueva pupila, Rosa Esther.

El eje de la historia va pasando de una situación a otra, cambios en los que se aprecian los cambios éticos que se producen de acuerdo a cómo se modifican los intereses de los personajes. En la primera parte, la primacía en los cuadros está en las situaciones que tienen que ver con el hombre mayor paralítico y su hija. Resultado del juego y de las pérdidas en las que ha incurrido el anciano, el joven empleado de la tienda, Manuel Gutiérrez, decide, contra las prevenciones éticas del viejo, denunciar a la doméstica Rosa Esther como ladrona para salvar el dinero perdido en las apuestas, a pesar de que saben a ciencia cierta que es del todo falso.

La situación que espeja ésta es la del padre de Rosa Esther que aprovecha la capacidad de juego de su hija para provecho propio, hasta la aparición del tal Leyes, que utilizando una capacidad de dominio más allá de lo normal, se hace cargo de la situación en el seno de la familia de Rosa Esther hasta que finalmente se la lleva como si fuera un objeto de su propiedad. Incluso la ha *probado* durante dos meses (también está embarazada) antes de hacerse su dueño.

De la familia de clase media del anciano y su hija, dueños de una tienda pequeña el relato ha pasado al barrio bajo, al *boliche*, en donde las mujeres no pisan y los hombres juegan por dinero. (La ubicación geográfica podría ser perfectamente reconocible: La Medialuna, pegada al zanjón Cacique Guaymallen, de Mendoza, lugar en donde se crió Di Benedetto). La condición de lavandera humilde de la madre del compadrito Leyes (ironía tanguera también) hubiera debido ser garantía de gente trabajadora, pero no lo es en este caso; “muchacha para tan poco trabajo”, aprecia el padre de la muchacha sobre la ropa de Leyes; también se pregunta si es *batidor*, si es confidente de la policía, función odiada no solo en el hampa sino entre la gente pobre en general.

En ambas situaciones aparece el poder implacable, y nuevamente escondido hasta un punto notable, de la sexualidad, que no se menciona en el cuento sino por alguna alusión lateral y discreta. Manuel Gutiérrez, el joven dependiente, se apodera de la voluntad de su patrona gracias a que la mujer siente que se está convirtiendo en una vieja “sin conocer hombre”. Al compadrito Leyes, de quien el padre de Rosa Esther dice, después de ver sus manos cuidadas, “mucha ropa para tan poco trabajo”, parece abusar, como un espejo invertido, de la inocente juventud de su nueva pupila, apenas una adolescente, a la que deslumbra llevándola a un baile por primera vez, en una escena que significa mucho más de lo que escuetamente expone, con obscena sugerencia, el texto:

Al desembocar del callejón, Leyes la toma del brazo. A Rosa le gusta. Le agradecería estrenar, esta noche, zapatos altos.

Toman un tranvía.

—¿Dónde es?

—Callate. No preguntés. Te va a gustar.

La lleva a un baile. Hay mascarones pintados a un lado y otro de la boca de entrada, que revienta de luces. Entran mujeres con vestidos de telas brillantes, morochas en el fondo sencillas, como ella. Rosa Esther descubre esa semejanza por debajo de la diferencia de los trajes.

—¿Te gusta?

—Sí.

—¿Sabés bailar?

—Un poco.

—Vení. Yo te enseño lo demás.⁸⁸⁴

El hombre vuelve solo, dos meses después, para comunicarle al padre que se queda con la chica:

Me la llevé a prueba. Estoy conforme. La Esther va a tener un chico —sonríe—. Cuando sea el tiempo, se entiende. [...] No se haga ilusiones. Si me la llevé a prueba era para ver cómo andaba en el poker con su suerte famosa. [...] Además me gusta. Es flaquita pero aceptable.⁸⁸⁵

El patetismo y la brutalidad que expresa el texto poco tiene que con ver la crítica social o política. Por el contrario, Di Benedetto exaspera las condiciones hasta hacerlas éticamente insoportables, pero el texto no plantea ninguna forma de superación, por el contrario. El final del cuento presenta a los padres de la joven intentando apropiarse del hijo de María Esther, por si naciera con la capacidad para el juego de la madre: “¿Y si sacara la

⁸⁸⁴Ibíd. p. 145.

⁸⁸⁵Ibíd. p. 146.

suerte de ella? Unos años de pobreza, pero después... ¿te das cuenta? A ése no se lo iba a llevar ningún compadrito.”⁸⁸⁶

Esa pintura, casi expresionista, no deja de tener una carga de humor ácido o más bien cínico: el cuento termina con el intento de un nuevo pedido para gastos del procurador, “un pillo”, para un juicio que ha perdido hace rato todo sentido.

8.4. “El juicio de Dios”.

Participa de las características de los otros cuentos del volumen: aparente simpleza, tono de la oralidad, extensión que va más allá del cuento y se acerca la *nouvelle*. Tiene ubicación temporal y geográfica casi exactas: 1907 y el departamento de San Rafael, en una zona desértica “entre Resolana y Guadales”, aunque no aclara que es en el sur de la provincia de Mendoza.

Hablando del cuento, el autor dice: “...este es un cuento que ha gustado en general, ha causado buen efecto, y, sin embargo, está escrito de una manera muy desordenada, con una abundancia de palabras.”⁸⁸⁷ Posteriormente a la publicación del libro, Di Benedetto escribe el guión cinematográfico *El inocente*, basado en este cuento, trabajo que ganó el primer premio de guiones del Instituto Nacional de Cinematografía en el año 1959.

El trasfondo ideológico del cuento es la ordalía. La ordalía, o juicio de Dios, era una prueba ritual y a la vez judicial usada decididamente en la antigüedad para establecer la veracidad de algún litigio, que incluía pruebas tan simples y a la vez tan bárbaras como las diversas pruebas del fuego, soportar barras al rojo vivo, caminar sobre brasas ardientes, o la inmersión de alguna parte del cuerpo en agua hirviendo: el resultado de esas pruebas era considerado el juicio de Dios.

El cuento también tiene base en una anécdota del autor, llevada a la ficción en situación totalmente distinta. Di Benedetto deja asomar el hecho en alguna entrevista y la desarrolla en *Sombras nada más*. Es extraño que la crítica no haya reparado en la relación entre ambas situaciones. En *Sombras...* la niña nombra a Emanuel, que pretende una relación con su madre casada como “tío”, al confundirlo, por el parecido físico, con el primo de Emanuel, hasta entonces amante de la mujer. Cuando Emanuel sale de allí,

⁸⁸⁶ *Ibíd.* p. 148

⁸⁸⁷ Paloma Recio, art. cit. p. 36

golpeado, encuentra la imprenta en donde empieza su carrera periodística.⁸⁸⁸ En el cuento la niña balbucea papá cuando ve al “Gefe” del ferrocarril, ya sea por el parecido físico o el del uniforme y la gorra, y por eso es culpado. La brutal y a la vez extraordinaria parodia que lleva a cabo Di Benedetto en el cuento, muestra al jefe de una familia, más que campesina, brutal y aislada en el medio del campo, decidido a buscar el indicio que determine si el *Gefe* de estación capturado es quien se llevó a una de sus hijas y le hizo un bastardo. “—Porque este hombre dice que no es el padre de la Juanita y nosotros decimos que es. Dios debe estar enterado y tiene que decirlo.”⁸⁸⁹ Es interesante que ese resabio arcaico de legislación suene con tanta naturalidad en esa comunidad familiar aislada. El juicio de Dios al que se apela ni siquiera es simple, como pretende uno de los hijos de la familia, que da por sentado que el balbuceo de la niña, el “pa-pá” con que ha recibido al hombre es suficiente prueba. La niña tiene menos de dos años y “no parece saber hablar.”⁸⁹⁰

La caracterización de *grotesco* que le atribuye Di Benedetto puede justificarse en los varios elementos que construyen la historia. El drama se desata ante la rápida ayuda humanitaria que se empeña en dar Salvador Quiroga, Jefe de Estación, al maquinista, foguista y guarda de un convoy que han quedado varados en las vías en una zona desértica. Don Salvador, a quien no le corresponde ese salvataje, “cala los atributos de mando. Lleva chaqueta con botones de metal blanco y gorra de visera, con el cargo bien claro en letras doradas”, aunque ni gorra ni chaqueta le convienen por el calor. Será víctima precisamente de esos atributos. El *Gefe* (así lo dice la terminología de la compañía inglesa) atiende con primor sus deberes, al punto de sentir que “el ferrocarril es suyo y tiene que cuidarlo”. Es bueno recordar que el ferrocarril a principios de siglo XX era un importante avance tecnológico y económico para esas zonas. Los rasgos de un humor fino se entremezclan todo el tiempo con rasgos dramáticos. Entre los primeros, ya la segunda línea del cuento

⁸⁸⁸ A los dieciséis o diecisiete años “...las naturales urgencias” lo llevan a la calle, “a buscar mujeres”. Se dirige entonces a una casa del suburbio, en la que cierta señora le ha enseñado las horas y días en los que su marido no está en casa. Ella es o ha sido la amante de su primo mayor; abre la puerta un hombre que no conoce, entre las piernas del hombre saca la cabeza, como por juego, una niña, quien cree reconocerlo por el parecido con su primo y lo denuncia: “Tío. Tío, lo llama”. Antonio Di Benedetto, *Sombras, nada más...* Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora, 2008, pp. 43-45.

⁸⁸⁹ Antonio Di Benedetto, “El juicio de Dios”, p. 162.

⁸⁹⁰ La palabra zorra es utilizada en Argentina, y en este caso, a lo que en España se llama “vagoneta”, vagón pequeño accionado manualmente por dos o cuatro personas y usado por las cuadrillas de reparaciones para moverse a través de las vías, y no tiene otra connotación.

dice: “El cuatrero decae porque el ganado es menos, sólo por eso”. Más adelante, cuando los campesinos se acercan con una escopeta, don Salvador, que no acepta pensar nada malo:

¿Qué el hombre viene con la escopeta? Bueno, es gente que no suelta el arma, prevenida frente a un extraño. ¿Que ya está ahí, encima, y él y la vieja traen una acusación en los ojos? Bueno, bueno...⁸⁹¹.

Hace la travesía trajeado y con gorra a pesar del calor y las “rachas de aire de hoguera”. Los dos peones que lo acompañaban en el auxilio han quedado lejos, montados en la zorra ferroviaria, esperando a su jefe que marchó a buscar agua y está ahora apuntado por la escopeta del campesino. Uno ofrece ir a pelear, el otro va dando argumentos un poco absurdos ante el peligro que supone la escopeta, hasta que finalmente acuerdan que su jefe podrá arreglárselas muy bien solo y están demasiado cansados. Al llegar ante sus captores, el *Gefe* “se estira la chaqueta, prende los botones para que el metal, al sol, impresione más”. Ante la anciana, por delicadeza la trata de “abuelita”, lo que le costará caro. El ambiente va tornando de comedia en tragedia, el lenguaje más confunde que ayuda. La vieja convertirá el tratamiento en demostración de culpabilidad. “La Juana era la nieta” dice la vieja como argumento irrefutable, “el que andaba con mi nieta también es mi nieto y tenía que llamarme abuela”, dirá. La conclusión de los hombres de la familia es contundente: “—Te has pisado, che.”⁸⁹² La vieja, a la que al principio el *Gefe* ha creído casi idiota, es capaz de envolverlo dialécticamente todo el tiempo, durante una especie de juicio que le hace, amenazante, toda la familia congregada en la cocina.

—A qué ha venido.

—A pedir agua, la abuela lo sabe.

La abuela ríe. Tiene una boca desagradable, tal vez temible, pero ahora don Salvador aguarda que desde ahí nazca para él una ayuda.

Con muestras de afecto la anciana se acerca y le pone una mano en el hombro. Le dice, como recapitulando, algo bien sabido por los dos:

—Tenías sed, ¿cierto?

—Sí, usted lo sabe.

—Y querías agua.

—Claro.

—Y yo soy la abuela.

—Seguro.

—¡Ja, ja! —la vieja ríe, victoriosamente, mientras los hombres, que han seguido con atención el diálogo, se esfuerzan por comprender el sentido.⁸⁹³

⁸⁹¹ Antonio Di Benedetto, “El juicio de Dios”, p. 153.

⁸⁹² *Ibíd.* p. 157.

⁸⁹³ *Ibíd.* p. 156.

El jefe de familia relata los hechos, y en su relato son notables los rasgos de brutalidad de los que se sirve Di Benedetto en estos cuentos. El hombre le ha pegado a su hija mientras duró el embarazo y luego también, para que confesara. La chica se queda en la casa y cuida de la criatura. Luego, con la beba ya más crecida, la han mandado nuevamente a la ciudad, en donde trabajaba cuando quedó embarazada, para probar suerte por si el padre desconocido, al encariñarse con la criatura, pudiera hacerse cargo. Le han vuelto a pegar, esta vez entre los hermanos y el propio padre, para que intentara encontrar al padre y mostrarle a la niña. Finalmente la joven se ha ido dejando a la niña. La preocupación familiar, compuesta ahora solo de hombres salvo la vieja, es por cosas como: “¿Y quién hace ahora una comida decente, quiere decirme, quién lava la ropa y hornea el pan, quiere decirme? ¿Voy a tener que casarme yo?”⁸⁹⁴.

Para el patriarca de la familia no es prueba suficiente que la niña haya dicho papá ante el jefe de estación, Dios todavía no ha hablado por boca de la niña, dice.: “Ese no es el juicio de Dios. Para que Dios dé el juicio hay que pedirselo.”⁸⁹⁵ La ordalía, “el juicio de Dios”, se probará con el desafío al tren de carga que pasará durante la noche: “Si el maquinista no ve la zorra parada en las vías, habrá un choque.”⁸⁹⁶

El jefe de estación se defiende diciendo que está casado y es padre, lo que es tomado como un agravante. Apela a sus obligaciones y sobre todo a la posibilidad de un accidente en las vías si el tren de la noche desconoce que el pequeño vagón de auxilio está sobre la vía. Con un ardid los campesinos han hecho prisioneros a los dos peones que habían quedado en las vías. De madrugada se escucha el traqueteo del tren. La familia espera el resultado de la ordalía en el patio, atenta al ruido posible del choque. El choque se produce y confirma la mentira de don Salvador, el jefe de estación. Pero pese al estruendo y el chisperío producido no ha saltado el tren de las vías, no ha habido víctimas. Luego de una tensa espera, amanece y los ocupantes del tren de carga se acercan a la casa, entre ellos el guarda con su el gorro de visera que ha recuperado después del choque. La inminente tragedia, los tres prisioneros amenazados y encañonados por la escopeta de uno de aquellos brutales casi ermitaños, se deshace al descubrirse que la niña vuelve a pronunciar su “papá” de reconocimiento ante la gorra de visera del guarda recién llegado, y nuevamente ante

⁸⁹⁴Ibíd. p. 160.

⁸⁹⁵Ibíd. p. 162.

⁸⁹⁶Ibíd. p. 163.

cualquiera que la llevara puesta. El cumplimiento de la ordalía, el choque, en realidad ha salvado a los prisioneros.

8.5. “No”.

El cuentoso diferencia de los otros de *Grot* por su factura melodramática. Con un tono de confesión intimista, la expresión subjetiva toma un cariz elegíaco. Es una nueva versión del tema de amor imposible, del amor juvenil perdido, uno de los tópicos de toda su literatura. En ese sentido es posible asociarlo a algunos cuentos de *Mundo Animal* y de *El pentágono*, espeja el cuento-capítulo “Los Miserables”, de esa novela, donde Santiago se presenta ante Laura y con tristeza, le dice “no soy tu marido”, y asoma una lágrima que la mujer no quiere mostrar, mientras ambos sienten el dolor de lo que no fue posible; es nuevamente el amor triangular, ya que la amada está casada.

El recuerdo del aniversario es traído a la conciencia del narrador por los sueños, “más puntuales los sueños que los recuerdos”, que reavivan el doloroso recuerdo: “la nostalgia de aquel cariño que era como no tenerlo, porque nació a destiempo.”⁸⁹⁷ Como en el cuento “Las poderosas imposibilidades” de *Mundo Animal* (“Esta historia mía pudo ser una historia de amor”⁸⁹⁸), ambas se inician “cuando ella y yo —dice el narrador de primera persona— éramos individuos de unos doce años” en la escuela. En “No” también se conocen desde la escuela. Reconoce la letra de Amanda porque conserva una tarea escolar que ésta le había dejado⁸⁹⁹. Como en *El pentágono*, en “Las poderosas improbabilidades”, no le declara su amor; cuando supo que ella se iba a casar el narrador urdía “planes para impedir ese matrimonio”. Pero nunca intentó el plan más simple, al que no se atrevió: “Nunca el más simple: decirle a ella lo que me pasaba.”⁹⁰⁰

Se encuentran, en otra ciudad donde ella vive, después de que él le hubiera finalmente declarado su amor en una nutrida correspondencia. Allí se ven, se confiesan que se quieren. Ella lo abraza diciéndole “querido mío, querido mío”, pero era la voz con que se nombra lo muy amado que está perdido. Al abrazarla él siente que está embarazada, lo que está expresado también de forma indirecta: “...en mi abrazo quise preguntar, con desesperación,

⁸⁹⁷ Antonio Di Benedetto, “No”, p.178.

⁸⁹⁸ Antonio Di Benedetto, “Las poderosas imposibilidades”. *Mundo animal*, p. 70.

⁸⁹⁹ *Ibíd.* “No”, p. 180.

⁹⁰⁰ *Ibíd.* p. 181.

por qué, hasta que en el abrazo mismo percibí su cuerpo combado desde abajo del pecho, marcando entre nosotros una separación irreparable.”⁹⁰¹

⁹⁰¹Ibíd. p. 183.

9. *Declinación y Ángel*. Las polémicas del objetivismo.

Declinación y Ángel se publicó en el año 1958 en Mendoza en edición bilingüe inglés-castellano de la Biblioteca Pública General San Martín, con el doble título de *Declinación y Ángel / Decline and Angel*. El volumen incluía dos cuentos, “El abandono y la pasividad” y el que daba título al libro, “Declinación y Ángel”. El segundo se editó posteriormente junto con “Caballo en el salitral” en un tomo llamado *Two Stories*, también en castellano e inglés, en edición de *Voces* del año 1965. El primero volvió a aparecer en la recopilación de Bruguera *Caballo en el salitral*, en Barcelona en 1981. Ambos también fueron incluidos en la antología *El Juicio de Dios*, de editorial Orión en Buenos Aires en 1975.

Probablemente sea uno de los libros editados por Di Benedetto que ha generado más discusión y polémicas, porque en sus cuentos se entrelazan dos campos⁹⁰². Por un lado la relación entre literatura y cine, la influencia de las nuevas tecnologías en la literatura y la relación entre palabra escrita y el nuevo estatuto de la imagen. Por otro la polémica en relación el objetivismo como poética y el surgimiento del *nouveau roman* como movimiento literario.

Di Benedetto situará el volumen como parte de su búsqueda de innovación⁹⁰³ en materia formal:

⁹⁰² Jorgelina Núñez dice: “Es bastante difícil encontrar, casi cinco décadas después de su publicación, un texto que continúe siendo, en esencia, experimental. Y aun cuando las claves de esa experimentación, conocida más tarde como «objetivismo», han sido analizadas y descritas en detalle —incluso teorizadas dentro de las coordenadas propuestas por el *nouveau roman*, y sometidas a la luz de los procedimientos cinematográficos—, los rasgos de su escritura siguen conservando esa cualidad refractaria propia de los textos que no admiten ser cristalizados en fórmulas.” Jorgelina Núñez, *Relatos que juegan con el lenguaje*. Buenos Aires, Ñ Revista de Cultura, n° 27, 2006, p. 27.

⁹⁰³ “Llevado por la comoción de despejar incógnitas ensaya en «El abandono y la pasividad» un esquema de relato desprovisto de explícita cohesión argumental. El juego de las vicisitudes humanas actúa allí como un traspunte entre bastidores”. Luis Emilio Soto, ob. cit. p. 10.

... configuran mis inquietudes experimentales, en materia de narrativa: *El pentágono*, novela construida con cuentos autónomos; la «nouvelle» *Declinación y Ángel* y el cuento «El abandono y la pasividad». Para explicar estos dos últimos recurro a mi portada de entonces: *El abandono y la pasividad* está compuesto sólo con cosas, pero no simulándoles vida y lenguaje como en las fábulas. El florero es florero y la carta, carta. Si el vidrio y el agua hacen estragos es en función meramente pasiva. El drama humano se halla implícito. *Declinación y Ángel* está narrada exclusivamente con imágenes visuales —no literarias— y sonidos. A este cuento lo concebí de modo que cada acción pueda ser fotografiada o dibujada, o en todo caso termine de explicitarse con el diálogo, el ruido de los objetos o, simplemente, la música.⁹⁰⁴

En la entrevista que concede a Joaquín Soler Serrano, repite los términos y culmina diciendo: “Es una abdicación a la literatura de la técnica cinematográfica, no escrita como guión sino como narrativa.”⁹⁰⁵ En la conferencia *Nuestra experiencia frente al cine y la literatura*⁹⁰⁶, Di Benedetto gusta recordar una frase de Luis Emilio Soto en el prólogo (que asegura fue escrito sin contacto previo entre ambos). Dice Soto:

Varios investigadores notaron las afinidades del cuento con el cine cuando a éste se le regateaba aún la categoría de séptimo arte. Partiendo de esos préstamos mutuos el autor de *Declinación y Ángel* ha concebido y realizado un extenso relato donde traspone a la acción narrativa el ritmo de la pantalla.⁹⁰⁷

Se suele remarcar que la influencia en esta obra de Di Benedetto tiene que ver con su condición de cronista de cine y espectáculos desde muy temprana edad. Sin embargo remarcar solo eso hace perder la perspectiva mucho más general de la influencia de la tecnología en todas las artes durante el siglo XX, fenómeno largamente planteado por la crítica y en particular en la literatura argentina. Ya en 1958, Noé Jitrik, analizando novelas de distintos autores, decía, en lo que respecta a los procedimientos formales y a la conexión de los escritores con su tiempo, que:

...en tal sentido es clara la penetración del cinematógrafo, el periodismo y el psicoanálisis. [...] El cinematógrafo provee los principales instrumentos para satisfacer la necesidad de acción que tienen las novelas como *La Caída*, *Las tierras blancas*, *Los años despiadados*, *Donde haya Dios*, *Zama*, *Papá José*, *Un Dios cotidiano*, *Matar la tierra*, no sólo porque hay una necesidad permanente de panoramizar como si se manejara una cámara, tratando de recoger la mayor cantidad posible de detalles desde distintos puntos de vista, sino porque las situaciones narradas y las imágenes que suscita el relato no se encadenan en una relación lineal continua sino en una yuxtaposición de placas diferentes, cuya comunidad de significación está dada por el contexto.⁹⁰⁸

⁹⁰⁴Günter Lorenz, ob. cit. p. 126.

⁹⁰⁵Joaquín Soler Serrano, ob. cit. <http://www.senalu.tv/tv/item/55>

⁹⁰⁶Antonio Di Benedetto, “Nuestra experiencia frente al cine y la literatura”. En *Semana de literatura y cine argentinos*. Mendoza, Universidad Nacional de Cuyo, 1972, pp. 69-83.

⁹⁰⁷Luis Emilio Soto, ob. cit. p. 10.

⁹⁰⁸Noé Jitrik, *Seis novelistas argentinos de la nueva promoción*. Edición Biblioteca San Martín. Mendoza, 1959, p. 35

Esa influencia del cine en la literatura hispanoamericana es de larga data, y a modo de ejemplo baste mencionar la cuentística de Arturo Uslar Pietri y su libro *Red*, de fecha tan temprana como 1936⁹⁰⁹.

A esta influencia generalizada se refería Di Benedetto, en la entrevista de Soler Serrano en 1978.⁹¹⁰ Allí recordaba las conclusiones a las que había llegado en diálogo con Robbe-Grillet en Berlín en el año 1963:

Ni usted ni yo somos los fundadores del objetivismo. [...] Nuestro rechazo de cierta literatura nos llevó a escribir de otra manera, para escribir de esa otra manera, usamos para hacer nuestra propia composición recursos que estaban en todas partes, especialmente a través del cine. De esa manera comenzamos a coincidir en los resultados, estábamos actualizados por igual porque en un mundo tan comunicado con la presencia del espectáculo de cine, la televisión, escuchar la radio, leer los diarios, todo lo tiene el mismo día en todo el orbe.⁹¹¹

El cine ha modificado más y más el discurso literario, porque más que modificar las formas de aprehensión de la realidad, hace patente que no la aprehendemos como un “discurso explicativo” sino por una serie de impactos sensoriales, en donde la mirada y la imagen son elementos centrales. También ganan importancia por el uso consciente que se hace de ellas; conceptos como el foco o la focalización del narrador y del personaje son deudas de la literatura al uso de la cámara. En relación al *procedimiento de la cámara*, Jitrik planteaba que sirve “para ejemplificar una actitud intelectual que se traduce en un tipo de narración” a la que atribuye un deseo de captación indubitable de la realidad “a través de un registro amplio y fiel y por medio de una objetividad que no quiere ser neutralidad sino la única expresión posible.”⁹¹²

Por dar solo un par de ejemplos en el plano internacional, podemos ver que obras de autores existencialistas, de larga influencia en la literatura argentina desde muy temprano,

⁹⁰⁹ Gustavo Guerrero, editor de sus cuentos completos, dice sobre “La lluvia” que es un “cuento de “intenso contenido poético a través de una estilística enteramente renovada que [...] se inspira en nuevas técnicas de expresión como la escritura cinematográfica. [...] Así, en el primer cuento de *Red*, el celeberrimo “La lluvia”, uno de los más antologados de la literatura hispanoamericana, está dividido en seis precisas secuencias donde la alternancia de planos y diálogos pareciera seguir el riguroso orden de un texto concebido para ser llevado a la pantalla”. Nótese que la definición gráfica de los cuadros es además idéntica a la que encontramos en Di Benedetto, con un hiato importante entre una y otra separada por tres estrellitas. Gustavo Guerrero, “Uslar Pietri en traje de cuentista”, en *Cuentos completos*. Arturo Uslar Pietri. Madrid, Páginas de espuma, 2006.

⁹¹⁰ Joaquín Soler Serrano, ob. cit. <http://www.senalu.tv/tv/item/55>

⁹¹¹ *Ibíd.*

⁹¹² Noé Jitrik, *Procedimiento y mensaje en la novela*. Córdoba, Imprenta de la Universidad Nacional de Córdoba, 1962, p. 93.

como *La náusea* de Sartre (1938) o *El extranjero* de Camus (1942) empiezan a anticipar a los objetivistas. Como dice Martín Kohan:

Di Benedetto rondó con insistencia esta clase de representación literaria restringida con premeditación a la mostración desapegada de las acciones y de las cosas, sin permitir la interferencia de las motivaciones subjetivas o de las conexiones causales que explican lo que pasa.⁹¹³

Di Benedetto reconoce en una entrevista de 1985 que una charla de literatura actuó como disparador para escribir *cuentos sin seres humanos*:

Porque me atropelló un desafío de Sabato. Él anduvo por Mendoza hace muchos años y un grupo de amigos lo rodeamos para escuchar sus lecciones sobre tal o cual tema literario.[...] Cuando Sabato concluía su estadía en la provincia, dio una conferencia sobre *Madame Bovary*, de Flaubert, y en un pasaje dijo que en toda novela no puede faltar el ser humano con sus sentimientos y su conducta. [...] Yo me quedé un instante quieto pero no me animé a replicar. Se me dibujó una contradicción en la mente. Yo vi como un cielo abierto – o cerrado– que descargaba una cantidad de granizo. Algunas de las piedras rompían una ventana, rodaban y golpeaban en su paso un vaso de agua. El vaso se iba sobre una carta escrita y el agua desfleaba la letra. La acción se completa sin que participe el ser humano. Fue por el cielo y el agua, los elementos de la Naturaleza.⁹¹⁴

No tenemos constancia de esa charla en Mendoza, pero sí de otra del escritor de *El Túnel* donde plantea algo similar:

La literatura siempre se ha ocupado del hombre; no hay novelas de cosas, ni novelas de mesas, ni novelas de sillas, ni de edificios, ni siquiera hay novelas de animales. Podemos creer a veces que hay una novela de perro leyendo a Jack London; no hay tal cosa, el perro es un pretexto para hablar del hombre; es un pretexto para hablar, a través de este animal, de la condición humana.⁹¹⁵

Di Benedetto escribió entonces “El abandono y la pasividad”, en realidad el único de los dos cuentos del volumen que puede ser nombrado como *objetivista*. Como Sabato había partido a Buenos Aires se lo envió diciéndole:

«Mire, Sabato, posiblemente una novela sin seres humanos no se puede hacer porque requiere más acción, la concurrencia de más episodios y la conflagración de los episodios, pero un cuento sí se puede». Sabato, con su laconismo, que es de una maestría extraordinaria, me contestó: «La excepción confirma la regla». Es decir que yo había conseguido escribir un cuento, pero no tenía razón.⁹¹⁶

A pesar de que no aparezca el hombre en forma explícita, Di Benedetto justifica que sigue siendo literatura: “Desde la composición al ordenamiento de los materiales hasta el

⁹¹³Martín Kohan, ob. cit. p. 10.

⁹¹⁴Jorge Halperín, art. cit. p. 18. Habría que aclarar, se hace más abajo, que la explicación en parte no es correcta, porque no es el granizo lo que rompe la ventana, sino “una piedra vulgar de acequia” según el propio cuento. Cfr. Antonio Di Benedetto, “Declinación y Ángel”, p. 188.

⁹¹⁵Ernesto Sabato, *¿Qué es el existencialismo?* Buenos Aires, Ediciones Culturales Olivetti, 1963, pp. 6-7.

⁹¹⁶Jorge Halperín, art. cit. p. 18.

encadenamiento de cada frase. Y, además, la belleza, la intensidad, el dramatismo o el agonismo que se ha puesto en cada pensamiento. Eso es literatura.”⁹¹⁷

El cuento es origen también de la polémica acerca de la prioridad temporal en el surgimiento del objetivismo a la que el mismo Di Benedetto no quiere dar mucha importancia, aunque sí prefieren hacerlo otros autores. Con la vehemencia acostumbrada, Juan Jacobo Bajarlía afirma que a Di Benedetto “debió corresponder un primer puesto en la nueva tendencia” a nivel internacional; en cambio “al publicar *Declinación y Ángel* en 1958, con el cuento mencionado” se lo consideró solo “un simple integrante del objetivismo. Le cupo, en cambio, el honor de ser el primer objetivista en lengua española.”⁹¹⁸ Abelardo Arias, por su parte⁹¹⁹, reconoce que aunque el cuento tuvo cierta repercusión en el interior del país, y no en Buenos Aires, si Di Benedetto “hubiera publicado «El abandono y la pasividad» en París, ya sería mundialmente conocido”⁹²⁰.

Con más discreción, Di Benedetto prefiere quitar hierro al tema: “Polémica no. Fue un episodio”, dice, a la vez que reafirma a aquellos autores a los que reconoce como verdaderamente influyentes en su literatura:

Un periodista sugirió que fui uno de los autores de *nouveau roman*, llamada también «escuela de la mirada» o escuela de la mirada [sic], y otro periodista sostuvo que no. Me consultaron, y respondí que conocía el *nouveau roman*, porque había vivido becado en Francia en el sesenta y tantos, en la época en que allí maduró esa teoría en términos novelísticos. [...] Dije que el *nouveau roman* no me había capturado para militar en sus huestes, porque la mejor cualidad que le encontraba era la de producirme sueño. [...] Años después una amiga que vivía en Francia le sopló a Robbe-Grillet que había un escritor argentino que era cultor del *nouveau roman*, pero que no era conocido porque no había traducciones. Luego lo conocí en Berlín en una reunión con motivo del cine. Dijo que me conocía de nombre, pero que quería conocer mi obra. Me citó en su habitación y le presenté *Declinación y ángel*, que tenía la virtud de ser un texto bilingüe, en inglés castellano. No leía muy bien inglés, pero encontró un párrafo del tipo del *nouveau roman*. Agregó, con toda bondad, que no era un mérito, porque esas teorías se habían difundido mucho. Quizás era casualidad, dijo.⁹²¹

⁹¹⁷ *Ibíd.*

⁹¹⁸ Juan Jacobo Bajarlía, “Antonio Di Benedetto y el objetivismo”. En revista *Comentario*, n° 49, Buenos Aires, Julio-Agosto de 1966, p. 66. Reproducido en *Ficciones Argentinas. Antología de lecturas críticas*. Ana María Barrenechea Ed. Buenos Aires, Grupo Editorial Norma, 2004.

⁹¹⁹ Es casi gracioso que en el mismo artículo el escritor mendocino defienda su “casi” propia invención del objetivismo, comentando una entrevista suya a Primo Levi en su casa de Roma. Mientras lo espera para la entrevista, ve “esos lugares o pequeños objetos que me dicen de una persona mucho más que una larga conversación. (Si no amara más a los seres humanos, sería capaz de escribir una novela de los objetos que rodean al protagonista y sin que éste apareciera)». A pesar de considerar su idea como “la primera definición de la novela objetista” le pareció que el hecho de limitarse a los objetos “era una especie de antihumanismo” e hizo que “abandona la idea.” Arias, Abelardo. “Orígenes y concordancias argentinos de la Nueva Novela francesa”. En revista *Davar*, n° 100. Buenos Aires, 1964, p. 67.

⁹²⁰ *Ibíd.*

⁹²¹ Jorge Urien Berri, art. cit. p. 6.

Es decididamente difícil encontrar una relación entre la estética de Di Benedetto y una supuesta influencia del neorrealismo italiano, como afirma Néspolo⁹²². Por el contrario, en la charla que referimos, Di Benedetto reconoce la influencia del cine en su producción, pero se refiere al cine mudo, que es el que está directamente emparentado con contar una historia solamente con imágenes y sin una explicación verbal.

“Le expliqué [a Ionesco] que algo así había ocurrido, porque de chico viví en un pueblo en cuyo cine se proyectaban películas mudas, y películas como *La quimera del oro* habrían influido en mí. También le dije que otra influencia en mi objetivismo fue una situación en un tren donde traté de interesarle a una mujer y especulé con gestos y miradas para que ella se fijara en mí. Fue un romance con la mirada, para excluir al probable marido que estaba allí. Pero no tuve influencias concientes del *nouveau roman*”⁹²³.

Esta situación personal es identificable en el comienzo del cuento “Declinación y Ángel”, aunque la seducción y el entendimiento entre hombre y mujer a través de la mirada es un lugar común en Di Benedetto.

La crítica del cine como forma artística es muy temprana en Argentina. Ya en la revista *Martín Fierro* de 1926 se puede leer, en artículos de Marcelle Auclair y de León Mosussinac, acerca de los efectos de las nuevas técnicas y las perspectivas de desarrollos artísticos. La ralentización en la pantalla, según opinión de Jean Prévost, consigue el efecto

⁹²²Esta insólita equiparación de la literatura de Di Benedetto con el neorrealismo italiano, parece hacerse entendible si buscamos el origen de la desviación. En dos tesis doctorales acerca de la obra de Di Benedetto defendidas en España, las dos autoras, a las que Néspolo glosa en reiteradas ocasiones en general sin citarlas, y en algunos casos, además, en una forma parcial que contradice lo manifiestamente lo expresado en origen, se menciona el concepto de neorrealismo, pero de ninguna manera ligado al cine italiano, sino a la producción de lo que ambas autoras denominan “Generación del ’55” en la literatura argentina. Espejo Cala dice textualmente: “Los estudios acerca de la narrativa contemporánea 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 [sic]. Para los hombres y mujeres de esta generación el concepto de realismo está ya definitivamente minado por los ataques de la generación precedente: Rodolfo A. Borello puede hablar de una verdadera querrela del realismo que a lo largo de los años treinta y cuarenta acaba por desacreditar los esquemas *balzacianos* o *zolianos*. Los autores de esta generación anterior, coetánea al peronismo, habían escrito novelas de diferentes tendencias: la neorrealista, que se enfrenta a conflictos regionales o marginales con descubierta intención social; la narrativa que podría considerarse de la ambigüedad, que inaugura José Bianco en 1941 con *Sombras suele vestir* [...]; la tendencia arquetípica [...] como en el caso de Borges, Bioy Casares, Silvina Ocampo y Manuel Peyrou [...] y la tendencia conceptualista, moralista, ideológica [Eduardo Mallea.]”, dice la autora, resumiendo la ideas de Jorge B. Rivera en *Panorama de la novela argentina: 1930-1955*, fascículo nº 89 de *Capítulo. Historia de la literatura argentina*. Buenos Aires, CEAL, 1979.

Carmen Espejo Cala, *Víctimas de la espera*. pp. 40,41. Mauro siguiendo seguramente la misma fuente, habla de “nuevo realismo urbano”. Teresita Mauro Castellarin, ob. cit. p. 85.

⁹²³ Jorge Urien Berri, art. cit. p. 6.

poético de la *liviandad* material del bailarín y de la manipulación posible del tiempo.⁹²⁴ La sobreimpresión de imágenes serviría tanto a la aparición de fantasmas como a la superposición en paralelo de una imagen en dos tiempos distintos, marcando así el paso del tiempo en una sola; el artículo discute sobre distintas expresiones artísticas, como las estéticas cinematográficas del romanticismo alemán, del cine cubista, o del ideal del *cine absoluto*, de movimientos de planos y figuras geométricas.⁹²⁵

En 1952, en la misma fecha en que Di Benedetto hace el comentario del libro de Bischoff, *Zamalloa*, que inspirará la novela *Zama* de nuestro autor, una breve nota en el diario *Los Andes* hace el balance de la tercera etapa del Cine Club Mendoza⁹²⁶, que “ha hecho conocer a las nuevas generaciones” obras que son monumentos del cine arte, entre ellas las surrealistas y experimentales *Un perro andaluz*, de Buñuel; *La sangre de un poeta*, de Cocteau, junto a mitos fundadores del cine como *El asalto al gran tren* y películas de Lang y Eisenstein. El cronista Di Benedetto muestra su beneplácito “por la nueva presentación de esos iconos patrimoniales del cine y la cultura.”

Sabato es uno de los intelectuales que plantea una virulenta polémica con las teorías de Robbe-Grillet, con la aserción de que siempre hay un sujeto que mira, que encuadra, que elige la escena, el corte, el foco, etc. En un artículo originalmente publicado en la revista *Sur* en el año 1963, “cuando la doctrina estaba en su apogeo”, se opone a lo que llama el fetichismo del “culto del Objeto” e intenta sentar doctrina que sirva de antídoto y prevención en el futuro para “estos países siempre fascinados por el último grito de la moda

⁹²⁴ Nótese la coincidencia, muchos años después, del comentario de Luis Emilio Soto al libro de Di Benedetto. “La prolijidad detallista por obra del «ralenti» le permite en el boceto anterior recortar las cosas y reagruparlas a manera de huellas digitales o lengua cifrada con la cual reconstruye un drama humano”. Luis Emilio Soto, ob. cit. p. 10.

⁹²⁵ Ver “Los esfuerzos del cinematógrafo hacia el arte”, Marcelle Auclair, *Martín Fierro, Periódico quincenal de arte y crítica libre*, Buenos Aires, Abril 28 de 1927, Año IV, Núm. 40, p. 2-4, 11-12

⁹²⁶ Después de la nota que recuerda los “247 films se han conocido en este año en Mendoza”, un subtítulo dice: “*El cine Club*. El cine Club Mendoza, tercer intento de hacer cine artístico en esta provincia, parece haberse afirmado para desarrollar una actividad permanente. La etapa cumplida en sus cinco meses de vida es magnífica. Ha hecho conocer a las generaciones más jóvenes películas de la categoría de “M, el vampiro negro” de Lang, “La sangre de un poeta”, de Cocteau, y “Alejandro Newski”, de Eisenstein; y Films de tan profunda incidencia en la historia del cine como “El robo del gran tren”, “El gabinete del doctor Caligari”, “El sombrero de paja de Italia” y “El perro andaluz”. Diario *Los Andes*. Mendoza, miércoles 31 de diciembre de 1952, p. 5.

francesa.”⁹²⁷ El escritor desprecia la doctrina al punto de calificarla de “doctrina totalitaria y hasta terrorista”, advierte que una segunda forma de construir una narración, aun

conciente de que esa tentativa es falaz, se limita a dar una visión externa de los seres de ficción, registrando objetivamente, a la manera de una cámara filmadora, la superficie de sus rostros, sus voces y sus gestos, sus silencios y distancias, los objetos que utilizan o que los rodean. El narrador, como uno cualquiera de sus lectores, no abre juicio sobre lo que pueda pasar en el interior de esos seres opacos, no intenta vanamente averiguar lo que pueda haber más allá de esa descripción de la conducta y la circunstancia.⁹²⁸

Sabato objeta novelas como *La Jalousie*, porque el hombre es algo más que un sujeto sensorial: tiene voluntad, organiza y abstrae sus experiencias: de ninguna manera es una pasiva cámara cinematográfica.⁹²⁹

Por el contrario, Robbe-Grillet, que no plantea forma alguna de deshumanización ni del arte ni de la realidad social, defiende que su planteo estético tiene más que ver con la ruptura de una percepción adocenada que con cualquier forma de *antihumanismo*.⁹³⁰ Al plantear que el “arte novelesco” ha llegado a un desgaste que genera un cansancio “registrado y comentado por el conjunto de la crítica”, cuesta imaginar que este arte pueda sobrevivir mucho tiempo sin algún cambio radical.⁹³¹ Por ello dice que:

No se trata aquí —precisemos de inmediato— del candoroso prurito de objetividad que favorece las sonrisas de los analistas del alma (subjetiva). La objetividad en el sentido corriente del término —impersonalidad total de la mirada— es, hartamente lo sabemos, una quimera. Pero a lo menos debería ser posible la libertad y no lo es, ella tampoco. Franjas de cultura (psicología, moral, metafísica, etc.) se agregan a cada instante a las cosas, dándoles un aspecto menos extraño, más comprensible, más tranquilizador. [...] Pero el mundo no es significativo ni absurdo. *Es*, lisa y llanamente. He aquí, en todo caso, lo que tiene de más notable.⁹³²

En la novela tradicional, plantea Robbe-Grillet, los objetos y los gestos de la trama desaparecían para dejar su sitio solo al significado; la silla vacía era una ausencia o una

⁹²⁷ Sabato no es el único que recibe con desaprobación las teorías del francés por su *deshumanización*. Osvaldo Seiguerman, por ejemplo, acuerda en que la técnica objetivista transforma a los hombres en objetos indiferenciados en el conjunto de objetos: la naturaleza, los muebles de una habitación, el barniz de la baranda, las variaciones de la luz solar en torno de una columna de madera. Entiende que esta negación de lo significativo, que el tratamiento de las texturas superficiales de la realidad no es más, en último análisis, que una tendencia claramente deshumanizada. Osvaldo Seiguerman, “Robbe-Grillet o la objetividad imposible”. Revista *Ficción*, Buenos Aires, enero de 1961, pp. 72-74.

⁹²⁸ Ernesto Sabato, *El escritor y sus fantasmas*. Barcelona, Seix Barral, 1983, p. 37.

⁹²⁹ *Ibíd.* p. 39,44.

⁹³⁰ Ortega y Gasset, como se ha visto, encuentra el origen de la *deshumanización* en las formas del *arte joven*, es decir de las vanguardias de principio de siglo, y observa “cómo por extremar el realismo se le supera —no más que con atender lupa en mano a lo microscópico de la vida...”. José Ortega y Gasset. “La deshumanización del arte”, *ob. cit.* p. 961.

⁹³¹ Robbe-Grillet, Alain. “Un camino para la novela futura.” *Sur*, N° 266, septiembre y octubre de 1960, p. 31.

⁹³² *Ibíd.* p. 33.

espera, la mano posada sobre el hombro no era más que una señal de simpatía, los barrotes de una ventana no eran más que la imposibilidad de salir:

...y he aquí que ahora se ve la silla, el movimiento de la mano, la forma de los barrotes. Su significado continúa flagrante pero, en vez de acaparar nuestra atención, se da como por añadidura; en exceso, quizás, porque lo que nos alcanza, lo que se percibe en nuestra memoria, lo que se nos presenta como esencial e irreductible a vagas nociones mentales, son los gestos en sí, los objetos, los desplazamientos y los contornos, a los cuales la imagen ha restituido de golpe (sin quererlo) su *realidad*.⁹³³

El efecto buscado intencionalmente es el del extrañamiento, el volver a poner en valor el mundo real tal como es, escapando al significado dado por un discurso que lleva en su seno valores y juicios predeterminados. La ruptura de las formas tradicionales tiene que ver con la ruptura de esa forma ideológica de la burguesía y con los valores que, una vez obtenido el poder, esta defiende: "... la burguesía accede al poder y cree firmemente en sus valores, la estabilidad, la seguridad y el sosiego."⁹³⁴

Freud distingue dos disposiciones anímicas, la familiaridad y la extrañeza. La familiaridad implica el sentido, es decir que el individuo habita un mundo permeable al significado donde todo es transparente y comprensible. Pero en ciertos momentos, esa familiaridad se resquebraja, y la gente se siente como Roquentin, el personaje de Sartre en *La náusea*. No comprende nada, el sentido se le escapa. El mundo es ininteligible, monstruoso, agresivo. Esta es la segunda actitud, el extrañamiento. Heidegger afirma que el extrañamiento conduce a la libertad de espíritu. El mundo del extrañamiento es real, y el acomodaticio es realista. Ojo, lo real y lo realista no son conceptos equivalentes.⁹³⁵

Por eso el conjunto de la literatura se interesa más por la manera de contar que por la historia narrada.⁹³⁶ El nuevo sentido se abre a través de la forma. "El contenido de la obra literaria es la literatura, es la forma en que se construye la obra. Su arquitectura."⁹³⁷

9.1. "El abandono y la pasividad".

Alejado del relato tradicional, Di Benedetto presenta esta historia de amor perdido a través de formas totalmente indirectas, elidida la presencia de personajes y reflejada la historia únicamente en los efectos de las acciones de éstos. Como destaca en la entrevista

⁹³³ *Ibíd.* p. 33.

⁹³⁴ Josefina Casado, "«Lo real no es realista». Entrevista con Alain Robbe-Grillet". Revista *Quimera*. nº 58. Barcelona, noviembre de 1986, p. 50.

⁹³⁵ *Ibíd.* p. 52.

⁹³⁶ Teresita Mauro parafrasea la afirmación de Grillet, aplicándola a Di Benedetto: "En «Declinación y Ángel», como en el cuento «El abandono y la pasividad», el esquema argumental deja de ser lo más importante. Lo que importa es el modo de narrar. Los hechos que conforman la trama argumental del relato son situaciones simples de la vida cotidiana. Lo que se modifica es el movimiento subjetivo de la cámara que cambia de escenarios, entrelazando en una compleja red de relaciones de pasión, odio, violencia y muerte a los protagonistas de las acciones". Mauro, *ob. cit.* p. 372.

⁹³⁷ Josefina Casado, *ob. cit.* p. 52.

citada, tiene una marcada intención literaria, es decir, artística. La historia, sepultada bajo el peso de la forma, está apenas sugerida. El tema es un tópico de Di Benedetto, la pérdida amorosa, pero también expresa, a través de la imposibilidad de que el mensaje del papel llegue a quien lo hubiera debido leer, la dificultad de la comunicación.

En relación al cine, podría decirse que el narrador utiliza el plano detalle: muestra en su máxima expresión un objeto y concentra así la mayor capacidad expresiva; enfatizando ese aspecto de la escena metaforiza el valor del objeto mostrado. Es interesante marcar la relación entre los planos detalle o primerísimos primer plano y la sinécdoque.

Martín Kohan opina que:

este texto, tan particularmente resuelto a favor de una estética de puros objetos [es] una clase de representación literaria, restringida con premeditación a la mostración desapegada de las acciones y de las cosas, sin permitir la interferencia de las motivaciones subjetivas o de las conexiones causales que explican lo que pasa.⁹³⁸

Sin embargo, encontramos que hay un doble proceso de subjetivación. La narración no está desprovista de presencia humana, en tanto que el narrador lo único que hace es elidir la aparición del ser humano en la escena, pero no puede borrar las consecuencias de su acción, que no pueden ser más que humanas ni mucho menos de la valoración de la situación. La ropa femenina no muda de continente por sí misma, aunque el relato retacee la mención a la mano que la mueve: “del cajón de la cómoda a la valija, sin la pulcritud sedosa que conoció recién planchada”. No hay intencionalidad prosopopéyica, no hay animación de cosas inanimadas. Con habilidad lo que hace el narrador es dar una cantidad de datos en forma indirecta, permitiendo que el lector llene los huecos.⁹³⁹ En ese traslado de la ropa femenina, esta pasa “sin pulcritud”, por lo que se deduce una mano nerviosa que la ha trasladado. Con la “salida de la valija” de la habitación, un vaso queda haciendo peso sobre “el papel escrito”. El lugar abandonado queda dispuesto “a servir en cuanto la puerta se abriera”, por algún ser humano, claro. La piedra que rompe el vidrio no es un trozo de granizo, fenómeno de la naturaleza (como erróneamente recuerda Di Benedetto en una entrevista), sino el golpe de “una piedra vulgar de acequia”⁹⁴⁰ que requiere una mano que la

⁹³⁸ Martín Kohan, ob. cit. p. 10.

⁹³⁹ “La prolijidad detallista, por obra del «ralenti» le permite en el boceto anterior recortar las cosas y reagruparlas a manera de huellas digitales o lengua cifrada con la cual reconstruye un drama humano”. Luis Emilio Soto, ob. cit. p. 10.

⁹⁴⁰ Como se ha visto más arriba Di Benedetto equivoca el origen de la ruptura y “la piedra vulgar de acequia” cuando hace una explicación del cuento y atribuye la rotura a un fenómeno de la naturaleza, el granizo, en la entrevista de Halperín citada más arriba.

lance. La luz ya no es la natural, sino que brota de “los filamentos de la lámpara del medio.”⁹⁴¹ La luz eléctrica “retorna una noche”, obviamente porque alguien la enciende. Los zapatos entran, los *caminan*, el papel sube hasta la proximidad de unos anteojos, por una mano. La narración denotará la entrada de un hombre, la imposibilidad de ese hombre de leer el mensaje que se ha mojado, el cambio de ropas.

Pero otra forma evidente de *presencia humana* en el texto es la mirada, la valoración y el juicio. Como bien argumenta Sabato, el ser humano no solo es quien habla, lo que es obvio, sino que a través de esa mirada, y de un juicio subjetivo, es el que elige, focaliza, se detiene sobre determinadas cosas y no sobre otras, establece el orden, el foco, la aproximación, el espacio que otorga a cada hecho en relación al conjunto. Quizás el texto entero sea un excelente ejemplo del estilo eufemístico, de aproximación indirecta, de Di Benedetto. Y por eso mismo una expresión del valor signifiante de la forma, de la ruptura de formas tradicionales en la búsqueda de generar un efecto artístico. Al lado de esa nota, escrita y dejada por alguien, hay un florero “de flores artificiales, rojas con exceso, veteadas de un rosa tierno, mal conjugadas con el color furioso”. Si no hay un sujeto que juzgue, por qué el rojo es excesivo, o excesivo desde qué punto de vista, comparado con qué, quién compara. Lo mismo se podría decir de cada detalle que implica un juicio subjetivo: la ternura del rosa (que de por sí configura no sólo un juicio de valor sino una convención cultural), ni qué hablar del juicio que implica que ambos colores, el rosa y el rojo, estén “mal conjugados” según el criterio estético del narrador.

A pesar de la declaración del autor acerca de que los objetos son tales y no se humanizan, encontramos en el texto que “el despertador mantuvo la guardia”; “el vaso está aterido”; “hay nubes y ruidos como derrumbes subterráneos”; la piedra que rompe el vidrio “cae prisionera” del cuarto; el vidrio se descuelga y arrastra “en su perdición al hermano vaso”; la tinta “se vuelve pintora”; la luz “inspectora, encuentra que todo está bien”. Si bien los objetos no hablan o se comportan como en una fábula, sí cobran rasgos prosopopéyicos al ejecutar acciones humanas (mantener la guardia, tener frío, caer prisionero, pintar, inspeccionar o juzgar).

Jorgelina Loubet destaca, precisamente, el hecho de que Di Benedetto, en vez de renegar del reflejo del hombre en las cosas, asume “la carga humana total, al contrario que

⁹⁴¹ Antonio Di Benedetto, “El abandono y la pasividad”, pp. 187,188.

Robbe-Grillet”. Precisamente en los procedimientos poéticos de la prosa de Di Benedetto, incluso líricos, es donde Loubet marca la diferencia fundamental con la prosa del francés. El intento se encuentra con el hecho de la humanidad y subjetividad del lenguaje, que es insoslayable. Resulta un llamado de atención al supuesto discurso objetivo: el discurso *objetivo* se postula *per se*, no tiene procedencia ni un sujeto que lo emita, el discurso es anterior al sujeto. En realidad esconde al productor del discurso, a su posición (también la social, a sus necesidades, a sus intereses).

9.2. Declinación y Ángel

El cuento comienza con un tono de descripción objetiva (no *objetivista*). Una sucesión de escenas cortas, en el estilo del autor mendocino, irán suministrando la información de la historia a través de la imagen y los diálogos. A esto agregará Di Benedetto una particular y creativa incorporación de categorías y *directivas* propias del guión cinematográfico, a través de indicaciones, acotaciones escénicas, encuadres de cámara y perspectiva, indicación de planos para la *toma*, de la luz, del sonido. Kohan⁹⁴², por ejemplo, hace un recuento extenso, aunque incompleto, de este tipo de discurso, al remarcar que “es notoria la disposición cinematográfica de las miradas y de la perspectiva”. Desde el punto de vista de la perspectiva propuesta se pueden mencionar: “desde arriba se ve caminar solo al hombre de abajo”, “Julián visto de cintura arriba, como desde los ojos del niño”, “la cara del adolescente, vista desde abajo”, etc. Desde los encuadres propuestos por el texto: “ahora se ve levantarse el cuerpo de Cecilia y caminar como decapitado”, “si se recorta sólo medio cuerpo de Cecilia, resalta más su brazo”, etc. Marcando la iluminación necesaria para la escena: “el contraluz está borrando sus facciones”, “el caminante que viene con sus bultos es golpeado rítmicamente por los espacios de luz”. Los efectos del sonido: “sube el sonido del tren”, “simultáneamente crece el sonido de una música”, “los sonidos renacen con la entrada del niño en su casa”, etc. Acerca del enfoque y los primeros planos: “un taco delgado y alto, verde intenso, se eleva unos milímetros: primer movimiento para reanudar la marcha”. De los juegos y efectos de la imagen: “en sus ojos se refleja la aproximación de Cecilia”, “el vidrio registra el trote de una estación de campaña”. O de lo que sucede fuera de la captación de la cámara: “se da vuelta y sonríe a un punto fijo (donde está Ángel)”.

⁹⁴²Martín Kohan, ob. cit. p. 13.

“Declinación y Ángel” habla del ángel caído, de dos ángeles en realidad, caída doble en espejo, con tiempos distintos pero ambas trágicas: una, la del inocente Ángel, el niño, desde la azotea de cuatro pisos al patio interior; la otra caída en forma de declinación, en cámara lenta, no menos trágica, la de Cecilia en la derrota de su dignidad, de su apuesta amorosa, de su seguridad económica, de sus ilusiones de maternidad. Porque lo que declina es la relación de la *querida*, la amante mantenida que perderá sus esperanzas de ser “la señora”.

El texto de cuarenta o cincuenta páginas otra vez desafía las clasificaciones genéricas limitadas de la época, con un trabajo formal minucioso en donde cobra especial valor significativo el estilo. Un narrador de tercera persona utiliza el presente, con imágenes despojadas de explicaciones distorsivas, una voz narrativa que, al esconderse en la objetividad de la imagen, aparece como exenta de juicios valorativos.

El texto es particularmente visual, y por ello comparado con el lenguaje cinematográfico, pero también incorpora todos los sentidos. A través de ese uso sensitivo, y también sensual, de la palabra, el texto cobra un valor sinéctico, por lo que la suma de sentidos produce un efecto complejo que cobra significación más allá, que no en contra, de la interpretación meramente lógica de las palabras. El plano cinematográfico es una unidad significativa de la narración, una toma implica una escala y una posición de enfoque y por lo tanto un punto de vista; hay un lugar desde donde se mira y una relación con el contexto, la atención se posa sobre un acontecimiento en particular o se fija sobre un objeto en especial. Los ejemplos en el texto son innumerables, y constituyen una forma de construcción particularmente atractiva:

Una mirada aérea, que entretanto haya ido de la espalda de la sirvienta, girando en redondo, a encontrar de frente a Cecilia, podrá ver en ésta los párpados que un instante se entornan como vencidos, pero muy luego dan paso al brillo de dos ojos que miran adelante con decisión.⁹⁴³

El hombre deja el portafolios en la mesita de luz.
Rostro de la mujer, siempre de perfil...⁹⁴⁴

Si se observa de arriba, cuando entra en su departamento, abajo a la izquierda, en el suelo, se manifiestan trozos reconocibles de un jarrón dorado.⁹⁴⁵

⁹⁴³ Antonio Di Benedetto, “Declinación y Ángel”, p. 196.

⁹⁴⁴ *Ibíd.* p. 202.

⁹⁴⁵ *Ibíd.* p. 203.

Julián visto de cintura arriba, como desde los ojos del niño...⁹⁴⁶

Su mirada recorta la porción de la escalera con la barandilla de raulí lustroso en pendiente...⁹⁴⁷

Comedor de lujo visto desde lo alto y de ahí, si se desciende a una mesa determinada, se encuentran las manos de Cecilia entretenidas en los pliegues de una servilleta. En el campo visual donde se hallan esas manos están también las copas —cristal transparente y verde tallado con aplicaciones plateadas— y sobre una de ellas se posa el pico castaño espeso de una botella de delgado cuello, que vierte cautamente su contenido rubio y se retira.⁹⁴⁸

Este último caso es también un ejemplo de la manera en que se define, de manera indirecta, el estatus social de Julián, el ambiente de lujo y riqueza en que se mueve. “La cara del adolescente vista desde abajo”, está indicando un primer plano de angulación en nadir.⁹⁴⁹ “De atrás, de más arriba de ellos, se ve el brazo potente que rodea a la mujer y, allá adelante, la puerta con la letra C. Si el enfoque desciende manifiesta en el suelo una caja chata y un papel semivolcado sobre ella.”⁹⁵⁰ “Medio cuerpo de Cecilia, en bata muy suelta, se aparta del combinado, que queda con su sola presencia de objeto emanando aquella música”, lo que marca un plano americano en secuencia. Tomas en picado o nadir, cenitales o contracenitales, escenas vistas desde una toma normal, son marcadas en el texto literario sin hacer una referencia explícita al lenguaje cinematográfico pero utilizando sus recursos visuales en la construcción significativa.

Como en “As”, Di Benedetto presenta una serie de historias encadenadas que van traspasándose el peso principal de la narración. Destacable es el lento gotear de información, casi escondida, que será central en la composición del sentido global, información tan sutil que parece perderse incluso en más de un análisis académico. El eje principal pasa por la relación, cuándo no, triangular de Cecilia y su amante Julián, un hombre casado, ambos con expectativas muy distintas de esa relación.

Las primeras escenas muestran la relación circunstancial, en un viaje en tren, de Cecilia y un adolescente. “La mujer entreabre los ojos, examina un instante al muchacho; los cierra. // Él lo nota, se alisa el cabello.”⁹⁵¹ En la escena participa activamente la mirada

⁹⁴⁶Ibíd. p. 208

⁹⁴⁷Ibíd. p. 209.

⁹⁴⁸Ibíd. p. 210.

⁹⁴⁹ Ibíd. p. 211.

⁹⁵⁰ Ibíd. p. 216.

⁹⁵¹ Ibíd. p. 190.

del narrador, pero también los sonidos, el cambio violento de perspectiva: “Sube el sonido del tren y desde arriba del convoy se ve, adelante, la locomotora afanosa que hiende una ancha planicie...”; lo que indica un movimiento *de cámara*, o de la mirada, que pasa de ver desde adentro del vagón a un plano cenital de mucha altura, que visualiza y muestra al tren cruzando la llanura.⁹⁵²

La atracción amorosa pasa de escena en escena, muchas veces sublimada, a punto tal que por momentos se hace imperceptible. Como el caso de ese casi adolescente que queda atrapado por la figura y la mirada de Cecilia en el tren, muchacho de formas torpes y bastante inocentes pero no por eso menos determinadas: al día siguiente de conocerla, ignorante de todo lo que rodea la situación de la mujer, va a visitarla con flores y bombones. Esa visita ha sido propiciada por ella misma, en un juego de seducción ambiguo que pasa de un afecto casi maternal a lo sensual, inducida por la desazón y el encono que le produce el no haber sido recibida en la estación por su amante, ausencia que anuncia el abandono que presiente. “La mano de la mujer se posa en la del muchacho: // ¿Vendrá a visitarme?”⁹⁵³, le ha dicho. La insatisfacción de Cecilia, la sospecha de estar pronta a ser abandonada, la frustración de una maternidad potencial, son marcadas con una levedad exquisita. Sobre la figura de Cecilia se montan las formas de atracción y rechazo, la simple sospecha de Julián ante la aparición del regalo del adolescente le sirve a éste primero para golpear a Cecilia, demostración de propiedad sobre la mujer a la que mantiene, y luego como una buena excusa para dejarla, con el argumento de que no puede confiar en ella. El saber a Cecilia abandonada por su antiguo dueño parece dar justificación al padre de Ángel, el niño vecino, para intentar, más que la seducción, el ataque sexual. Los triángulos se suceden: el adolescente y Cecilia sobre la figura de Julián, Cecilia y Julián sobre la sombra de la mujer de éste, el padre de Ángel sobre Cecilia sobre la sombra de Julián y de su propia mujer.

Nos enteramos que Cecilia es la mantenida de Julián por detalles indirectos. Ella le dice, “En esta casa que me diste...”; por retazos de la conversación con la doméstica sabemos que ésta cobra su sueldo de Julián: la nota que deja cuando se va dice “vendré a cobrar cuando sepa que está el señor.”⁹⁵⁴ También por esa conversación sabemos de la

⁹⁵² *Ibíd.* p. 191.

⁹⁵³ *Ibíd.* p. 195.

⁹⁵⁴ *Ibíd.* p. 203.

situación de la pareja: la empleada le dice que lo ha visto en la calle con su mujer, con la esposa, ante lo que Cecilia se encoleriza: “¡Yo soy la única, la única!”⁹⁵⁵ Casi entre susurros queda la información de que la mujer de Julián lo ha venido a buscar a la casa de su amante. Lo menciona la madre de Ángel, buscando un momento de soledad:

Usted tiene que enterarse... Tocaron el timbre. Tres veces. [...] Eran más de las 2. [...] Sí, en la ventana de ustedes había luz. Quiere decir que él estaba allí.⁹⁵⁶

Julián es un hombre rico, pero nunca se menciona sino por algún detalle. Después de una discusión manda a Cecilia a prepararse para salir: será una fiesta lujosa por la ropa; él va de smoking, pero nos enteramos de eso apenas por una parca mención: “vestido de un negro de fiesta, lustrosas las solapas”. Cecilia sale con “galas: un vestido blanco, de cola, y la cola irisada con predominio de tonos rosados.”⁹⁵⁷

Estas consideraciones parecen ser más que suficientes para dejar sentado que este cuento en particular nada tiene que ver con el estilo objetivista, aunque produce un interesante extrañamiento y exploración de posibilidades expresivas. En pos de establecer la categoría objetivista, la crítica deja de lado la historia misma, y el nivel de eufemismo y manejo estricto e indirecto en que se brinda la información, que por lo demás, aunque escondida, es contundente.

Tras la expresión de la voluntad, cada vez más frustrada, de posesión de Cecilia sobre su amante, aparece Ángel, vecino del mismo edificio, y con el niño la descripción de la oscura vida de sus padres, la atracción cada vez más enfermiza del padre de Ángel hacia Cecilia, basada en la convicción de que por ser la querida de alguien pueda ser considerada una especie de mujer pública, por lo que puede él mismo imponerle su voluntad carnal. Así llega casi a una violación que apenas se frustra por la caída del niño. Una parodia tierna de lo mismo es la atracción que ejerce la figura de Cecilia sobre el niño, Ángel.

El eufemismo en las escenas de sexualidad en *Di Benedetto* es sutil y permanente, pero de una sensualidad notable. “La mano de Julián se desliza más abajo del cuello de Cecilia. Cecilia se vuelca sobre el respaldo del auto, explayándose a la caricia. Ojos de Cecilia entornados, en una fuerte concentración de placer”, “...ese cuerpo de mujer, dócil a

⁹⁵⁵Ibíd. p. 199.

⁹⁵⁶Ibíd. pp. 201, 202.

⁹⁵⁷Ibíd. pp. 208, 209.

un abrazo de consecuencias previsibles.”⁹⁵⁸ Incluso el niño muestra, en su inocencia, el deseo de Cecilia: “Con un leve alzamiento de los ojos responde Ángel a la seducción que para él tiene el llamado.”⁹⁵⁹

Una vez más es interesante comparar los patrones de comportamiento de los personajes del cuento en relación a las frecuentes definiciones de sí mismo como escritor moral. Cecilia, manceba de Julián, aprovecha la situación económica de su amante aunque no se conforma con ello. Julián la maltrata, la abandona, la golpea. Para vengarse Cecilia le propone a su vecino, el padre de Ángel, que a cambio de golpear a Julián ella le dará “lo que desea”, evidentemente se entregará sexualmente⁹⁶⁰. La narración intercala el intento de violación de Cecilia por el padre de Ángel con el peligro inminente del niño en el techo del edificio remontando su barrillete [cometa]. Cecilia, “excitada y contenta” lo insta a que continúe y lo eleve más y más, poniendo en peligro la vida del niño. La muerte de Ángel, si bien no se produce por una acción intencional de Cecilia, sí está empujada por el impulso de ésta, a pesar de ver la situación de grave peligro y a pesar de ser advertida por el plomero que está en la terraza:

—¡Más, Ángel, más!
 El plomero mira los pies del niño, que se están olvidando de la canaleta.
 El hombre de abajo mira las piernas desnudas de Cecilia.
 El plomero reacciona con violencia y vocifera:
 —¡Qué hace, señora! ¡Mándeles que baje! El hombre de abajo se echa al suelo. Se arrastra con la fiebre de alcanzar esas piernas de mujer.
 Excitada y contenta, Cecilia replica al trabajador: ¡Déjelo! No tenga miedo. Él puede.
 ¡Es un ángel!
 [...] ¡Más, Ángel! ¡Más! ¡Todo el hilo! ¡Hasta el cielo!⁹⁶¹

En espejo y entrelazadas se desarrollan las dos acciones. Cecilia incita a Ángel mientras su padre realiza el intento de tomarla por la fuerza. Un grito de Cecilia desestabiliza al niño que cae.

El grito del hombre al reconocerse culpable de la caída de su hijo es un reflejo en todo caso indirecto de culpabilidad. No es él quien ha participado directamente en la caída de su hijo, sí en cambio lo es Cecilia, que lo ha incentivado con una intención que no es clara en el texto. El castigo en la personita del niño castiga un pecado del padre de una manera totalmente injusta. Cecilia, víctima por un lado, es a la vez victimaria por el otro. Es

⁹⁵⁸Ibíd. pp. 211, 216.

⁹⁵⁹Ibíd. p. 223.

⁹⁶⁰Ibíd. p. 220.

⁹⁶¹Ibíd. pp. 227,228.

víctima de la violencia de Julián, y a la vez maltrata a la sirvienta en su carácter de patrona. Es quien aprovecha el dinero de su amante como mantenida y engaña a la mujer de aquel, mientras por otro lado es víctima de la soledad, de no poder tener los hijos deseados. Es víctima también del intento de abuso del padre de Ángel y a la vez impulsa al niño en su peligroso juego que lo lleva a la muerte. Una de las grandes virtudes del texto es precisamente esa ambigüedad moral sobre la que se mueve, esa libertad de dejar que la historia se cuente desde una cierta paradoja, que le deja respirar una humanidad un tanto perversa que mantiene suspendido el juicio *moral*.

En relación a la autoficcionalidad, en entrevista de Braceli, Di Benedetto recuerda:

La otra muy lejana sensación que tengo es que yo estaba en un techo. ¿Jugando? Difícil, por la edad. No sé cómo he subido al techo y me he quedado dormido, casi sobre el borde del mismo. Cuando me despierto es porque he sentido que me miran desde abajo. Miré y vi a mi familia horrorizada que contemplaba. ¿Cuál fue mi sensación al despertarme? La sensación de que abajo estaba el vacío total. El vacío ha sido siempre para mí una constante obsesión.⁹⁶²

⁹⁶² Rodolfo Braceli, “Un escritor en serio”, p. 82.

10. *El cariño de los tontos.*

Los tres relatos del volumen, de extensión creciente, le valieron al autor larga fama. Fue publicado por primera vez en Buenos Aires por Goyanarte en el año 1961. De los relatos del libro, “Caballo en el salitral” fue sucesivamente reeditado en distintas antologías: *Two Stories*, edición bilingüe de Voces en Mendoza, 1965; *El juicio de Dios*, Buenos Aires por Orión en 1975, que también incluye “El puma blanco”; *Caballo en el salitral*, de Bruguera, Barcelona en 1981; y *Páginas escogidas de Antonio Di Benedetto*, editado por Celtia en Buenos Aires en el año 1987. Para la edición de Alianza que preparaba Di Benedetto antes de su muerte, “El puma blanco” y “El cariño de los tontos” estaban destinados a un segundo volumen llamado *Relatos completos*, en el que el autor incluía los cuentos más largos.⁹⁶³

10.1. “Caballo en el salitral”.

Di Benedetto fecha la acción en agosto de 1924, que aparece en breve mención a manera de epígrafe. Eso indica que se ubica treinta y cinco años antes que la fecha de su publicación, época que, por lo demás, el autor no vivió. La temporalidad está dada también por la mención a hechos históricos de Mendoza, aunque estos son desconocidos para el lector común: la visita de Humberto de Saboya, heredero del trono italiano, o la posibilidad

⁹⁶³ Hubiera incluido “Enroscado”, “As”, “El Juicio de Dios”, “Pez”, “Aballay”, “El cariño de los tontos”, “Ítalo en Italia”, “Onagros y hombres con renos”, “En busca de la mirada perdida”, “Declinación y Ángel”, “El puma blanco” y “Ortópteros”.

de que el aviador Zanni⁹⁶⁴ pasase por allí mientras recorría el mundo. Es el cuento más corto del libro (unas ocho páginas de acuerdo a tipografía y caja).

“Por lo común mis cuentos han surgido de la observación de algo incidental”, dice el autor⁹⁶⁵. Di Benedetto deja memoria clara de cómo se le ocurre la idea el cuento:

Fue una observación que hice a la hora de la siesta que, como usted sabe, en toda la zona de Cuyo, es el momento en que la ciudad se vacía. Al fondo de la calle Catamarca vi un carruaje de panadero estacionado. Me acerqué y observé el caballo atado, soportando todo el sol y sin comer, mientras que el carro rebosaba de panes. Me pareció absurdo que el animal estuviera atado a su alimento –aunque, claro, él hubiera preferido el pasto– sin poder comer. De ahí que lo pensara en el cuento llevando fardos y dando vueltas en el desierto desesperado de hambre sin saber que llevaba con él el alimento.⁹⁶⁶

Aunque en la entrevista de Lorenz el autor dice que un caballo en la ciudad es “absolutamente anacrónico, quizás venido de algún suburbio”, lo cierto es que en esa época (está hablando de la imagen de origen, no de 1924) en Mendoza, y en muchos barrios del Gran Buenos Aires, algunos repartos casa por casa se hacían en *carretelas* tiradas por caballos: pan, soda, leche, verduras y frutas.

La imagen que actúa como disparador es desarrollada esa misma noche; Di Benedetto cuenta en *la cocina* del escritor:

Una imagen, no más, como revelada por un golpe de «flash». Ese día debía asistir a una función de ballet. La función terminó cerca de las dos de la mañana. Esa noche regresé al centro de la ciudad con mis colegas, pero me aparté de su rumbo habitual hacia la cervecería o el restaurante. Me fui con la imagen del caballo uncido al carro. Fui a mi oficina de periodista y me senté al escritorio, reflexioné un poco buscando un lugar, elegí una parte casi del desierto que conocía bien. Pensé un carro con un carrero y cómo podía caer el carrero, y el caballo espantarse y extraviarse con su carro atrás. Y pensé en su sed y su hambre, y el hambre de los carnívoros salvajes, y entonces pensé en la muerte, y lo que puede pasar luego hasta la muerte de un caballo ciego perdido en un salitral. Una hora debo haber pensado sobre todo eso y escribí tres más. Al cabo, el cuento estaba hecho y abrí y miré hacia el cielo porque quería encontrar ese amanecer en la copa de los árboles.⁹⁶⁷

El léxico, algunas expresiones y modismos populares de la zona y la focalización le dan al relato el color de la oralidad. En el inicio, el narrador de tercera persona focaliza, habla, siente, especula, conoce y tiene el tono del personaje Pedro Pascual. Colaboran en el tono expresiones como “envaran las piernas”, “aguanta el cimbrón”, “no está asentado, nomás”, “pechadas por un soplido”, “un milico”, etc.

⁹⁶⁴ Pedro Zanni fue un pionero de la aviación argentina que había logrado el doble cruce de Los Andes sin escalas intermedias en 1920. Hizo el intento de dar la vuelta al mundo en 1924 acompañado por un mecánico. El intento se frustró en Japón por una importante avería en el momento del despegue.

⁹⁶⁵ Susana Zanetti (ed.), ob. cit. p. 410.

⁹⁶⁶ Jorge Halperín, art. cit. p. 18.

⁹⁶⁷ Günter Lorenz, ob. cit. p. 135.

Pedro Pascual, puestero o peón de campo, se ha demorado en su travesía de regreso del pueblo y lo encuentra una poderosa tormenta que no esperaba. Protegido del aguacero bajo un *alpataco* (algarrobo), un rayo lo alcanza y lo fulmina. El texto indica la muerte de manera, cuándo no, indirecta: “El rayo se desgarró como una llamarada blanca y prende en el alpataco de ramas curvas que daban amparo al hombre. Pedro Pascual alcanza a gritar, mientras se achicharra”. Culmina el párrafo con una negra ironía innecesaria, que repite una construcción característica del criollo: “Ruido hace, de achicharrarse”⁹⁶⁸. Se ha acabado el papel de Pedro Pascual en la historia, ha cedido el protagonismo al caballito que conducía su carga, aunque pronto el protagonismo, bien que en relación al animal, va a ir volcándose sobre una serie de fenómenos de la naturaleza, de animales de la zona, del paisaje y de la flora. Con todos ellos se hace palpable la mirada del narrador, la dulce y amarga poesía de la palabra en contrapunto con la descripción de las especies, animales y vegetales. Indicaciones siempre indirectas, metáforas, significarán mucho más que una referencialidad *objetiva, objetivista, o realista*⁹⁶⁹. La situación del Pedro Pascual, peón de campo o puestero de cabras, alejada de cualquier reivindicación social, es alegre, quiere a su mujer y le gustaría contarle lo que está presenciando: “le gusta compartir con ella, aunque sea el mate o la risa”. Busca forrajes porque las tierras que cuida no son capaces de generar el alimento que necesita el ganado. Esto es más una definición de la geografía de la provincia que de la explotación social: “Tanta tierra —dice el texto—, la del patrón que él cuida, y tener que cargar pasto prensado y alambrado para quitarles el hambre a las vacas”⁹⁷⁰. Esa pobrecita tierra de los *medanales*. Así define la situación de tierra seca de amplias zonas de la Mendoza. El “Príncipe de Europa” que pasa en el ferrocarril no le preocupa demasiado, lo ve como poca cosa, como al propio humito del ferrocarril que supuestamente lo lleva. “¿Eso, el tren del rey? ¿Una maquinita y un vagón dándose humo?”⁹⁷¹, y la expresión lleva

⁹⁶⁸ Antonio Di Benedetto, “Caballo en el salitral”, p. 235.

⁹⁶⁹ Mauro calificará el cuento dentro de un “nuevo realismo” (a pesar de catalogar la obra de Di Benedetto en otros momentos como *narrativa experimental*), y lo atribuye a las “renovaciones formales iniciadas por la nueva vanguardia que surge con la caída del peronismo” por lo que “en este periodo se produce un acercamiento a las formas del realismo social y crítico propugnado por los miembros del 55”. Con un espíritu en el que parece predominar la dicotomía sarmientina “civilización o barbarie”, quiere leer que “Las imágenes contraponen el vuelo del aeroplano, el paso del tren real, imágenes del progreso y de la civilización, que avanza, junto a las imágenes de un pueblo inmóvil, detenido en el tiempo y en la pobreza”. Teresita Mauro Castellarin, ob. cit. pp. 382, 391.

⁹⁷⁰ *Ibíd.* p. 233.

⁹⁷¹ *Ibíd.* p. 234.

también escondido el sarcasmo hacia el poderoso. Pedro Pascual ha aprovechado el viaje para recoger en el camino una serie de yuyos (hierbas) medicinales para la casa, y la “mezcla de fragancias le compone el hogar, resumido en una taza aromática”⁹⁷². Hace una descripción en detalle que habla de virtudes de los yuyos y de sus conocimientos.

La muerte del hombre y la ceguera del caballito por efecto del mismo rayo desencadena en el relato un leguaje cada vez más poético, que se sirve de figuras retóricas, de eufemismos, metáforas, circunloquios. El rayo es llamarada blanca, el amanecer es huida de la noche, la sed es sol que golpea en la arena y se mete en la garganta, las espinas del algarrobo acuchillan los labios, un bañado pequeño es decadente y morirá en tres soles, el caballito ciego es el de los ojos impedidos. Son solo algunas de las múltiples formas poéticas que utiliza el texto. La descripción de fauna y flora pasa por una variedad grande, desconocida incluso para el habitante medio de la región, que como en toda ciudad ha ido perdiendo contacto con la naturaleza. Animales acosan la carga o al propio caballo. Pichiciego, yagua-rondíes, perdices, pititorra, liebres, catitas, torcazas, pumas, jotes; entre la flora menciona el coirón, el solape, el telquí, el retamo, la *vidriera* del salitral, el chañar brea; también las virtudes de la perilla, del tabaquillo, del té de burro, arrayán, atamisque, cuyas propiedades medicinales conoce Pedro Pascual. Di Benedetto hace una exhaustivo descripción de especies del pedemonte hasta que desemboca en un desértico salitral. Continuando con el desafío objetivista, el grueso del cuento relata, después de la muerte del carrero, una acción en la que no existe acción alguna de ser humano. El elevado nivel poético de la prosa desarrolla la dolorosa tragedia del animal, solo, ciego, hambriento y con su carga de fardos de pasto sobre el carro del que tira y que le resulta imposible de alcanzar por estar atado a las varas del carro.

Deberá esperar el desenlace del relato una nueva apuesta de la fuerza vital: “una yegua guacha, libre, que no conoció jamás montura” acude por agua; ante la inesperada presencia del macho, relincha “de gusto”; llegando a él “presume de un trotecito y al final se exhibe, delante, cejada, con sus largas crines y su cuerpo sano”. La exhibición surte efecto: “En el caballo resucita el ansia carnal. Si ella postergó la sed, él puede superar la declinación física”. Aunque no entiende el monstruoso desplazamiento que requiere cada movimiento del caballito junto con el carro y la carga, la yegua “brinca, excitada” a pesar

⁹⁷²Ibíd.

de estar recelosa. Y víctima será de ese llamado imperativo del sexo, que la “aturde por el ímpetu cálido que la recorre”, conmovida, descuidada, en aras de su objetivo depondrá su guardia y será víctima del ataque del puma.⁹⁷³

Mientras la prosa poética alcanza altura, el sufrimiento del caballito espera una ayuda que lo salve de la muerte, que fervorosamente espera el lector, como una ayuda de la providencia, un milagro que no llega. El doloroso momento está marcado por formas textuales de la declinación del animal, que indican la pérdida de las percepciones sanas, del oscurecerse de los sentidos:

Ahora percibe el olor de pasto, de pasto pastoso, jugoso, de corral. Lo ventea y mastica el freno como si mascara pasto. Masca, huele y gira para alcanzar lo que imagina que masca. Está oliendo el pasto de su carro y da vueltas, con el carro, persiguiendo enfebrecido lo que carga detrás. Ronda una ronda mortal. El carro hace huella, se atasca y ya no puede, el caballejo, salir adelante. Tira, saca pecho y patina. Su última vida se gasta.⁹⁷⁴

El caballito ha muerto y queda colgado de las varas del carro debido al peso de la carga y al peso insignificante con que ha quedado. La narración recorre escenas patéticas pero presentadas con un tono todavía poético. Un mes después, seco y vacío el cuerpo un último contrapunto entre la vida y la muerte. Una palomita encontrará en esa cabeza abierta en la “tensa aridez del salitral” una forma de apoyo y refugio. Así llega el mensaje de la vida que sigue, más allá de las contingencias, más allá del sufrimiento, más allá de los individuos. “Como una mano combada, para recibir el agua o la semilla, la cabeza invertida del caballito ciego acoge en el fondo a la dulcísima ave. Después, cuando se abran los huevos, será una caja de trinos”⁹⁷⁵. La imagen es similar a la utilizada en el cuento “Nido en los huesos” de *Mundo animal*.

10.2. “El puma blanco”.

“Buscamos un puma blanco” es el lacónico inicio del narrador de la expedición, dando el marco a la narración completa. En el primer párrafo, justifica la primera persona del plural, su condición de narrador intradieгético y de personaje secundario en la trama. “Soy el tirador contratado”, dice, y aclara que la corta expedición no es aventura de caza mayor sino expedición científica. Así se explica la condición sesgada del relato, el narrador simplemente va anotando, desde un discreto segundo plano, los avatares de la expedición.

⁹⁷³Ibíd. p. 238.

⁹⁷⁴Ibíd. pp. 238, 239.

⁹⁷⁵Ibíd. p. 240.

El grupo recorre la precordillera encontrando distintos puesteros de los que recaban información del puma albino. El texto menciona el choique blanco, como lo hacía el cuento de Fausto Burgos mencionado en este trabajo.

Ambientado en la precordillera mendocina (hay una referencia de alguien que ha llegado desde Lonco Vaca, en el departamento de Malargüe) es una de esas geografías que seguramente Di Benedetto conociera por su actividad periodística.

En ese recorrido se expresan nuevamente formas de la oralidad provinciana, particularmente en los diálogos con los habitantes de esas soledades. Y son fundamentales los diálogos en el avance del relato. El estilo lacónico de todo el texto no difiere del habla de los puesteros cuidadores de rebaños de cabras, estilo por lo demás reconocido en la mayor parte de la prosa de Di Benedetto. “Cabalgamos sin entrarle a la montaña. // De piedra y techo de chapa encontramos construido un rancho”⁹⁷⁶, dice el narrador. “Supo andar, más al verano. Lo ahuyentaron los perros. Es receloso y tímido ese bicho. De noche anda”, dice un puestero. Esos hombres están aislados en la montaña: “Cada veinte, cada treinta kilómetros hallamos otro puesto”. Uno de ellos ha perdido a un hijo por el ataque de un animal, otro demuestra su admiración por la belleza del puma blanco: “No mi amigo. ¿Quién lo iba a herir? Yo no. Cosa linda un bicho así. No hay que destruir las cosas lindas”. El narrador se asombra de esa defensa encariñada de lo bello. “Yo creía que un hombre de esta clase, a quien tanto debe costarle vivir, defendería sobre todo lo útil. Y no es así.” Tampoco se intimida el puestero con supuestos de que sea un mal presagio.⁹⁷⁷

El autor utiliza el argumento para hacer una disquisición sobre la diferencia. La existencia del puma blanco tiene la lógica de ejemplares especiales dentro de su propia especie. Individuos que pueden sentirse incluso “inferior a los demás”, ejemplares a quienes les desconfían incluso sus congéneres, lo que a veces puede costarles la vida. El puma albino vive de noche, por las molestias de la luz solar, anda solo, no se ha apareado, según noticias, aunque hubiera sido ya la época. No es difícil encontrar una relación metafórica con otros personajes de Di Benedetto.

El tratamiento de los tiempos del relato muestra pequeños saltos temporales apenas perceptibles. Cada tanto, un párrafo de expresión poética detiene el tiempo de la narración

⁹⁷⁶ Antonio Di Benedetto, “El puma blanco”, pp. 242,243.

⁹⁷⁷ *Ibíd.* p. 245.

para ocuparse de detalles como la caída de la noche en la precordillera, la flor del cactus: es la naturaleza bajo la atenta mirada y subjetividad del narrador.

Averiguo el secreto del amarillo trepador: él ilusiona con su olor de cocina. Las flores también poseen algo del huevo, el color de la yema. Más abajo están las espesuras blancas y violáceas. Puedo descifrar sus detalles. Por la ramita trepan unas miniaturas verdes; arriba un ramillete de seis o siete florecitas blancas, modestas; pero agrupadas tienen presencia y parecen una sola de armoniosa constitución. Otras organizan su blanco en cúpula, resguardando, quizás, el punto amarillo que oscila al medio, mientras el verde se asciende y se entrevera con la flor. Alguna se puede creer que nace de un palito seco, del palito una espiga y en la cumbre cinco pétalos limpiamente blancos. Cinco hojitas violadas, circundando dos estambres, forman el pequeño ramo que emerge entre hojas de un verde terso, abiertas, como tres dedos, con algo de antiguo y de noble que parece heráldico. Y de la negrura de este otro enjambre de ramas ásperas salen hojas lanceoladas, de un verde firme, sólido, que se aparean como enamorados.⁹⁷⁸

Pequeñas historias secundarias se van incrustando a lo largo del texto. Algunas más desarrolladas, otras apenas bosquejadas. Al igual que otras narraciones largas del autor la posta del relato va pasando de escena en escena y distintos nudos narrativos van sobrellevando la carga de la historia de fondo.

Luego de aquella larga descripción de detalles geográficos e incluso botánicos, la tragedia llama a la puerta: suena un tiro, dos. El jefe de la expedición cree que sus compañeros están cazando liebres. De inmediato suenan tres disparos más. Montan los caballos hasta que encuentra la escena: el puma blanco está muerto, uno de los dos expedicionarios que habían salido a reconocer el territorio ha sido “atacado y conserva el espanto: tiembla”. El otro ha matado al animal que debía ser capturado⁹⁷⁹. El jefe de la expedición se desvive para conservar el cuerpo y llevarlo de regreso, lo que presenta enormes dificultades porque los caballos se sienten amenazados y se niegan a cargarlo. El hombre atacado, presa todavía del terror, se emborracha y a la noche mata los caballos de la expedición creyendo que son vacas. Queda en suspenso si pueden volver a la civilización sin sus cabalgaduras.

10.3. “El cariño de los tontos”.

En la “Información” que a manera de presentación había redactado Antonio Di Benedetto para la edición de Alianza de sus relatos más extensos o *nouvelles*, según el autor, dice que tenía la “pretensión, vaya a saberse si lograda, de haber modulado en “El

⁹⁷⁸Ibíd.pp. 248, 249

⁹⁷⁹Ibíd. p. 249.

cariño de los tontos”, tonos semejantes a los de «*Moderato cantabile*», novela de Marguerite Duras. La novela de Duras trabaja en relación a la soledad, la rutina de una mujer de clase media acomodada cuya vida no sale de la mediocridad, de pronto interesada en un crimen de tipo pasional que conoce por causalidad.

El espacio de la novela es un pequeño pueblo en zona rural, periférico de una capital de provincia. Menciona Chacras de Coria. No menciona a Mendoza pero sí lugares de la ciudad, cercana a esa localidad, como “el teatro Independencia, frente a la plaza”, a donde ven a Borzani, interventor de la Provincia. A propósito, en *Sombras nada más...*, Di Benedetto recuerda, adjudicándose a Emmanuel, *alter ego* del autor, que “un año después de la muerte del padre, cuando Emanuel enfermó, se puso melancólico y delgado, y en el colegio no rendía para nada [lo] mandaron a la casa del tío, en Palmira, zona rural encabezada por un poblado, y él no podía dormir la siesta, que era obligatoria para reponerse, según el médico, así como alimentarse de carne y mucha fruta. En la siesta, cuando los adultos dormían, se deslizaba a la tienda del tío y se apropiaba de bolitas de colores.”⁹⁸⁰ Ese es exactamente el entorno, físico y familiar, del cuento o *nouvelle*, incluido el temblor de tierra, fenómeno habitual en Mendoza. Uno de los protagonistas principales es veterinario, profesión que confiesa hubiera elegido Di Benedetto si no hubiera sido periodista. Como en otros casos, el tiempo en que se desarrolla la ficción está establecido de manera indirecta por las noticias del diario, pero no se expresan con claridad.⁹⁸¹ Va desde el año 1929 hasta 1936.

Un reclamo autodestructivo de Amaya da inicio al relato. Ante la fuerza del temblor de tierra al que se enfrenta, “Amaya piensa: lo que tanto he esperado”, y luego, en fervorosa súplica autodestructiva pide: “Que me lastime, que me destrozé todo, todo. [sic]”⁹⁸² La estructura argumental es compleja, y traza una suerte de paralelo entre la historia de los “tontos” y los que no lo son, entre la protagonista Amaya y su hermana débil mental, protagonista que ha buscado un amor romántico que la saque de su vida de casada

⁹⁸⁰ Antonio Di Benedetto, *Sombras, nada más...* Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora, 2008, p. 35.

⁹⁸¹ En 1929 Carlos Washington Lencinas debe defender su diploma como representante electo en el congreso, llega el Graf Zappelín a la Exposición Iberoamericana de Sevilla y se muestran los restos del RR Roque González de Santa Cruz, “civilizador de la cuenca del Paraná y del Uruguay”, que fundó la reducción en Itapúa, actual ciudad de Argentina de Posadas. Sobre el final del cuento, Cataldo habla de la invasión italiana a Etiopía liderada por Mussolini en el año 36.

⁹⁸² Es extraño este masculino en el “todo”. Desde ya que se refiere al cuerpo, pero parecería más lógico que una mujer utilizara *toda* para sí misma, salvo que compute el cuerpo por partes.

sin amor ni sentido. El disparador para la ilusión romántica de Amaya es a noticia del suicidio de un joven poeta de 31 años que ella supone, sin información cierta, por amor. “Entonces siente el temblor, no el de la tierra, sino uno que lleva adentro, un temblor y una angustia que aflojan sus carnes y la vuelcan doblada sobre el vidrio del mostrador.”⁹⁸³ Amaya se apropia del poeta José Luis suicidado, se identifica con su amor suicida, le da un carácter secreto, entiende que no debe ostentarlo fuera de sí, y por ese hecho se *disuelve* en su interior “una dulzura, el recuerdo de ese José Luis que ella no conoció.”⁹⁸⁴

En la ciudad camina, desesperada, provocando los piropos de los hombres “buscando solo que la reconsideren”. Tratará de encontrar la manera de escapar a la insatisfacción que le ofrece su vida, en particular su marido, comerciante de pueblo, materialista, que atiende el negocio, en el frente de su propia casa, en saco pijama. La Colorada, hermana de Amaya, disminuida mental y su tierno amigo Cataldo, igual que ella en inteligencia pero leal y decidido, juegan un contrapunto con el resto de la historia.

No son simples los personajes, ni mucho menos planos. Y el juego de espejos es permanente. Amaya es inteligente, como el hermano de Cataldo, mientras los otros dos son totalmente dependientes de ellos. Después de la muerte del padre de Amaya y la Colorada, “vinieron dos hombres a sus vidas: para la Colorada, uno que habría de atontarla más, dejándole engendrada una hija que luego se perdió; para Amaya ese marido [...] un poco huraño —él sabe por qué, un poco incómodo...”⁹⁸⁵. Hay un punto que quedará oscuro intencionalmente, una suerte de pecado inconfesable de Amaya que no desvela hasta el final, y aun así no del todo. “El marido quemó una vez —él sabe por qué— todas las novelas” dice el texto. Amaya lo acepta, así como aceptará que el marido la golpee, con una pasividad que además de conmové es difícil de entender, salvo que sea una forma de autocastigo asumida por esa culpa inconfesable. Sobre el final del relato la golpeará nuevamente, y solo entonces se hará patente que ese antecedente de infidelidad existió por parte de Amaya. También queda intencionalmente oscuro a lo largo del cuento si la mujer conoció al poeta muerto, o solamente lo fantasea. Solo al final se hace transparente que ese amor es puramente imaginario, que es la búsqueda de amor platónico sin concreción. Suspiros, la hija de Amaya, también tiene algún tipo de disminución psíquica. “Amaya se

⁹⁸³ Antonio Di Benedetto, “El cariño de los tontos”, p. 256.

⁹⁸⁴ *Ibíd.* p. 257.

⁹⁸⁵ *Ibíd.* p. 255.

resigna otra vez a que la hija sea de esta manera.”⁹⁸⁶ ¿Cuál es esa manera? Mucho más adelante nos enteraremos, de manera indirecta, que la niña tiene en ese momento ocho años aunque un desarrollo psíquico es menor a su edad.

Amaya intentará por dos veces concretar ese amor que anhela y necesita. La primera con un vecino veterinario, con el que se ha visto en el ómnibus en el que vuelve de la ciudad. Amaya se sabe mirada y deseada: “un hombre que puede mirar así, a los ojos, sólo a los ojos” se dirá después, cuando ambos busquen pretextos para encontrarse sin sospechas. Desde el primer momento han bastado las miradas con el hombre para desatar su deseo, lo que se hace evidente incluso para su marido al volver a su casa: “No se controla”, dice al verla entrar. Di Benedetto es siempre un narrador fino en los detalles de la seducción, de los pequeños gestos que inspira el deseo, el que se conoce y también de aquel que todavía no se ha hecho evidente siquiera para el propio interesado. Esa misma noche Amaya ve, sentada en el patio, lo que desea ver: “que la luna revela, contra la pared blanca de la casa de enfrente, a un hombre que espera por ella. Un hombre inquieto y silencioso, que no se sabe quién es.”⁹⁸⁷ Como en otras ocasiones, la narración juega con el sueño, el ensueño, la imaginación y el deseo en la construcción significativa, y esa conjunción golpea en el cuerpo, no es solo platónica: “Y algo, en algún punto del cuerpo de Amaya, vibra.” La insinuación de la sexualidad, del anhelo de amor, de los sueños que llaman al cuerpo se entremezclan en el lenguaje que se preña de sentidos múltiples, con palabras cargadas de sensualidad: “Amaya siente la necesidad de abrirse, de recibir más vida, otra cosa [...] la penetra el olor de la tierra regada, y eso que parece venir de la pulpa de los duraznos amarillos que están maduros.”⁹⁸⁸

El estilo fragmentario va más allá del los pequeños bloques escénicos que suele presentar Di Benedetto. Algunos de ellos son particularmente cortos y las referencias y los anclajes en las circunstancias de la trama están apenas indicados. Junto con el desarrollo de la relación con el veterinario, que finalmente se produce y se corta abruptamente, la narración desarrolla una serie de hechos secundarios que por momentos cobran importancia, que sirven además para que la historia de amor principal quede escondida.

⁹⁸⁶Ibíd. p. 253.

⁹⁸⁷Ibíd. 260.

⁹⁸⁸Ibíd.

El veterinario y Amaya emplean una excusa para verse manteniendo las apariencias frente a todos. “Un desesperado”, es la conclusión con que define Amaya la violencia latente de Romano, y es en esa violencia que reconoce en la que pretende involucrarse, no docilizarlo, quemarse en él en cambio, si es que él lo merece. Amaya produce la condensación entre José Luis, ideal amoroso, encarnándolo en Romano, el veterinario, que puede ser su representación en la tierra. Él le ha hecho sentir el temblor del cuerpo y del alma.

José Luis. Veterinario. No, doctor en veterinaria. Sanaría las alas de los pájaros caídos y, para vivir y por compasión, curaría los perros y los gatos de la gente rica. Tendría en la ciudad una casa de patios con palmeras, poblados de jaulas con los animalitos enfermos, todos mansos, todos limpios aunque tristes... Todos confiados a su mano.⁹⁸⁹

Para verla a solas Romano la invita a la ciudad, con la excusa de mostrarle el taller y en especial una estatua que prepara en yeso el escultor Cardona⁹⁹⁰, símbolo de “un criollito” en alpargatas: “Fíjese, alpargatas en una escultura. ¿Usted sabe la pena que me da?”⁹⁹¹ Tangencialmente se plantea el problema de la obra de arte: una escultura cuyo tema es el pueblo llano: la alpargata símbolo del *pobrerío* pero especialmente del radicalismo lencinista, como después lo será del peronismo.

El *pecado* de Amaya se ha consumado. Hasta qué punto ha llegado no figura en el texto, la consumación carnal no suele estar explícita en los textos de Di Benedetto, a pesar de la fuerte carga de sexualidad que tienen. “Amaya regresa con la cara, el cuello, las manos cubiertas de besos”. No vieron la escultura del criollito, “no estuvieron en el taller de ningún artista.”⁹⁹² Apenas regresa a casa, ya de noche, presiente que algo ya empieza a castigar su falta, cuando entra percibe la desgracia. La casa está vacía: “Se siente como descubierta, como denunciada, como señalada por el silencio.”⁹⁹³ Su hija Suspiros, jugando con los tontos Cataldo y la Colorada, se ha perdido. Antes de encontrarla, Amaya, sospechando que su hija se puede haber ahogado en las aguas del canal o haber tenido un accidente grave, realiza una promesa. Sacrifica el futuro de su deseo, deseo de hombre, de otra vida, de plenitud, incluso violenta, a cambio de la vida de su hija: “Renuncio a ese

⁹⁸⁹Ibíd. p. 267.

⁹⁹⁰ Cardona es realmente un conocido escultor de fama entre el nutrido grupo de artistas plásticos mendocinos, autor entre otras muchas obras del famoso “cóndor de la avenida de Acceso” que fue y sigue siendo un icono de referencia de la ciudad de Mendoza.

⁹⁹¹Ibíd. p. 275.

⁹⁹²Ibíd. p. 280.

⁹⁹³Ibíd. p. 281.

hombre. No me tocará más. Yo te prometo. Pero que ella esté viva. Aunque enferma, aunque herida, viva.”⁹⁹⁴ Como en “Declinación y Ángel”, la culpa y el pecado de los mayores es castigado en los inocentes. Pero la renuncia no alcanza al ideal José Luis, por el contrario: “Sigue con ella, sigue en ella. No se comprometió por él, sino por el otro hombre. No tiene que echarlo de sí.”⁹⁹⁵ Simétricamente a la consumación de Amaya con el veterinario, a la Colorada le han dado dan las “cosquillitas” entre las piernas, se levanta la falda hasta el bajo vientre y Cataldo la rasca hasta que está satisfecha.⁹⁹⁶

Una buena cantidad de digresiones van planteando temas políticos de la época y el trasfondo social, de manera sesgada (recordemos que Di Benedetto está escribiendo treinta años después). Romano, el veterinario, ha venido a la provincia con la intervención de Borzani entre 19328 y 1930) impuesto por el gobierno nacional de Yrigoyen en contra del leninismo. A pesar de haber trabajado en Santa Fe “por el partido” el premio ha sido tan magro como que lo nombran “veterinario de matadero de un departamento”. Alude a la “revolución” militar del 30, con la que Romano pierde el trabajo en el matadero. La economía ha llegado a tener “viñas arrancadas y el vino por las acequias” por la crisis del 30 y la sobreproducción.⁹⁹⁷ Los gobiernos conservadores se imponen por el fraude. Un contratista alude a que la uva no vale nada.⁹⁹⁸ Habla del bajo sueldo de los maestros y la “desaparición” de Romano de todas las listas para ejercer la docencia con los gobiernos conservadores por estar identificado con el gobierno yrigoyenista.⁹⁹⁹ El rico marido de Ignacia, amiga de Amaya, “pertenece a una de las fracciones del partido conservador”, con las “sienes finamente veteadas de canas, afecto a los sacos sport y los pañuelos de seda en el cuello”, de raquetas de tenis siempre enfundadas. Representa “algo de importancia en el gobierno”, el personaje que se ha enriquecido de pronto. Compra a precios ridículos tierras fiscales que son útiles para minería¹⁰⁰⁰, o compra pequeñas propiedades agrícolas de gente arruinada, a precios viles ante la desesperación de sus dueños, tierras que serán recalificadas como urbanas:

⁹⁹⁴Ibíd. p. 282.

⁹⁹⁵Ibíd. p. 284.

⁹⁹⁶Ibíd. pp. 278, 279.

⁹⁹⁷Ibíd. p. 285.

⁹⁹⁸Ibíd. p. 278.

⁹⁹⁹Ibíd. p. 285.

¹⁰⁰⁰Ibíd. p. 286.

Huertas de media, una y dos hectáreas, pequeñas viñas que se dilataban detrás de una casa de familia, comenzaban a quedar apretadas entre la edificación de los pueblos; pero desesperaban al agricultor que veía estancados los precios y el rendimiento, mientras los hijos crecían precisaban más cosas, ahí apenas le servían y se daban a soñar con la ciudad.¹⁰⁰¹

No se puede obviar, por otro lado, el análisis la situación de las hermanas, Amaya y la Colorada. En la disparidad de sus situaciones, se encuentran paralelismos evidentes. En ambas se dan situaciones afectivas triangulares, las dos tienen amores con carnalidad y otro imposible e idílico. Las historias están presentadas en el texto de manera intercalada prácticamente sucesiva y alternada. La historia de la Colorada incluye una hija muerta, su creencia de que engendra moscas por habersele metido una por la nariz y se le quedó en la cabeza, una sexualidad que reclama de vez en cuando las manos de Cataldo entre sus piernas. Cataldo, también retrasado, es el amigo real y leal de la chica, probablemente impotente y no siente el llamado del sexo. Su amor por la Colorada es por lo tanto desprendido y desinteresado. Convocado al servicio militar, ha sido rechazado luego del examen médico. Sin embargo vive la milicia en su imaginación, no solo como posible sino como necesaria. Sueña que la Colorada le ha pedido que antes de dejarla sola, cuando marche a la guerra, la ayude a casarse con Romano, el veterinario. Y se compromete con ella a arreglar su casamiento. Ese juramento será el desencadenante del drama final.¹⁰⁰²

Con el paso del tiempo, en la casa de verano de su amiga Ignacia, Amaya conocerá al rdbomante Gaspar, que busca agua o minerales para su patrón. Es su siguiente posibilidad de romper el tedio rutinario que le ofrece un marido torpe y materialista. Al principio no la atrae en lo más mínimo. A Amaya igual “le daría, piensa, si él no estuviera. Gravita tan poco... Sólo le complace que sea suave”. Sin embargo una tarde ve que su hija “Suspiros se echa a su lado, en el pastito del suelo, y lo contempla desde abajo mientras él habla con la señora Ignacia”. Amaya percibe esa mirada y le entra una punzante aprensión. Controla la blusa de la niña. Desde ese momento, triangular entre madre e hija y el hombre, Amaya mirará a éste con “buena voluntad. «Gaspar, —piensa— es tan sencillo. Como decir mi nombre, como decir José Luis». Y nombra mentalmente a José Luis sin retirarse de todo lo que en ese momento la circunda.”¹⁰⁰³

¹⁰⁰¹ Ibíd. p. 296.

¹⁰⁰² “Por lo demás, no son necesarias otras precauciones. Cataldo no podría engendrar hijos. Eso se sabe, de años.” Ibíd. p. 301.

¹⁰⁰³ Ibíd. p. 291.

Con él se puede hablar, se puede estar a solas porque con ese hombre no se siente hostigada ni asediada. La atracción por Gaspar le recuerda físicamente la de Romano, el veterinario, y la asusta. Pero la identificación de Gaspar con el amor imposible del suicidado José Luis empieza a ser permanente. “Hay matrimonios dulces”, le dice Gaspar, incluso en la vejez; con ese comentario cree haber sido descubierta en su unión con José Luis, lo que le da “una inexplicable fruición: como si él hubiera adivinado su comunión espiritual con José Luis y la cubriera de respeto”. Pero el supuesto descubrimiento es solo lo que piensa Amaya¹⁰⁰⁴. Perdiendo la noción de realidad, le confiesa: “Tuve un novio. Tenía 31 años. Se mató.”¹⁰⁰⁵ Se supone que Amaya habla en realidad del poeta muerto del que tuvo noticias por el diario, su pensamiento fluctúa entre realidad e irrealidad, entre la cordura y la insanía. Se identifica con la mujer que pudo haber provocado el suicidio del poeta por amor, suposición de ella porque no es parte de la noticia; se identifica a tal punto que incluso en conversación con el marido dice del poeta suicidado: “Pudo estar acá, algún verano. Pudimos verlo, vos y yo, cualquiera pudo verlo y nadie podría decir que iba a matar”. Pero el “pudo estar acá” es solo hipotético, no indica ningún recuerdo efectivo de Amaya. Es ensoñación de Amaya, como ha insinuado el texto mucho antes: “Amaya se *reintegra a la imaginación callada del veraneo* de José Luis en Chacras de Coria.”¹⁰⁰⁶ Este proceso de identificación y condensación de personajes es intencionalmente oscuro a lo largo de toda la narración.

Amaya va a ofrecerse a esa segunda encarnación de su José Luis platónico. El lenguaje de la narración se hace más ambiguo, multivalente. Amaya se ofrece con palabras en las que el valor del significante sobrepasa un sentido de referencialidad estricta: “Déme las sábanas. Las lavo yo [...] Deme otra ropa, entonces lo que le haga falta”. Amaya quisiera decirle que, con él, “los días tras días no ensucian nada, no afean nada. Que la conmueve que un hombre emplee sin rubor la palabra belleza, que no se sienta menos hombre por eso.”¹⁰⁰⁷ Gaspar a su vez también se entrega: “Quisiera ser ese muchacho que se mató”, se ofrece a ella hablando del José Luis ideal. Amaya, ante las palabras “que la

¹⁰⁰⁴Ibíd. p. 293.

¹⁰⁰⁵Ibíd. p. 298.

¹⁰⁰⁶Ibíd. p. 257. La itálica no es del original.

¹⁰⁰⁷Ibíd. p. 292.

recorren”, se siente “blanda, dócil” ante aquella voz que entre las insinuaciones y las oscuridades de la conversación, “no se atreve a decir todo”.

El marido, celoso, le prohíbe ir a lo doña Ignacia, en donde cada vez con mayor asiduidad se encuentra con Gaspar. Ella argumenta débilmente del compromiso que han adquirido, ambos, para cuidar de la casa de doña Ignaci. Amaya está desesperada con la prohibición. Se prepara para salir, la vestimenta la delata, pero no hace falta decirlo, su marido adivina adónde irá. En este punto aparece ese núcleo oscuro del relato, una culpa asumida en lo más profundo, por lo que el personaje asume también el castigo como una carga de su destino, sin reacción posible, un castigo casi deseado ante la posibilidad de que pueda pagar algo, a todas luces merecido. Y estalla la violencia contenida, también en muchos de los relatos de Di Benedetto, y aparece la punta del iceberg de una infidelidad anterior y de la violencia física soportada para pagar esa culpa. El marido deja el diario:

No se apresura. Ella no se moverá. Ni cuando le pegue. Ni gritará ni le hará resistencia. Ni siquiera cuando haya caído sobre las baldosas y él la esté pateando.

No se moverá. Tiene tiempo de avanzar despacio y dejarse quemar por la memoria: las tropas que entran a la villa por la calle principal, bajo el aguacero de primavera; los ejercicios nocturnos de tiro, en los cerros vecinos, que cruzan de refucilos la noche, Amaya trastornada de alegría, atropellándose todo el día, y esas fugas, «¿A dónde vas?», «Al campamento, a ver las carpas, las ametralladoras»; la partida en camiones que no dejan de pasar, pisando y pisando los tenaces cascarudos nocturnos que caen desde los faroles de la calle ... Y ese lloriqueo de ella, ahí a su lado en la vereda, que al principio no parecía nada...

No se moverá. Él sabe. Ni cuando alce la mano, ni cuando la mano caiga sobre ella. Y, a su vez, Amaya sabe que la golpeará y la golpeará. Será lo mismo.¹⁰⁰⁸

Pero el verdadero castigo para Amaya vendrá recién ahora.¹⁰⁰⁹ Ese el verdadero castigo, como el castigo bíblico de un dios perverso incapaz de bondad, cuya vara de justicia es estrecha para reconocer el amor, la sexualidad, el no conformarse con la pesada carga de una vida cotidiana con la que hay que cumplir aunque sea infeliz. Suspiros, la hija, la niña de trece años, cae enferma.

Mi culpa —balbucea, asociando a una idea de castigo lo suyo y de Gaspar.
Piensa en Dios, pero no quiere comprometerse. Le pide. Sólo le pide. Ruega y reza.
En la noche, con el segundo diagnóstico, se rinde. Cae de rodillas y promete.¹⁰¹⁰

Amaya promete que ya no verá más a Gaspar, y sobre todo que no avanzará en una relación a punto de consumarse, como lo ha sugerido el hombre. Pero a pesar de la

¹⁰⁰⁸Ibíd. p. 302.

¹⁰⁰⁹El texto se sitúa en el año 1936, año en que “La Cámara de Diputados aprobó la vacuna antidiftérica obligatoria para toda la provincia”. La Ley 1.177 dispuso la vacunación antidiftérica obligatoria ante la grave epidemia.

¹⁰¹⁰Ibíd. p. 304.

promesa, Suspiros muere. Otra vez ha caído sobre Amaya el castigo terrible, no sobre ella sino sobre Suspiros. Como en *Declinación y Ángel* el castigo cae sobre un inocente. Su hija inocente muere.

En el final, el enfrentamiento entre Cataldo y Romano, que ha venido siendo objeto del ataque a pedradas del tonto, concluye en tragedia. El pobre lelo se ha propuesto “arreglar el asunto” del casamiento de la Colorada con el veterinario antes de irse a la guerra de la Abisinia, para cumplir con el servicio militar. Se lo planteó antes y ante el rechazo lógico por semejante absurdo ha decidido insistir con violencia. En uno de esos ataques Romano acorrala al muchacho en su campo, criadero de gallinas de raza, lo apedrea; se enzarzan en una pelea que ha comenzado el tonto y que termina en el incendio que provoca Cataldo y acaba con el criadero completo. La desgracia es paralela a la muerte y entierro de Suspiros, y está relatada en el mismo bloque, en una conjunción patética que mezcla la chamusquina de animales con la desolación de Amaya en el entierro, el pequeño cajón llevado en una carroza blanca con angelitos dorados en las puntas.

En el cuadro final Amaya repasa la memoria de la criatura: “«Ya no le haré daño —se dice—. Aunque me fuera con todos los hombres, nada más le pasaría.” Se siente liberada del compromiso: “ella ofreció a Gaspar a cambio de Suspiros, pero perdió a Suspiros”. Y sin embargo cuando encuentra a Gaspar lo contempla “con tristeza pero sin deseos. Le dice que no, con la cabeza. Y sigue su camino”.

Una Amaya con el sentido comprometido, que camina por horas y horas por los caminos sin casas, calificando el tipo de amor que buscaba con el inexistente José Luis, se dice: “Mi cariño, José Luis, es como el cariño de los tontos: mi cariño dura.” Y aún: “Debes perdonarme, José Luis. Debes perdonarme por Romano y por Gaspar. Te buscaba.”¹⁰¹¹

¹⁰¹¹ *Ibíd.* pp. 306, 307.

11. *EL SILENCIERO.*

En la entrevista de Günter Lorenz, Di Benedetto plantea su propio conflicto en el origen de la novela:

Yo digo que en *El silenciero* trato del ruido físico y metafísico. Los dos me perturban, como persona corriente y como novelista, desde cierta época de mi vida. Tenía el tema, pero no conseguía ni tramar el relato ni ver y definir los personajes. ¡Aunque el agonista fuera yo mismo!¹⁰¹²

En el relato de la vida cotidiana de un empleado de clase media, de vida modesta, aparece de pronto un quiebre: el ruido como factor desequilibrante. “Yo abro la cancel y encuentro el ruido”, dice el protagonista narrador.¹⁰¹³

Hay más de una tensión interna que organiza el relato. Como en otras oportunidades, Di Benedetto planteará una situación doble. Hablará de las dificultades de lo cotidiano, llevadas casi al absurdo, y de la discusión metafísica que subyace al conjunto. Del narrador no conocemos el nombre. En primera persona, con una conciencia a la vez omnipresente y discreta, va tejiendo los acontecimientos en una mezcla de percepción y delirio, sin énfasis alguno y sin discursos *explicativos*. El silenciero sufre, casi como un estigma físico, los movimientos del mundo real, cuyas alternativas tocan una personalidad hipersensible. Pero ese personaje hiperestésico está cruzado por otro devenir de la conciencia, previo, superior a la realidad física. Esa otra incomodidad metafísica, existencial, será el otro plano que juegue el relato como una manera de romper los cánones del discurso realista. Saer remarca, que el hecho de que “la anomalía esté en la conciencia o en las cosas es, a decir verdad, un detalle insignificante que no presenta ninguna utilidad para la resolución del problema” del protagonista.¹⁰¹⁴

¹⁰¹²Günter Lorenz, ob. cit. 125.

¹⁰¹³Antonio Di Benedetto, *El silenciero*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora, 1999-2003, p. 17.

¹⁰¹⁴Saer, Juan José. *La narración-objeto*. Buenos Aires, Seix Barral, 1999. Reproducido en “Prólogo”, *El silenciero*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora, 2003, p. 9.

Como otros personajes dibenedettianos, el silenciero se debate en una imposibilidad de acción. En palabras de Saer, se mantienen apagadamente “clavados a su imposibilidad de vivir, como un insecto todavía vivo en una lámina de naturalista, por la punta hiriente de alguna obsesión, la esperanza irrazonable.”¹⁰¹⁵

La coincidencia entre autor y personaje de ficción muestra una vez más el estilo de construcción ficcional de Di Benedetto. En la entrevista de Gabrielli el autor mendocino dice:

Mi apetencia de silencio está definida en mi libro *El silenciero*. Se refiere a las necesidades de excluir de la existencia de algunas personas todos los ruidos parásitos, los ruidos mecánicos, los ruidos innecesarios que perturban la cabeza del hombre y perturban la línea de su pensamiento y su acción. Ese era el silencio que apetecía en cierta etapa de mi vida para poder trabajar tranquilo.¹⁰¹⁶

El narrador vive con su madre, tiene veinticinco años, es subjefe en una empresa de comercialización. Como en su siguiente novela, *Los suicidas*, Di Benedetto pinta una relación estrecha del personaje con la madre. La preocupación amorosa de la madre por el hijo es correspondida. En el hogar, que se adivina pequeño, abierto al “menguado patio de baldosas al centro de la manzana”, el narrador identifica la figura materna con “los benignos ruidos domésticos.”¹⁰¹⁷ Ante la aparición de los ruidos “ella se siente aturdida y molesta y se ha inquietado, a cuenta, por el hijo.”¹⁰¹⁸ El hijo también se preocupa por ella con devoción. Ante la aparición del ruido el narrador dice: “Me pregunto si también habrá sacudido a mi madre y sé que sí, porque llega ella —demasiado temprano para el disimulo— con una sonrisa de buenos días y el desayuno esmerado que se prepara al hijo solitario.”¹⁰¹⁹ La preocupación incluye el cuidado de una *moralidad* expresada con excesiva delicadeza: “las voces de los hombres [...] a veces traen esas palabras que humillan si advertimos que las oye la mujer que respetamos. Aunque mi madre y yo nada decimos, esas bruscas penetraciones nos amargan.”¹⁰²⁰

¹⁰¹⁵ *Ibíd.*

¹⁰¹⁶ Andrés Gabrielli, art. cit. p. 7.

¹⁰¹⁷ Antonio Di Benedetto, *El silenciero*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora, 1999-2003, p. 18-.

¹⁰¹⁸ *Ibíd.* p. 18.

¹⁰¹⁹ *Ibíd.* p. 20.

¹⁰²⁰ *Ibíd.* pp. 20, 21.

11.1. Besarión.

Pronto aparece en escena Besarión, amigo del narrador que desde el primer momento es presentado de manera nebulosa. Es extraño que se haya reparado tan poco en el valor del nombre de este personaje. Conocemos el cuidado del autor en relación a los detalles de sus construcciones novelísticas. También es evidente la apuesta de Di Benedetto por nombres de reconocidos anacoretas cristianos. Besarión es el nombre de un anacoreta nacido en Scete, Egipto, en el siglo IV, santo de la iglesia Católica, mendigo y peregrino que en época del emperador Teodosio se fue a vivir al desierto¹⁰²¹. Según Emmanuel Swedemborg, los hombres de su época no lo entendieron y esa posteridad que somos nosotros no ha sabido qué pensar de un hombre que afirmaba vivir al mismo tiempo en este mundo y en el otro. Esa misma característica parece tener el personaje dibenedettiano.

Besarión se presenta, aunque en forma embozada, como un doble del protagonista¹⁰²², en una poética que, como reconoce el autor, mezcla realidad e irrealidad. Es el movimiento inverso al de concentración onírica: en este caso el personaje no condensa caracteres de otros sino que se desdobra. El personaje puede ser considerado tanto real como irreal en la novela. Por momentos cobra cuerpo, en otros aparece más que nada como una doble conciencia y vivencia del protagonista. Como veremos después se ve envuelto en situaciones en el límite entre lo onírico y lo *real* en la ficción.

Porque él no requiere las convenciones de la hospitalidad y se contenta con el diálogo. Y porque nuestros litigiosos diálogos disimulan ante quien sea que yo, un hombre grande de veinticinco años, gandlee en el vano de la puerta sin que nadie sepa de mi ansiedad...¹⁰²³

¹⁰²¹ Discípulo de san Antonio y después de san Macario. Se dice que no vivía bajo techo, sino que pasaba el tiempo en marcha de un sitio a otro para quedarse a descansar donde lo sorprendía el cansancio; observaba un estricto silencio y mortificaba su carne con ayunos y penitencias. *Analecta Bollandiana*, vol. LXV (1947), pp. 107-138. Los datos que hemos dado se tomaron de un panegírico sobre el santo de su nombre, escrito por el cardenal Besarión, arzobispo de Nicea, Patriarca latino de Constantinopla y cardenal de la Iglesia Católica Romana. Ese texto toma la *Analecta Bollandiana*, vol. LXV (1947), pp. 107-138.

¹⁰²² En relación al doble recordamos que: “Un rasgo común a todas las imágenes que se sucedieron hasta 1835 aproximadamente es que todas ellas representan una amenaza que se cierne sobre el individuo desde el exterior [...] Si ahora tratamos de encontrar el común denominador de las imágenes que ocupan un primer plano a mediados de siglo, vemos que tanto el espejo de doblaje como el retrato en cuanto ánima representan una amenaza que se cierne sobre el individuo desde el interior: el doble del retrato o del espejo no es algo externo y ajeno, sino un aspecto reprimido de la propia personalidad del individuo.” Theodore Ziolkowski, *Imágenes desencantadas. Una iconología literaria*. Madrid, Tauros, 1980, p. 209

¹⁰²³ Antonio Di Benedetto. *El silenciero*, p. 22.

Este uso de la especularidad, recurrente en Di Benedetto, y el límite insustancial entre realidad e irrealidad, refiere también a una forma del discurso fantástico. Como dice Bressiére: debido al

...uso esencialmente de la *especularidad* y de la ilusión, el texto fantástico parece un discurso privilegiado, por ser apto para tocar al *hombre imaginario* y para el perfecto ejemplo que este da de jugar de la representación y de la falsedad en la obra en todo relato literario. [...En lo fantástico] el problema de la relación del lector con el libro y del libro con la realidad se da engrandecida y exaltada. Lo fantástico pone de manifiesto el fondo de todo mecanismo narrativo y restituye la verdadera función de lo imaginario: la de difundir la práctica y el gusto del extrañamiento, la de restablecer la producción de lo insólito y hacerla pasar por una actividad normal.¹⁰²⁴

Hablando de su amigo Besarión, el silenciero dice: “Su vida familiar reitera matices, no sé si esencias, de mi propia vida.”¹⁰²⁵ Cuando el ruido invade el universo doméstico del silenciero, el agua y la maldad del dueño de casa inundan el patio y la vida de Besarión y su madre.¹⁰²⁶ Besarión es resistido por la madre del silenciero porque “le sugiere preguntas que ella no sabe contestarse...”. Nunca le habla a su amigo en el trabajo, solo en su casa. Besarión, contracara de nuestro héroe, al contrario que él, anda en la calle y es libre. El narrador le explica a su madre que él “es jefe ahí adentro [de la oficina, mientras que Besarión] tiene el Poder en todas partes y teniendo el Poder no puede subordinarse a mí porque yo esté en una oficina.”¹⁰²⁷ La madre no entiende qué tipo de relación tiene su hijo con su amigo: —Sí, es cierto; es un poco complicado.”¹⁰²⁸ El trato con Besarión se plantea en un plano distinto desde el primer momento; unas veces es en el plano intelectual, otras veces espiritual. Besarión es el *amigo* de “litigiosos diálogos”. Esos diálogos le sirven al silenciero para calmar sus inquietudes, discutiendo ora del mundo físico, ora del conflicto amoroso cuando este aflora. El diálogo con Besarión es especulación de la propia vida y de las ideas acerca del mundo. El narrador dice que tiene “*experiencia* de los ejercicios mentales” de Besarión, cual si fueran propios.¹⁰²⁹ La vida de Besarión espeja la del protagonista y comparte con la madre una mesa donde raramente se posan más de dos cubiertos, como en casa del silenciero¹⁰³⁰ Después de cenar y antes de sus cavilaciones, el

¹⁰²⁴ Irène Bessiére, *Le écit fantastique. La poétique de l'incertain*. Paris, Larousse Université, 1974, p. 29. Traducción en Ceserani, Remo. *Lo fantástico*. Madrid, Visor, 1999, p. 101.

¹⁰²⁵ Antonio Di Benedetto, *El silenciero*, p. 24.

¹⁰²⁶ *Ibid.* p. 34.

¹⁰²⁷ *Ibid.* p. 21.

¹⁰²⁸ *Ibid.*

¹⁰²⁹ *Ibid.* p. 23.

¹⁰³⁰ *Ibid.* p. 26

protagonista dice: “Besarión interfiere”, pero el texto no ha introducido acción alguna que diga que ha llegado nuevamente. Una conversación entre ambos especula sobre las malas decisiones de arquitectos y urbanistas, aunque hace pensar en un soliloquio dialogado, en el que el amigo es espejo de sí mismo, parte de su propia conciencia, de su *especulación*.¹⁰³¹ En otro momento el mismo narrador parece aclararlo: “A veces me abstraigo y pienso así, en forma dialogada. Sólo que, como si fueran ciertos, estos diálogos intensos me dejan lacerado.”¹⁰³² Di Benedetto imita aquí el estilo de algunas especulaciones de Kierkegaard, en especial en *Enten-Eller*, traducido como *O lo uno o lo otro*.

11.2. El plano físico y el metafísico.

Hay un ruido... material.
Y hay otro ruido que es... ¿cómo es?¹⁰³³

En el plano físico, los avatares del silenciero son más bien decepcionantes. Desde el primer párrafo se encuentra con problemas insolubles. El insoportable ruido de un ómnibus se instala en su patio, no tiene a la mujer que le gusta sino a otra con quien se casa, nunca puede plasmar el libro que ambiciona escribir, construyen un galpón vecino a su casa que será un ruidoso taller mecánico, lavan autos a nivel industrial, el zumbido de un torno lo atormenta, si lo denuncia en la comisaría la inspección policial justifica el ruido y casi lo amenaza a él mismo, sus vecinos no lo acompañan en un reclamo ante el intendente, instalan una feria-mercado en la calle de su ventana que pone una radio a gran volumen, en su viaje de bodas toma un hotel pegado al ruido de una fragua, etc. Acosado, vende la casa y se muda de pensión en pensión por los ruidos que encuentra en cada una, a pesar del cuidado en elegir las; pierde dinero por la inflación; cuando compra una casa, enfrente instalan un club social, con bailes y mesas en la vereda, que se convierte en un garito con tiroteos incluidos, y además tiene como vecino a un taller de motocicletas, un taller de radios y tocadiscos.

Besarión y el silenciero tienen también un grave problema en común: el techo, la necesidad de casa y protección, que uno pierde por la invasión del ruido del mundo circundante y el otro por la acción insidiosa del dueño de la casa que alquila. Pero el

¹⁰³¹Ibíd. p. 53.

¹⁰³²Ibíd. p. 96.

¹⁰³³Ibíd. p. 137.

problema de la protección va más allá. *El techo* será el título de la novela que espera ser escrita, y que también se convierte en parte de las angustias del protagonista en la medida en que no se puede poner manos a la obra, en que no pasa de ser un proyecto de difícil consecución. Pero el problema del techo es le indica que para una familia, irse no es dejar un techo, sino cambiar un techo por otro. No es, no debe ser, caer en el desamparo. “Mi libro sobre el desamparo se llamará *El techo*”, había dicho el silenciero¹⁰³⁴.

La aparición femenina dará ocasión a una nueva situación triangular que repite el esquema tantas veces desarrollado por Di Benedetto. Una mujer inalcanzable, Leila, otra posible y que lo quiere, Nina, con quien a pesar de todo se casará. En el intento de acercamiento a la primera, el texto reconocerá lo que también es una definición de la poética del propio autor: “... porque soy indirecto (como que amo a Leila y hablo a Nina). Lo cual en nada lastima la honestidad y es simplemente mi método.”¹⁰³⁵

El silenciero reconoce su difícil relación con el entorno y con la vitalidad que encuentra en otros. “Me deteriora la alegría de ellos, en torno del asado, que puedo reconocer por el olor.”¹⁰³⁶ Esa sencilla escena de disfrute para él significará una asociación de ideas no referida al placer sino a una forma de sufrimiento extremo: “Me pregunto cómo habrá olido, en la hoguera, la carne de los mártires”. Lo distrae del mal humor la visita de Nina y Leila, quien toca algo en el piano: “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 arrimarme.”¹⁰³⁷ Por esa incapacidad, la invasión que sufre no es solo del ruido de vecinos o de talleres, sino también de todo lo mundano, del televisor, por ejemplo, de la música, de la radio que la madre no usa para no molestarlo. El ruido es una recargada metáfora del mundo real, el silencio es lo que le antecede y lo que le sobreviene al mundo y a la vida: el silencio también es entonces metáfora de la muerte.

Di Benedetto convierte la conflictiva relación con los ruidos del mundo en una discusión metafísica. Convocando a Schopenhauer en su defensa y comparando al narrador con los problemas de su filosofía, cita

«... un gran espíritu no puede realizar más que uno más pequeño, una vez que es interrumpido, molestado, distraído o desorientado; puesto que su superioridad es

¹⁰³⁴Ibíd. p. 32.

¹⁰³⁵Ibíd. p. 35.

¹⁰³⁶Ibíd. p. 40.

¹⁰³⁷Ibíd. pp. 40, 41.

condicionada por su capacidad de concentrar todas sus fuerzas en un solo punto y objeto, como un espejo cóncavo todos sus rayos; y eso se lo impide la interrupción ruidosa.

Por eso los espíritus eminentes —Kant, Goethe, Lichtenberg, Jean-Paul— siempre han aborrecido cualquier molestia, interrupción y distracción, en particular la causada, en forma violenta, por el ruido, mientras a los demás eso no los perturba mayormente.»¹⁰³⁸

Comparándose con el pensamiento del filósofo alemán, el protagonista se encuentra ante “un estado de ánimo melancólico, porque me filió —dice— entre los que pueden ser distraídos y perturbados” y encuentra de esa manera “uno de los posibles motivos de la postergación reiterada de mi libro —que yo siempre atribuyo a la inestabilidad de mi vivienda— y me hizo notar la falta de un debido contrapeso, puesto que no puedo presumir de un espíritu eminente.”¹⁰³⁹

La filosofía de Schopenhauer¹⁰⁴⁰ está vinculada desde un primer momento con el problema de la negatividad: “el dolor del mundo, la miseria de la existencia y todo lo que en general cabe dentro del concepto de lo negativo, son el tema y el punto de arranque de su filosofía.”¹⁰⁴¹ El punto de vista subjetivo de los personajes de Di Benedetto coincide, incluso desde lo estilístico, con el criterio del mundo como la propia representación: cuando de la conciencia reflexiva abstracta surge la reflexión filosófica, resulta claro que:

no conoce ningún sol ni ninguna tierra, sino solamente un ojo que ve el sol, una mano que siente la tierra; que el mundo que le rodea no existe más que como representación, es decir, solo en relación con otro ser, el representante, que es él mismo.[...] El sujeto es, por lo tanto, el soporte del mundo, la condición general y siempre supuesta de todo lo que se manifiesta, de todo objeto: pues lo que existe sólo existe para el sujeto.¹⁰⁴²

En *El silenciero*, la hipersensibilidad del narrador protagonista es también condición de conocimiento a través de un cuerpo real, de una vida real, y no de la atemporalidad o acorporalidad del *cogito* cartesiano. Somos algo más —dirá el filósofo— que seres pensantes: somos individuos, seres naturales arraigados en este mundo en virtud de nuestra índole corporal. Lo expresa así López de Santamaría:

¹⁰³⁸ *Ibíd.* p. 118.

¹⁰³⁹ *Ibíd.*

¹⁰⁴⁰ “Aunque admite muchas y muy diversas expresiones, en su fórmula más breve el pensamiento único reza así: «El mundo es el autoconocimiento de la voluntad». Así como el racionalismo moderno tuvo su origen en la intuición cartesiana del método, el irracionalismo contemporáneo nace del descubrimiento de la voluntad como cosa en sí. [...] El pensamiento único es la clave que nos permite descifrar «el enigma del mundo»: con él nos adentramos en la verdad de las cosas, en el mundo de las esencias más allá de las apariencias. De su mano podemos comprender la naturaleza y el espíritu, la vida y la muerte, el arte y la ética”. Pilar López de Santa María, Prólogo a *El mundo como voluntad y representación T. I*, de Arthur Schopenhauer. Madrid, Trotta, 2005, pp.2, 3.

¹⁰⁴¹ *Ibíd.*

¹⁰⁴² Arthur Schopenhauer, *El mundo como voluntad y representación T. I*, de. Madrid, Trotta, 2005, p. 23,24.

Schopenhauer rompe también aquí con la tradición moderna de la filosofía de la conciencia. Su reivindicación del cuerpo representa un hito en la historia del pensamiento y sienta las bases de una filosofía de la corporalidad que encontrará importantes desarrollos posteriores.¹⁰⁴³

Con él se abandona el mundo de las *conciencias puras*, la *res cogitantes* cartesianas en donde el cuerpo no pasaba de ser un apéndice más o menos molesto, para entrar en una nueva consideración que le otorga un papel central en la constitución de la subjetividad. Schopenhauer rompe con planteamientos fundamentales de la época moderna, empezando por el raci«onalismo y el optimismo que lo acompaña. Desestima la idea de una razón capaz de conocerlo todo con un buen método, como en Descartes, de un progreso indefinido del género humano como plantea la Ilustración y de un mundo que es el mejor de los posibles, como en Leibniz.

Ni lo racional es real, porque el mundo de la razón es un mundo de sueños y de engaño, ni lo real es racional, porque el verdadero ser de las cosas es una voluntad irracional y ciega. Es el momento de ocuparse de lo que la filosofía anterior soslayó o menospreció por considerarlo inexistente o accesorio: el sufrimiento y la maldad, la contradicción y la injusticia, la enfermedad y la muerte; en suma, el mal.¹⁰⁴⁴

El fenómeno no es la manifestación de la realidad sino más bien su encubrimiento. No es casual entonces el uso de sueños, explícitos o no, en la obra de Di Benedetto. En la contemplación estética el sujeto ya no se pregunta por el cómo, el cuándo, el porqué. Su modo de conocer se ha desvinculado del principio de razón y se dirige en exclusiva al qué. El arte ofrece una liberación momentánea del dolor.

El genio busca así lo mismo que el filósofo, pero por una vía y medios distintos: su conocimiento no es discursivo sino intuitivo, y no se materializa en conceptos abstractos sino en una obra de arte. Él es capaz de ver en lo particular lo universal, en lo efímero lo eterno, en el individuo la idea, y de transmitir luego ese conocimiento de forma indirecta a través de su obra.¹⁰⁴⁵

La tragedia expresa, sobre todo, el carácter de culpa que tiene nuestra existencia y que solo se puede expiar con el sufrimiento y la muerte. Dice Schopenhauer:

El verdadero sentido de la tragedia es la profunda comprensión de que lo que el héroe expía no son sus pecados particulares sino el pecado original, es decir, la culpa de la existencia misma.¹⁰⁴⁶

En una carta, Besarión introducirá el problema del desgarramiento existencial y su relación con lo cotidiano, citando explícitamente a Kierkegaard, a quien llama “Sören”.

¹⁰⁴³ Pilar López de Santa María, ob. cit. p. 4.

¹⁰⁴⁴ *Ibíd.*

¹⁰⁴⁵ *Ibíd.* p. 8.

¹⁰⁴⁶ Schopenhauer, Arthur. *El mundo como voluntad y representación*, p. 302.

Después de una pelea que le ha dejado el saco desgarrado, Besarión lo utiliza como metáfora del desgarramiento existencial: “Sören le advierte que la existencia desgarrada deja al hombre en la zona de contacto con lo divino.”¹⁰⁴⁷

El texto establece también una relación entre filosofía existencial y pecado original. Debido al poco descanso que ha tenido, el silenciero se cuida de errores en el trabajo para no quedar a merced de las correcciones de sus jefes.

Uno y otro están tomando, últimamente una rara actitud: dicen que no entienden cómo puedo equivocarme. A mi vez, he suspendido el esfuerzo que gasté para entenderlos: ¿cómo pueden ignorar lo esencial, que el error se halla incorporado a la raíz del hombre?¹⁰⁴⁸

En los momentos en que Besarión desaparece, el silenciero puede ocuparse de las cosas mundanas con las que de otra forma tiene tanta dificultad. Se muda de habitación en su propia casa, lo que lo aleja del ruido. “He perpetrado mi fuga —dice—. No he suprimido los ruidos del taller, únicamente los he despegado de mi vecindad más inmediata.”¹⁰⁴⁹ El alejamiento del *zumbido* le permitirá algo de tranquilidad:

Ahora dormiré más protegido. Besarión se fue o se irá. Me casaré con Nina. Tal vez pueda volver al libro (comenzarlo). Tendré que prescindir de Leila. Me resultará más tranquilizador que sea así.¹⁰⁵⁰

El pasaje es una muestra de algunos juegos metaliterarios que realiza el autor. Hablando de Leila, la mujer que realmente lo atrae pero de quien va a desistir para casarse con Nina, dice: “Cuando sienta necesidad de ella, pensaré que es un personaje de ficción, la criatura de mi segunda obra. Y algún día también escribiré ese libro.”¹⁰⁵¹ En el segundo libro de Di Benedetto, *El pentágono*, el narrador renuncia a su primer amor, Laura, amor imposible, para casarse con Barbarita, la mujer posible, con los oscuros desarrollos posteriores de la novela.

11.3. Digresiones varias.

La novela contiene una crítica a determinadas formas del periodismo y a la instrumentación del poder de un medio de comunicación.¹⁰⁵² Se habla, aunque sin mencionarlo, del diario *Los Andes*, el mejor, “el diario más completo y más leído”, que será

¹⁰⁴⁷ Antonio Di Benedetto, *El silenciero*, p. 63.

¹⁰⁴⁸ *Ibíd.* p. 104.

¹⁰⁴⁹ *Ibíd.* p. 88.

¹⁰⁵⁰ *Ibíd.* p. 89.

¹⁰⁵¹ *Ibíd.*

¹⁰⁵² También se da en *Los suicidas*, sin ser un tema central, y en *Sombras nada más...* donde sí es importante.

mencionado en otros textos como *el N° 1*. El silenciero le lleva un artículo a su amigo periodista, que lo publica. “Reato tuvo halagos por la publicación, y me pidió que le acercara sugerencias de este orden”. La serie de notas que le lleva logra que el periodista se convierta en concejal, “y nunca más se ocupó del ruido ni de cosas de importancia.”¹⁰⁵³

También reitera el texto, bien que de manera subrepticia, el dolor del niño, otro lugar común del autor. Nina ambiciona tener un hijo: “Sí, un niño nuestro. Un niño que ocupe el lugar del piano en los camiones de mudanza”, dice. Callado, fumando, el silenciero dice:

Después se apaciguaba.
Yo tenía de los niños una herida.
Una herida real.¹⁰⁵⁴

Ante un tiroteo en el club bailable frente a su casa, confunde la realidad con sus recuerdos de infancia. Esa asociación de ideas le permite confesar la propia violencia. Una discusión con el periodista Reato resulta en agresión por parte del silenciero, que lo golpea y lo hace sangrar. El periodista, al subir el tono de la conversación, le pregunta si no ha pensado en suicidarse. Eso parece hacer luz en su conciencia, el “único escape que no he pensado: mi propia muerte.”¹⁰⁵⁵ Inmediatamente presenta un sueño, sin aclarar que lo sea: en una torre tiene el pequeño revólver de la infancia y lo apunta contra alguien, sin saber quién, presiente que tiene que matar, “ya mismo y a quien fuese, aunque tuviese que echar el arma contra mí. [...] y como entonces ya no podía más, disparé en mi oreja, apuntando a mi cerebro”. A pesar del estampido sigue vivo. Una vez más Di Benedetto utiliza una imagen onírica de automutilación: “La bala me destrozó el oído (una bala destrozó los dos oídos), sin seguir adelante hasta el cerebro. Yo era sordo.”¹⁰⁵⁶

Desde el punto de vista metaliterario, el narrador especula sobre la escritura de su novela, con una fuerte carga de ironía. Como en *Zama*, se pregunta cómo debiera ser. En este caso se cuestiona si no debiera escribir una previa a *El techo*, para poder practicar.

Dada la importancia que da Di Benedetto a la confusión intencional entre ficción y realidad, plantea varias posibilidades para hacer tropezar ciertas recetas de las novelas policíacas. Una: el autor desconoce quién es el criminal: de este modo “el libro estaría en condiciones de prolongarse indefinidamente, hasta que el crimen narrado cayera en el

¹⁰⁵³ Antonio Di Benedetto, *El silenciero*. p. 124.

¹⁰⁵⁴ *Ibid.*, p. 115.

¹⁰⁵⁵ *Ibid.*, p. 161.

¹⁰⁵⁶ *Ibid.*, p. 162.

olvido.”¹⁰⁵⁷ Otra, por ejemplo, el autor sabe quién es el asesino, pero lo esconde a la policía y al lector. Entre distintas variantes propuestas, es interesante la que da preeminencia, en la construcción de sentido, a una suerte de estética de la recepción:

a) el lector puede escoger a su gusto el asesino, sobre la base de los móviles y las pruebas que le parezcan más convincentes, lo cual equivale a permitir que el criminal sea distinto según el lector que formule la conclusión.¹⁰⁵⁸

Otra opción es que un hecho casual o un policía sagaz revelan al criminal, “y así es como llegan a conocerlo el lector y el autor.” Probablemente dicho como autoironía, indica que la identificación entre el autor y sus personajes permite que sea “admisible la tesis de que el criminal ha descrito su crimen y si se desconoce como delincuente —creyéndose nada más que un escritor— es por una confusión de orden mental.”¹⁰⁵⁹

11.4. Besarión, la búsqueda de la señal y la Organización.

Junto con la aparición del circo, Besarión presenta, indirectamente, “la Organización”¹⁰⁶⁰. Es otra zona oscura del personaje. En apariencia, también para el Silenciero: “Si le pregunto qué es la Organización, echará el cierre.” Besarión anuncia su viaje a París, a Notre Dame. La Organización solventa un viaje que Besarión no podría pagar.¹⁰⁶¹ “Allí tengo algo que pedir (y no por mí)” dice. Es una misión ante la Virgen, pero tiene que ser allí, no ante ninguna otra advocación mariana. Pero ese es solo un aspecto de la misión. El silenciero se enoja: “¡No puede ser! Usted me envuelve. ¿Qué pretende, que lo admire?”¹⁰⁶². Esa Organización evoca una forma subterránea de poder, orden o secta, y literariamente recuerda *El banquete de Severo Argángelo* de Marechal, o a “El congreso”, el cuento de Borges. El viaje provoca una serie de reacciones de identificación en el silenciero, que perfectamente se pueden hacer extensivas al autor.

He venido creyendo, y anoche especialmente lo creí, que Besarión padece una especie de trastorno de jerarquía. [...] Él se siente con fuerzas, con poderes, para realizar enormes ordenamientos, de qué clase no sé: si espirituales o materiales. Se considera en condiciones de estar en un orden superior, pero la vida lo tiene muy abajo. Esto último él no lo percibe o, si lo advierte, trata de engañarse, de no verse en su estado real. Por lo tanto él anda entre dos mundos, entre dos órdenes.¹⁰⁶³

¹⁰⁵⁷Ibíd. p. 139.

¹⁰⁵⁸Ibíd.

¹⁰⁵⁹Ibíd. p. 139,140.

¹⁰⁶⁰Ibíd. p. 70.

¹⁰⁶¹Ibíd. p. 74.

¹⁰⁶²Ibíd. p. 73.

¹⁰⁶³Ibíd. pp. 75, 76.

No está claro si “lo guía una razón de amor al prójimo o de amor a sí mismo.” Pero ante su madre, poniendo a su amigo en trance beatífico, el narrador dice: “Y yo, ni más ni menos, le estoy poniendo un traje de ángel a mi amigo Besarión.”¹⁰⁶⁴ Pero la misión de Besarión es también la del silenciero. Ese intercambio tan íntimo de roles, esa identificación del narrador con Besarión le hace decir:

Él se empeña en zumbar por esta parte, algo lo manda. Y bien, que siga. Si no me fastidia demasiado, lo dejaré vivir con sus aleteos y sus tumbos, a ver qué sale de eso.

Lo observaré como un testigo impasible, como si él representara esos aspectos de la vida que uno padece y que no entiende.¹⁰⁶⁵

La interpretación de Saer parece hacer hincapié más en la dimensión material que en la tensión trascendente, filosófico-religiosa, existencialista, que propone Di Benedetto. El santafesino dice que la novela “se propone representar el mundo, del que el ruido, en *El silenciero*, no es más que una variación metonímica, «como un instrumento de-no-dejar-ser».” Así, ve en la expresión “estar en el ruido”, expresión superficial del momento dentro de las clases medias altas y en particular de sus jóvenes, de moda para nombrar la movida nocturna de la juventud *distinguida*, esa capacidad “de-no-dejar-ser” otra cosa superior. Uno de los sentidos hacia los que apunta el texto es a la voluntad de libertad de elección: “Mártir de la pretensión de vivir mi vida y no la vida ajena, la vida impuesta”, dice. Es el argumento que utiliza el narrador cuando es encarcelado.¹⁰⁶⁶ Pero el argumento es ficticio. El silenciero prefiere siempre asumir un sufrimiento pasivo en vez de una acción positiva superadora. En rigor de verdad nunca asume un programa para vivir una vida propia dignamente. Pesimista implacable, prefiere el martirio y, como se verá en el final, la piedra sacrificial del cordero:

El ruido es un tam-tam.

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

Forma parte de la agresión «contra papá».

«Estar en el ruido». Esa es la consigna. Han elegido y no por antojo pasa a ser el ruido signo o símbolo de lo actual, lo novedoso, lo que pesa y acredita, y la ruptura.

«El mundo será del ruido o no será». «El silencio es de los muertos». Sí...¹⁰⁶⁷

En ese sentido *El silenciero* parece funcionar como anticipo e introducción a la próxima novela de Di Benedetto: *Los suicidas*. Porque el ruido es parte de la actividad

¹⁰⁶⁴Ibíd.

¹⁰⁶⁵Ibíd. p. 77.

¹⁰⁶⁶Ibíd. p. 184.

¹⁰⁶⁷Ibíd. p. 114.

vital, mal que le pese al silenciero; solo la anulación de la vida evitaría el ruido y el dolor. En el plano material, los ruidos que atormentan al personaje, y que el texto y su hipersensibilidad exageran, son los del trabajo de mediados de siglo XX, pequeños talleres, diversión de gente normal. Aunque este aspecto también lo considera Saer¹⁰⁶⁸, parece darle menos importancia. La eliminación de todo ruido vital no se consigue más que con la muerte. Esto está expuesto no como especulación teórica sino que cobra pleno sentido en lo textual.

¿Lo sabes, lo has pensado? La noche fue silencio.
 Precedió el silencio a la Creación.
 Silencio era lo increado y nosotros los creados venimos del silencio.
 Al claustro materno, ¿tendrían acceso los sonidos?
 ¿No se habían desarrollado mis órganos de oír, que de todo sonido carezco de huella y de memoria?
 De silencio fuimos y al polvo del silencio volveremos.
 Alguien pide: «Que pueda recuperar la paz de las antiguas noches...». Y se le concede un silencio vasto, serenísimo, sin bordes. (El precio de su vida).¹⁰⁶⁹

El supuesto diálogo con Besarión está presentado con una frase que elude todo sentido de realidad y pone a éste en otro plano. El bloque esta vez se inicia diciendo: “Besarión refluye sobre mí.”¹⁰⁷⁰ Besarión ha viajado a Suiza, sin costos para él, acudiendo al “llamado”. Di Benedetto construye significación por adición de información muchas veces subrepticia. Besarión trae a la *realidad* textual, sensaciones y sentidos por la vía de nombrar espectáculos que ha presenciado: con *Lohengrin*, la ópera de Wagner, trae la búsqueda del Santo Grial, del cáliz de la última cena de Cristo; con el «*Orpheu sin der Unterwelt*», el descenso a los infiernos o al submundo de los muertos, inspirador por lo demás de los cultos religiosos órficos; con la mención de la tragedia del *El rey Lear*, el poder, la traición y el suicidio. En el mismo párrafo y en forma por demás oculta, el texto menciona, entre los “rastros de las edades que tiene Lucerna”, a “tres ángeles decapitados” obligados a tragar plomo hirviendo; son los santos patronos de Zurich¹⁰⁷¹. Besarión participa de recepciones sociales en donde intenta encontrar a Ludwig Lücke, quien ha

¹⁰⁶⁸ “El ruido introduce en el mundo el accidente, la asimetría, el sufrimiento. Para el narrador, lo que precede a la creación del mundo, los atributos del Reposo, son la noche y el silencio, hacia lo que todo tiende otra vez...”

¹⁰⁶⁹ Antonio Di Benedetto, *El silenciero*, p. 134.

¹⁰⁷⁰ *Ibid.* p. 141.

¹⁰⁷¹ Son los mártires Felix, Regula y Exuperantius, a quienes el gobernador de Turicum, para combatir la predicación del cristianismo, había sumergido en aceite hirviendo y luego obligado a tragar plomo derretido, y luego aun decapitado, luego de lo cual tomaron sus cabezas y fueron a enterrarse por sí mismos. Sus tumbas fueron descubiertas por Carlo Magno. Antonio Di Benedetto, *El silenciero*, p. 142.

establecido la ruta que ha hecho. “Nadie lo ignoraba, pero ninguno parecía estar en condiciones de identificarlo”¹⁰⁷². ¿Qué busca Besarión? “El signo, la señal”. Pero parece ser el camino de los iniciados. Nunca vio a Ludwig Lücke, cuyo apellido en alemán significa vacío¹⁰⁷³. Cuando el silenciero refiere la historia del viaje a su madre, ella le dice que en realidad ha visto a Besarión intentando vender un juego de cubiertos usados casa por casa. ¿Cuál es la realidad? “Besarión tiende definitivamente a no ser”, dice el texto. “Y yo [...] tiendo a ser.”¹⁰⁷⁴ La condición de ser se convierte en un juego especulativo que gira sobre la duplicidad de su persona:

...si estoy conmigo, estoy acompañado. Ya que si estoy conmigo no soy solo, somos dos. «Estar con» indica «alguien junto a», no el mismo.

Si somos dos, constituimos uno y el otro. ¿Cuál de ellos soy? Digo: yo y el que está conmigo.¹⁰⁷⁵

Prestarse a la seducción de las palabras ha sido origen de la confusión, y así, dice, “se me iba formando el miedo de ser dos, o de albergar a otro, o de haber perdido a mi otro yo o de hallarme bajo su dominio”¹⁰⁷⁶.

Más adelante, cuando de nuevo aparece Besarión, (“De Besarión me cuido, aunque se me arrima muy espaciadamente”) dice que éste “está libre. Ha conseguido que su vida sea una divagación o una especie de múltiple metáfora”¹⁰⁷⁷. No es muy difícil pensar de qué es metáfora, o a quién pertenece esa *divagación*. El tema y la forma en que lo desarrolla el personaje, es además una reflexión acerca del lenguaje, acerca de la flexibilidad que tiene y de la que permite, de allí la *reflexión*, la *especulación*.

En busca del signo, de la señal, ha seguido su viaje Besarión. Ha visitado distintas advocaciones de la Virgen, en Andalucía, en Einsiedeln; en Reims la espera de un ángel de sonrisa perpetua; en San Marco contempló los clavos y las espinas de la Cruz; supo que merecía esas heridas en su propia carne. En San Pedro se halla ante la posibilidad de ese signo tan esperado. Lo persigue una mosca dentro de la basílica y piensa:

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

¹⁰⁷²Ibíd.

¹⁰⁷³Ibíd. p. 143.

¹⁰⁷⁴Ibíd. p. 144.

¹⁰⁷⁵Ibíd.

¹⁰⁷⁶Ibíd. p. 144, 145.

¹⁰⁷⁷Ibíd. p. 151.

ansiedad de una revelación más plena de aquel signo, aunque me repugnaba el bicho consagrado como agente.¹⁰⁷⁸

La definición, la seguridad, la certeza en el relato no es característica de Besarión ni de Di Benedetto. El autor usa en más de una ocasión el simbolismo del zumbido de un insecto: mosca o abeja. La mosca será el nivel terrenal, menor, de la discusión existencial. La abeja, por el contrario, el nivel superior, el nivel celeste, de la disquisición. ¿Cuándo zumba una y cuándo la otra? Es difícil de establecer. El simbolismo de la abeja, en muchas tradiciones, está emparentado con formas de la virtud y de la vida; la diligencia, la organización de la colmena, la miel como licor de la inmortalidad; también es símbolo de realeza; de relación con la palabra y el verbo para la tradición hebrea; de la elocuencia, la poesía y de la inteligencia humana y de la inteligencia divina, símbolo de Cristo por el dulzor de la miel y también por el aguijón de la justicia.¹⁰⁷⁹ La repulsión de la mosca, o del bicho en el cuello, lo lleva a matarlo de un manotazo. Entonces, al verlo en el suelo, pudo contemplarlo: “ya no era, o nunca fue, una mosca, sino una abeja, una dorada abeja.”¹⁰⁸⁰ Pero cómo distinguir una de otra.

11.5. Final y conclusión. La piedra del martirio.

Al encontrarse nuevamente con Besarión, lo ve empobrecido, desaliñado. (Cuando el cuerpo sin vida sea hallado, vestirá este un guardapolvo gris, que también es el uniforme de los psiquiátricos). Intenta eludirlo porque Besarión, mucho antes, le había hecho un diagnóstico: “«Usted oye ruidos metafísicos»”. Son los que alteran el ser. Pero Besarión en esa oportunidad inmediatamente cambia el diagnóstico: “Su trastorno es fisiológico o psíquico o nervioso. Fisiología, no metafísica”, por lo cual concluye que probablemente estaba trampeando. En ese diálogo, que en realidad memora, el silenciero admite que puede dar motivos para que se piense en su pérdida de salud mental debido a la angustia que siente de ese no poder ser, o no poder existir. El silenciero reconoce: “Altero a los

¹⁰⁷⁸ *Ibíd.* p. 153.

¹⁰⁷⁹ Jean Chevalier y Alain Gheerbrandt, *Diccionario de símbolos*. Barcelona, Editorial Herder, 1995, 40-42. Aunque no creemos que el uso de elementos *simbólicos* sea universal ni permanente, y por el contrario está ligado a ciertas formas de la cultura y al consenso de sus usuarios, en este caso, por lo desarrollado ampliamente en relación a la búsqueda casi mística, se puede entender como tal. Sin embargo, como se verá, este signo aparentemente encontrado tendrá pocas consecuencias prácticas de *conversión* religiosa, la duda seguirá guiando la historia.

¹⁰⁸⁰ Antonio Di Benedetto, *El silenciero*, p. 153.

demás.”¹⁰⁸¹ Su amigo dejará todavía una última frase, mezcla de nihilismo y autoironía: “Su aventura es metafísica... Usted la teje, sobre todo en la cabeza, con elementos sutiles, a partir de la nada.”¹⁰⁸²

Un diario de la tarde da cuenta de la muerte de un hombre cuyas señas concuerdan con las de Besarión. En la nota se pide colaboración para identificarlo. A la noche, en una morgue burocrática, de inmediato lo reconoce. “Ahí está. Conserva el semblante íntegro, y se le ha puesto tierno e inocente”. Quiere saber si ha muerto por propia mano. Le contestan que murió de frío, como “los pajaritos”¹⁰⁸³. Pero le preguntan si es Besarión o no, y responde ambiguamente: “Creo”. Las hermanas de Besarión y sus maridos no reconocen el cuerpo, no discuten, se miran entre hermanas y maridos estableciendo el acuerdo para entenderse, “como si Besarión —sea o no sea el que está aquí— fuera una hechura de mi imaginación y lo dejaran en mis manos.”¹⁰⁸⁴ El carácter ilusorio y ficcional se muestra otra vez explícito. Al volver a casa, pensando en Besarión dice “pienso en el Más Allá e imagino un silencio incorruptible”, en donde la tentación suicida se asoma. No es la primera vez que alude a la muerte como el lugar buscado del silencio profundo. Al llegar a su casa se encuentra con el incendio, los bomberos apagando el fuego, el reclamo de su propia mujer, que lo cree culpable y le reprocha casi haber matado a su propia familia. Preso, no defiende su inocencia, se identifica con Sócrates: “*Porque cuando fue acusado y estaba a punto de ser juzgado, su demonio le prohibió que se defendiera.*”¹⁰⁸⁵ Abandonado por su mujer Nina, cuando la madre lo insta a que se defienda, contesta:

Tengo conciencia de que hablo como hablaría Besarión:
—Los mártires, me parece, no pueden defenderse. Nadie los escucha.¹⁰⁸⁶

Hay una forma deliberada de renuncia a la vida, de entrega, una autojustificación que equipara su incapacidad para la vida con el martirio. Viste ese martirio como una forma de virtud. “«Mártir de la pretensión de vivir mi vida y no la vida ajena, la vida impuesta»,

¹⁰⁸¹Ibíd. p. 174.

¹⁰⁸²“Shopenhauer supo que se calificaba a su doctrina de contradictoria. Tomó tal crítica como pretexto para llamar la atención sobre lo paradójico en la vida humana, por ejemplo, con la observación de que no sería un mundo bello aquél en que la verdad no pudiera ser paradójica. Amaba la exposición de tesis opuestas; a menudo las frases contrdicatorias eran para él sólo un medio auxiliar estilístico para introducirse galantemente econ sus palabras en el lector...” E. Friedrich Sauer. “Introducción”. El mundo como voluntad y representación. México D.F. Editorial Porrúa, 2005, XVII.

¹⁰⁸³Ibíd. p. 177, 178.

¹⁰⁸⁴Ibíd. p. 180.

¹⁰⁸⁵Ibíd. p. 183.

¹⁰⁸⁶Ibíd. p.184.

clama la justificación dentro de mí.” Pero el silenciero ni siquiera la pronuncia¹⁰⁸⁷. En el traslado al penal comparte vehículo policial con un preso reincidente, experto en escapes por los techos. Lo del “techista” coincide con el proyecto de novela nunca siquiera iniciado por el silenciero. Su entrada en el penal parece una negra ironía del destino y un nuevo castigo: el guardián, “un hombre bondadoso”, contesta su pregunta acerca de los parlantes que amplifican el sonido de una radio: “¿Le gusta? La tendrá siempre”.

La escena final retoma el carácter intencionalmente oscuro y onírico, de identificación entre autor y narrador. Es un sueño, apenas identificado como tal, un pensamiento, un deseo, la parodia de una parábola evangélica. En primera persona, el narrador cuenta que está sentado en una piedra. Un pastor le dice que no puede estar allí, porque es la piedra en la que se sacrificó un cordero. El pastor se aleja, el narrador se mueve hacia otra más pequeña, pero cree que se le ha propuesto “un enigma, no una prohibición”. El pastor regresa y parece quitarle la idea del martirio: “¡Y no pretendas haber sido dado en sacrificio, ser un inmolado!” le dice¹⁰⁸⁸. Reconoce que esa presunción era verdad. El esquema de autopunición parece llegar a tal extremo que ya ni siquiera es pasible de ser martirizado, aunque él mismo lo acepte. Ni siquiera lo merece. Un sonido un zumbido “se dora en el aire. Es una abeja”, se dice. La mata, pero cuando cae descubre que es una mosca. Es el espejo invertido de Besarión en Roma. Pero entonces, “Desaparece la claridad que hacía nítidos y creíbles esos sueños que yo estaba soñando”, dice reconociendo la cualidad onírica de la escena. El final del libro encuentra al protagonista hablando como al autor, con el dolor “de un abnegado esfuerzo de creación. Como si hubiera escrito un libro”. Pero el cansancio no es feliz. La noche ha de seguir “y no es la paz adonde fluye”. Una vez más, la definición de las novelas de Di Benedetto suspende toda certeza y mantiene un final abierto. Deja una sensación de inestabilidad, de apertura a mundos posibles, a interpretaciones varias: es un juego de conmoción y una forma de investigación a través de la palabra.

¹⁰⁸⁷Ibíd.

¹⁰⁸⁸Ibíd. p. 188.

12. *LOS SUICIDAS.*

En el año 1969, con el sello de Editorial Troquel, Di Benedetto publica *Los suicidas*, de temática ligada a especulaciones y emociones personales del autor. La novela obtiene una primera mención en el concurso Primera Plana-Editorial Sudamericana, con un jurado de notables integrado por Gabriel García Márquez, Augusto Roa Bastos y Leopoldo Marechal. Escrita en primera persona y en presente, el texto adquiere un fuerte tono *confesional*, carácter estilístico reconocido por el autor. A manera de introducción pone el autor una cita de Albert Camus: “Todos los hombres sanos han pensado en su suicidio alguna vez.” Eventualmente la mención al premio Nobel y a la salud mental sea una justificación suficiente ante detractores. Como suele suceder en Di Benedetto, el esquema *triangular* también divide la novela en tres capítulos o secciones: “Los días cargados de muerte”, “Interludio con animales” y “La ordalía y el pacto”. Al no tener prólogo o comentario introductorio, como en otras ocasiones, probablemente la mejor explicación esté incorporada en el cuerpo de la novela desde la primera frase:

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.¹⁰⁸⁹

El suicidio del padre, hecho clave en la vida de Di Benedetto, se trasvasa a la ficción de manera algo brutal y se convierte en el dilema del personaje literario.

Cuando tenía once años, poco después de la muerte de mi padre, cuando quedamos solos y había mucha tristeza en la casa, una tristeza que a me hizo intenso mal. Me empezó a comer por dentro y me fui apagando.¹⁰⁹⁰

El periodista Rodolfo Braceli, compañero de trabajo en *Los Andes* y arquetipo del personaje de *Sombras....*, dice que tenía “fascinación por el suicidio. Cuando contaba la muerte de su padre y parientes, lo hacía con admiración: «Costumbre de familia».”¹⁰⁹¹

¹⁰⁸⁹ Antonio Di Benedetto, *Los suicidas*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora, 1999, p. 11.

¹⁰⁹⁰ Celia Zaragoza, “Los cuentos de mi madre...”, p. 42.

El límite temporal establecido en el inicio, también marcará el *tempo* de la novela, que transcurre en el lapso de aproximadamente un mes y medio. Ese *cuarto viernes del mes próximo* se convierte en el punto culminante de la trama, en el que se acumulará la mayor tensión en espera de la resolución final. También le sirve al narrador para intercalar alguna expresión metaliteraria: “Si en una película, o en una novela, el protagonista se mata, termina el relato. // Si se mata al principio es porque irá atrás, la historia será contada luego de un salto al pasado.”¹⁰⁹²

La novela se convierte, en ese lapso, en una reflexión acerca del suicidio que va mucho más allá del problema meramente teórico. Di Benedetto afirma, ya sea en la ficción como en entrevistas a lo largo de su vida, que lo considera tanto un derecho del ser humano como una herencia familiar y una elección posible en lo personal. Refiriéndose a ello y al origen de la novela, en entrevista del año 74 (es decir, mucho antes de su época más oscura tras su encarcelamiento) decía:

En «Los suicidas» la motivación fue la tragedia familiar que, con abundancia, se ha desencadenado en las últimas generaciones y ha diezmado mi parentela. Entonces, el ejemplo me incitó a meditar, no sólo en el caso de los muertos sino a abordar el tema general de los suicidios, sus motivaciones, la moral o la inmoralidad del suicidio.¹⁰⁹³

Es tema permanente de las especulaciones del protagonista, hasta concluir que el suicidio es la forma de acabar con el mundo:

Si me mato, me mato a mí, y mato mi inclinación a la muerte.
Querría matar a otros, a nadie en particular. A muchos porque son puercos y crueles y afean el mundo, y a King, que sufre.
¿Mi inclinación a la muerte es también inclinación a matar a los otros?
No puedo matarlos, por lo menos no a todos. Pero puedo suprimir a todos: si yo me suprimo, ya, para mí, no existirán.¹⁰⁹⁴

En cuanto al tratamiento formal del tema, dice Di Benedetto:

Orquesté ese material tan abundante en forma narrativa encadenando episodios, porque el libro es una sucesión de episodios.¹⁰⁹⁵

Así, la novela se desarrolla a través de una acumulación de historias, tejidas en torno a la investigación sobre el suicidio que le encargan al periodista de una agencia de noticias. Resalta en el texto la familiaridad de Di Benedetto con esa tarea. Esas historias no

¹⁰⁹¹ Rodolfo Braceli, “Di Benedetto, 20 años después”, p. 20.

¹⁰⁹² Antonio Di Benedetto, *Los suicidas*, 170.

¹⁰⁹³ María Esther Vázquez, art. cit. p. 2.

¹⁰⁹⁴ Antonio Di Benedetto, *Los suicidas*. p. 170.

¹⁰⁹⁵ María Esther Vázquez, art. cit. p. 2.

pretenden una resolución a cada una, sino que son parte de la reflexión especulativa. Una sucesión que no está presentada con una ilación explicativa, sino que por el contrario se van sumando, acumulando una tras otra. El sentido lo construyen imágenes, ideas, situaciones: muerte del padre, encargo de la serie de notas, aparición de la ascética fotografía, identificación y metáfora del niño lustrabotas con el padre muerto, vida y lecho con Julia, queja y metáfora del abandono hacia la madre, más las historias policiales que investigan.

El texto incorpora, en una especie de collage, fragmentos de pensadores de distintas épocas e información relacionada con el suicidio, logrando un juego hipertextual. Como dice Genette, la hipertextualidad, a su manera, se relaciona con el bricolage. Así, el arte de “hacer lo nuevo con lo viejo” tiene la ventaja de producir objetos “más complejos y sabrosos” los productos hechos *ex profeso*.

El hipertexto nos invita a una lectura racional cuyo sabor, todo lo perverso que se quiera, se condensa en este adjetivo inédito que inventó hace tiempo Philippe Lejeune: una lectura palimpsestuosa. [...] el placer del hipertexto es también un juego. La porosidad de los tabiques entre regímenes tiende sobre todo a la fuerza del contagio, en este aspecto de la producción literaria, del régimen lúdico.¹⁰⁹⁶

A la hipertextualidad le corresponde el mérito de “relanzar constantemente las obras antiguas en un nuevo circuito de sentido.

La primera referencia del texto es a Durkheim¹⁰⁹⁷ y sus teorías acerca del suicidio: especula sobre si es un problema de herencia congénita o de contagio social y familiar. Ante la información que le provee Bibi, la archivista, expone que es su propio caso personal, más allá del encargo periodístico que se la ha hecho. Se pregunta “¿Por qué Bibi escarba? ¿Sabe? ¿Mi alma se trasluce?”¹⁰⁹⁸. Cualquiera de las dos posibilidades son preocupantes: el narrador recuerda el orgullo del abuelo por “el coraje, el arrojo de los antecesores —suyos y míos puntualizaba— que fueron militares o suicidas”¹⁰⁹⁹, lo que se corresponde con los datos autobiográficos de Di Benedetto. El padre del autor no solo fue suicida, también fue militar. Posteriormente citará cortos textos de Aristóteles, de los *Ensayos* de Montaigne, Gittin y otras situaciones de suicidios colectivos históricos (de los cimbrios, de jóvenes judías entregadas en Roma “a una vida de oprobio”), despachos de

¹⁰⁹⁶ Gérard Genette, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid, Taurus, 1989, pp. 495-497.

¹⁰⁹⁷ Émile Durkheim, *El suicidio*. Madrid, Ediciones Akal, 2012. Las citas de Di Benedetto corresponden a ese libro del autor.

¹⁰⁹⁸ Antonio Di Benedetto, *Los suicidas*, p. 58.

¹⁰⁹⁹ *Ibíd.* p. 45.

France Press, de Kant, de san Agustín, de santo Tomás, principio de diversas religiones, Nietzsche, Schopenhauer, Hume, Kierkegaard, el Hamlet de Shakespeare. En todos los casos son cortas frases en donde expresan su opinión sobre el suicidio, incluyendo un contrapunto entre quienes lo admiten y los que no.

12.1. Literatura y periodismo.

Queda claro que la obra no se plantea fusionar planos del orden de lo literario y de lo periodístico; como bien dice Fabiana Varela, refiriéndose a ello “su planteo no es testimonial sino una apuesta fuerte por la fantasía y la imaginación.”¹¹⁰⁰ Esa posición alcanzará incluso valor de manifiesto cuando durante el exilio continúe con una línea expresiva que rechaza la confusión de planos. Dicha separación no lleva a Di Benedetto a desconocer el provecho para el novelista del potencial que le da la práctica periodística:

Esencialmente el escritor es un periodista que no trabaja sobre el tema que sucedió hoy y hay que entregar esta noche para que se publique mañana. El escritor es un cronista, por momentos redactor, por momentos entrevistador. Es decir, que varios aspectos de la profesión periodística están aglutinados en el escritor.¹¹⁰¹

Di Benedetto no se privará de disfrutar de algunas pullas a su propia profesión, reflejando un cierto grado de manipulación posible. Al serle pedida la serie de notas el protagonista pregunta: “¿La quiere sensacionalista? No sería”, le contesta el jefe. Especulan acerca del efecto del color rojo de la sangre en las fotos, por si se vendiera a revistas que imprimen en fotocromía. “Por la sangre, para que se aprecie el rojo; si no, hay que marcarla con una flecha y explicar en el epígrafe, y se pierde.”¹¹⁰² También de la traductora de la agencia, Bibi, dice que “Está saqueando una revista polaca escrita en inglés” como fuente de información.¹¹⁰³ Menciona el poder que da el periodismo: el interés de la gente por aparecer en los periódicos, la influencia que le da para pedir algo en la policía o para hacer un trámite en el cementerio.

Inmediatamente de referida la muerte del padre y del límite de cuatro semanas para que el protagonista llegue a la misma edad, el jefe de la agencia le propone el tema de los suicidas. “El jefe de la agencia me dijo: «Puede ser su oportunidad»”. Utiliza el recurso del entrecomillado en el texto, argumento que suele intercalar Di Benedetto, para marcar un

¹¹⁰⁰ Fabiana Inés Varela, “Antonio Di Benedetto: una poética ética y humanística”, p. 137.

¹¹⁰¹ Jorge Halperín, art. cit. p. 18.

¹¹⁰² Antonio Di Benedetto, *Los suicidas*, p. 14.

¹¹⁰³ *Ibíd.* p. 22.

sentido especial. No es solo que refiere textualmente lo que dijo el personaje (hay cantidad de diálogos textuales sin las comillas a lo largo de toda la obra) sino que reconoce un sentido doble. La oportunidad de hacer una serie de notas se superpone con la de ejecutar realmente el suicidio, que será la verdadera obsesión. En el inicio mismo del encargo el editor le da tres fotos de suicidas que el narrador relaciona con el terror de la muerte pero también con “una mueca de placer sombrío”¹¹⁰⁴ en los que lo ejecutaron.

12.2. Confrontando con la imagen del padre

El problema del suicidio provoca un cotejo conflictivo con el padre. El narrador, rememorando la situación que vivió en la infancia, en el principio mismo de la novela se pregunta qué puede pensar un niño acerca de la muerte, para lo que consulta a un niño lustrabotas. También le pide a su novia maestra que pregunte a sus alumnos primarios (lo que le trae a ésta un problema por exigirles que respondan a eso). “¿Qué es, para un niño, la muerte?”. El narrador mismo se espeja en la situación del padre.

Pienso en papá. Yo era como este niño, el lustrador, así de pequeño. Supe que había muerto, ignoraba cómo. Lloré hasta secarme, dormí, desperté. La ceremonia seguía, las visitas susurraban. Alguien, posiblemente mi madre, clamaba: “¡Muerte injusta!” Comprendí lo de injusta —nos dejaba sin él—, pero no pude entender cómo la Muerte se introdujo en la casa y se apoderó de papá. Porque en la mañana él estaba vivo, de pie y sano como cualquiera, y murió en la tarde mientras había sol, y yo tenía el convencimiento de que la Muerte era una figura siniestra que daba sus golpes en la oscuridad de la noche.¹¹⁰⁵

El niño lustrabotas reconoce que el padre era violento y no merece el Cielo. También hay violencia en el caso de los dos jóvenes que hacen un pacto suicida y que el protagonista investiga para su serie de artículos: los dos *matan* (simbólicamente) al padre. Ese primer caso que analizan está rodeado de sensualidad, de conflictos con la figura paterna y de la insinuación de una condición homosexual.¹¹⁰⁶ Y es por antonomasia la ruptura de la *Ley*. Una vez que han decidido juntos el suicidio se dedicaron a “probar lo que aún no habían probado”, explícitamente a desobedecer *la Ley*, junto a violaciones menores,

...robar en una tienda, incendiar un árbol [...] apostar en el hipódromo, decapitar un gallo y matar al padre.

Cada cual mató al suyo simbólicamente. El que escribía lo dibujó sin ropa, con sus atributos; luego le borró el sexo y sobre el corazón le hizo un círculo como la boca de un agujero. El otro fue despojando al padre de sus cinturones, uno a uno, y los cortó en

¹¹⁰⁴Ibíd. p. 12.

¹¹⁰⁵Ibíd. p. 15.

¹¹⁰⁶ “¿Por qué lo hicieron? ¿No funcionaban bien? [...] Usted me entiende.” Antonio Di Benedetto, *Los suicidas*, p. 35.

pedazos. A los cinturones los llamaba verdugos. [...Para matarse] Eligieron el revólver por la rapidez. Lo hurtaron del padre verdugo.¹¹⁰⁷

A esa atracción fatal dará más adelante incluso una base de ciencia social, al citar a Durkheim, que plantea que el suicidio es un hecho reiterado en determinadas familias: “«No solo tienen lugar a la misma edad sino que además se ejecutan de la misma manera»”. El protagonista no puede dejar de pensar en “El revólver de mi padre, con cachas de nácar, que mamá guarda en la cómoda.”¹¹⁰⁸

12.3. El narrador y las mujeres.

La fascinación por el suicidio, como tema central, no deja de tener una compañía permanente en la sexualidad y la relación con las mujeres. Desde el primer momento la atracción femenina sobre el protagonista y la dedicación de éste hacia ellas resulta singular. “Viene por la vereda una blusa con interiores. Podría decirle algo. Otra, escotada [...] una señora me mira. Es la censura y pretende arrinconarme.”¹¹⁰⁹ “A las turistas se les ve mucho, ellas lo quieren así, lo cual resulta muy agradable.”¹¹¹⁰ En la primera visita a la policía ve a Piel Blanca: “Me nota. Es algo.”¹¹¹¹ Desde el primer momento intenta intimar con Marcela, la fotógrafa que trabaja con él: “Debo trabajar con ella dos meses: si resulta...”¹¹¹². “Piel Blanca se inclina para lanzar la bola. Su cuerpo se manifiesta. Me excita.”¹¹¹³ Con Bibi, la traductora de la agencia, lo intenta, y no lo logra porque ella le confiesa que está comprometida. El intento de seducción a todas las mujeres es permanente, no obstante estar de novio con Julia, con quien se acuesta.

Como es normal también en Di Benedetto, la mención al sexo es sutil y eufemística:

El domingo paso otro rato agradable con Julia y me acuerdo de Marcela.

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.¹¹¹⁴

La he besado dos o tres veces y ahora acepta mis manos, pero no participa [...] Piel Blanca es generosa con mis intenciones, aunque pasiva, y a cierta altura de la situación

¹¹⁰⁷Ibíd. p. 53.

¹¹⁰⁸Ibíd. p. 57.

¹¹⁰⁹Ibíd. p. 14.

¹¹¹⁰Ibíd. p. 20

¹¹¹¹Ibíd.21.

¹¹¹²Ibíd. p. 26.

¹¹¹³Ibíd. p. 38.

¹¹¹⁴Ibíd. p. 108.

opone algunas restricciones que desarmen mi optimismo de una rápida consumación [...] No resulta. Tendré que volver con Julia.¹¹¹⁵

Tengo a Marcela sin que nunca la haya cortejado. [...] Me parece que tampoco le he dicho una palabra de cariño. [...] No obstante, para que todo esté claro, debe saber que en otro tiempo las dije, le digo que amé.

Yo era estudiante y ella poseía un encanto despejado y puro. Teníamos 17 años, que es la edad de querer bien, y nos queríamos con nobleza. Repentinamente, sin embargo, me aparté de ella. Me proponía volver, sólo que omití decírselo. Estuve lejos, permanecí en silencio. Pero regresé, a su encuentro. Se había casado con otro.¹¹¹⁶

Esta última mención no hace sino repetir el tema tantas veces contado por Di Benedetto a lo largo de toda la obra. No por casualidad, el día fatídico, esperado y temido, de su treinta y tres cumpleaños, dice: “Pienso en la carta de ella, que le puse fuego en el cenicero (sic). No hay otra, nunca más me escribió; puedo entenderlo, yo no le contestaba. Quisiera tener su retrato de entonces. Quisiera verla... como era.”¹¹¹⁷

12.4. La madre.

Como en *El silenciero*, la relación del protagonista con la madre es muy especial: “Creo que mamá es la única persona que me quiere”, dice.¹¹¹⁸ Ella le deja la cena lista si se demora, se preocupa si no la come. Se siente abandonada por el hijo y con discreción le reclama amor de diversas maneras. Y el hijo es cuidadoso con ella: “Emprendo con desgano mi cena de madrugada, pero no la omito: apenaría a mi madre encontrar intactos los platos que me ha preparado.”¹¹¹⁹ Va a comer a la casa un día de semana en forma no prevista. “Mamá al verme se preocupa. «¿Ha ocurrido algo?». Sonríe: «Vine a almorzar»”. La madre se inquieta porque no ha preparado nada especial.¹¹²⁰ Después de haber pasado la noche con Marcela: “En la mañana vuelvo a casa y mamá no pregunta, si bien, naturalmente, está compungida y celosa porque se da cuenta.”¹¹²¹

12.5. Los sueños significantes.

Como en otras ocasiones, el relato se vale de sueños, tanto del protagonista como de otros personajes, para construir o acumular significación. Rememora situaciones personales

¹¹¹⁵Ibíd. pp. 87, 88.

¹¹¹⁶Ibíd. pp. 167, 168.

¹¹¹⁷Ibíd. p. 191.

¹¹¹⁸Ibíd. p. 17.

¹¹¹⁹Ibíd. p. 42.

¹¹²⁰Ibíd. p. 54.

¹¹²¹Ibíd. p. 171.

pero el narrador intencionalmente no deja claro si son sueños o recuerdos reales: “en mi memoria se infiltran cuadros en que predominan los aspectos visuales.”¹¹²² Un pasaje habla de un niño de la mano del padre ante el suicidio del primo Paolo (evocación familiar). En esta ocasión, incluso, el texto no deja claro si es un recuerdo infantil o un sueño, como será permanentemente en la novela *Sombras nada más...*¹¹²³ Presenta un sueño de su novia Julia: en un hueco bajo tierra un animal la acosa, el animal se convierte en su padre, el padre la devora. El narrador evoca sus conocimientos: “conservo vagas nociones de Freud: el temor del niño a ser devorado en la cuna, el canibalismo del padre como símbolo de autoridad y de poder, el totem, creo, por algo que tiene que ver con el incesto...”¹¹²⁴.

Menciona al Ugolino de la *Divina Comedia*, que, se asume, come a sus hijos que se entregan para que sacie su hambre.

—Si lo soñara yo, tendría con mayor seguridad este significado: temo que mi padre me devore, me castrate o me mate.

—Tu papá murió —me recuerda

Lo mismo puede llevarme a la muerte, puede matarme, si persiste en mi memoria y me atrae. Esto es lo que yo pienso.¹¹²⁵

El texto relata el intento de suicidio de un joven que está por arrojar al vacío; llegan un bombero y luego un policía y lo salvan, el narrador está con Marcela, que hace fotos y transmite la escena en directo al diario; pero en seguida dice que es todo un sueño: mientras tanto el texto ha confundido deliberadamente la realidad y el sueño. “Realmente, nada de esto ha sucedido, lo he soñado. Bibi me hipnotiza con su fichero y tengo pesadillas.”¹¹²⁶

12.6. Interludio con animales.

El interludio apenas tiene que ver con animales, pues la trama se sigue con la investigación de la serie periodística. Se inicia con una cita de Aristóteles, aunque no textual, que en realidad está falseada. Aristóteles habla de un caballo que siendo separado de su madre, y después de múltiples intentos por reencontrarla, se arroja a un precipicio. En

¹¹²²Ibíd. p. 43.

¹¹²³Ibíd. pp. 43, 44.

¹¹²⁴Ibíd. p. 65.

¹¹²⁵Ibíd.

¹¹²⁶Ibíd. p. 71.

El silenciero, se dice que es porque se lo quiere aparear con la madre¹¹²⁷, y el animal se niega al incesto. Durkheim, de donde está sacada la situación, y que precisa la fuente del griego¹¹²⁸, dice lo contrario de Di Benedetto: “Aseguran los domadores que el caballo no es nada refractario al incesto.”¹¹²⁹ De allí en adelante la mayoría de las citas históricas o de filósofos o pensadores están sacadas del mismo texto del sociólogo, pero presentadas sin referencia.¹¹³⁰ Los comentarios acerca del judaísmo y el suicidio están en el n° 93 de la revista *Davar. Revista Literaria*, de la Sociedad Hebraica Argentina en Buenos Aires.

12.7. El suicidio y el triángulo amoroso. Los casos que analiza

Di Benedetto, en entrevista de Celia Zaragoza, da claves familiares, en particular referidas a problemas pasionales, que están reflejadas en su obra, con mucho detalle en *Los suicidas*:

En la rama paterna, en cambio, imperaba el drama. Suicidios repetidos en todas las etapas. Lo he dicho con mucha claridad en *Los suicidas*, donde la historia de mi abuelo Antonio está contada en parte, como personaje que allí se trata de un modo real. Uno de los hermanos de mi padre se suicida luego de un largo período de pérdida de la razón. Las graves hostilidades familiares eran motivadas siempre por asuntos pasionales. Rivalidades que llegaban al extremo de la muerte. O de grandes silencios. Mi abuelo tenía el corazón fácil. Desde Italia regresó, en un viaje acompañado. Esto le determinó un castigo implacable de mi abuela. Convivieron juntos hasta morir, pero ella nunca más le dirigió la palabra.¹¹³¹

Adriana Pizarro, suicida de la foto con gesto de terror y a la vez placer, es un caso del que no se puede sacar una conclusión de acuerdo a las distintas versiones de la familia. Hay un tema de sexualidad enfermiza totalmente encubierto. Por ejemplo, dos “mínimas rayas de color”¹¹³² en un cuadro son para ella dos amantes escondidos. El hermano dice que “padecía el terror de no ser una sola, de multiplicarse: ella era todos los demás.”¹¹³³ Y que escuchaba voces, casi deshonestas: se le presentaban cuando estaba en camión, y eso le daba “gusto”. Las voces la llamaban para que se reuniera con ellas. También dice que Adriana estaba enferma: “Su mal era físico. Ciertos órganos le funcionaban de una manera

¹¹²⁷ “Bibi me inicia en el capítulo de los animales: Suicidio de un caballo —Los criadores intentan que cubra a una yegua. Se rehúsa. Finalmente lo consiguen. El caballo, que sabe que ha nacido de esa yegua, se precipita intencionalmente desde lo alto de una roca. (Aristóteles)”. *Ibid.* p. 79.

¹¹²⁸ Aristóteles. *La vida de los animales*. IX, 47.

¹¹²⁹ Émile Durkheim, *El suicidio*. Madrid, Ediciones Akal, 2012, p. 14.

¹¹³⁰ *Davar. Revista Literaria*. Buenos Aires, Sociedad Hebraica Argentina, Número 93, Abril-Mayo-Junio de 1962.

¹¹³¹ Celia Zaragoza, “Los cuentos de mi madre...”, p. 41.

¹¹³² Antonio Di Benedetto, *Los suicidas*. p. 79.

¹¹³³ *Ibid.* p. 82.

irregular.”¹¹³⁴ La sobrina dirá que no eran voces, eran cartas que la misma suicida escribía; pero las cartas tenían la letra de la sobrina. Esta información se da en cuentagotas a lo largo de muchas páginas.

Otro caso de suicidio que investigan los periodistas es el de un hombre de secretos bien guardados: “Juan Tiflis fue hombre de fortuna y de inclinaciones espirituales y altruistas”. Su mujer, entrevistada, da indicios de una oscura organización sectaria a la que pertenecía, sospechosa de haber profanado el cadáver para robar una mano del muerto. Una sociedad secreta de seres místicos que no desprecian el dinero y saben muy bien cómo apoderarse de él. Son siniestros, “aunque haga mal en decirlo”, dirá la mujer, ya que su marido estaba entre ellos, a pesar de que era un hombre superior. El caso aparece tan complicado que el protagonista reconoce:

Su sociedad secreta tiene que ser otro delirio como el de Adriana y sus hermanos, aunque al muerto le faltaba una mano, dice el cuidador. Hasta si es cierto resulta demasiado difícil para mi y no creo que el jefe pretenda que siga este asunto y si lo quiere que busque a un periodista más joven ansioso de hacer carrera.¹¹³⁵

En este caso nuevamente el autor dejará la trama en una nebulosa imposible de descifrar. El abogado que defiende a la mujer insinúa que no está en sus cabales, ya que es víctima de una “fantasía obsesiva”. Otra vez aparece una fuerte carga de sexualidad en la historia: el mismo abogado dice que era “veinte años menor que él”, ex modelo de desnudos, a quien, siempre según el abogado, el suicida despreció. La “encontró en desuso en el estudio de un artista y ella se habrá dejado comprar como una pintura [...] con ser la esposa no era más que su animal de placer.”¹¹³⁶ El aparente fundamento de la sociedad era la lucha contra la muerte; el lema “No acceder a la muerte”¹¹³⁷, por eso el cofrade que se ha quitado la vida ha violado los principios de la divisa, ha caído en la infamia y se ha convertido en reo. De cualquier manera en las razones del abogado hay muchos puntos oscuros. La mujer vive en un pequeño departamento con un perro al que encierra cuando sale. El protagonista, espejando expresiones de Di Benedetto, también fundamento de *Zama*, dice:

Se me representa la terrible prisión del perro enorme: entre cuatro muros de azulejos blancos, donde la luz olvidada se expande con su monotonía implacable.
El perro se atiene a la espera (ni siquiera la esperanza, sólo la espera).

¹¹³⁴Ibíd. p. 96.

¹¹³⁵Ibíd. p. 107.

¹¹³⁶Ibíd. p. 148.

¹¹³⁷Ibíd. p. 147.

No sabe que eso podría concluir con la muerte, ni sabría matarse.
Porque destruirse a sí mismo es privilegio de la absurda condición humana.¹¹³⁸

12.8. Tercera parte: las ordalías y el pacto.

El tema de la ordalía se repite en Di Benedetto. Es el tema del cuento “El juicio de Dios”, y determina toda la narración. Como se ha visto *ut supra* la ordalía era el *Juicio de Dios*; convertida en institución judicial en el derecho medieval europeo, determinaba que el acusado debía pasar una terrible prueba, y si lo lograba o no, se determinaba que era por la voluntad de Dios. Otro suicida pasa por voluntad una especie de ordalía: después de tomar cantidad de tabletas para dormir, el intento es evitado por la hija, que lo encuentra moribundo y puede recuperarlo. El hombre dice:

«Me puse en las manos de Jesucristo; si Él había dispuesto que muriera, yo tenía que morir; pero si en ese momento hizo entrar a mi hija para salvarme, es que quiere que viva». El protagonista dice que en la serie de notas “esta historia se puede llamar *El juicio de Dios*.”¹¹³⁹

El pacto del narrador sobreviene en una conversación con Marcela, después de haber entrado en creciente intimidad. Tras la proposición de acostarse con ella, Marcela, displicente, le contesta que va a morir, pero “no como todos; me voy a ayudar un poco”. Él siente “el aletazo”, pero no por ella, sino por sí mismo, porque precisamente eso es lo que está rondando su vida desde el inicio de la novela: el suicidio del padre, la coincidencia de la edad en el día de su cumpleaños, el mandato, el llamado que confiesa recibe de él para morir. Marcela, que también desea acostarse con él, le dice que prefiere que previamente le conteste si se quitaría la vida con ella. “Me sorprende hallarme enfrentado, aquí, ahora, con la cuestión que me asedia; tiene que ser porque viene por boca de otro”. ¿Por qué lo harían? Marcela responde: “Sin un motivo particular... ¿Hace falta? La vida no tiene sentido.”¹¹⁴⁰ A pesar de que hay algunas cosas que pueden gustar, “en el fondo no vale la pena”. Al día siguiente cenar juntos después del trabajo. Con otro eufemismo el narrador cuenta que se acuestan: “Después voy con ella y encarnamos.”¹¹⁴¹

Julia, la novia, personaje femenino de la *normalidad*, va siendo desplazada, a medida que se acerca la fecha clave del suicidio del padre y los treinta y tres años del protagonista,

¹¹³⁸Ibíd. p. 118.

¹¹³⁹Ibíd. pp. 135,136.

¹¹⁴⁰Ibíd. p. 154.

¹¹⁴¹Ibíd. p. 157.

por el deseo de una sexualidad cada vez más abierta: Piel Blanca, Bibi, y finalmente en particular Marcela, personaje femenino ligado a la muerte. Marcela será la voz del sinsentido de la vida, de que no hace falta tener un motivo para el suicidio, porque la lógica se invierte: no por qué, sino por qué no: la vida no vale la pena.

A pesar del pacto de muerte piensa nuevamente en la ordalía, en la definición ajena a sí mismo:

O alguien debe elegir por mí, pero no Marcela, no puedo pedir eso.
Tal vez no alguien sino algo.
Algo sobrenatural, como puede serlo un dado, un dado que da tumbos hasta que se detiene y deja hacia arriba la cara con el número que nadie podría predecir.
El dado no es sobrenatural. ¿Es sobrenatural el juego? ¿Lo es el azar?¹¹⁴²

Entonces propone un juego *sobrenatural*. “Entonces, apuesto que si Marcela sueña algo que se parezca a lo que yo sueñe, será no. Y *no* significaría *no hacerlo*.”¹¹⁴³ Marcela cuenta al día siguiente su sueño, al que no le falta el ataque de hombres y el intento de abusar de ella: no coincide con el del narrador. Ha perdido el juego de la ordalía. Sin embargo lo interpreta como de salvación y esperanza.

El día del aniversario visita en el cementerio la tumba del padre suicida. El nicho luce cuidado. La identificación con el padre es total, la atracción de la muerte del también:

Desde el pequeño retrato, papá, con una mirada penetrante y alerta, observa. [...] El vidrio me refleja y se me ocurre que se ha salido del cuerpo mi imagen interior, que es igual a la exterior, y que ha querido escurrirse dentro del nicho. Pero no está más allá del vidrio, se ha quedado en la superficie y ésa es una zona intermedia, entre adentro y afuera.
Percibo que la contemplación de la tumba me ha absorbido.¹¹⁴⁴

A la noche vuelve a lo de Marcela, prepara la cena, repite que ha sido un día especial. Cuando se que se retiran se dice: “Pienso que es extraño, pero ha pasado el día”. Al día siguiente despierta tranquilo, desnudo en la cama, como ha dormido, sin pudores. No tiene tensión, siente que hay cosas “que me han descargado”, dice.¹¹⁴⁵ Busca a Marcela, la encuentra recostada en el sofá, muerta. No encuentra ningún placer sombrío en la forma de la boca, tampoco ningún pánico en los ojos, que están abiertos. Se sienta ante el cuerpo de ella y llora. “Después percibo que la opresión ya se ha extinguido.” Lee el papel que

¹¹⁴²Ibíd. p. 182.

¹¹⁴³Ibíd. pp. 182,183.

¹¹⁴⁴Ibíd. p. 186.

¹¹⁴⁵Ibíd. pp. 193,194.

Marcela dejó sujeto al frasco de las tabletas que tomó y tiene apretado en el puño. “«No lo hagas, te pido»”. Piensa que tendrá que avisar.

Debo vestirme porque estoy desnudo.
Completamente desnudo.
Así se nace.¹¹⁴⁶

El simbolismo del nuevo nacimiento es real, pero también significa la falta de defensa, de cobertura. La soledad para enfrentarse, sin armas a las fuerzas de la vida, el dolor de empezar un nuevo ciclo.

¹¹⁴⁶Ibíd. p.196.

13. ABSURDOS.

En edición original de la Editorial Pomaire en el año 1978 se editan en Barcelona estos cuentos que el autor llamará de *varioestilo*. El tomo repite “El Juicio de Dios”, publicado en *Grot, cuentos claros*, del año 57, y “Caballo en el salitral”, y de *El cariño de los tontos*, de 1961. Vamos a analizar por lo tanto los que se incorporan a la edición catalana.

Es incorrecto atribuir estos cuentos a la tarea literaria que hubiera podido hacer Di Benedetto en la cárcel; varios de ellos o están publicados anteriormente o hay datos ciertos de que son anteriores. El mismo autor reconoce la variedad de orígenes y situaciones en que fueron escritores:

... ese libro inicialmente llamado *Absurdos de varioestilo*, «absurdos» en cuanto a contenido, «varioestilo» con referencia a la forma. Son cuentos de muy diferentes dimensiones, estructura, ropaje, lenguaje, producto de distintas condiciones ambientales, distinta nuez, distinto juego o ejercicio del escribir.¹¹⁴⁷

13.1. “Málaga Paloma”.

Este es uno de los cuentos de *Absurdos* de los que existe la seguridad de que es anterior incluso al período de cárcel sufrido por Di Benedetto. En el final de la entrevista que brinda en Mendoza a Ricardo Zelarayán, y publicada en junio de 1975, Di Benedetto dice de este cuento:

Para mí el cuento es mi *hobby* de novelista. A veces me apresadumbra [sic] la incertidumbre de que la novela pueda ser mi *hobby* de cuentista. Yo trato de decir mis confidencias a la palabra escrita. Ayer domingo he leído mi último cuento y estoy satisfecho porque ha resistido la lectura. Me siento justificado como escritor al haber escrito ese cuento: “Málaga Paloma”, que parece un altar porque es la consagración a un amor.¹¹⁴⁸

El amor consagrado en el cuento, es también un amor triangular: una mañana, cesó, para siempre, la presencia de ella, por motivos que también explica el texto: “En cuanto a

¹¹⁴⁷ Celia Zaragoza, “«El instinto de muerte...”, Segunda Sección, p. V.

¹¹⁴⁸ Zelarayán, Ricardo. “«Un ser desdichado...”, p. 5.

mi amada... era la esposa de otro.”¹¹⁴⁹ La historia está escondida en una compleja y oscura nebulosa de tono poético, y en este caso podría pensarse que lo oscuro de la trama es intencional, ya que el narrador reconoce tener solo “...los derechos de la veneración a distancia y una ilusión de amor.”¹¹⁵⁰

El proceso de identificación y asociación entre las imágenes y situaciones que utiliza la narración es múltiple. La construcción significativa va enlazando elementos comunes en palabras, ideas o imágenes. El foro, la plaza, la mención de Picasso, su casa natal y la famosa paloma de la paz, paloma que a la vez es nombre de mujer, paloma blanca de la paz, blancura que a la vez es el nombre de Alba, única *paloma* que le pertenece, el amor al que se refiere, que a su vez es nombrada también Málaga, y que no solo por la ciudad sino también por el arte, ya que se intersecta con Picasso, ciudad de su nacimiento y del museo.

Cuando llega Picasso a escena, la descripción que hace el relato bien podría ser la del propio Di Benedetto, tal la identificación de narrador y el pintor:

Tiene cabeza, porte y maneras de campesino [...] espectador y partícipe, asiste y se incorpora al proceso humano, cálidamente asido al jarro, observador socarrón, bebedor alegre, envidiable [...] creo que toma apuntes mentales para una pintura o dibujo [...] cuando contempla ensimismado la paloma, Picasso parece convocar y recibir la paz, la paz del espíritu y entre los hombres.¹¹⁵¹

En su presencia el narrador se identifica también con el pintor al punto de que *ve* como él, con mirada cubista: “suelo padecer confusiones: incluso he visto en su rostro un solo ojo y, en otra ocasión, tres, colocados o abiertos en posiciones extrañas”, como la pintura de Picasso. Pero hay más puntos de intersección con el pintor malagueño: los creadores se confunden (el escritor y el pintor) en un único discurso cuando explica su relación con Alba: “Ella acaba de brotar, es juventud genuina. Él, Picasso —lo ha declarado en este instante, al pronunciar su peregrina esperanza—, pese a su vitalidad ha ingresado en la edad que marca las fronteras de la existencia. No cuenta.”¹¹⁵²

¹¹⁴⁹ Antonio Di Benedetto, “Málaga paloma”, p. 314.

¹¹⁵⁰ *Ibíd.* p. 314.

¹¹⁵¹ *Ibíd.* p.312.

¹¹⁵² *Ibíd.* p. 314.

13.2. “Aballay”.

Este es uno de los cuentos que bien podría haber sido escrito después de la cárcel del autor. Después de su prisión el pesimismo se ha hecho amargo¹¹⁵³. Como se ha dejado claro en este trabajo, la relación de Di Benedetto con la culpa, y la misma como tema recurrente en la obra, es permanente y estructural, por lo que se hace incomprensible la afirmación de Néspolo cuando plantea que se produce a partir de su encarcelamiento. Más bien, como dice Marcelo Cohen: “La sordidez de la culpa, por supuesto, abarca casi toda la obra de Di Benedetto. Por momentos alcanza una claridad culminante, casi ofensiva...”¹¹⁵⁴.

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.¹¹⁵⁵

En 1965, la película *Simón del desierto* consigue el León de Plata del Festival de Cine de Venecia. Sobre una idea, guión y dirección de Luis Buñuel la película termina siendo un medimetroraje por falta de fondos del productor Gustavo Alatríste. En ella se presenta la vida del asceta estilista Simeón o Simón¹¹⁵⁶, retirado en penitencia en lo alto de una columna. Una conclusión simple situaría el tema presentado por Buñuel como una crítica ácida y humorística a una forma extrema del ascetismo cristiano. Sin embargo hay un trasfondo que va más allá de la presentación onírica y por momentos grotesca del film. La atracción por las formas del ascetismo y la culpa es una de las constantes en la obra de Di Benedetto, pero no parece ser menor el interés y la coincidencia con algunas obras del autor surrealista.¹¹⁵⁷

Hablando del “caballero indígena que se llama Aballay”, Di Benedetto dice:

¹¹⁵³“En Di Benedetto, la experiencia del presidio —aunque más breve no menos intensa— generó una ética de la culpabilidad y del absurdo [sic] que, bajo la apariencia de sumisión —en la negación de toda violencia...etc.” Néspolo, ob. cit. p. 282.

¹¹⁵⁴ Marcelo Cohen, “El mediador”. *Zama*. Buenos Aires, Instituto de Literatura Hispanoamericana, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, Año 1, N° 1, 2008, p. 140.

¹¹⁵⁵ Celia Zaragoza, “«El instinto de muerte...””, p. V, Segunda Sección.

¹¹⁵⁶“Durante el mismo siglo IV aparecen en Siria, Palestina y otras regiones de Oriente Próximo muchos ejemplos de eremitas y cenobitas [...] formas de monaquismo, algunas un tanto extremas. Entre los ascetas más estridentes destacan los «estilistas», llamados así por vivir durante años sobre una columna a la intemperie. El más famoso de ellos fue el sirio Simeón (+459), que llegó a cambiar de columna en un monte cerca de Antioquía en tres o cuatro ocasiones, y que también era «estacionario», que era como se denominaba a los que permanecían siempre en pie, al aire libre y sin ninguna protección contra el sol o la lluvia.” Antonio Linage Conde, *La vida cotidiana de los monjes de la Edad Media*. Madrid, Editorial Complutense, 2007, p. XII-XIII.

¹¹⁵⁷ Algunas imágenes y argumentos tienen estrecha relación con la obra de Di Benedetto: la asunción de la culpa que se debe pagar,

No voy a narrar el argumento, digo no más que es el caso de un individuo que pasa todos los últimos años de su vida —y es un hombre joven— sobre su cabalgadura; recorre la pampa —el desierto— sin, jamás, apearse. [...] Puede considerarse absurdo que un hombre se condene a vivir siempre sobre un caballo, pero se verá que apenas lo es... Mi historia se implanta en la segunda mitad del siglo pasado. No es un libro de curiosidades, ni un relato exótico, ni una historia rara porque sí. Tampoco es simplemente la historia de un centauro. Tiene que ver con algo místico en cuanto el protagonista descubre un medio de castigarse.¹¹⁵⁸

El autor elige un nombre de la zona, indígena y mendocino, que ha subsistido hasta ahora. También utiliza, aunque no abusa de ellos, modismos entre locales y gauchescos: peladal, ponerse a gusto, se ganó al rancho, casorio, entre otros.

Evidentemente no podemos coincidir con Mauro¹¹⁵⁹ en que el cuento adopta “el motivo del viaje como procedimiento narrativo”, ni siquiera aclarando que dicho viaje es “hacia el interior de sí mismo por parte del protagonista.” Néspolo glosa, casi con las mismas palabras, esa afirmación, aunque olvidando repetir que el viaje es “interior”, lo que resulta en un sinsentido. El anacoreta no viaja, renuncia al mundo, y si bien Aballay se mueve, el movimiento es hacia la nada. Intentaremos demostrar la referencia autoficcional que se encuentra en el cuento.

El autor dice, acerca de la temporalidad, que la ubica “en la segunda mitad del siglo pasado” (por el XIX).¹¹⁶⁰ Pero al margen de lo que diga Di Benedetto, es la propia narración la que marca intencionalmente la incertidumbre. Se nombra a Facundo “por una acción reciente”, y se refiere al general y caudillo federal Facundo Quiroga, que murió asesinado en 1835 en Barranca Yaco. Pero de inmediato una voz entre paréntesis y entrecomillada pregunta “(«¿Qué no es que lo habían muerto, hace ya una pila de años?»)”, sin que se sepa quién pregunta; se puede interpretar esta pregunta como una interferencia intencional del autor. Ya se ha visto también el uso intencional de comillas para cargar de intencionalidad un párrafo específico. Para Cohen, la acción se ubica en “un impreciso pasado argentino, en el que Facundo es una presencia fabulosa y todavía hay indios

¹¹⁵⁸ Celia Zaragoza, “«El instinto de muerte...”, Segunda Sección, p. V.

¹¹⁵⁹ Teresita Mauro Castellarin, *La narrativa de Antonio Di Benedetto*. Madrid, Editorial de la Universidad Complutense de Madrid, 1992, p.614.

¹¹⁶⁰ “El relato carece de dimensión temporal, explícita, se remonta a una época imprecisa en la que perviven costumbres propias de la vida rural y primitiva de Argentina. El ambiente del relato se enmarca alrededor de pueblos remotos y aislados. El modo de vida representa a gauchos y campesinos cuya vida social se recrea con motivo de procesiones y casamientos, con la asistencia temporal de un cura a la capilla del pueblo más próximo”. Teresita Mauro Castellarin, ob. cit. p. 615

suelos”¹¹⁶¹; Mauro también marca la dificultad de establecer la dimensión temporal, que queda intencionalmente imprecisa.

Para quien conoce la zona, es más sencillo establecer la ubicación geográfica. Se inicia al noroeste de Mendoza, en la Capilla del Rosario, en el entorno de lo que fueron las Lagunas de Guanacache, importante lugar simbólico en la literatura de Mendoza, como se ha visto largamente. Quizás no sea casual que Di Benedetto fuera liberado en septiembre y las fiestas de la Virgen del Rosario se celebren en la primera semana de octubre. La capilla “se levanta sola encima del peladal en medio del monte bajo, sin viviendas ni otra construcción permanente que se le arrime.”¹¹⁶² Tiene servicio religioso para las fiestas de la Virgen que llega desde la ciudad de una parroquia de igual devoción. Mendoza se encuentra a setenta y cuatro kilómetros del lugar, y la Provincia está bajo la advocación de la Virgen del Rosario desde el siglo XIX. El cura hace honor a una familia venida de Jáchal, al norte de San Juan, luego menciona la iglesia de San Luis de los Venados.: “No menudeaban los ranchos en esas soledades [...] Cuando la llanura exagera de chata, se interna en las rajaduras profundas y anchas de la tierra que abrieron olvidadas correntadas”¹¹⁶³, dice, refiriéndose a los cauces aluvionales tan característicos del pedemonte cuyano.

Es de los pocos cuentos en que se plantea una discusión moral en términos religiosos de manera explícita. Pero Aballay habla con el cura, pero no quiere confesarse, solo hablar; incluso el sacerdote sospecha “que esa requisitoria sea la de un descreído rústico que lo esté incitando a perder fe en lo que ha estado predicando”¹¹⁶⁴. Acerca del periodo de su detención Di Benedetto dice:

Había perdido la fe que uno puede depositar en un poder sobrenatural, en un Dios que gobierna para el Bien y no para el Mal. Es que vi una crueldad y una maldad infinitas. Y perdí, entonces, la fe en mis semejantes. Ya no me hizo confianza nadie. Pero también perdí la fe en mí mismo porque me sentí culpable, no de las culpas que me atribuían los militares, que, si eran culpas, podían haberse sancionado por una ley de prensa y no en el marco

¹¹⁶¹ Marcelo Cohen, ob. cit. p. 138.

¹¹⁶² Antonio Di Benedetto, “Aballay”, p. 315.

¹¹⁶³ *Ibíd.* p. 323.

¹¹⁶⁴ *Ibíd.* p. 317. Es conocida la relación que mantuvo el Cura Gimeno con los presos en el Liceo Militar, primer lugar de confinamiento de Di Benedetto en 1976, también en la Penitenciaría. El sacerdote, conocido, querido y respetado en Mendoza, visitaba a los presos casi a diario, según compañeros de prisión en ese momento, hablaba con ellos, era contacto entre estos y sus familiares, acercaba cosas que pudieran necesitar los presos a pesar de las prohibiciones. También era capellán de la penitenciaría provincial, por todo lo cual no hay dudas que Di Benedetto lo hubiera conocido muy bien y haya hablado con él en su cautiverio.

inhumano al que me sometieron. No, yo tenía conciencia de otras culpas de conducta frente a los demás y entonces desconfié mucho de mí. Pero pude salir de eso.¹¹⁶⁵

El gaucho retiene una palabra del sermón del cura. La mención de los estilistas, palabra poco conocida aun para lectores de mediana cultura, obliga al recurso del diálogo explicativo entre el cura y el gaucho. Los estilistas, le dice el cura, hacían penitencia “Por sus faltas, o porque asumían los yerros de sus semejantes.”¹¹⁶⁶ Menciona los casos de Simón el Mayor y de Simón el Menor. Ante la conversación con el cura, la conclusión es “separarse del suelo y llevar su vida en penitencia.”¹¹⁶⁷ En el caso del encarcelado, no tiene otra opción que alejarse de lo mundanal, pero también elige desprenderse del propio entorno; como una forma de autoprotección, separarse del mundo, como los anacoretas, para poder pasar esa larga travesía. Acerca de su prisión dice Di Benedetto: “Estaba prohibido inmolarse, entonces decreté el olvido. Ese olvido me empapó, me penetró tanto, que ha cubierto gran parte de lo que ocurrió.”¹¹⁶⁸

Hay una interesante relación del gaucho con la infancia de Di Benedetto reflejada en la obra: “Recuerda que para escabullirse de las disciplinas de su madre, se trepaba a un árbol. Acepta que al presente está intentando lo mismo: huirse de su culpa, y busca a dónde subir”¹¹⁶⁹. La imagen no es nueva, es inevitable el recuerdo del cuento “Nido en los huesos” de *Mundo animal* (“El mono huyó, refugiándose en la palmera, como el hijo vuelve a la madre”).

Aballay busca castigarse por el pecado que sabe ha cometido, pues ha matado, y no se le borra “la mirada del gurí, cuando le mató al padre.”¹¹⁷⁰ El tema tiene una relación clara con el Martín Fierro: la muerte y la huida al desierto. Por otro lado, no puede dejar de verse en el valor significativo de la literatura dibenedettiana y en la construcción en espejo, la confesada obsesión por la *culpabilidad* de la muerte del padre.

En su peregrinar conoce y describe la solidaridad de los pobres: en un puesto perdido, Aballay “había recibido el bocado hospitalario que, sin preguntas, nunca se niega al que

¹¹⁶⁵ Jorge Halperín, art. cit. p. 18.

¹¹⁶⁶ Antonio Di Benedetto, “Aballay”, pp. 318, 319.

¹¹⁶⁷ En el cuento “Epístola paternal a Fabia”, no publicado hasta la aparición de los *Cuentos Completos*, una carta muy íntima a su hija, dice: “...cuando estuve en ese lugar en La Plata —que a pesar de sus rigores yo prefería imaginar que era un hotel o un monasterio...” Antonio Di Benedetto, “Epístola paternal a Fabia”. En *Cuentos completos*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora, 2006, p. 682.

¹¹⁶⁸ Andrés Gabrielli, art. cit. p. 7.

¹¹⁶⁹ Antonio Di Benedetto, “Aballay”, p. 319.

¹¹⁷⁰ *Ibíd.* p. 321.

hace camino”¹¹⁷¹; cuando su salud se deteriora: “Las puesteras hacen lo que pueden por él: un té de yuyos, un caldo de ave, una tibia leche de cabra...”. Marcelo Cohen hace un interesante paralelo entre el estilo del cuento y la situación de Aballay:

...un argumento agudo y lineal, media docena de anécdotas, un puñado de descripciones incomparables, reticencia y agilidad en el tratamiento de largos trechos de tiempo. Desde luego esta escasez no es efecto de una avara poética defensiva sino un privilegio muy premeditadamente dado a la forma; es una parvedad de palabras y una sintaxis muy elástica y, en definitiva, sirve a que el relato se amplifique en la memoria, porque es la manifestación del pensamiento severo de Aballay y de su modo de presentarse: «un pobre».¹¹⁷²

A Aballay le “reconocen sus famas [...] que son diversas y contradictorias pero lo realzan”. Sobrepasa un peligro de muerte. “Tuvo que correrse a la llanura central, menos árida, más solitaria, y rumbear al sur, hasta confines odiosos por sus peligros”, movimiento que coincide con el trasladado del Di Benedetto prisionero desde Mendoza a La Plata. Ayuda a Aballay una mujer casada, que “muda destino de un lado a otro del país”. Es la mujer que en el cuento lo ayuda a volver a la *comarca* de donde salió. Con lo último de valor que le queda, Aballay le regala no solo mercancías sino también “una pieza de percal, agua de olor, un pañuelo”. Así la mujer comprende que “la está dejando.”¹¹⁷³ Hemos recordado más de una vez en este trabajo el papel de Adelma Petroni en el tiempo que estuvo preso, especialmente remarcado por su amigo Rodolfo Braceli.

Llevado frente al comisario, este le respeta que no toque tierra. Le pregunta en qué asunto se ha metido. ”Pero fue indulgente, sabía (o creía saber) ante quién se hallaba.”¹¹⁷⁴

El desplazamiento de Aballay espeja el de Di Benedetto entre la cárcel en Mendoza, el movimiento a La Plata y el regreso a su *comarca*, como dirá. Dejado en libertad se le presentan tres jinetes que le ofrecen trabajo. Un capataz y dos peones que “reclutaban gente para un desmonte”. El *Diario de Cuyo*, de San Juan, fundado en 1947, pertenecía a la familia Montes desde 1955, y en 1969 creó el diario *Mendoza*, competencia de *Los Andes*, a quien en *Sombras...* se cataloga siempre como el “diario n° 1”. Al no aceptar el trabajo con este competidor de toda su vida, le contestan con encono: “—Pretencioso el gaicho —soltó uno, con agresividad.”¹¹⁷⁵ Aballay, con cierto cansancio, va a contestar: “«Otra vez»”.

¹¹⁷¹ *Ibíd.* p. 320.

¹¹⁷² Marcelo Cohen, *ob. cit.* p. 138.

¹¹⁷³ Antonio Di Benedetto, “Aballay”, pp. 330, 331.

¹¹⁷⁴ *Ibíd.* p. 333.

¹¹⁷⁵ *Ibíd.*

Estos tramos solo cobran significación plena si se observan a través de esta especie de filigrana que estamos considerando, de esa marca de agua solo *vista al trasluz* y que encuentra un paralelo mediato entre el texto del cuento y los eventos efectivos de la vida de Di Benedetto. Si no es así, esta respuesta no tiene sentido. Los jinetes le salen al cruce sin conocerlos. ¿A qué se refiere entonces ese “otra vez”? Una segunda clave es que el texto usa comillas para la respuesta del gaucho: ya hemos visto el doble valor que Di Benedetto suele dar a esas comillas, la intromisión de una voz externa al relato, que alude al mismo pero también a otra cosa. A pesar de eso, allí “supo que, al cabo de tanto, había regresado a la comarca acogedora de donde lo apartó la carreta”¹¹⁷⁶.

Al poco tiempo, Aballay “podía dar testimonio del éxodo [...] de familias que nada poseían...”¹¹⁷⁷. Se encuentra con un “ensotanado”, de “poncho negro y caído hasta los pies”, que quiere cabalgar con él, ser su socio, “vivísimamente interesado en conquistar el uso del caballo que consideraba vacante”. Ante la negativa de Aballay (que notó “codicia”) el personaje que el texto deja sin reconocer se enoja, quiere golpearlo y en todo muy castizo lo recrimina.¹¹⁷⁸ Más adelante, “Una mujer le pide que le salve al hijo”, y él se duele de no poder: “De haber podido yo”¹¹⁷⁹, dice el texto, y se hace patente, como en el caso de otros prisioneros que lograron la libertad, el posible pedido de familiares que preguntaban por seres queridos todavía presos o desaparecidos. Aballay, “En una época siguiente, padece deterioro de salud”, lo que coincide plenamente con la realidad de Di Benedetto preso y aun después de ser liberado.¹¹⁸⁰

13.2.1. Aballay y los sueños.

Hay cuatro sueños intercalados a lo largo del cuento, fundamentales en la construcción significativa. Los primeros tres son sueños de angustia. Casi no están marcados como tales en el texto, apenas diferenciados de la narración de los hechos.

¹¹⁷⁶ Di Benedetto utiliza el mismo término en un cuento no publicado en vida, una especie de carta a su propia hija: “... pedí a mi hija que viajara a la Capital, desde nuestro hogar al pie de la cordillera de los Andes, para el adiós, puesto que yo no podría volver a mi comarca, ni por unos momentos, sin afrontar los riesgos más destructores”. Antonio Di Benedetto, “Epístola paternal a Fabia”. En *Cuentos completos*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora, 2006, p. 681.

¹¹⁷⁷ Antonio Di Benedetto, “Aballay”, p. 334.

¹¹⁷⁸ *Ibíd.* p. 335.

¹¹⁷⁹ *Ibíd.* p. 336.

¹¹⁸⁰ *Ibíd.* p. 335.

En el primero, es acerca la condición de *empilado*, de penitente sobre una pila. El texto, confuso y onírico para Aballay, parece transparentar la condición de prisionero del autor; terca, su imaginación suele entremezclársele con las impresiones del día; está parado en un pilar: no está solo. Hay otros pilares y otros que penan. Son los antiguos, los santos, y para él resultan extranjeros. No se hablan, porque así tiene que ser, y si hablaran él no entendería su lengua. Di Benedetto en la cárcel resulta un extraño entre prisioneros de formación y militancia política, que él no ha tenido, y en general mucho más jóvenes que él. En un momento del sueño hay paz, después cambia en pesadilla: llegan los pájaros, le caminan por la cabeza y los hombros, “Le picotean las orejas, los ojos y la nariz [...] él, en todo momento, está muerto de miedo al vacío, donde caerá si se mueve.”¹¹⁸¹

En el segundo sueño muestra una escena que parecería ser la continuidad del relato, pero la aparición de otro estilista lo delata como sueño. “Aballay está encaramado en un pilar. El sol le hace arder la boca que guarda resabios de pescado echado a perder”. Otro estilista lo duplica, “parece un santo, aunque no guarda la compostura de un santo. No tiene aguante”. La columna de éste es más espléndida, pero la sed los iguala. El doble ruega por agua y una tormenta hace caer a Aballay, que al descubrir la lluvia tiene el goce del agua que anhelaba pero a la vez se da cuenta de que ha tocado tierra contra su propósito de pagar sus culpas sin hacerlo.¹¹⁸² Sube, embarrado al caballo, y es evidente qué significa haber caído en el barro, en el fango.

En el tercero sueña con hojas de flor de durazno, y la interpretación está incluida en el propio sueño: se acerca el tiempo soleado y con él la primavera, y con ella el remedio: la libertad. Di Benedetto es liberado en septiembre, la primavera austral. Se produce después de que lo ha dejado libre el comisario y ha retornado a su “comarca”.¹¹⁸³

En el cuarto sueño el recurso del doble es explícito. En la columna pegada a la suya, Aballay tiene a “el antiguo”, un estilista que vestido de blanco apareció con un silencio odioso, medio peleador, “muy diferente del que cumplía Aballay”. Aballay se siente vigilado y a su vez vigila al otro. Se miran todo el tiempo, se desafían, se comparan: “uno y otro lo pasaban pendientes de quién cayera primero”. El *antiguo* acumulaba debajo de su columna ofrendas (¿el orgulloso director del diario y escritor reconocido?). “Después de

¹¹⁸¹ *Ibíd.* pp. 321, 322.

¹¹⁸² *Ibíd.* p. 324.

¹¹⁸³ *Ibíd.* 333.

unos cien años de rivalizarse, ninguno ganó en morir. Los dos quedaron sin gestos justito en el mismo instante, y se secaron de a poco. Después se desmenuzaron como un par de panes viejos”. El enfrentamiento con una forma de sí mismo cargada de odio “no pasó sin huella [...] le marcó ondas graves de desabrimiento y melancolía.¹¹⁸⁴

13.2.2. El final.

Así como en “El fin” de Borges se modifica el regreso de Martín Fierro¹¹⁸⁵ con la venganza del hermano del muerto por él antes de ir al desierto, en Di Benedetto quien ejecuta la venganza es el hijo de quien fuera muerto por Aballay. “Sabe que el niño hecho hombre viene a cobrarse”. Aballay no quiere pelear y mucho menos matar, pero se defiende. El joven finalmente lo mata.

Una primera lectura tiene un plano objetivo. Es un duelo entre el matador de alguien y el hijo de su víctima. Sin embargo, el tono fuertemente onírico del cuento completo sugiere también una segunda lectura, que a su vez cobra luz a través del análisis del conjunto de la obra. El conflicto con el padre y el asesinato simbólico de éste¹¹⁸⁶ es la forma que asume el conflicto edípico desde los clásicos griegos. La culpa y el tema de la muerte del padre están planteados a lo largo de la producción del autor, y no de manera oscura sino explícita en su obra más autoficcional, *Sombras nada más...* En distintos lugares el autor hace explícito que con esa condena pagó culpas propias, no las que le achacaban sus carceleros, pero sí otras. Véase la entrevista de Andrés Gabrielli mencionada y citada en este trabajo.¹¹⁸⁷

En “El otro” de Borges, el recurso utilizado es el encuentro con el propio doble, pero uno anciano y el otro joven. En este caso, atendiendo al valor significante, también encontramos una especie de encuentro con una versión joven, infantil del doble, que no se perdona y actualiza el desenlace clásico. El horror del doble se cierne sobre sí mismo, y no se perdona. En una brevísima descripción del joven, la comparación entre ambos es

¹¹⁸⁴ Ibíd. p. 337.

¹¹⁸⁵ "Fuera de un personaje —Recabarren— cuya inmovilidad y pasividad sirven de contraste, nada o casi nada es invención mía en el decurso breve de “El fin”; todo lo que hay en él está implícito en un libro famoso y yo he sido el primero en desentrañarlo o, por lo menos, en declararlo." Jorge Luis Borges. Prólogo, Posdata de 1956. *Ficciones*. En *Obras Completas*. Barcelona, RBA, 2005, p. 483.

¹¹⁸⁶ “... ¿soñará con su hermana para preguntarle si ella también cree, como él, que él mató al padre, al padre de él y de ella, por un motivo que él no conoce y con una frialdad y poder exterminador que no percibía hasta el momento del crimen?” Antonio Di Benedetto, *Sombras, nada más...* p. 40.

¹¹⁸⁷ Andrés Gabrielli, “En busca de la memoria perdida. Entrevista a Antonio Di Benedetto”. *El Altílo de la Cultura*, diario *Uno*, n° 171. Mendoza, domingo 6 de octubre de 1996, p. 7

evidente: “Podría parecer un santón de poca edad, en digno caballo. Trae templados los ojos pero decididos. Igual que Aballay, está en harapos”. Ante el desafío del joven, Aballay dice: “Sería ocioso preguntarle quién es él y quién era su padre”. Cuando Aballay no quiere pelear, también reflexiona que “está rumiando que no debe revelar el porqué”. Sin embargo cuando cae herido de muerte “borronea disculpas: por causa de fuerza mayor, ha sido...” Y muere “con una dolorosa sonrisa en los labios.”¹¹⁸⁸

13.3. “Tríptico zoo-botánico con rasgos de improbable erudición”.

En el tríptico, la ironía del título parece dirigirse al propio autor. “Vizcachas”¹¹⁸⁹, cuento de apenas dos páginas, plantea al lector una seria dificultad para establecer el sentido. El primer problema, en relación a la voz narradora, es encontrar quién habla y de quién. El estilo de aproximación indirecta al tema, deja oscurecido tema y personajes. Parece haber dos relatos entrelazados sin solución de continuidad. Los tiempos a los que se refiere el relato también varían sin explicación alguna. ¿Por qué figurarían así si no es una intención narrativa de integrarlos, de confundirlos en una significación única? La voz narrativa de tercera persona se convierte en primera y luego pasa a una tercera pero situada en otro tiempo. Quién habla. Un Ryan, de su padre y secundariamente de su abuelo. Las historias del padre y del abuelo parecen sufrir una condensación tal que es difícil diferenciar cuándo el texto se refiere a uno o a otro. La descripción física es idéntica, irlandeses, altos, de pelo largo y barbas rojas. Uno de ellos tuvo “su aventura americana” y por eso lo asocian a Bufalo Bill, pero las certidumbres son pocas; “quizás su barco”, “quizás fondeó”, “vaya a saberse”, “acaso supo”, “resulta posible”. Aunque identificado con Búfalo Bill *cazaindios*, sugiere que supo de él por “lecturas y leyendas” ya adentrado en la pampa. Los tiempos de las situaciones: el cruce del océano por Sarmiento, las matanzas de W. F. Cody o sus actuaciones circenses con el alias Búfalo Bill, las tabernas del puerto donde “más tarde” deliraría Poe, o la aventura del oro del Yukón. Ryan O’Hara es un irlandés que se adaptó al país elegido, y fue estanciero en Argentina. El párrafo inmediato habla de Ryan O’Hara, ahora nacido en Buenos Aires, quien cuando su padre fue

¹¹⁸⁸ Antonio Di Benedetto, “Aballay”, pp. 337-339.

¹¹⁸⁹ Roedor de hábitos nocturnos de la familia Chinchillidae, propio de Sudamérica, tanto de las llanuras como de zonas de la cordillera de Los Andes, en Perú, Bolivia, Ecuador, Chile y la Argentina. Viven en grandes grupos, en cuevas de varias bocas.

convocado por “el reclamo de regreso” heredó su estancia, y supo gobernarla desde la ciudad¹¹⁹⁰. Y así, asociada su imagen física a Búfalo Bill, desertó de la ciudad y con tropas propias e irregulares, acaudilló conquistas de tierras y ganados, persiguiendo a los indios con “saña exterminadora”. La voz narrativa de improviso comienza a hablar de sí misma en primera persona, del tiempo actual del relato, hablando de las vizcachas que está esperando cazar de noche. También reparamos que la narración en tercera persona no era de un narrador impersonal, sino de este cazador de vizcachas que ha estado contando la historia de su propia familia. No sabremos de su relación con los O’Hara hasta el párrafo final, que indica que en realidad es uno de ellos, el nieto. Como en los sueños, hay una identificación y condensación de las tres generaciones, aunque la caza del último es de vizcachas y el estaqueo es de sus pequeñas pieles, cuando sus antepasados ejercieron ambas cosas con hombres. Los párrafos de una y otra historia de distintos tiempos se suceden sin otra distinción más que la del esforzado lector. Ahora el Ryan conquistador de tierras y de indios ha quedado “vencido y a pie en territorio indígena”, a duras penas puede escapar. En ese territorio lo encuentra un grupo de sus hombres armados que aprovechan para matarlo: dan por descontado que se pensará que fueron los indígenas. La supuesta historicidad está usada en un sentido totalmente alejado de la reconstrucción histórica. El nieto Ryan también ha disparado y cazado, pero no indios sino animalitos, “20 o 30 cuerpos”. Separará la carne de las vísceras, estaqueará las pieles. El abuelo estaqueaba hombres. Queda también una corriente subterránea cuyo eco dice que a aquel familiar lo mataron sus propios hombres, y la excusa de los indios servirá “para la venganza —de acumulados rencores— sin punición”. Así también Di Benedetto sintió que fue su propia gente la que lo dejó en la estacada.

En “Sargazos”, un narrador de primera persona plantea una intriga en su autodefinición: “Preocupé la mente de Aristóteles, el naturalista. Desconozco el fuego, mi elemento es el agua” como una especie de adivinanza.¹¹⁹¹ La voz narrativa se define en femenino: “Sospecho o intuyo la inmensidad a la que estoy lanzada”. En su segregarse de

¹¹⁹⁰ La ambigüedad del texto hace que Néspolo no pueda identificar, por ejemplo, que hay tres generaciones, el segundo O’Hara nacido en Buenos Aires, y un nieto que habla en primera persona. Néspolo, Jimena. Buenos Aires, *Radar Libros*, *Página 12*, domingo, 12 de septiembre de 2004.

¹¹⁹¹ Como un detalle menor: el signo zodiacal del autor es *de agua*.

las venturas sin zozobras del estanque, emprende la odisea del agua en movimiento, a veces “mansa y dulce” otras “convulsa y amarga”¹¹⁹².

La voz narrativa es la de una anguila, como poco más adelante develará el texto hacia el final. Lo que describe, en forma escondida y no explícita, es el movimiento migratorio de las anguilas para su reproducción, movimiento con el que se identifica plenamente el narrador, a tal punto que lo narra desde la supuesta voz de la especie. Desde allí se entiende que haya preocupado a Aristóteles¹¹⁹³, tanto por el misterio, en ese momento, de su forma de reproducción como del lugar en que desovan: “Cavilará Aristóteles: ¿Dónde anidaron...? Nunca sabrá cuánto de lejos.”¹¹⁹⁴ La anguila desova en el Mar de los Sargazos después de haber descendido de los lagos y ríos de Europa y de recorrer larguísimas distancias que pueden durar dos y tres años. Las crías, arrastradas por las corrientes, regresan al continente para remontar los ríos hasta los cursos altos, en donde desarrollan su vida, hasta que casi quince años después reeditan el ciclo hacia el desove¹¹⁹⁵. Por supuesto que el texto está decididamente ligado a los avatares personales de Di Benedetto, al origen italiano que reivindica, como a su obligatorio exilio en Europa, a su necesario retorno a las fuentes, asumiendo una memoria atávica. Por eso, aunque sin decirlo, explica el proceso migratorio desde Sicilia, pasando por las Columnas de Hércules, nombre antiguo del estrecho de Gibraltar, hacia el Atlántico, como asimismo por el Canal de la Mancha (Dover) pasando por las Azores, en dirección a la Atlántida nombrada por Platón, a la que da el nombre de Aztlán, ciudad azteca que algunas teorías identificaban con el origen atlántico de ese pueblo, hasta llegar a la “Madre Mar de los Sargazos”, que es donde la anguila desova, para retomar su itinerario hacia Europa.

¹¹⁹² Antonio Di Benedetto, “Sargazos”, p. 343.

¹¹⁹³ Es insólita la mención a “la biblioteca borgeana” a la que alude Mauro y repite Néspolo en relación a establecer el sentido de la narración. No parecen comprender que la mención a Aristóteles se refiere específicamente a su *Historia de los Animales*.

¹¹⁹⁴ Antonio Di Benedetto, “Sargazos”, p. 344.

¹¹⁹⁵ Aristóteles, *Historia de los animales*, Madrid, Ediciones Akal, 1990, pp. 340-341. “Las anguilas ni son fruto de apareamiento ni son ovíparas, y nunca jamás ha sido capturada ninguna provista de líquido seminal ni de huevos y, abiertas por la mitad, no presentan por dentro ni conductos seminales ni uterinos. De todos los animales sanguíneos, ésta es la única especie que no procede ni de apareamiento ni de huevos. Es evidente que ello ocurre así, pues en ciertas lagunas de marismas, después de haber sido vaciada fuera toda el agua y todo el fango extraído, vuelven a salir cuando llega agua de lluvia [...] Algunos son de la opinión de que las anguilas procrean... pero esto no es cierto, sino que nacen de las llamadas «entrañas de la tierra», animalillos que se forman por generación espontánea en el fango en la tierra húmeda [...] Las referidas «vísceras de la tierra» se forman también en el mar, en sitios donde haya algas y en las orillas de los ríos y lagunas, pues es ahí donde, al ser fuerte el calor concentrado, provoca descomposición de muchas materias”.

La voz narrativa despliega el lado humano de esa conciencia que condensa anguila e historia personal, a través de la mención de Diadoro, de Antonello de Mesina, de Luigi Pirandello y de la herencia familiar siciliana. También explica de alguna manera el procedimiento narrativo:

Yo que, inmerso entre mis libros aquí no más en una ciudad de América Latina, he pasado este rato especulando sin sujetarme al orden de las fechas ni a las precisiones de la geografía. Pensando... Pensando como humano y pensándome anguila. Anguila migratoria en medio del cardumen que de dos en dos años viene de Sicilia y fondea en los Sargazos. Desova, y mueren las hembras, y los machos, con los retoños, vuelven. Siempre así.¹¹⁹⁶

La aparición brutal de su situación personal de encierro está reflejada en el último párrafo, en donde se puede leer un regreso de la voz narrativa a la *condición* de anguila, aunque en íntima fusión con el narrador que también se piensa:

Sólo sé que unas cuantas, sustraídas de las aguas por los pescadores, llegamos a conocer el fuego: la llama y la brasa con que se nos cuece. Tributo al depredador, al hambre del hombre amo de la tierra. El fuego que nos aplica es uno de los tantos que enciende, incluso para alcanzar a sus semejantes. Con algunos mata y con otros ama.¹¹⁹⁷

En “Conejos”, tercera parte del Tríptico, como en “Sargazos”, ese juego de la memoria y de la supratemporalidad se pone de nuevo en funcionamiento. La narración presenta a *florence taylor*, que en la primera edición aparece como de nombre propio y en la corrección para los *Cien Cuentos* que dejó Di Benedetto antes de morir, son sustantivos comunes sin mayúsculas. Es presentada como poseedora de “dos dones [...] el de los recuerdos y el de la maternidad”. Este segundo “no tiene aplicación”. Los recuerdos de miss Florence tienen dos particularidades: son desdeñosos del curso razonable del tiempo; además, la mujer recuerda “sin deliberación: los recuerdos la invaden, desde su interior, o se le forman asociados con algo que procede de afuera, unas líneas de lectura, por ejemplo.”¹¹⁹⁸ Tendemos a pensar que bajo la apariencia de la historia de la mujer, de su *inglesidad* y de la historia irreal de la Patagonia, se construye otro universo significativo. No se debería olvidar que “Conejos” es la tercera parte de un tríptico que posee una significación de conjunto. Así de incierta es la realidad de esta supuesta solterona, ya que el texto desmiente la posibilidad una lectura *realista*. Es probablemente uno de los textos más oscuros de Di Benedetto, de procedencia seguramente onírica por lo que resulta difícil

¹¹⁹⁶ Antonio Di Benedetto, “Sargazos”, pp. 344, 345.

¹¹⁹⁷ *Ibíd.*

¹¹⁹⁸ Antonio Di Benedetto, “Conejos”, p. 346.

interpretarlos. Trataremos de ver algunas de las claves que figuran en el texto, a manera de esos rasgos de “improbable erudición”.

La mujer vive sola, aunque lo disimula, participa de un *Club de Señoritas*, “de familias inmigrantes inglesas, escocesas e irlandesas”. Fuma, “el humo [...] propicia sus recuerdos”. El tabaco está comprado en la cigarrería de Emilio Mitre, prócer del liberalismo oligárquico y antipopular, y cerca del *Club del Progreso*, también mitrista. Un recuerdo traído por ese humo: “«Los conejos invaden la Patagonia»”, pero es, en verdad, una noticia tomada de un diario de Buenos Ayres que no ha visto”, además de que “falta una centuria o “más para que ese periódico sea fundado.”¹¹⁹⁹ Los conejos son recuerdos e invaden, pero son recuerdos del futuro de Florence. A su vez identifica en relación de contigüidad a los conejos con la invasión del hombre blanco. El conejo más blanco es el preferido, al que mima. La mujer piensa en seres que habitan “los extraños bordes de la realidad”, cuya referencia es un imposible recuerdo del libro de ciencia ficción *Intocado por manos humanas*, de Robert Sheckley, del que da todas las referencias: *Untoched by human hands*, Ballantine Books Editor, USA, 1954. Son diez relatos de ciencia ficción.¹²⁰⁰

Así el relato ha introducido al lector en forma oscura en un territorio que comienza a ser, como en los anteriores, de exterminio, de movilidad de razas, de represión y muerte, de manipulación genética, como la búsqueda de los conejitos solo muy blancos muy blancos.

Hay una imagen libidinal que se instala en el cuerpo de la solterona¹²⁰¹, reprimida por el pánico:

¹¹⁹⁹ Antonio Di Benedetto, “Conejos”, p. 346.

¹²⁰⁰ “The Monsters” (Los monstruos): los hombres hacen contacto por primera vez con una raza extraterrestre y descubren que la radical diferencia de valores, morales, sociales y de normas puede hacer la vida difícil. “Cost of Living” (Costo de vida): un hombre que quiere tener siempre lo mejor para su familia compra y firma comprometiendo sus ingresos por más de dos generaciones. “The Altar” (El Altar): una historia de horror que interroga sobre lo que es lo que puede estar espiando escondido en un pueblo. “Keep Your Shape” (Guardar las formas): los extraterrestres invaden la tierra pero fallan una y otra vez. ¿Qué es lo que falla? “The Impacted Man” (El hombre golpeado): fallas menores causan problemas a la compañía de construcciones que construye la Tierra, entre otras cosas. “Untouched by Human Hands” (Intocado por manos humanas): dos exploradores, varados y sin provisiones, encuentran un depósito extraterrestre en el desierto, pero no saben lo que es o no comestible. “Watchbird” (Pájaro alerta): está construido como una suerte de Robocop aerotransportado para mantener la vigilancia de las fronteras, pero algo falla. “Wasurm”: un hombre escucha voces en su cabeza que lo guían a un destino terrible. “Specialist” (Especialista): a un hombre se le muestra su verdadero espacio en el universo. “Seventh Victim” (Séptima víctima): el asesinato es legalizado bajo ciertas circunstancias. Alguien solicita el permiso de caza y se le asigna una víctima. Si sobrevive se lo asigna como víctima, a su vez, de otra solicitud.

¹²⁰¹ No es difícil identificar la imagen del jinete montando con la sexualidad, desde *Las mil y una noches* a la poesía española desde el medioevo. Ver Pedro Provencio (ed.), *Antología de la poesía erótica española e hispanoamericana*. Madrid, Edaf, 2003, pp. 186 y 188.

“...en Florence, cuya palma se suaviza sobre la pelambre tan cándida, se inscriben estas palabras (...) «Caballo y jinete. Un lento estremecimiento recorrió su carne; la marea del pánico que infaliblemente acoge el encuentro del mundo humano y animal».¹²⁰²

El carácter pecaminoso y de represión consiguiente está marcado en el texto por la aclaración del pastor Totenson, acerca de la serpiente del pecado.

Ante la mujer se presenta otro recuerdo en forma de acertijo: es un “hilo memorioso” irónico, del sabio Charles Darwin. Lo develará un “glosador de 1977”, obviamente nuestro autor-narrador. La solución del acertijo es un desarrollo de supuesta evolución biológica al estilo darwiniano, desde ya que al modo de una ácida ironía. Utiliza una supuesta cita de Charles Darwin IV, apócrifa, aunque hay en la realidad un cuarto Darwin; es Leonard, hijo de Charles, que es el cuarto recordando que Charles desarrolla sus teorías siguiendo los pasos de su abuelo Erasmus Darwin.¹²⁰³ La metáfora de la invasión de conejos tiene un contenido de exterminio y de suplantación racial que genera la invasión blanca en la lucha contra el indígena. La solterona, mientras espera su cena, “recuerda” una lectura de Darwin IV, que habla de cómo los conejos “para defenderse criaron garras, desarrollaron el tamaño y el filo de sus dientes y mudaron de pelambre, que tomó coloraciones tal vez simbólicamente de color sangre.”¹²⁰⁴

El final reserva una nueva ironía metafórica. La vieja dama inglesa teme que su criada mestiza le haya preparado para la cena un plato que debió haberle prohibido: guiso de conejo. Pero no, son chuletas de cordero.

13.4. “Hombre invadido”.

Cuento onírico e irónico, habla de una amenaza de la que se quiere librar el narrador de primera persona. Obsesión: cosa, animal o mujer, recuerdo o neurosis, un ser difuso puede encarnar cualquiera de ellos; si nos guiamos por el final puede interpretarse que está hablando de una mujer o de un amor que se le presenta una y otra vez, a pesar de estar con su novia formal.

¹²⁰² Antonio Di Benedetto, “Conejos”, p. 348.

¹²⁰³ Erasmus Darwin, médico, botánico y zoólogo; su nieto Charles es el más conocido de la saga. Leonard Darwin, hijo de Charles, presidente de la Sociedad Británica de Eugenesia entre 1911 y 1928, sucesor del fundador de la misma, su tío Francis Galton. La sociedad se proponía el mejoramiento de la raza basado en el principio de evitar la decadencia por mestización. Dichos principios fueron ampliamente aceptados en muchas sociedades europeas. Ver Sir Galton, Francis. *Herencia y Eugenesia*. Madrid, Alianza Editorial, 1988. Rita Levi-Montalcini. *Elogio de la imperfección*. Barcelona, Ediciones B, 1998.

¹²⁰⁴ Antonio Di Benedetto, “Conejos”, p. 349.

De noche no me despierta porque previamente me ha provocado insomnio, aguardo su susurro. Si no se produce no logro dormir. Si se produce, no me permite dormir porque susurra. Llevo así una cantidad de tiempo.¹²⁰⁵

Si no viene a su encuentro Irene, su prometida, se alivian sus dificultades. “Me deja solo con mi prisionera y con mi conciencia, de la cual soy a la vez prisionero”. La decisión de eliminarla (siempre se refiere a *ella* en femenino) es “porque representaba una invasión, de mi casa y de mis cosas”; no le da tregua ni campo para pensar ni para crear. Hace que se sienta “un hombre, un ser invadido.”¹²⁰⁶ Después de ser mordido, intenta desprenderse de ella. Vacila, la confina, no la alimenta. Puede dejar su primera *rata-obsesión* y aparece otra. Cuando aparece la nueva rata se dice: “Medito, para mí, que verdaderamente se trata de una invasión y que ha inaugurado sus andanzas la sucesora de la primera intrusa.”¹²⁰⁷ Cuando Irene le pregunta por la rata, el escultor le contesta que es la modelo de la cabeza de rata que esculpe. Modela en arcilla la cabeza de *la rata* para esculpirla en piedra: es decir, convertir la obsesión en arte. Mientras esto sucede aparece una segunda rata intrusa.

Hay una condensación simbólica entre la mujer, la invasión, la rata.

En el final su novia ve en sus ojos y ve dos ratas, o una duplicada. Irene le dice: “¡Tienes ratas en los ojos!”. Él le contesta: “En mi mirada solo te tengo a ti.”¹²⁰⁸ Evidentemente amor y rata. Ella le enrostra que tiene ratas en los ojos todo el tiempo, él contesta que solo la tiene a ella en la mirada. Las ratas son dos: ¿son Irene y otra? Pero Irene puede ser tanto rata como gato (que cazarán las ratas que se aparezcan en su vida). Es su prometida, se casará con ella: “tal vez para odiarnos”.

13.5. “Cínico y ceniza”.

La muerte de un amigo trae al narrador de primera persona el recuerdo de la erupción del volcán Descabezado, del año 32 y a otros recuerdos. Cuando se presenta en su velorio del amigo la gente se escandaliza, dice: “¡Cómo se atreve!”. El narrador personaje se considera a sí mismo “un animal dañino”: la viuda lo recibe con una mirada grata, y descubre lo que ha sido un triángulo amoroso entre los tres, repitiendo el tópico de la competencia entre ambos hombres.

¹²⁰⁵ Antonio Di Benedetto, “Hombre invadido”, p. 351.

¹²⁰⁶ *Ibíd.* pp. 352, 353.

¹²⁰⁷ *Ibíd.* p. 355.

¹²⁰⁸ *Ibíd.* p. 356.

Yo quería sobrarlo, a Luciano. Siempre quise. (Cuando él, sin ostentación ni vanidad, me sobró en todo, en la vida, le quité por un tiempo la mujer).¹²⁰⁹

El estremecimiento ante la mujer de su amigo muerto, su ex amante, demuestra la honda carga pasional de la relación que aún mantiene a pesar de los años. El recuerdo es nuevamente guía del relato. Dos niños de íntima amistad hacen un pacto: “Si tenemos un alma que va a durar, si hay otra vida, el que muera primero tiene que avisarle al que quede”¹²¹⁰. La narración especula sobre los problemas de la amistad y de la traición, del enigma de la vida más allá de la muerte, la posibilidad de recibir un mensaje desde el más allá. Y sobre la propia culpa por la traición al amigo. Pero como en casi todos los textos de Di Benedetto, el dolor de la culpa y del pecado no servirá de prevención a éste, sino que será una obsesión posterior, casi un *goce* extraordinario proporcionado por la ejecución instintiva.

El perro de su amigo lo lleva al lugar en donde debía encontrar el mensaje que se habían prometido con él de niños: una inscripción en la ceniza endurecida, remanente de la erupción del Descabezado. La marca existe, borroneada, escrita desde la ultratumba o gesto de última voluntad antes de morir. Con la marca entrevé que su amigo le pide que se investigue su muerte. Lo hace, llega a la conclusión de que ha sido envenenado, lentamente, a través de la comida. Si cumpliera con su deber tendría que ser el denunciante de su vieja amante. Pero el clímax se rompe otra vez con una ironía. Se niega:

“Yo, cualquier cosa, menos soplón. Ni por un amigo. Total, ya está muerto. Y no hay más allá, ni por consiguiente, castigo.
(¿No hay...?”¹²¹¹

Es la manera de dejar en suspenso un corolario definitivo, con una moraleja, que no se condice con el desarrollo del cuento.

13.6. “Pez”.

En este cuento recupera Di Benedetto una concentración cuidada en el lenguaje, una intimidad y tensión en el tratamiento mucho mayor que en algunos de los anteriores. Se ha visto que el tema de Huanacache es recurrente en nuestro autor. En “Tejedor teje mimbre”, publicado en el diario *La Opinión*, el narrador memora que caminando en una esquina del

¹²⁰⁹ Antonio Di Benedetto, “Cínico y ceniza”, p. 358.

¹²¹⁰ *Ibíd.* p. 358.

¹²¹¹ *Ibíd.* 366.

Cullum [voz original huarpe de Cuyo], un hombre que trabajaba con mimbre y totora le contó de los antiguos totorales de las lagunas, de los pescadores indios muertos, y de las canoas que ellos urdían con la totora.¹²¹² Las lagunas aparecen también en *Sombras...*, en más de una ocasión y es la geografía en donde se inicia “Aballay”. En esa geografía se desarrolla el cuento.

La Lumila espera a su hombre que no vuelve. Busca memorias agradables para acordarse, pero recuerda un terror de la infancia: un pájaro enorme con cuerpo de pez. Recuerda la charla con su hombre:

¿Y cómo hace para posarse? Ella ha porfiado siempre, esperanzada en que sea falso que ese monstruo existe.

—Se posa en el agua.

—Por aquí no hay agua.

—Antes la había, grande como el mar.

—Pero si no eras nacido, Gabriel...¹²¹³

Las conchillas de moluscos tapizan de blanco y celeste vastas extensiones de eso que, dicen, fue mar, y “es donde el matrimonio anidó su pobreza”¹²¹⁴. El recuerdo del pájaro será de mal agüero. El caballo del hombre llega con un cuerpo que se derrumba. Pese al mal presagio está vivo; se sube a la cama y se duerme.

Una segunda escena muestra a la mujer de madrugada con sed y hambre; está parálitica, no puede moverse y depende de su marido. Pero el hombre ha muerto y el drama se desencadena.¹²¹⁵ El relato se va haciendo cada vez más angustioso, la sensación de opresión y de encierro creciente está dada por la parálisis de la mujer, que comprende que con el cuerpo ahora muerto del marido a su lado en la cama, pocas son las posibilidades de subsistencia. Los animales en el corral no pueden tomar agua ni pastar, los perros están sueltos. La mujer repasa las posibilidades de salvarse por la aparición casual de algunos de los potenciales salvadores: el hijo que está en la ciudad; Casimir, el árabe que vende por los campos; el achurero [vendedor de casquería), que se anuncia con la bocina una vez por semana; el dentista que viaja con un torno de pedal montado detrás del coche; la vecina Inés, que solo pasa por allí cuando se anuncia la venida del médico de Sanidad; la improbable partida policial, que solo aparece cuando hay algo para “el paladar del

¹²¹² Antonio Di Benedetto. “Tejedor teje mimbre”, *Cuentos completos*, p. 651.

¹²¹³ Antonio Di Benedetto. “Pez”, p. 367.

¹²¹⁴ *Ibíd.* p. 368.

¹²¹⁵ *Ibíd.* p. 370.

comisario”. De cada uno de ellos redondea el cuento un brevísima pero aguda descripción. Lumila, presa de las necesidades físicas más apremiantes, pasa por distintos estados de la desesperación, en un sueño se ve joven y camina por el arenal de conchillas brillantes, y el agua es abundante porque sueña con la laguna que fue, y “hay tormenta que abate las canoas de totora de los pescadores que usan las redes”, hasta que se le aparece “el ave de enormes alas y cuerpo de pez”¹²¹⁶, seguro preanuncio de la muerte. El Zonda, viento de la región, aparece de improviso, fuerte, reseco y caliente, llena de tierra el ambiente y levanta la temperatura hasta hacerla cálida por un día en pleno invierno. Los perros se desbandan a buscar comida, salvo el Fiel, que se ha quedado a cuidar a su ama. Al intentar en un último desesperado esfuerzo moverse, se lastima y sangra. El perro, precisamente el de nombre Fiel, se acerca a ella y empieza a lamer la herida, ella sabe que el perro que no ha comido nada por días. “Sos mi perro y te llamás Fiel. Bien nombrao, siempre lo supe”, le dice la mujer. Con terror empieza a ver una ferocidad creciente en los lengüetazos del perro, golosos, hambrientos. El final, aterrador, deja en suspenso la acción en el ruego de la mujer para no ser comida por su propio perro, el más fiel de todos.

El relato, como los del “Tríptico”, puede ser también leído como una metáfora de la traición y la muerte dada por los propios que hasta ayer han sido los más fieles; en este caso, el perro no solo matará a la protagonista sino que literalmente se comerá sus carnes. Di Benedetto vuelve a una forma de relato más tradicional, en donde única imagen mítica es leyenda indígena, el ave gigantesca de cuerpo de pez, “terror de la infancia”, imagen de la muerte que se avecina.

Un narrador en tercera persona nuevamente acude a cortos bloques de escenas separadas por un hiato remarcado tipográficamente por los tres asteriscos característicos. Recorre una cronología sucesiva, bien que, siendo el punto de vista adoptado el del personaje, se recurra a una serie de recuerdos que derivan en formas de desarrollo de la historia, del entorno y del ambiente tanto geográfico como social. Di Benedetto usa un lenguaje coloquial, que no siendo el propio del habitante de la zona ni del nivel social, produce un efecto de acercamiento íntimo. Ese tipo de impostación, en la que es importante la elección léxica, con versiones semejantes aunque no idénticas en producciones como “Aballay”, *Zama*, es la que produce un efecto de extrañamiento añadido en lectores como

¹²¹⁶ *Ibíd.* p. 3740.

los de Buenos Aires, aunque son comunes en la vida cotidiana de un mendocino de la época. El nombre alude también a alude a la producción ictícola de las lagunas, de la que se proveía Mendoza en el siglo XIX y parte del XX, y sustento importante de los habitantes de la zona.

13.7. “Felino de indias”.

En tierra de indias, sobre el espinazo de la cordillera de los Andes, un mercader español ha muerto. Dos criados se quedan con los bienes del comerciante cuando este muere en pleno paso de la cordillera. También dos animales domésticos de la expedición quedan a su arbitrio, libres, en el verano de la montaña: un loro hablador y un gato. Subsisten en mutua compañía, por costumbre, hasta que el loro es cazado por un cóndor y el gato se acerca a un rebaño de cabras que al final del verano volverá al redil de sus dueños colonos españoles. La descripción del paisaje y de la vida en la cordillera y precordillera mendocina está planteada con conocimiento y con los colores de una paleta que los retrata con cariño poético. De este cuento dice Di Benedetto:

... puede parecer imposible lo que se narra en *Felino de indias*. Sin embargo, desde el período en que se me ocurrió y hasta que lo escribí como boceto, hice comprobaciones directas, llegué a la seguridad que lo que sucede en ese cuento es posible o pudo haberlo sido.¹²¹⁷

En su nuevo hogar, el felino se encuentra con el *espada* que aprovechándose de la muerte de su amo, se apropió de parte de sus bienes, derrochándolos: “el naípe, el azar, los vahos de la mente, el malgasto, las malas partidas y peor compañía lo han desposeído en vida de lo que desposeyó a un muerto.”¹²¹⁸ Allí, cuando el *recién llegado* espera poder disfrutar de la hospitalidad de las gentes del caserío, encuentra la mirada del gato que antes ha sido su compañero de viaje con el mercader muerto y traicionado: “El gato lo estaba mirando y la mirada hundida en el recién llegado constituye, de un modo determinante, la fría negación del asilo que le han concedido las gentes.”¹²¹⁹ Él no conoce a ese gato —*no lo reconoce*— pero cierta noción que no descifra le remueve, “dentro de sí mismo, profundidades abominables y deliberadamente olvidadas”. Es suficiente para que el “espada” reconozca sus culpas, huya de inmediato de la tranquilidad que preveía posible,

¹²¹⁷ Celia Zaragoza, “«El instinto de muerte...”, Segunda Sección, p. V.

¹²¹⁸ Antonio Di Benedetto, “Felino de indias”, p. 385.

¹²¹⁹ *Ibíd.* p. 386.

sin que nadie lo entienda, porque “le asoman los signos de atormentarse su alma por causas de la conciencia.”¹²²⁰ El gato lo observa marchar, huir, reinstalado en su bienestar. Bajo el tema colonial y cordillerano se esconde el cauce profundo de la traición, del rostro que refleja la culpa y la vergüenza del traidor.

Es de notarse el cambio de ambiente del “delincuente” que asume sus culpas. En esta segunda parte, en especial, una variación léxica instala al lector, en especial argentino, en una época idealmente colonial, aunque en realidad más que con ello tiene que ver con la asimilación de pocos pero efectivos términos del español peninsular, absolutamente inusuales y hasta desconocidos en el país de origen del autor, términos que por otro lado coadyuvan al extrañamiento formal que se obtiene por ese uso léxico. Por ejemplo, el cambio de hacienda por estancia, la huerta por chacra, la finca, que en este caso tiene distintos significados y usos entre las propias provincias argentinas, el rancho o tapera, el mendrugo, jergón, el hórreo, el pastoril, rocín, la fabada, almadreñas, el guisar por cocinar, la familiaridad con el tocino ahumado, los pernils.

13.8. “Obstinado visor”.

La vida de Rubén, desde los siete años, está marcada por la capacidad de prever situaciones excepcionales, aun sin conocer exactamente qué es lo que va a suceder. A esa edad se distrae de sus deberes de colegial para sentarse frente a una casa de su barrio hasta que ésta se raja, cae el techo y luego la pared del frente. A los nueve, atraído en especial por una maestra a la que no quiere, la observa en clase hasta que la mujer se prende fuego con la estufa. A sus diecisiete años se siente atraído inexplicablemente por una mujer joven, casada y embarazada y a la que respeta sin connotación alguna de pretensión amorosa o sexual: la sigue, hasta que en un viaje en autobús la ayuda en el parto imprevisto, llamando una ambulancia y comunicándoselo al marido. Finalmente adulto, y padre de una hija casada, siente la necesidad de dejar el trabajo e ir a su casa más temprano; después, una vez acostado espera hasta las cinco de la mañana en que, sentado en un sillón de su propia habitación, puede ver cómo él mismo está muriendo en su propia cama.

Está narrado en un lenguaje llano, apenas distorsionado por alguna leve demora para lograr un efecto de *suspense* en cada uno de los bloques en que se divide, y una cronología

¹²²⁰Ibíd.

que respeta el paso natural del tiempo hasta la época del personaje adulto. El elemento que rompe esa llaneza narrativa es el final, en donde el recurso utilizado es el del desdoblamiento, ya sea de la personalidad o de la persona física misma.

13.9. “Onagros y hombre con renos”.

El cuento es una larga alegoría onírica de sesenta y cuatro páginas (en la versión de Adriana Hidalgo), en la que el sentido recto es suficientemente oscuro como para dejar en un suspenso permanente cualquier construcción de sentido; por lo que una posibilidad hermenéutica es buscar un sentido figurado ligado al doloroso proceso de prisión que sufrió Di Benedetto y los momentos que le siguieron. Puede especularse también que el sentido especialmente onírico actualiza en este texto algunos de los sueños que entregaba a Adelma Petroni cuando lo visitaba en la cárcel de La Plata.

Si hay una forma de interpretar en cuento (que especialistas en la obra de Di Benedetto, prefieren no analizar), es apoyándonos en los mecanismos usuales del autor y en la relación permanente de la ficción con su experiencia vital. Analizando los personajes, encontraremos que estos se condensan por momentos, en otros se despliegan en dobles e incluso triples representaciones. La condición de personajes duplicados y desplegados parece evidente.

El nieto de Jonás abre el texto en primera persona, dice que en una parte de la aventura él todavía no estaba. Jonás se hace presente prácticamente de la muerte: aparece de un pozo¹²²¹, del que sale dificultosamente, por el empuje de alguna “marea subterránea”, lo más parecido a la fuerza subsistente de la pulsión de sobrevivencia. Jonás le dirá a su *hijo* que se ha salvado “«porque el impulso de vivir, hijo, tiene sus procedimientos»”. El hijo, a su vez, surge entre un “tendal de mercenarios”, con una “perra que restaña su sangre”, ente una “perrada cimarrona que ya reposa atiborrada”, preocupado por la heridas, el hambre y la sed. Ha salvado su vida a pesar de que “Un grupo de la partida, bien pagado por su pericia homicida, debía inmolar a los cautivos”. Al gritar que la ballena lo ha devuelto a la vida (no hace falta mencionar la comparación bíblica) Jonás teme por seguridad y se esconde. “Descuidaba que a esos parajes tan propicios al crimen sin castigo había sido

¹²²¹ Ver “Hombre en un agujero”. *Absurdos*. En *Cuentos completos*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora, 2006, p. 590.

arrastrado, como él, su hijo Pablo”¹²²², lo que se parece demasiado a temor que confiesa Di Benedetto después de su liberación. No parece muy difícil comprender el carácter metafórico con la experiencia vital del preso de una dictadura sangrienta.

En relación a la unidad de los tres caracteres, Jonás, Pablo y nieto, es importante considerar que desde el título se nos propone un solo “hombre”, por lo que una interpretación plausible es que son tres momentos temporales. Jonás renombra a su hijo: Renato, porque ha renacido, se ha salvado de la muerte; juntos intentarán sobrevivir; más adelante el texto intercambiará el nombre de Renato con Pablo, lo que traerá una confusión añadida. En el inicio, la voz de primera persona era del nieto, ahora habla Pablo-Renato, el hijo, en primera persona, mientras el texto no aclara si ha habido algún cambio. Jonás dice: “No hay plan. Hay hambre y tenemos que sobrevivir”. En menos de una semana “hemos descendido a la condición más primitiva”. Pero, en una casi confesión del artificio, Pablo dice: “Me llamo Renato y él se refiere a sí mismo como Jonás. No lo corrijo ni le pregunto los motivos. Antes, él y yo teníamos otros nombres”¹²²³. De ahí en más se desarrollará por momentos un diálogo entre los dos que es más bien un soliloquio, al más puro estilo de personajes duplicados de Di Benedetto. Muchos de esos diálogos cortos tienen el sabor de aquellos de Gog y Magog de la novela de Marechal. Los tiempos de narración quiebran cualquier intento de cronología lineal. Son los tiempos del sueño, son los tiempos nebulosos de una situación alegórica que incluye en pequeños bloques transcripción de sueños parciales. Se ha dicho que algunos cuentos de Di Benedetto refieren a un tiempo mítico: debemos aclarar que es un *mito* personal, si bien precisamente para generalizarse asume personajes, situaciones y hechos de la cultura universal. El mecanismo onírico los condensa, los entremezcla y los convierte en texto. Hay cantidad de indicios.

¡Primeros hombres que vemos desde tanto tiempo...! —dice Renato. —¡No son hombres, son cuatros! Opone, tajante, Jonás. Rezonga y todavía contradice: «Y no tanto tiempo, un día!», aplicando su caprichoso modo de medirlo.¹²²⁴

Los renos se presentan en el relato como una especie de ideal a alcanzar, la esperanza del fin del desierto, de la anhelada liberación. El nieto dice en la primera frase: “Mi abuelo nombraba a los renos. Eran para él familiares y resultaba como si estuvieran con nosotros”.

¹²²² Antonio Di Benedetto, “Onagros y hombre con renos”, 2006, p. 395.

¹²²³ *Ibíd.* p. 397.

¹²²⁴ *Ibíd.* p. 449.

De noche [los perros] perdían el sigilo [...] no me bastaba el poncho rapiñado [...] para atenuar los escalofríos, aumentados por mi incapacidad para medir distancias; creía que ya los tenía encima y más me crujía por el pavor de que me asaltaran cuando estuviera dormido.

—Padre, anoche aullabas. No solo los perros lo hacían.

—Yo era lobo y peleaba con la muerte.¹²²⁵

El hijo interroga: “Padre, ¿somos peregrinos? ¿Debo entender que has decidido elegir esta vida para los dos?”. El padre Jonás le contesta: “—Hijo, yo soy el hombre, porque soy el espíritu de sobrevivencia. // —Y yo, ¿qué soy? // —Eres mi discípulo.”¹²²⁶

Renato dirá: “¿Por qué lo sigo? ¿Por qué vive tanto que con sus sobras de vida mantiene la mía?”¹²²⁷. Ante un Pablo desfallecido tras el ataque de unos cuatreros una vez que se han establecido con suficientes recursos para sobrevivir, Jonás dice:

Primero imperativo, como si quisiera sacudirlo y darle lucidez: «Pablo, escúchame, soy tu padre, Jonás. Sigue mi ejemplo. ¿Sabes qué significa Jonás? El tenaz para existir.» Tú, Pablo, eres débil de espíritu, débil de la voluntad, tu cuerpo y tus manos son débiles; pero eres un hombre, y hay hombres, como tú y yo, que hacemos más el otro gesto, ¿me entiendes?, el de vivir y construir» Y subiendo el acento, tonante: «No te me mueras, eh! ¡No te lo perdonaría jamás!»¹²²⁸

No está demás cotejar esta lucha por la supervivencia con la condición real de Di Benedetto en la cárcel, según el periodista Braceli, como veremos *alter ego* del personaje Súper, de *Sombras nada más...*

Preso en La Plata, a través de Adelma Petroni —la única que lo visitaba cada jueves—, DB me pedía cianuro. Sin metáfora. «Usted me dará prueba de su amistad si me envía el cianuro». «Antonio, si se lo mando se perderá mi amistad», «Concédame el cianuro. ¡Apiádese de su amigo! Apreciaré el cianuro como otra muestra de su seguro afecto». «Antonio, usted quiere suicidarse pero no morirse». «Privándome del cianuro usted toma venganza por daños que yo le hice siendo su jefe». ¿Qué lo ataba? Su apetencia por las mujeres y la lucha por el destino de sus libros.¹²²⁹

Si Jonás y Renato son parte de una primera época, Lactario o Lactancio será un nuevo devenir una vez pasado la peor parte. Es el nieto de Jonás, quien comenzaba el relato. Así, el personaje duplicado se convierte en tres. El padre ha guiado al hijo rescatándolo de la muerte, siendo el espíritu de lucha por la sobrevivencia. Jonás, burlón, le da un nombre, porque el nuevo ni siquiera sabe cómo se llama. Le llama Lactario y también Lactancio. En la escena Jonás ha descubierto en las paredes de la cueva donde yace Renato, hongos de

¹²²⁵ Ibid. p. 400.

¹²²⁶ Ibid. p. 405.

¹²²⁷ Ibid. p. 411.

¹²²⁸ Ibid. p. 451.

¹²²⁹ Rodolfo Braceli, “Di Benedetto, 20 años después”, pp. 20-21.

nombre lactarios; aprieta un puñado, saca un jugo que el padre considera será alimento: “Lactario es un hongo que da leche dulce. Fuiste criado con leche de hongos”. Hongos que crecen en la oscuridad y el encierro de la cueva. Enseguida lo llama Lactancio y no Lactario, y Jonás explica que es “Porque huele más a santidad”. En el bloque posterior, todo se vuelve otra vez incierto, porque el texto insinúa poner todo en el orden del sueño. El nieto es parte del proceso de Renato, del avance de su conciencia, que es a su vez el de Jonás¹²³⁰. El juego de palabras entremezcla el valor del recién nacido Lactario, con el nombre, otra vez, de un padre de la iglesia Católica, Lactancio, que escribe precisamente un tratado *Sobre la muerte de los perseguidores*.¹²³¹ Conociendo que la obra reivindica que es justo el castigo contra los malhechores y su ejecución cumplimiento de la ira Divina, puede entenderse con qué especula Di Benedetto con el nombre de este Padre de la Iglesia.

La aparición de Epona también se presenta de una forma incierta. Jonás, de forma desdeñosa opina que es un espejismo, “... algo que ocurre en el desierto y en nuestra situación”¹²³². El final de la lucha contra los perros que los atacan, se resuelve con la aparición de los renos, tras ser convocados por Jonás: “Renos a mí”, ha dicho y los renos triunfan. “Renato sueña un sueño de héroes victoriosos. Y él es uno, aunque exhaustos y mudados en harapos de hombres.”¹²³³

En capítulo segundo, prácticamente la segunda mitad, el espíritu ha cambiado; si bien todavía están en el desierto, se han liberado del “deshecho del embrujo de esos canes ruines, que tanto he odiado”. Después de un largo sueño Jonás recuerda su largo paso por la ballena, a un tajamar en la base de la montaña. Ahora padre e hijo comen bien. Ahora Jonás dice: “Un baño nos hace falta, hijo, ya que cesamos de andar en cuatro patas como los perros.”¹²³⁴

Hay en todo el relato dos figuras femeninas: la perra que lame a Renato en su recuperación, está presente hasta el momento en que parece liberarse de lo más pesado de la

¹²³⁰Ibíd. p. 414.

¹²³¹Ver Lucio Celio Firmiano Lactancio, *Sobre la muerte de los perseguidores*. Sevilla, Editorial del Apostolado Mariano, 1990. En *De mortibus persecutorum (Sobre las muertes de los perseguidores)* escrita en la Galia en el 318, después del triunfo del cristianismo, afirma que la ira es parte constitutiva del carácter de Dios, y por lo tanto es justo ejecutar el castigo contra los malhechores; la obra es una terrible descripción del destino de los emperadores que persiguieron a los cristianos.

¹²³² Antonio Di Benedetto, “Onagros y hombre con renos”, p. 417.

¹²³³Ibíd. p. 420.

¹²³⁴Ibíd. p. 423.

travesía; y luego Yajam, o Epona, personaje mítico desde un principio. La perra lamedora aparece como posible *madre* de Lactario o Lactancio, el nieto, la nueva realidad.

La segunda aparición de Epona¹²³⁵ se hace algo más realista en el texto:

Ella se me vino mirando con candor y sin reparos, me inspiró sentimientos místicos. Se me humedecieron los ojos, alta la frente, mientras menos era cada vez el trecho que nos separaba. Reconocía a un ser humano, una persona que estaría con nosotros en el desierto. Llegaba a poner fin al extravío, la soledad concluía. Escucharía otra voz humana, de mujer, previsiblemente modulada con delicadeza.¹²³⁶

Ahora Epona se presenta ascendiendo una colina montando su burro, “con un fondo de franjas de colores celestes, dorados y rosados que le daba de respaldo el horizonte” y su burro estaba precisamente en “el punto donde me sustentaba en mi éxtasis”, dice Renato.

Jonás, de pie, “apoya la frente en la grupa de un asno. O sueña que está de pie y que apoya la frente en la grupa de un onagro [...] Sueña o tal vez evoca.”¹²³⁷ Entonces “sueña que los siglos se han producido hacia atrás” y él está en uno de ellos, en una ciudad de Francia. Una conciencia supratemporal se refiere a una fiesta solemne en una ciudad de ese país en el medioevo, un lugar de habla francesa y sin embargo “el sueño trata de personas que van a Egipto, en condiciones dramáticas y dolientes”, evidentemente la esclavitud de los judíos. El texto aclara que no es “un hecho real”, sino que se está representando “teatro de locos” o “teatro de asnos”: la *Festum Asinorum*, en referencia a la representación medieval.¹²³⁸ La entronización del burro es propiciada por la muchedumbre que “loa sus virtudes, ruega sus servicios para trasladar la tierna carga”. No podemos dejar de ver un sentido directo, aunque oculto, a la entronización del gobierno militar que encarcela a Di Benedetto, conducido por el coronel Tamer Yapur, y eventualmente a Yajam, la bella relacionada a aquel problema de “faldas” a que ligaba Juan José Saer, según confesión del autor, el ensañamiento en su prisión sinsentido. Jonás, ante la mujer y el sonido Hiaa...

¹²³⁵Epona, cuyo nombre evidentemente no es elegido al azar, como no lo son los otros del relato, es el de la diosa celta de los caballos, y a estos se los vincula con el paso entre la vida y la muerte. El asno silvestre, el onagro, simboliza a los ascetas del desierto. Jean Chevalier y Alain Gheerbrandt, *Diccionario de símbolos*. Barcelona, Editorial Herder, 1995, 146.

¹²³⁶ Antonio Di Benedetto, “Onagros y hombre con renos”, p. 427.

¹²³⁷ *Ibíd.* p. 428.

¹²³⁸ En ella entraba un burro en la iglesia en el que montaba la joven más hermosa del pueblo (burro real o de madera) y quedaba a un lado del altar, mientras los *profetas* que estaban a un lado y otro del altar repetían supuestamente unas palabras de san Agustín dramatizadas. En representación de la fuga de los judíos de Egipto, traía la joven, imagen de la Virgen María, un niño en brazos. Al final de la misa, en vez de que el sacerdote dijera “*Ite, Missa est*” rebuznaba tres veces y la gente en vez de contestar “*Deo gratias*” contestaba tres veces algo parecido a Hia-ham, hia-ham, hia-ham. Crowley, T.J. (1907). *Feast of Asses*. The Catholic Encyclopedia. New York, Robert Appleton Co. 2011. En <http://www.newadvent.org/cathen/01798b.htm>

calla, muda su expresión, se atraganta de algo invisible, se le enardecía el rostro y las sienas le traspiraban: todo lo más parecido al miedo.

Tiembla Jonás. ¿Qué parte de Jonás tiembla? La que ha asociado, por la notoria semejanza de sonidos, ese rebuzno (Hia-ham) con el supuesto nombre de la burrera montaraz (Yajam). Lo asedian las imágenes de otros símbolos: tropel de cerdos, y dice «Impureza»; tropel de asnos, y dice «Herejía».¹²³⁹

En ese desierto, que en algún momento identifica con el viento Zonda exclusivo de Cuyo, ponen proa “a los faldeos montañosos”. Junto a Epona, que es la única que tiene comercio con el exterior, se instalan alejados de ese lugar que había visto Jonás: “centro de una deformación de la especie, una aldea de hombres con orejudas cabezas de asno pardo, hostiles y bravíos, que lo persiguieron con sus grandes dientes amarillos y a las perdigonadas, ya que manejaban armas de fuego”¹²⁴⁰.

El texto da un claro indicio metaliterario en relación a la confusión onírica de los tiempos del relato. En pocas y rápidas generaciones de cría de cabra montés, Jonás se ha hecho ganadero, y le dice al hijo: “«Hemos dado un paso. Y todo hecho en un día». («Otra noción del tiempo», se consuela Renato).”¹²⁴¹

Finalmente, después de una borrachera, y dejando “un reguero azul desprendido del azul del firmamento”, Jonás deja de existir y se convierte en polvo que Pablo, que ha vuelto a su nombre original, escurre entre sus dedos. Pero Jonás no desaparece de la narración. En la escena inmediata Renato se alegra de encontrar hombres nuevamente, pero Jonás desconfía de todos. Ahora que nuevamente producen lo que diariamente se llevan a la boca “es fatal —dice— que aparezcan los rapaces y merodeadores con su instinto de robo y de dominio”. Renato, hablando de la soledad, le cuenta a Epona: “Mi padre estaba solo. Era el Doctor, el brazo se le curvaba son su carga de libros y papeles. Ganaba dinero, mucho; hablaba en los palacios de las leyes, tenía una familia, y estaba solo.”¹²⁴²

En otro bloque en que Renato necesita ser atendido tras un incendio destructivo, Jonás explica sus convicciones acerca del vivir. Ha instado a Renato a no entregarse, a no dejar la vida. “Vivir es asediar la nada”, le dice a su hijo. Y Renato se dijo que “a partir de esas ideas, discurrió aplicándolas a nuestra propia odisea”.

¹²³⁹ Antonio Di Benedetto, “Onagros y hombre con renos”, p. 429.

¹²⁴⁰ *Ibíd.* p. 437.

¹²⁴¹ *Ibíd.* p. 445.

¹²⁴² *Ibíd.* p. 449.

Decía que para los hombres de ciudad, el desierto, un vacío natural como éste, es la nada, y también lo es su concepción de cómo era la vida del hombre primitivo.

Sostenía que al llevarnos a morir, y en un desierto, nos mandaron a no ser, es decir, a ser nada.

Y nosotros —argüía—, porfiados, ¿acaso no estamos llenando la nada y, a la vez, no sacamos energías de la nada?¹²⁴³

Un nuevo bloque onírico relata el éxodo hacia el norte de familias y razas, y desde ya el propio, y es imposible no ver una similitud con el exilio tras el golpe militar. Lo han anunciado los más rápidos.

Lo habían preavisado los ñandúes. Su éxodo hacia el Septentrión, de empeñado rumbo, parecía fatalizado por el pavor [...] Después presenciamos, a distancia, el paso del humillado puma y su prole, de las comadreas y las aves; de más cerca, el de las tortugas y su séquito de pequeños y verdes caparazones, tan lentas que tenían tiempo de crecer y cambiar de color en el trayecto.

¿De dónde venían todos...? Del Más Frío.¹²⁴⁴

Quizás no hay más frío que la muerte.

Cuando se refiere a la región de las *heladuras*, es evidentemente de lo que ha quedado congelado en el pasado; allí se ven objetos de todo tipo. Es la Quinta Glaciación, dice Jonás, que limpiará y purgará el planeta. En seguida les confiesa a Renato y Epona: “Hijos, ha vuelto el tiempo de los renos, y yo me iré con ellos”.

El final asume caracteres de cuento maravilloso. Salió Epona a recoger sus rebaños, y ya no volvió. Cuando la busca Renato la encuentra cristalizada: “De pie, en aparente marcha, la pastora permaneció cristalizada para todos los tiempos, pues ya no hubo primavera en Meridión”. Una mañana “la nieve había cesado de abatirse sobre la corteza del mundo”. Entonces, un carro de labradas maderas tirado por renos, con campanillas sonoras, imagen que no puede dejar de sugerir los imaginarios carros de Santa Klauss o Papá Noël, lo llevan “por donde habían llegado.”¹²⁴⁵

Poco antes de su partida y del final del relato, Jonás había dejado una advertencia de interpretación. Refiriéndose a los glaciares en donde encontraron todo tipo de objetos del pasado congelados, esa “fantástica vidriera —escaparate, mueso, yacimiento, que es inviolable...” el texto, refiriéndose a un diálogo con Jonás advierte:

En la noche él revive entre nosotros esos objetos, nos dice si fueron serviciales o de uso perverso, su encaje en la Historia, los símbolos que entrañan.

¹²⁴³Ibíd. p. 452.

¹²⁴⁴Ibíd. p. 453.

¹²⁴⁵Ibíd. p. 457.

—Hijos, todo eso así dispuesto a nuestra vista no es la acumulación del caos universal, tiene un orden y un sentido.

—¿Y cuál es su sentido, padre Jonás...?

—Se revelará a tu inteligencia, si la aplicas, y para cada persona puede ser distinto, mas para todos representa una advertencia.¹²⁴⁶

13.10. “Los Reyunos”.

Fue publicado por primera vez entre los ganadores del *Primer concurso latinoamericano de cuentos policiales* por el Siete Días Club en el año 1975.¹²⁴⁷ Es por lo tanto más fácil de entender la diferencia temática y tono que tiene con otros cuentos del volumen.

La calificación de cuento policial no impide que Di Benedetto utilice tres tópicos que desarrolla consecuentemente. El triángulo amoroso, estrictamente edípico en este caso, al punto de concretar el asesinato del padre en la pelea por la posesión de la mujer común; el conocimiento del ámbito geográfico mendocino, los valles fértiles que aprovechan el agua, entre el pedemonte y las zonas semidesérticas; y el amplio espectro cultural que maneja, en este caso referido al interés lexicológico e histórico.

Los cuadros de la sede policial ubican el cuento temporalmente durante la presidencia de Alvear, del año 22 al 28. El espacio geográfico, Los Reyunos, “en esta parte del extremo sur de Mendoza”, es una localidad del departamento de San Rafael. El investigador del crimen explica el sentido del nombre:

En estas tierras, en épocas pasadas, los caballos del rey (o del reino, como si hoy dijéramos del gobierno) se llamaban reyunos [...] No se los marcaba a fuego en el anca, se les cortaba la punta de las orejas.¹²⁴⁸

De ahí el juego con los nombres: del lugar, del hombre fuerte y propietario principal de los campos, don Reyes, y la brutalidad del dominio sobre sus propiedades, hombres y animales, marcados con el corte de la oreja derecha. Las particularidades del lugar participan en la trama: así la ancha pared de adobe en donde se ha escondido el cuerpo del crimen se justifica por la necesidad antisísmica de la construcción. “Es razonable — conjetura el forastero— en esa parte del extremo sur de Mendoza flanqueada de montañas y volcanes.”¹²⁴⁹ Di Benedetto demuestra un conocimiento personal de rincones apartados de

¹²⁴⁶Ibíd. p. 456.

¹²⁴⁷Jorge Lafforgue (comp.), *Misterio cinco. Los ganadores del Primer concurso latinoamericano de cuentos policiales*. Buenos Aires, Siete Días Club, 1975.

¹²⁴⁸Antonio Di Benedetto, “Los reyunos”, p. 465.

¹²⁴⁹Ibíd. p. 463.

la provincia, que incorporará con naturalidad a su literatura, seguramente fruto de su trabajo periodístico, el uso de movi­lidades del propio diario o provistas por reparticiones públicas que llegaban a lugares inhóspitos. Ese conocimiento se revela en cuentos como “El juicio de Dios”, “El puma blanco”, “Caballo en el salitral”, “El cariño de los tontos”, “Aballay”, “Pez”, “Felino de indias”, “Cínico y ceniza”, “Onagros...”, por mencionar solamente algunos.

El tema del *padre-padrone* también está desde siempre presente, como ha recordado Di Benedetto en entrevistas en relación a su entorno familiar inmediato. Fermín Reyes, de 58 años, es definido así:

De la casta, ya en tercera o cuarta generación de los primeros pobladores. Dueño de campos y ganado. Señor de la pobreza y la subordinación. Solitario en su hogar. Viudo. Con hijos de distintas madres, muy pocos con su apellido, todos dispersos. No muy querido, sí muy temido. Influyente en la época electoral. Desaparecido, sin huellas, sin aviso ni despedida, en los inicios de la reciente primavera.¹²⁵⁰

El tono utilizado por el narrador de tercera persona se inspira en el habla de comunidades pequeñas, aisladas, con el tono particular del criollo. El circunloquio, el ritmo cansino y entrecortado, el sujeto elidido, el orden cambiado de los términos lógicos o usuales del discurso, el trastocamiento de las formas esperados para el lenguaje literario, el hipérbaton, la ausencia de deícticos, que son partes importante de la poética de Di Benedetto, parecen surgir, como se ha afirmado en otros capítulos de este trabajo, de la afinada escucha de las voces populares del pueblo llano de la provincia. Así, de la mujer que cuida la casa de Reyes dice: “Les pasa mate, pocas palabras, muchísima desconfianza. [...] Orden del patrón, cuando me trajeron a su servicio, mocita era”¹²⁵¹. Son formas elípticas, producto tanto del desconocimiento de un léxico amplio como de la inseguridad de dar con el vocablo exacto, ya sea por desconocerlo como por el temor de equivocarse frente a quien se da por un superior. La elipsis más que acortar el lenguaje por la calidad definitoria del concepto, muestra la idea, que es imagen si es simple, que es escena si es más compleja.

Se desenvuelve el drama hasta que se descubre que uno de los hijos que ha vuelto de la ciudad se anima a enfrentar al padre, le gana una amante joven, lo mata y lo cubre con una de las paredes del rancho de adobe que construye.

¹²⁵⁰Ibíd. p. 460.

¹²⁵¹Ibíd.

Los párrafos finales, intencionalmente refieren a la historia personal del propio autor. En tercera persona refiere parte de su propia historia.

...el investigador se abstrae y, por una vez, se ocupa sólo de sí mismo.

Piensa en su propio padre. Lo conoció poco, de niño, y lo memora imperfectamente. Lo reproducen gastados sueños, sin curarlo de una ausencia nunca aclarada. ¿Murió acaso? Si vive, ¿dónde...? [...] Recuerda a Carlina. Una ternura, como una caricia, le resbala por el pecho adentro.¹²⁵²

13.11. “Ítalo en Italia”.

Es relato de más de treinta páginas, en tono de comedia benévola, se aparta del estilo y temática de Di Benedetto. Retrata la picaresca de un par de pillos sicilianos con un extranjero que apenas habla su lengua. Di Benedetto dice que no quiere “negar la diversión que le causó componerlo”. El efecto de autoficcionalidad es muy marcado, ya que el autor se reivindica como descendiente de italianos y siciliano en más de una ocasión

El narrador habla relativamente bien el idioma pero no el dialecto siciliano. Un supuesto cuidador de playa le roba dinero de la ropa que debía cuidar; cuando quiere reclamar aparece otro, que con excusas y explicaciones intenta que no vaya a la policía a denunciar a su colega: en realidad es su amigo y socio en la tramoya. Es notable el histrionismo de los pequeños delincuentes, con su solidaridad de clan cerrado y de engaño al turista, en el que están involucrados niños y viejos, de trucos verbales y supuestas ofensas a la dignidad (¡usted me insulta!) con que los vecinos pobres, con una gracia sin par, sobreviven gracias a esas formas leves de rapiña.

¹²⁵²Ibíd. p. 467.

14. CUENTOS DEL EXILIO.

Cuentos del exilio se publica en Buenos Aires en 1983, por editorial Bruguera. Di Benedetto lo dedica al Premio Nobel Heinrich Böll y a Ernesto Sabato, “que bregaron por mi libertad en altas instancias” dice En la presentación que llama “Ilustración para el lector”, el autor prefiere aclarar que no por haber sido escritos luego de la prisión y en el doloroso exilio “tienen que constituir necesariamente una crónica, ni contener una denuncia, ni presentar rasgos políticos”. Prefiere centrarse en su literatura porque ante aquellas injusticias, “el silencio, a veces, equivale a una protesta muy aguda.”¹²⁵³

Aunque advierte que son sencilla y puramente ficciones, es evidente que no pudieron haber sido escritos sino por un exiliado. La relación con la situación vital del escritor es evidente y muy marcada, al punto de que en la mayoría de los cuentos ésta es fácilmente reconocible, e incluso reconocida por él mismo. En la entrevista de Andrés Gabrielli, Di Benedetto dice que una forma de soportar la prisión fue *decretar* el olvido como “una terapéutica eficaz”. Esa *pérdida* de la memoria de su provincia y de su entorno, de la familia y sus historias de inmigrantes, de la “Mendoza de otra época, muy tejida con anécdotas abundantes, copiosas, que yo he aprovechado, destilado, transfigurado en los libros primeros”, dice di Benedetto, tuvo que ser sustituida por “la invención apoyada de los elementos de la vida que estaba viviendo”¹²⁵⁴. Así nacieron cuentos como

¹²⁵³ No está demás recordar algunos de los múltiples reconocimientos a Sabato que hizo Di Benedetto, a quien proponía para el Nobel. “Sabato no sólo es grande por su obra sino por su coraje, por su moral granítica y su gran respeto por el hombre. Sabato es un maestro. Ha dado acabadas muestras de honestidad y valentía permanentes. Es un luchador de los derechos humanos, de la libertad y de la democracia. Y como escritor, reitero, es un maestro. Su obra va a perdurar en la historia”. Armando Almada Roche, “Entrevista a Antonio Di Benedetto: el escritor es un demonio que sufre”, p. 6.

¹²⁵⁴ Andrés Gabrielli, art. cit. p. 7.

“Extremadura” y “En busca de la mirada perdida”, título este último que habla por sí mismo.

14.1. “Extremadura”.

Cuento de soledad y abandono, necesidad de comer y miedo al hambre, juegos de palabras y religiosidad cuestionadora de la iglesia oficial. Narrado en tercera persona y en presente, la focalización es íntima desde el conocimiento y conciencia del personaje. En España, un hombre desamparado agradece que lo hayan tomado como ayudante de camarero en un hotel de lujo, en una situación que le resulta totalmente nueva: por fin siente que tiene dónde comer y dormir. Como camarero escucha la conversación de los importantes comensales: mencionan “botellas al mar”, y una confusión de la conversación menciona el arrojamiento al mar de restos humanos. Probablemente el nombre del cuento, además de recordar un lugar exacto, Extremadura, juega con el sentido extremo de la palabra, el *extremo* al que ha llegado el humilde personaje del cuento, que se ve “desmejorado y pálido” y “se sabe hambriento”. Juega con el nombre de las calles de Plasencia (aunque el texto no menciona la ciudad sino hasta el final). Como otros nombres de calles de España, siendo él argentino, le habrán llamado la atención por inusuales en su ámbito: calle de los Quesos, de las Vidrieras, Resbaladero de las Monjas, de la Tea, de los Toros, El Pollo, Rúa de la Zapatería. Relaciona la oferta de morro frito de cerdo en una freiduría con el recuerdo del martirio en aceite hirviendo.¹²⁵⁵ Después de comer el cordero visita un palacio semiprivado, especie de museo con cabezas de animales colgando de las paredes y armas de caza. En una iglesia, que cree franciscana, escucha al sacerdote decir: “La pobreza es una virtud y como tal la cultivaba el hermano Francisco”. Una crítica velada e irónica a la Iglesia oficial por parte de alguien creyente corona el cuento, porque al ser preguntado si quiere confesar y quién es, responde “un pobre”, de nombre Francisco: “El religioso calla, pero le hecha una mirada como de llamas, que traspasa la tenue celosía del ventanuco del confesionario.”¹²⁵⁶

14.2. “En busca de la mirada perdida”.

¹²⁵⁵ Antonio Di Benedetto, “Extremadura”, p. 507.

¹²⁵⁶ *Ibíd.* p. 509.

El cuento, “de corte fantástico o de ciencia ficción”, alegoriza suficientemente, según confiesa él mismo, lo que Di Benedetto “estaba viviendo”¹²⁵⁷. El recurso del doble se repite por duplicado. El narrador de primera persona espeja la situación del autor, y a su vez tiene una segunda representación en el personaje de Albatros, escritor muerto. Con él, dice el narrador, “fuimos casi hermanos, hasta que la vida nos diversificó”. El escritor muerto tenía la capacidad de escribir “un libro al año”. Luego de una disquisición acerca de la “volatilización de los cuerpos” (cuerpos que desaparecen, que no se entierran), lejanas las épocas del velorio tradicional, el editor de Albatros le sugiere que podría suplantarlo como escritor en la editorial. “Yo era un ex escritor”, dice el personaje, dado de baja después de tres años “sin hacer nada que mereciera aprobación editorial”. Pero, gracias a la muerte de su amigo podía volver al servicio activo, es decir, gozar de los beneficios del status de escritor, “si un editor me rehabilitaba —dice el narrador— y, desde luego, si yo mismo me rehabilitaba con mi obra”. Para llenar esa vacante se le solicita una novela que “describiera el Universo del año 2900¹²⁵⁸, «de un modo verosímil y admisible para la ciencia»¹²⁵⁹. El problema de la producción literaria, presente desde el título, se plantea con claridad: “Le dije también, a mi mujer, que mi fantasía estaba extinguida...”¹²⁶⁰

En una entrevista del año 1982, Di Benedetto reconoce que:

En los últimos tiempos he escrito de manera irregular, y casi nada. Aparte de la novela, hacia fines de 1981 (se refiere al trabajo de la que será *Sombras nada más*,) en estos cinco años solo he llegado a formar media docena de cuentos.

Cuando empecé mis tratos con la literatura, me resultaba un libro cada dos o tres años.

Pero los sucesos que trastornaron mi vida, dejándome sin familia ni un reparo material, y a lo largo del trayecto de mi adversidad, me consideré muerto y he vivido como tal. Cuando me preguntaban qué estaba escribiendo, respondía. «No soy más escritor».¹²⁶¹

Encontramos un mundo dividido entre un nivel superior, la Ciudad-Estado del Aire, desnaturalizado y aséptico, donde no existen plagas ni animales y donde tampoco se permite la convivencia con humanos enfermos, y las Comarcas, que se pueden ver desde los balcones o a través del pavimento transparente, subterráneas, pero en contacto con el suelo, “con el verdadero humus”, agrícolas y pecuarias, servidoras y dependientes de las ciudades. El quiebre del personaje se produce por la enfermedad terminal del hijo. Estando

¹²⁵⁷ Andrés Gabrielli, art. cit. p. 7.

¹²⁵⁸ El tiempo presente del relato es como mínimo 2063, pues hay una reedición ese año de un libro de 1997.

¹²⁵⁹ Antonio Di Benedetto, “En busca de la mirada perdida”, p. 511.

¹²⁶⁰ *Ibíd.* p. 511.

¹²⁶¹ Susana Zanetti (ed.), *ob. cit.* p. 411.

en tal condición sus padres no podían estar con él, por regulaciones sanitarias. Una vez muerto, lo que sabían sucedería en cinco o seis meses, no tendrían ni siquiera su cuerpo para velarlo. Por lo que, con gran ofensa de la Ciudad, por ser considerado un intelectual degradándose, pidió ser enviado a una Comuna, a la corteza terrestre.

Causé asombro y disgusto, que desbordó a la opinión pública, con mi tenaz propósito: emigrar a una Comarca subdesarrollada. Se consideró un crack: un escritor, es decir, un intelectual, no podía involucrar de ese modo; no podía renegar de la Civilización.¹²⁶²

A cambio de esa vida algo bestial, entre calamidades causadas por la meteorología y los vestigios de lo que antaño ha sido la civilización del siglo XX, pueden los padres estar los últimos meses de vida con su hijo y enterrar su cuerpo: “Mi pequeño doliente murió. Pero estuve —estuvimos— con él esos cinco meses y catorce días. [...] Ha muerto, ¡pero lo tenemos!, su cuerpo no será volatilizado como el de mi amigo Albatros”. Padre y madre pueden intentar el doloroso duelo frente a su tumba. El narrador, ante el recuerdo de la mirada del hijo, se siente convocado por la muerte y el suicidio:

Me llama y me llama para que lo siga, y yo le respondo, con una voz firme como mi decisión: «Sí, hijo. Ahí voy contigo».¹²⁶³

14.3. “Hombre de escasa vida”.

El título habla del personaje que morirá pronto, en el desenlace del cuento, breve a su vez, y el lector puede leer también la escasa vida del narrador, que desde su puesto de observación en el balcón de un edificio contempla el desarrollo de la mañana temprana e imagina una historia con los pocos elementos que ve desde su atalaya. También escasa vida tiene Di Benedetto, que se queja en distintas oportunidades de haber perdido posición, familia y bienes en su exilio involuntario.

Imagina el narrador lo que los personajes imaginan: una panadería que abre a las ocho, un hombre que pasa todos los días por allí, una chica joven que lo mira pasar pero solo puede verlo desde atrás, una furgoneta policial de guardia, una niña que duerme en la acera. El narrador supone que la chica que observa desde la barandilla de un piso alto imagina que el hombre pasa por la mujer de la panadería, que saca sus tiestos con plantas para regarlos: “Sin embargo, sospecha que no pasa por otra, sino por ella, aunque nunca

¹²⁶² Antonio Di Benedetto, “En busca de la mirada perdida”, p. 516.

¹²⁶³ *Ibíd.* p. 518.

alce la mirada a su ventana de barandilla”. Debido a su sospecha y a la discreción del hombre lo llamará “el Discreto Enamorado”. La chica del balcón, que vive sola, desea vivamente que sea así. Un día que el hombre pasa como siempre, la chica piensa: “Puntual hasta la muerte” y también “Puntual como la muerte”, y no sabe de dónde le viene ese pensamiento. La sirena de la policía acude, poco antes se ha escuchado un sordo ruido, el ruido de alguien embestido por un coche. Cuando la policía levanta el párpado del muerto, ella puede ver que “El muerto la tiene a ella en los ojos, como impresa o fotografiada. Ella en la mirada”¹²⁶⁴.

14.4. “Recepción”.

Nuevamente el título apela al doble sentido: recepción alude a la reunión, al acontecimiento y también a la forma en que el personaje es recibido, precisamente en esa recepción. La alusión a la situación del autor, real o metafórica, es cristalina. El narrador de primera persona llega a saludar a amistades de toda la vida en una recepción de aniversario. Ha acudido todos los años con normalidad, siendo muy bien recibido. Ahora, en cambio, desde que toca el timbre, su presencia es objetada; la persona de servicio, quizá alertada, le pide que espere la decisión de sus patrones, cuando antes era recibido por el propio dueño de casa como un buen amigo. Recibido sin alegría, queda solo. Se acerca de grupo en grupo y no tiene una buena acogida, la dueña de casa, y sobre todo su hija, lo reciben fríamente aunque en otro momento ha sido como de la familia. El padre asiente que se lo salude como una concesión. No quieren siquiera brindar con él. “Por consiguiente me dejan sin forma de compartir”. En esa reunión de *sociedad*, “invitados se hallan más pendientes de su propia imagen, que ven reflejada en los cristales azogados, que de sus contertulios...”. Da una excusa, dice que debe irse: “Nadie hace por retenerme”, por el contrario, su viejo amigo, aliviado, le dice “«Y bien, si tienes que marcharte no te lo vamos a impedir»”, nadie lo acompaña siquiera a la puerta¹²⁶⁵. Antes de retirarse intenta refugiarse en su propia familia, que asiste a la reunión, y la recepción también es esquiva. Su tía Rosa parece preguntarle “¿por qué?, su abuela lo saludo con una lagrimita y pronto recupera el aire de lejanía.

¹²⁶⁴ Antonio Di Benedetto, “Hombre de escasa vida”, p. 521.

¹²⁶⁵ Antonio Di Benedetto, “Recepción”, p. 523.

Perdido el status del que gozaba, es despreciado por los suyos, dejado solo. ¿Hay algo que agregar? La cárcel ha logrado generar una injusta desconfianza, incluso entre los propios.

14.5. “El lugar del malo”.

El cuento evoca una escena familiar con el tío periodista, la hermana y el sobrino. Una anécdota aparentemente trivial le permite a aquél contar el origen de la superstición que reniega de pasar bajo una escalera, porque trae mala suerte. El origen está en la historia sagrada: representada en la Edad Media la crucifixión de Cristo cuando era bajado de la cruz, los pintores ponían, debajo de la escalera, escondido, al diablo. El joven de quince años, seguramente impulsado por el desafío a la creencia supersticiosa, intentará pasar a la carrera por debajo de una escalera de tijera de doble hoja y no ve que las dos hileras de escalones están atadas por un alambre. La escalera y el tarro de cal que cuelga de ella caen sobre el muchacho. Contada en el lenguaje sencillo y en tono algo burlón, parece una metáfora de que se puede topar con la maldad del diablo aunque no se lo vea. El cuento, de acuerdo a su estilo y al tema parece pertenecer a otra época de producción, seguramente readaptados a la situación de exilio y abandono que vivía el autor.

14.6. “Ferozes”.

Sabemos que se publicó mucho antes, en el número 17 de septiembre-octubre de 1972 de la revista *El urogallo* de Madrid con el título “Ferozes en una tarde hermosa”. Probablemente una noticia periodística haya sido el envión original en el que, en la ruta 40, entre la ciudad de Mendoza y San Rafael, allí donde la pampa es un “campo de jarillas”, se produce un accidente en una hermosa mañana de invierno. El coche de un anciano bodeguero, que disfruta del viaje con su chofer, sin apuro en la siesta soleada, se estrella con el de un jovencito que viaja a la Capital con la idea de ver a su novia y luego, a medianoche, “disfrutar de la vida”. El destino encuentra en esa ruta poco transitada el reventón de un neumático con la velocidad excesiva del otro coche. El hombre está seguro de que se le escapa la vida; quien intenta socorrerlo lo consuela diciéndole:

—No importa. Tendrá otra vida de eterno sosiego. // Don Pedro niega con un alarido: —¡No! ¡Ésta es la vida!¹²⁶⁶

¹²⁶⁶ Antonio Di Benedetto, “Ferozes”, p. 531.

La fuerza de la duda hace casi vomitar a uno de los viajeros que han acudido en ayuda del moribundo. Su compañero, por el contrario, sin verse conmovido por la duda, le contestará brutalmente: “¡Blasfemo! ¡Maldito!”. El texto pone en tela de juicio la duda y la estrechez de ciertas formas de la religiosidad. Y también la vida eterna.

14.7. “Trópico”.

Firmado en Quezaltenango, Guatemala, es un cuento del exilio, del olvido, de la irresistible atracción de un posible triángulo amoroso con la mujer de un francés. Quien habla parece haber perdido hasta los modismos del castellano argentino y ganado modismos caribeños. “Déjate de amolar, hermano. Yo he muerto para ellos”¹²⁶⁷, dice para no hablar de los amigos de la patria lejana. El diálogo unidireccional del narrador, del que nunca tenemos alguna respuesta del interlocutor, explica toda la escena.

Me di cuenta de que seguías siendo un potro, un padrillo [...] —No le quites la mujer al francés. Él no tiene más que a su francesa. Ni uses la argucia de que sólo la tomarás prestada para devolverla después del uso.¹²⁶⁸

La reconvención a su amigo casi confunde quién habla a quién, a tal punto confunde la voz que habla en segunda persona: “Te conozco mucho, Andrés. A mí no me la pegas”.

14.8. “Volver”.

Cortísimo cuento de media página, cuya conclusión, “evidentemente amarga”, es que “no se puede volver a lo que se quiso”. La conclusión sucede a la trama fantástica, absurda, que deviene de recibir una invitación a un acto que ya ha pasado el lunes anterior. El receptor decide volver entonces el lunes, pero el acto se ha suspendido, *etcétera*. El desencuentro de los tiempos desemboca con rapidez en el viejo tema del amor y la mujer perdida, del desencuentro amoroso:

Yo tenía que buscar hacia atrás, a una mujer. Y ella tenía que buscarme a mí. [...] Nunca coincidimos en nuestros retrocesos e intentando dar con el día exacto para los dos, malgastamos nuestra vida.¹²⁶⁹

El tema, como se ha visto, se desarrolla desde los primeros cuentos de *Mundo Animal*, pasando por la novela en forma de cuentos *El pentágono*, por toda la obra de Di Benedetto.

¹²⁶⁷ Antonio Di Benedetto, “Trópico”, p. 533.

¹²⁶⁸ *Ibíd.*

¹²⁶⁹ Antonio Di Benedetto, “Volver”, p. 535.

14.9. “Encuentro”.

Este relato breve es la contratara del anterior: el reencuentro, por casualidad se produce.

La vastedad del mundo es inclemente: no impide que ella y él se encuentren en una esquina.

Cada uno reconoce en el otro un recuerdo, por eso se miran tan vagamente, y él se detiene como si dejara pasar, delante de sí, los años.¹²⁷⁰

La mujer lo ve a él en la calle, ante la enorme pena de pensarse observada tal como es después de haber cambiado tanto por los años, se refugia en un cine y llora. Al recibir consuelo y la oferta de ser acompañada a casa por alguien que comprende su dolor en el baño de damas, le contesta que no puede, porque su marido la espera en el centro de la ciudad.

14.10. “Bueno como el pan”.

Es difícil no leer aquí, más que un cuento, una expresión del todo autobiográfica. “El padre habita país de exilio, convencido de estar sufriendo todas las penurias posibles.”¹²⁷¹ Sin embargo el padre recibe una carta de su hija por la que se entera de que su familia, la hija principalmente, pasan hambre. En el *mea culpa* que esbozará en el cuento,

...le hará notar a la hija que no se separó del hogar por su voluntad, que de todos modos puede sostener que era una persona honesta y los años de destierro incluso han moderado su carácter y acortado sus bríos, desplantes arrogancias y actos irreflexivos.¹²⁷²

El cuento es una forma de autojustificación, que si bien sin dudas es sentida, no es demasiado realista. El abandono de la hija, que por el texto se entendería debido al exilio obligado, no es tal en la conciencia de Di Benedetto, separado de su mujer y su hija mucho antes de su detención y posterior exilio. Lo dice también otro cuento del autor, contraparte de éste, que nunca fuera publicada hasta la edición de los *Cuentos completos* por Adriana Hidalgo, llamado “Epístola paternal a Fabia”.¹²⁷³

El narrador produce un proceso de identificación y condensación entre el pan que alimenta a las palomas que ve desde su balconcillo, con la intención de contestar a su hija

¹²⁷⁰ Antonio Di Benedetto, “Encuentro”, p. 536.

¹²⁷¹ Antonio Di Benedetto, “Bueno como el pan”, p. 538.

¹²⁷² *Ibid.*

¹²⁷³ “...confesé la separación de mi esposa, ocurrida por mi culpa [...] Tu madre se había trasladado a Córdoba para hacerse tratar su alucinante y angustiada dolencia y nosotros quedamos solos. Como yo no podía atenderte debidamente, tú comías y dormías en casa de aquella compañera tuya de tan hospitalaria familia.” Antonio Di Benedetto, “Epístola paternal a Fabia”, pp. 680-684.

que, a pesar de no poder cumplir mejor con sus obligaciones de padre, él es bueno como el pan, y a la vez con el adormecimiento del cuerpo en el calor de la tarde “como pan en el horno”, el cuerpo se panifica, se dora, se seca y se resquebraja, y una brisa que lo deshace en migas que alimenta a las aves. No es difícil establecer una relación con la comunión cristiana, en la que, en la ofrenda del pan, se ofrece también el cuerpo de Jesucristo; es conocida la apelación religiosa al pan de vida, a la entrega del propio cuerpo para la vida de los otros, a la entrega del cordero sacrificial en penitencia y por la redención de los pecados. El final del cuento “Es superable” de *Mundo animal* tiene una imagen idéntica a la vez que alude a la sacralidad de la ofrenda. El narrador se entrega en forma de pan; primero a un niño hambriento¹²⁷⁴ y después como alimento de las aves.

14.11. “Relojismos”.

Es un cuento corto, de apenas más de una página, firmado en Rennes, Bretagne, en donde la sugestión de la edificación y el clima muy húmedo de la Bretaña francesa hablan en tercera persona de un personaje, indeterminado hasta el final del cuento, que no puede llevar reloj pulsera ni de bolsillo, pues no tiene bolsillo. La narración en tercera juega con un ser un poco fantasmal, nunca definido, que “retarda”, que quiere poder guiarse por un reloj más moderno. ¿El narrador habla de sí mismo? Juega con la metáfora de dos relojes, el de la *Mairie*, es decir del edificio del ayuntamiento o intendencia, edificio antiguo del que define la torre en que se encuentra el reloj (“cúpula de forma de cebolla, tallo de oro”) y el de las grandes tiendas por departamentos *Prisunic*, cadena famosa en Francia fundada en 1931 que desapareció como tal en 2002.

“Como está algo viejo, los sentidos se le han resentido. Incluso el del tiempo. Precisa reloj”, dice del personaje ¿de sí mismo? Antes ha dicho “Sin embargo, pasa que retarda. Con una irregularidad perezosa y sin que persona alguna se ocupe de ponerlo en su punto.”¹²⁷⁵ En la noche y “cuando ya su presencia —si se le viera— no causaría ansiedades, acude a regular las manecillas”. Intencionalmente el autor deja en un cono de sombras a quién o a qué se refiere.

¹²⁷⁴ “Ya el niño se halla de regreso y me devora y yo me ofrendo abnegado y satisfecho a su ansia de nutrición [...] Soy, pues, aparte de sagrado —sagrado por ser pan— un pan dulce a la boca del niño. [...] Después vendrá el sol, a devolver el dorado a las cascaritas. Sus destellos atraerán a las aves...” Antonio Di Benedetto, “Es superable”. *Mundo Animal*, pp. 56, 57.

¹²⁷⁵ Antonio Di Benedetto, “Relojismos”, p. 540

14.12. “Espejismos”.

En apenas cinco páginas el autor despliega una serie de hiperbreves, género no muy desarrollado en la época y que con el tiempo ha ido cobrando coherencia y pertinencia propia. En ellos practica una mezcla de agudeza filosófica y de un humor agudo, en general acudiendo a lo paradójico. Desde el título se encuentra nuevamente el efecto del juego significativo, en tanto espejismos está tomado como juego de espejos y especulación del razonamiento, tanto como con el sentido de imagen falsa con que nos engañan los sentidos. Shakespeare puede especular con el “ser o no ser” pero el espejo le recuerda que es quien verdaderamente *es*. Somos lo que podemos ver, somos lo que *vemos-nosvemos* reflejados, necesariamente en otros. Somos, de alguna manera, la mirada de los otros. En “Pesadilla”, el texto completo, dice: “El espejo es un ojo: no lo miramos, nos miramos y él nos ve, nos está mirando.”¹²⁷⁶

En “La seducción”, nos pone frente a la consecución de los deseos en el sueño, pero también ante otro fenómeno más complejo que estudia el psicoanálisis: la transferencia y los fenómenos del inconciente: El hombre sueña que ha seducido a una mujer “carnal, perfumada y esquiva” lo que no había logrado despierto; en ese momento es sacudido por un codazo de su mujer en la cama, que ha soñado “que el marido se ha dejado seducir por una mujer carnal, perfumada y esquiva a quien ella no conoce.”¹²⁷⁷

No faltan microrelatos de suicidas. Otros dedicados a la reflexión metaliteraria, que juega tanto con el doble sentido de las palabras como con dichos populares: *volverse mono* es expresión usada para algo de difícil ejecución; el escritor, para escribir “un cuento con animales, para adquirir experiencia y poner verosimilitud” se vuelve mono.¹²⁷⁸ “Hay un *pero*” es el título y el final de esa reflexión que gracias a los puntos suspensivos deja lugar a una larga reflexión: que no se puede escribir sobre lo que no se conoce, sobre lo que el escritor no se ha *hecho carne*; que el proceso de escritura modifica al escritor en tanto proceso de aprendizaje. Un tema idéntico desde esta reflexión presenta “La dificultad”, esta vez en forma de paradoja: para escribir un cuento infantil el escritor se vuelve niño para “cosechar vivencia y lenguajes”, pero al ser niño todavía no ha aprendido a escribir la

¹²⁷⁶ Antonio Di Benedetto, “Espejismos”, p. 542.

¹²⁷⁷ *Ibíd.* p. 544.

¹²⁷⁸ Veremos, en el análisis de *Sombras nada más...* que esa imagen recurrente de identificación con el mono en Di Benedetto es fruto de un recuerdo infantil temprano.

historia que ahora bien conoce. Y el tema del doble y del mal. En “Reproche ético” expresa con claridad su uso permanente del tema del doble, esta vez con un sentido humorístico: alguien encuentra a su doble, que no es otro que sí mismo pero afuera de sí, y le encomienda las malas acciones; el otro no es un impostor sino su propia parte mala: pero, inconformista, en su razonamiento íntimo, se queja del otro: “Lo malo yo lo hago mejor”, se dice. Este hiperbreve define exactamente una buena parte de la poética de Di Benedetto, porque resume el problema del mal como un conflicto, como algo no puesto fuera del sujeto, sino por el contrario como una tensión íntima y permanente. Es, por otra parte, el resumen de la constante duplicación de personajes que desde sus primeros tiempos utiliza como herramienta literaria para el desarrollo del conflicto.

14.13. “Dos hermanos”.

Publicado originalmente con el título “Cajas o Abel”, en el diario La Prensa de Buenos Aires, el 2 de abril de 1978, desde el primer párrafo el texto deja entrever una filiación onírica imprecisa. El narrador alega que el personaje “no busca las cajas; las encuentra”, hallazgo que se puede atribuir al resultado de un “hábito nocturno irresistible, una inclinación por cuya pendiente resbala.”¹²⁷⁹

Narrado en tercera persona, el personaje no tiene nombre. La focalización es tan íntima que se lee como si fuera una confesión de quien cuenta su propio sueño. Así, producto de la ensoñación, del recuerdo, o del paseo nocturno, se presentan ante el hombre “cajas”, del todo asimilables rápidamente a hechos de la vida pasada. Cada caja es un bloque prácticamente independiente del relato, pero entrelazados con tal maestría que no permite casi advertir el paso de una escena a otra. El tono neutro, seco, realista de la narración parece empujar a una lectura literal, a pesar de la advertencia del primer párrafo, a la vez tan oscura, tan esquiva, que casi se pasa por alto a la espera de los inmediatos acontecimientos que se van a relatar.

La primera *caja* con que se encuentra es la que deja una mujer que, con paso sigiloso y casi furtivo, “como la que disimula una mala acción”; antes de tirarla a la basura, se la entrega y se reintegra a las sombras del portal de donde había salido. En su habitación comprueba que contiene una muñeca: “Se le representa fácilmente la imagen de una madre

¹²⁷⁹ Antonio Di Benedetto, “Dos hermanos”, p. 547.

culpable o miserable que entrega a un extraño, o al sostén del azar, a la hija que no puede alimentar ni conservar junto a sí”. La contemplación del objeto —figura de niña, juguete de niñas— “realimenta la fuente de evocaciones del hombre que, en otro tiempo, tuvo hogar y familia”. Evidentemente la imagen no está alejada de la preocupación por el abandono de la niña que hemos visto más arriba. Una segunda caja habla de la cautela adquirida desde que una vez lo asaltó un gato enfurecido: “él aprendió, como víctima”. Trampa o chasco armado por desconocidos contra desconocido: formas del mal indiscriminado, sin saber siquiera a quién se hará”, lo que no deja de recordarnos los tiempos de su encierro¹²⁸⁰.

Esa mala experiencia hace que el personaje decida intentar mirar desde entonces dentro de las cajas antes de abrirlas. El texto rememora la experiencia infantil de espiar a través de la mirilla en la habitación de los padres, aunque sin la esperanza de poder realmente ver porque “suele resultar indescifrable si el interior queda a oscuras”. El recuerdo de esa ansiedad infantil lo lleva a “un estado de ansiedad y vehemencia”, que es resultado de la fascinación erotizada de la mirada, atracción irresistible de la escena primordial, contemplación de la intimidad de los padres. “Entonces, al aplicar la mirada a ese conducto tenebroso, revive fascinado la edad cuando pegaba su ojo al ojo de la cerradura. El ojo de la cerradura del dormitorio de sus padres. Papá y mamá con el pesado silencio que caía sobre ellos a la hora de la cena y continuaba instalado entre ambos en la escena posterior, de ahondado aislamiento en compañía.”¹²⁸¹

Otra *caja* hace relación a “desperdicios de una posible mudanza” en donde encuentra guías de horarios de trenes y de aviones que le “hablan de lejanías, a las que viaja con el pensamiento y la memoria, convencido del error y lo perdido. Recorre de tal manera las comarcas de la infancia y aquella ciudad que le provoca para decirse: «Ahí he sido... fui.

¹²⁸⁰Ibíd. p. 548.

¹²⁸¹Ibíd. p. 549. “Escena de relación sexual entre los padres, observada o supuesta basándose en ciertos indicios y fantaseada por el niño. Éste la interpreta generalmente como un acto de violencia por parte del padre. [...] Freud subraya la importancia de la observación del coito parental como generador de angustia: «Ya he explicado esta angustia indicando que se trata de una excitación sexual que [el niño] no es capaz de controlar mediante la comprensión y que sin duda es apartada porque los padres están implicados en ella» La experiencia analítica conducirá a Freud a conceder una importancia creciente a la escena en que el niño se ve asistir a las relaciones sexuales de sus padres: es «un elemento que raras veces falta en el conjunto de los fantasmas inconscientes que se pueden descubrir en todas las neurosis y probablemente en todos los niños». [...] Las llamadas fantasías originarias se encuentran de un modo muy general en los seres humanos, sin que puedan referirse siempre a escenas vividas realmente por el individuo; reclamarían, por lo tanto, según Freud, una explicación filogenética... mediante la cual la realidad recobraría sus derechos...” Jean Laplanche y Jean-Bertrand Pontalis, dir. Daniel Lagache. *Diccionario de Psicoanálisis*. Buenos Aires, Paidós, 2004, p. 124 y p.143.

Puede repasar el lugar lejano merecedor del lamento, «Allá pude ser...», y ese otro más cercano en los años «donde quedó... dejé...», y ese más apartado que lo hostiga: «donde hice aquello...». La geografía se le desgarró a jirones.»¹²⁸² La relación a la tierra dejada por la obligación del destierro es evidente si se elimina la niebla.

La siguiente escena, en un bar en donde para a tomar una copa, narra la mirada de una mujer “de la noche”, con quien *intercambia miradas*: “se ha encontrado con una mirada puesta en él. Aplicada con intensidad” , es la de una mujer joven que ha notado la existencia de ese hombre allí sentado. Ese hombre que no rehúye el intercambio pero finalmente la mujer pierde el interés. “Le cuesta admitir que también se agotó esa otra especie de vino espirituoso que le sirvieron, escanciado por aquellos ojos.”¹²⁸³

La última caja que encuentra contiene una cabeza seccionada, que no tiene ojos y por lo tanto no se puede reconocer su expresión. Le habla a la cabeza y dice: “Amigo, hermano”. Junto a la cabeza seccionada “advierde que ha dejado por el suelo, abierta, la navaja de hoja de metal poderoso”. Finalmente, en “un susurro pasmado de culpa” dice: Abel. Metáfora evidente del asesinato bíblico, a la vez motivo recurrente del doble, asunción simbólica y permanente de la culpa; el cuento es de muy difícil lectura, incluso incomprensible, si no se tienen en cuenta las claves de interpretación de los sueños y si no se conocen además ciertas coordenadas de la vida o de la obra de Di Benedetto, claves de interpretación de las diversas *cajas* que ha ido encontrando el personaje.

14.14. “Asmodeo, anacoreta”.

De acuerdo con la costumbre de usar la imagen de anacoretas, en este caso utiliza un ardid, pues el nombre es el de un demonio. Metáfora burlesca de sí mismo, después de transitar muchas lunas de privaciones, el personaje finalmente encuentra el resplandor de las viviendas de los hombres. Sin embargo, “a su paso todos se apartaban; sin disimulo mostraban la repugnancia y el desdén”. Alguien se apiada de su situación y le ofrece su ayuda. El anacoreta pide un espejo, y al verse en él rechaza su propia imagen, y le explica a su benefactor el motivo: “Sí, porque me he visto a través de la mirada de los otros hombres.”¹²⁸⁴ En el espejo el supuesto santo se ve demonio. El santón en penitencia en el

¹²⁸² Antonio Di Benedetto, “Dos hermanos”, p. 549.

¹²⁸³ *Ibíd.* p. 550.

¹²⁸⁴ Antonio Di Benedetto, “Asmodeo, anacoreta”, p. 554.

desierto es visto como un demonio por los demás. Así se volvió al desierto, no sin antes aceptar un perro que, fiel a pesar del rechazo inicial de pedradas que no llegaron a hacerle daño, se convirtió en una nueva carga para alimentar.

14.15. “Orden de matar”.

“Dormido junto a su esposa, el señor de Salta 1410 sueña”. La identificación de Di Benedetto es tal que hasta le atribuye al personaje su propia dirección de Mendoza, y plantea el relato nuevamente en el territorio del sueño desde el primer párrafo. “Sueña que debe matar”. Ese deber pronto se explica como la orden recibida, en un sueño, de un personaje con poder, de un funcionario poderoso, quizás un ministro.¹²⁸⁵ La orden no es del todo clara, porque al soñante no le queda claro a quién ha de matar, aunque “la víctima tiene algo de conocida” para él. El mandato es del orden del sueño, pero el cumplimiento es del orden de la vigilia del soñante. El mandato es el suicidio, pues el soñante vive en la dirección indicada. En la segunda noche acude nuevamente a la cita del funcionario, y le es renovado el mandato. Este personaje del funcionario, en situación de poder sobre el personaje, es un subrogado de la autoridad, de la Ley, de características superyoicas, capaz de imponer su autoridad por sí mismo en la conciencia del soñante. Eso mismo define el texto: “Ese funcionario que se pronuncia con tanta fluidez y al mismo tiempo con tanta suavidad, tan confiado en su jerarquía y dominio, tan seguro de que el señor de Salta 1410 le obedecerá...”¹²⁸⁶ El texto especula acerca de la procedencia del mandato. Siendo religioso, se interroga si el mandato es de Dios. “¿Dios? No; su Dios no puede disponer el crimen [...] y es por eso que lo aterra suponer quién pronuncia las órdenes nocturnas.”¹²⁸⁷

Luego de la tercera noche la bruma del sueño se traslada a la vigilia. Se pregunta si realmente conoce al condenado a muerte que debe ejecutar. La identificación de la víctima con el asesino no puede ser más categórica. “Casi podría contestarse que sí, que es alguien muy cercano, conocido por dentro, como se conoce una persona a sí misma, porque sabe más que los espejos y que los ojos de los demás; no le es ajeno el sabor de su boca, la

¹²⁸⁵ La palabra *funcionario* en el uso argentino es lo que en España se conoce por *cargo político*. Para el empleo que en España se conoce como *funcionario* se utiliza en Argentina *empleado público*.

¹²⁸⁶ Antonio Di Benedetto, “Orden de matar”, p. 555.

¹²⁸⁷ *Ibíd.* p. 556.

sensación del estómago satisfecho y la palabra que se le forma y no pronuncia para esa mujer que un instante ha compartido con él la circulación por la acera.”¹²⁸⁸

Al ser renuente en cumplir el mandato, otro, “el hombre de Salta 1422”, recibe en sus sueños, la misma orden pero a la inversa. Deberá matar al de Salta 1410 que no quiso hacerlo. Y sin muchos remilgos cumple con el mandato. El final exhibe una buena dosis del humor negro que tienen algunos textos de Di Benedetto.

14.16. “Así de grande”.

Cuento corto narrado en tercera persona que emplea también la paradoja y una cuota de humor negro. Cuenta la muerte de madre e hija a manos de un padre que empieza a amenazarlas a la noche, después de haber bebido de más en la cena. Como madre e hija temen, se encierran cada noche antes de que el padre esté violento por el alcohol. Pero un día el padre empieza a declinar en la bebida nocturna, hasta que llega el momento en que apenas se moja los labios. Las mujeres, que han visto la favorable evolución, un día dejan de encerrarse en la habitación. Ese día el hombre “las degüella con ese cortaplumas así de grande.”¹²⁸⁹

14.17. “El barquero”.

Cuento extraño, con caracteres de fábula didáctica pero con un desprecio final por una moraleja clara. Un barquero trae de una orilla a otra de un ancho río una vaca para alimento de un pueblo pobre que no tiene leche. En la travesía, para enfrentar una tormenta, tira al agua a tres mujeres que los vecinos de la otra orilla le han impuesto para poder llevar el animal. El anciano a cargo de la justicia del pueblo, no sabe si condenarlo por matar o respetarlo por haber tirado a las mujeres en pos de conservar la vaca. “Una vaca lechera por tres viejas, hemos ganado con el cambio”, aprueba el tonto de la aldea. En la madrugada, una de las mujeres muertas resulta ser la madre del barquero. “Es la que te dio de mamar su leche cuando eras niño” le dice. El barquero contesta que aun con ser su madre, no la recordaba y “tenía los pechos secos.”¹²⁹⁰

¹²⁸⁸ *Ibíd.* p. 556.

¹²⁸⁹ Antonio Di Benedetto, “Así de grande”, p. 559.

¹²⁹⁰ Antonio Di Benedetto, “El barquero”, p. 562.

14.18. “Visión”.

Versión inocente de la primera atracción de una quinceañera por un joven al que ve solamente una vez y ya no vuelva a encontrar nunca más. Historia del amor primero, perdido y sublimado al punto de hacerse inolvidable. Cuando el muchacho se fue, “Ella quedó arrobada”. Pasó el tiempo hubo otros afectos. Sin embargo cuando lo recordaba “refluía en ella un raro y fugaz encanto”: evocaba su propia pureza o la pureza perdida de alguna otra persona.¹²⁹¹

14.19. “Martina espera”.

En el relato, de una página, la mujer espera al marido que la ha abandonado, y al que le gustaban los gatos. Ha cuidado un gato para él, que regresa a los doce años y ya están todos viejos, incluido el gato. Al poco tiempo se vuelve a ir sin explicaciones ni adiós. Ella siente que está todo igual, el salón, su peinado. Martina culpa al gato.¹²⁹²

14.20. “La imposibilidad de dormir”.

Sin dudas un horrible recuerdo de la cárcel convertido en un breve cuento. Lamenta que la imposibilidad de dormir impida soñar. El desvelo obligado trae también recuerdos y pensamientos. De día está prohibido, de noche el guardián “lo despierta, una y muchas veces”, golpea los barrotes de la celda para evitar el sueño; otras veces se encienden las luces intencionalmente en el medio de la noche, una y otra vez. El hombre sueña que sueña que el guardián lo despierta. El cuento se resuelve en la lógica del sueño de la mariposa de Chuang Tzu en versión terrible: “El hombre sueña que está soñando que el guardián no le concede reposo.”¹²⁹³

14.21. “Gracias a Dios”.

“Gracias a Dios” es una ironía, un sarcasmo, de apenas una página, que deja una sonrisa en los labios, firmado en Keene, New Hampshire. Otra vez reconoce la matriz del triángulo amoroso, de la “infracción”, según el eufemismo preferido de Di Benedetto. En un aeropuerto el escritor extranjero, que no habla el idioma, es ayudado por una mujer para

¹²⁹¹ Antonio Di Benedetto, “Visión”, p. 564.

¹²⁹² Antonio Di Benedetto, “Martina espera”, p. 565.

¹²⁹³ Antonio Di Benedetto, “La imposibilidad de dormir”, p. 566.

conseguir tabaco. Una vez en el avión, fuman y hablan; él se siente halagado al ser reconocido como escritor, dice que escribe del amor con la intención de seducirla. “Pero — le advierte— de amor dentro de los límites morales”. El cuento parece una burla a sí mismo de parte de Di Benedetto, que tantas veces se ha presentado en entrevistas como “un escritor moral”. La mujer le pregunta qué moral, y el escritor contesta la cristiana. La mujer insiste: “¿Y eso lo hace sentirse bien?”. En vez de contestar si eso lo hace sentirse bien, a su vez interroga a la mujer si está casada. Ella le dice que sí, que es feliz. Entonces “Intenta el asedio por otro camino: —¿Cree en Dios?”, le pregunta el escritor. La mujer dice que sí. El escritor le pregunta si se atiene a sus principios en lo que respecta a la conducta. “—Gracias a Dios, no —declara ella.”¹²⁹⁴

14.22. “La búsqueda del diablo”.

El alquimista Eudosio, que ha invertido la vida en la búsqueda del diablo, para destruirlo, viene a enterarse, en el lecho de muerte, que su mujer es en realidad el diablo que tanto buscaba. De los tres hijos que concibieron uno matará al hermano después de que éste haya robado y matado, y el tercero “será mercader”, le dice. La mujer lo ha tenido cebado con exceso de comidas, distraído con aparatosas enfermedades de ella, ahíto y embriagado de vino, todo para no dejarlo avanzar en su trabajo. El hombre, ya sin fuerzas físicas, le pregunta qué ganaba con eso: “Que no encontraras al diablo.”¹²⁹⁵

14.23. “Hombre-pan dulce”.

Parábola construida incorporando recuerdo, ensueño, asociación de ideas y juego de palabras. Aunque no figure en el texto, se puede colegir que las fiestas de Navidad en el destierro actúan como disparador del recuerdo y del cuento. Di Benedetto utiliza la palabra retablo como belén navideño (lo que en Argentina se llama un pesebre). Eso trae la asociación con las figuras talladas, o las que se venden en las tiendas y en las parroquias y se agrupan en el nacimiento: “el asno, la vaca, los camellos, el cordero y, también, el león.”¹²⁹⁶ Recuerda al narrador un villancico inglés en el que el león y el cordero comen juntos, reconciliados. En las ensoñaciones amargas del narrador el león se come al cordero

¹²⁹⁴ Antonio Di Benedetto, “Gracias a Dios”, p. 569.

¹²⁹⁵ Antonio Di Benedetto, “La búsqueda del diablo”, p. 570..

¹²⁹⁶ Antonio Di Benedetto, “Hombre pan dulce”, p. 571.

y éste destroza a la paloma. Se proyecta entonces como opuesto al mal, y se identifica a sí mismo como un pan dulce que, cortado a cuchillo, es comido a su vez y destrozado.¹²⁹⁷ La imagen de ofrecerse a sí mismo es reiterativa en el autor, como se ha visto, y también una evocación de la muerte.

14.24. “Rincones”.

En este cuento breve, de apenas una página, desarrolla en primera persona el motivo del amor perdido y extrañado, el reencuentro entre tierno y doloroso diez años después, sin visos de reconciliación alguna. A la pérdida definitiva de la mujer por la muerte en un accidente, le sucede la búsqueda infructuosa por “calles, plazas, alamedas.”¹²⁹⁸

14.25. “De cómo nacen los hombres libres (I)”.

Especie de apólogo algo tópico, con personajes de cuento tradicional: el Coronado es el mandamás totalitario del reino, el ejército de eunucos mata a los hombres libres y se deshace de librepensadores; el Alquimista, es el último hombre no castrado además del rey. En ese país comienzan a nacer “hombres libres” de mujeres que no pudieron conocer otro varón más que alguno de los dos nombrados. El argumento del Alquimista Sabio es que éstos nacen por generación espontánea, aunque oscuramente esconde su temor a ser castrado. Con ser este apólogo de tinte *moral*, no deja de tener su trasfondo irónico y de sexualidad ejercida por el Alquimista, oscurecidos ambos por el sentido lineal en el texto. La esperanza en el renacimiento de los hombres libres no oscurece sin embargo la metáfora crítica, que refiere a una *autoridad* secundada por un *ejército de eunucos*, tratándose de textos escritos en el exilio de la dictadura militar y repudiado por su propio sistema de relaciones.¹²⁹⁹

14.26. “De cómo nacen los hombres libres (II)”.

Variante del tema del sojuzgamiento y de la posibilidad de rebelión, el hombre libre es el único que se ha mantenido como tal en el reino el Señor de la Maza, que ha sometido a todos los otros. Primero enjaulado y luego crucificado, es presentado al pueblo. Dado que

¹²⁹⁷ *Ibíd.* p. 572.

¹²⁹⁸ Antonio Di Benedetto, “Rincones”, p. 573.

¹²⁹⁹ Antonio Di Benedetto, “De cómo nacen los hombres libres (I)”, p. 574.

en la primera ocasión, aun enjaulado, intentó arengar al pueblo, la segunda vez se lo presenta en “una cruz de leño”. Cuando la gente le pide que hable, el crucificado les deja ver que le han cortado la lengua. Entonces la multitud, desbordando la plaza, se estremece y se jura que el tirano no podrá con todos.¹³⁰⁰ La analogía con la situación política que vivió el autor es cristalina.

14.27. “De cómo evolucionan los oficios del hombre”.

En el estilo de apólogo de los anteriores, la hija del verdugo, en honor a la hija del marqués que sería pronto ejecutada, logra que su padre cambie la soga de cáñamo tosca que utiliza para su tarea por una de seda. Luego de la ejecución la hija del verdugo solloza por una confusa causa, probablemente una corriente de afecto a la ejecutada “que, en secreto, era su modelo y su ídolo”¹³⁰¹. Una conclusión posible es que aun de seda, el lazo ahorca y mata, y la colaboración con el verdugo, más allá de las intenciones, es cuanto menos susceptible de un grave conflicto moral.

14.28. “La verdadera historia del pecado original”.

La anécdota bíblica de la manzana y la caída en el pecado, en un juego de palabras ambiguo, que pasando por la ironía roza el chiste chabacano. Eva duerme y la manzana cae sobre ella: “la sacó de sus virginales sueños de doncella”. Culpa a Adán que la esperaba, como todas las tardes, para invitarla “a inocentes juegos”. El pecado original se debería, según la versión, a un malentendido del lenguaje. Eva, creyendo que Adán le ha tirado la manzana en una exageración de sus juegos, furiosa, le grita: “—Te la vas a comer! // Él, intimidado, se la comió. // Eva quedó satisfecha. // Pero ya habían pecado.”¹³⁰²

14.29. “Sueño con arca y pavo”.

El cuento trabaja con la idea del sueño y sus efectos. Nutrido por la historia del diluvio y del mandato que recibiera Noé, tiene algo de fábula, intervención de animales incluida, pero más que un sentido pedagógico o moralizador su resolución es humorística.

¹³⁰⁰ Antonio Di Benedetto, “De cómo nacen los hombres libres (II)”, p. 575.

¹³⁰¹ Antonio Di Benedetto, “De cómo evolucionan los oficios del hombre”, p. 577.

¹³⁰² Antonio Di Benedetto, “La verdadera historia del pecado original”, p. 579.

Si hubiera una relación de analogía con la realidad de Di Benedetto, la venganza está planteada de manera muy benigna, aunque al final se come al pavo traidor para Navidad.

14.30. “La presa fácil”.

Una mujer de 30 años narra un sueño en primera persona. En el sueño hay dos escenas en paralelo. En la primera un zorro caza un pato, un cazador que busca un pavo de Navidad caza al zorro y le quita el pavo (sic). Una leyenda luminosa dice “La presa fácil.” La mujer despierta recuerda el sueño y vuelve a dormirse. El sueño ha cambiado los personajes: un lobo lleva en sus fauces a una mujer. “La mujer era yo, vestía solamente ropa muy liviana, de dormir, o una túnica tal vez, y mis prendas estaban teñidas del negro de la viudez”. Al pie, otra leyenda dice lo mismo que la anterior: “La presa fácil”. Al despertar llora con culpa, por una *liviandad sexual* aun inconsciente. Desde entonces, dice el texto, ha dado motivo “a algunos para que la llamen pretenciosa y altanera.”¹³⁰³ Es un ejemplo de la manera en que Di Benedetto utiliza el universo del sueño de manera plenamente conciente, jugando con sus sentidos. El personaje ignora cualquier teorización sobre los mecanismos oníricos. Sin embargo, el autor parece conocerlos bien y disponerlos como parte de su poética.

14.31. “Lazarillo de Hermosilla”.

El narrador de primera persona entrecruza su propia historia de soledad y pérdida del trabajo, y con ello de su dignidad, con un mendigo que pide, sin más argumento que un sombrero en el piso, al lado de su perro echado. El espacio es el paso peatonal subterráneo bajo la calle Doctor Esquerdo en el barrio de Hermosilla, cercano a la casa de Di Benedetto en su exilio madrileño.

El narrador se ve espejado en la pareja, compadeciendo su propia situación de desamparo. Al principio del cuento los encuentra camino de la oficina. El dueño del perro desaparece y el narrador encuentra al perro solo en el mismo puesto de limosna. Le deja unas monedas, lo mismo hace otra gente, y con eso el narrador personaje alimenta al perro. Pero es despedido de su trabajo, se junta con el perro, y después de unos días se encuentra

¹³⁰³ Antonio Di Benedetto, “La presa fácil”, p. 582.

pidiendo limosnas en el mismo sitio. El personaje se degrada hasta ocupar finalmente el lugar del perro en el pedido de limosna.

Difícil no relacionar el cuento con la situación de humillación que siente el influente periodista de antaño en el forzado exilio madrileño, en donde subsiste en base a pequeños trabajos que seguramente no cree a la altura de sus capacidades, sobre todo después de la posición profesional de la que gozó durante tantos años en Mendoza.

Por si no fuera suficiente argumento de persuasión, alargo el brazo a las buenas gentes que pasan; conciente yo de mi hipocresía, para engañarme con que no estoy tendiendo la mano para recoger limosnas, en la mano llevo una escudilla de plástico.¹³⁰⁴

14.32. “Bata rosa propicia, de la nada, el espanto”.

El texto aclara que es “*a propósito de un cuadro de María Rosa Pereda*”, descripción del propio cuadro. El lenguaje oscuro y el léxico algo forzado permiten entender no mucho más que una descripción de follajes, tigre y una ciudad de casas apretadas y vacías.

14.33. “Hombre en un agujero”.

Ejemplo típico de la construcción significativa del autor por la confusión intencional en el texto de situaciones oníricas con pasajes de la *realidad* ficcional. El uso de ensoñaciones llevan la narración a momentos arcaicos de la memoria y juegan con un imaginario que se expresa precisamente en figuraciones oníricas que no explican su sentido de interpretación *racionalmente*, sino a través de claves de tipo psicoanalítico.

El cuento presenta un lenguaje llano, que podría suponer una escena realista. En un campo solitario un hombre cae adentro de un pozo, angosto, profundo, del que no puede salir. La angustia del encierro involuntario, la imposibilidad de trepar, la especulación de esperar a que pase alguien para que lo escuche no tienen visos de realidad. Entonces “el hambre lo despierta y piensa que la realidad es parecida a un sueño.”¹³⁰⁵ Pero ese despertar no indica más que una nueva situación onírica, porque los hechos, aparentes, son los mismos: el hombre sigue en el pozo, y luego de gritar “sueña que está en el ataúd de su padre, pero el padre no se encuentra allí”, con lo que está sustituyéndolo, en una condensación simbólica. Inmediatamente sueña que está en el vientre materno, más cómodo. En la comodidad de la madre siente que no quiere “ensuciarla por dentro”. Vuelve

¹³⁰⁴ Antonio Di Benedetto, “Lazarillo de Hermsilla”, p. 586.

¹³⁰⁵ Antonio Di Benedetto, “Hombre en un agujero”, p. 590.

al sueño del ataúd del padre, a quien pasea después atado con una cuerda. Tendrá que enseñar a su padre: si no, no sabrá cómo comportarse con las mujeres. Vuelve a despertarlo el hambre, el efecto de *mise en abyme* se repite, vuelve a soñar...

14.34. “Ortópteros”.

Más largo que el conjunto que lo antecede, en general de cuentos muy cortos, está firmado en Madrid en el año 82. Si no hubiera una interpretación del mismo en clave autoficcional, podría parecer de otras épocas de producción del autor. También nos encontraríamos ante una producción insustancial y confusa, larga y de poco interés. Pero otra es la conclusión si se compara con la situación de Di Benedetto en sus años de exilio.

El narrador asegura que quien toma la palabra es un *periodista*, que narra una *historia antigua*. Pero se esfuerza por situar cronológicamente la historia en una situación más mítica que real: en el año 22, con Jacinto Benavente visitando la Mendoza, o en la década del 30, del 32¹³⁰⁶; pero también el tema “acaso se viene arrastrando desde los primeros indios”. Y previene el narrador que “cuando de tejer fábulas se trata” no se puede pretender un “ordenamiento cronológico ajustado”. Esta cronología metafórica permite al narrador afirmar que bien conoció los sucesos “quien esto escribe.”¹³⁰⁷ Si todo el cuento es básicamente alegórico, aunque oscuro, se puede pensar que el pueblo al que llega es también simbólico.

El periodista conoce la historia porque ha sido enviado a cubrir la invasión de langostas que llega a dificultar incluso el tránsito del ferrocarril *De Buenos Aires al Pacífico*, como se llamó originalmente el actual Ferrocarril San Martín, “entre la pampa bonaerense y la pampa puntana.”¹³⁰⁸ Pero el joven, en un avance frustrado, con intención de “un acercamiento sentimental” sobre una niñera, comete la torpeza de un comentario que se considera peligroso y va a parar a la cárcel.¹³⁰⁹ En charla con el comisario, el periodista preso conocerá una larga historia confusa y de poco interés. Un profesor llega al pueblo por

¹³⁰⁶ Por el “secuestro del baby Lindbergh, el hijo del aviador”. Antonio Di Benedetto, “Ortópteros”, p. 599.

¹³⁰⁷ *Ibíd.* p. 594.

¹³⁰⁸ *Ibíd.*

¹³⁰⁹ La cárcel no es consecuencia del “excesivo celo de los representantes de los ferrocarriles”, como plantea Mauro, sino la denuncia de la niñera. Por el contrario, demuestra el poder del agente del ferrocarril británico: “Hizo valer, en la comisaría, la condición periodística del arrestado, lo que en ese tiempo y en ese lugar no valía para nada, pero sí tuvo peso decisivo la afirmación de que era un invitado de los ferrocarriles «De Buenos al Pacífico»” El comisario, desde que se inicia la conversación, “veía que frente a los poderes de la empresa ferroviaria llevaba las de perder”. Antonio Di Benedetto, *Ibíd.* p. 598.

un amor escondido. “Él tenía elegida una flor que gusta a las abejas, y las abejas, bien alimentadas con esas flores, harían la miel.”¹³¹⁰ Al abrir la maleta, que presume benéfica para la polinización, logra por el contrario desencadenar una plaga, la plaga de langostas. La mujer muere y cuando se encuentra su cuerpo está vaciado por las langostas que el profesor había traído. Las langostas reales son fitófagas, por lo que la figura no puede ser más que simbólica.

Pueden encontrarse en la trama algunas otras equivalencias entre la citación del personaje del cuento y nuestro autor, por ejemplo que en su exilio “ponía esmero en ahondar su soledad”, o que al principio “iba a la oficina postal y despachaba cartas, y también recibía cartas”, pero “después se notó que ya no hacía más el camino al correo ni para enviar ni para recibir”. El relato deduce que “él no tenía respuesta, porque ya no escribía a nadie.”¹³¹¹ También que “el profesor reducía de más en más sus provisiones de alimentos, se hacía con unos paquetes de fideos en el almacén, de un pan diario, de unas patatas... y más aisladamente de un huevo de gallina.”

El final del relato trae un giro inesperado. Las langostas desaparecen, por el simple paso del tiempo la plaga cede. El profesor, consciente de haber defraudado con la primera experiencia, anuncia que ayudará a traer más agua al pueblo. Para ello trae a un actor de nombre Garrick, que no por casualidad es el mismo del actor, director y autor teatral inglés de tragedias y comedias.¹³¹² El llanto provocado por la risa ayudará a que se formaran “lagos y lagunas y otros aposentamientos” en la vastedad de la América criolla.

Se encuentran en el relato: la situación de amor por una mujer, la conversión de un supuesto bien en una plaga, la cárcel por una incorrección con una mujer que cuida un niño, el hambre y las situaciones de humillación creciente, finalmente la conversión del actor y el hecho dramático en risa, pero esta risa en llanto, al más puro estilo pirandelliano.

¹³¹⁰ *Ibíd.* p. 600.

¹³¹¹ *Ibíd.* p. 599.

¹³¹² David Garrick (1717-1779) actor, director y autor de unas cuarenta obras de teatro. Se dice de él que estaba tan extraordinariamente dotado para la comedia, que los médicos recomendaban sus actuaciones como una especie de remedio mágico, capaz de sanar cualquier pena del alma.

15. SOMBRAS, NADA MÁS...

Si las gentes se quejan de que hablo mucho de mí mismo, por mi parte me quejo de que ellas no piensen siquiera en sí mismas. [...] Yo digo la verdad, no tan entera como quisiera, sino hasta donde me atrevo, y a medida que envejezco, me atrevo más, pues me parece que la costumbre concede a esta edad mía una mayor libertad para charlar y una mayor indiscreción para hablar de sí mismo.¹³¹³

Michel de Montaigne

En 1985, un año antes de su muerte, Di Benedetto publicaría su última novela, *Sombras nada más...*, que en diciembre de ese año ganara el prestigioso premio *Boris Vian*.¹³¹⁴ Es una novela de construcción compleja, que resulta comprensible estudiada a la luz de la poética del autor.¹³¹⁵ Como dice Maturo, en ella “las virtudes de su estilo y la tensión comunicativa de su expresión son llevadas a altísimo grado, configurando una síntesis autobiográfica que reúne elementos de humor, lirismo y alegato.”¹³¹⁶

Las especulaciones del autor acerca del nombre son ya indicios sobre el desarrollo.¹³¹⁷ “Es la frase de un tango: «Sombras nada más» —dice Di Benedetto— y en la primera

¹³¹³ Michel de Montaigne, *Ensayos*, edición de Villey, París, Alcan, 1930, citado por Erich Auerbach, *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*. México, Fondo de Cultura Económica, 1950/1993, p. 266.

¹³¹⁴ “*Sombras, nada más...* [...] es una obra de lenguaje donde la ficción está tomada al sesgo, avanza con una escritura denotada, para en un segundo movimiento volverse simbólica y así proseguir en espiral. Movimiento constante de desrealización donde el sujeto del texto genera un forzamiento de sentidos. En *Sombras...* se reiteran las preguntas, los diferentes lugares, vectores del sueño, la vida y la escritura, desde dónde, para qué, qué se escribe”. Liliana Heer, “Palabras con motivo de la entrega a Antonio Di Benedetto del Premio Boris Vian”. Buenos Aires, 18 de diciembre de 1985, copia mecanografiada, p. 2. En Mauro, ob. cit. 53.

¹³¹⁵ De allí que sea difícil entender que autores como Néspolo, que han pretendido abarcar el conjunto de la obra, digan que la novela, “conflictiva desde cualquier perspectiva, es quizá —entre todas las obras de Di Benedetto— la de más ardua lectura”, lectura que podría resultar ardua para un lector desprevenido pero no para un estudioso de la obra del autor mendocino. Néspolo, Jimena. *Ejercicios de pudor...*, p. 339.

¹³¹⁶ Graciela Maturo, “La aventura vital en la creación de Antonio Di Benedetto”, en *Páginas de Antonio Di Benedetto seleccionadas por el autor*. Buenos Aires, Celtia, 1987, p. 15.

¹³¹⁷ Además de las explicaciones del autor es muy difícil no asociarlo al título de la obra teatral de Unamuno estrenada en 1926, *Sombras de sueños*, autor bien conocido en Argentina durante el siglo pasado.

página aclaro que la palabra sombras en el libro significa sueños.”¹³¹⁸ En el paratexto que hace a manera de prólogo, presenta el texto como “delirios oníricos” y aclara que el autor se ha cuidado “que todo el texto guarde la fisonomía o un perfil de los sueños” como la incoherencia y los episodios de aparición repentina sin solución ni epílogo propio.

Allí también se lee que en cierto pasaje de la elaboración, “o del abandono, le importó más como título: *Sombras, vagamente sueños*.”¹³¹⁹ En entrevista de Almada Roche, Di Benedetto explica que el título original que había pensado para la novela fue *Las palabras, laberintos, sueños y memorias*¹³²⁰, lo que hubiera podido ser un buen resumen guía para el lector. En dicho prólogo el autor quiere compartir con el lector algunas explicaciones:

Claves:

La palabra sombras vale tanto como sueños.

*Los sueños son sombras (y algo más).*¹³²¹

Refiriéndose a la “Cronología y método”, sitúa temporal y geográficamente los momentos de escritura, que se produce en “tres épocas y sitios bien diferentes”.

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 América Central. Finalmente, de modo más atenuado, en Europa.

*Casi cuatro años de trayecto, con un inaprensible vacío de por lo menos tres, van de la página 11 a 252.*¹³²²

Estos sitios y momentos de escritura en los que el autor escribe son idénticos a los del personaje de la novela. En un párrafo final oscuro, confiesa también que pensó en usar como título una sola palabra, “un apelativo, el de la expresión final, que representa también un acto de contrición.” *Olvido* es la palabra final de la novela, y es también el nombre que ha usado a lo largo de la obra para referirse a una mujer, la figura femenina perdida y nunca más reencontrada que recorre a lo largo de toda la obra de Di Benedetto.

Paradójico es entonces que ese *Olvido* sea todo lo contrario: es el recuerdo permanente que no desfallece a lo largo de la vida. De *Olvido*, dice:

“No va como mero nombre de persona, sino por su carga o substrato evocativo, de lo espléndido o lo amado o lo bueno, y de las culpas (que no se puede ni borrarlas ni olvidarlas).”¹³²³

¹³¹⁸ María Esther Vázquez, “Con Antonio Di Benedetto”, p. 2.

¹³¹⁹ Antonio Di Benedetto, *Sombras...*, p.

¹³²⁰ Armando Almada Roche, “Antonio Di Benedetto. Entre los grandes...”, p. 8.

¹³²¹ Antonio Di Benedetto, *Sombras nada más...*, p. 5.

¹³²² *Ibíd.*

¹³²³ *Ibíd.* p. 6.

Los sueños o las sombras son básicamente registros de la memoria¹³²⁴, sombras de un remoto pasado más que sueños propiamente. Autoficcionalidad, onirismo y juego con los sueños, mezcla de realidad e irrealidad, ruptura de la linealidad cronológica, confesión de las propias culpas, imagen de la mujer ideal perdida, juego del doble, condensación y despliegue, voz narrativa que salta de la primera a la tercera y asume la propia historia desdoblada, uso de nombres bíblicos de origen religioso en materias que no lo son. Poética dibenedettiana en estado puro.

Di Benedetto dirá que ha dado forma novelística a sueños reales, incluso inducidos por él, que confiesa tener la capacidad para hacerlo. “El cauce mayor es una reunión de sueños para los que me ejercité escribiendo un par de cuentos y busqué lo que llamo el sueño inducido.”¹³²⁵ En *Sombras nada más...*, dice, practica la transcripción de sueños. “A veces lo digo expresamente, son sueños contados, pero muchos están trasladados a formas de cuentos y se incorporan a la novela sin confesar que se trata de cosas que soñé.”¹³²⁶

La novela está atravesada por dos variables temporales que se entrecruzan, por lo que el lector se encuentra ante una cronología conflictiva. Un vector temporal sigue el desplazamiento del personaje, que es el del propio autor, en su viaje a Peterborough, New Hampshire, a donde se dirige con una beca de la *MacDowell Colony*. Por los topónimos se colige que el viaje se inicia en Madrid, aunque no lo menciona, hacia la colonia artística donde comienza la novela.¹³²⁷ La segunda línea temporal del relato está estrechamente ligada a los recuerdos, que se van desplegando por asociación de ideas. Nombres,

¹³²⁴ “Los límites de nuestra memoria personal y consciente no son límites absolutos. Más allá de aquella línea hay recuerdos, percepciones y razonamientos. Aquello que conocemos de nosotros mismos no es más que una parte, tal vez una pequeñísima parte de lo que somos. Y en nosotros mismos, en ciertos momentos excepcionales, sorprendemos muchas cosas, percepciones, razonamientos, estados de conciencia que están más allá de los límites relativos de nuestra conciencia normal y consciente. Ciertos ideales que creemos muertos en nosotros o incapaces ya de ninguna acción sobre nuestro pensamiento, sobre nuestros afectos, sobre nuestros actos, acaso persistan todavía, aunque ya no en su forma intelectual, pura, en su abstracción, constituido por las tendencias afectivas y prácticas”. Luigi Pirandello, “El Humorismo”. En *Obras escogidas*, T. I. Madrid, Aguilar, 1965, p. 1082

¹³²⁵ Jorge Halperín, art. cit. p. 18.

¹³²⁶ Jorge Urien Berri, art. cit. p. 6.

¹³²⁷ “Empecé a escribir esa novela, como sabes, en los Estados Unidos, la seguí en Guatemala y me propuse terminarla en Madrid, pero pasó bastante tiempo y aunque ya tenía escritas 220 páginas, cuando la releí no la entendí y no la podía reconstruir”. Vázquez, María Esther. “Con Antonio Di Benedetto”. Diario *La Nación*, Cuarta Sección. Buenos Aires, 23 de diciembre de 1984, p. 2.

situaciones o imágenes servirán de disparador.¹³²⁸ La narración sigue el derrotero emocional a lo largo de la vida del personaje Emanuel. Ambas líneas son paralelas a las circunstancias vitales de Di Benedetto, al punto de encontrar situaciones y escenas casi textualmente reproducidas en notas y entrevistas periodísticas del autor. De cualquier manera, la narración ni expresa ni reconoce una filiación o voluntad autobiográfica.

15.1. El recurso de la condensación onírica

Entre los principales elementos constructivos de la ficción, encontramos el salto, no explicitado, de la voz narrativa de tercera persona, fuertemente focalizada en el personaje Emanuel, en su historia y en su conciencia, a la primera persona que asume la narración, el propio Emanuel. Mantiene a lo largo de todo el libro el relato en presente, combinándolo en momentos de evocación de la memoria, con el pretérito perfecto.

Un recurso de origen onírico es la fusión de personajes, la condensación, dicho en términos del estudio de los sueños freudiano, que en el recuerdo del narrador mantienen rasgos comunes y de comportamientos similares¹³²⁹. La identificación y condensación de personajes es permanente, personajes que se intercambian nombres, por lo que se hace difícil saber de cuál habla en cada momento. Esos personajes están unidos por un fuerte efecto emocional producido en el narrado; en el caso de mujeres por la fuerte carga erótica que provocan. El efecto tiene que ver también con el uso del doble. Lo que se condensa en un momento en otro momento se despliega. Di Benedetto juega con el sentido figural y metafórico, tanto de las palabras como de las imágenes de personas y personajes. Las características de un personaje se *transportan* a otros, la carga moral y emocional de unas situaciones se transportan a otras similares.

Las primeras páginas de *Sombras...* están tan llenas de claves metaliterarias. El narrador hace evidente su juego con relación al doble. Con una imagen inconfundible primero, con todas las letras enseguida. El narrador cuenta cómo Emanuel se dispone a escribir su novela, a “crear el mundo”. Cómo, “en un principio de ordenamiento” empieza a

¹³²⁸ “De un elemento del sueño conduce el camino de asociación a varias ideas latentes y de una idea latente a varios elementos del sueño.” Sigmund Freud, *La interpretación de los sueños*. En *Obras completas. Tomo I*. Barcelona, RBA Coleccionables, 2006, p. 520.

¹³²⁹ “Lo primero que la comparación del contenido manifiesto con las ideas latentes evidencia al investigador es que ha tenido efecto una magna *labor de condensación*. El sueño es conciso, pobre y lacónico en comparación con la amplitud y la riqueza de las ideas latentes”. Sigmund Freud, *La interpretación de los sueños*. En *Obras completas. Tomo I*. Barcelona, RBA Coleccionables, 2006, p. 517.

enumerar las páginas. Para el número uno las antiguas máquinas de escribir utilizaban la letra ele. El inconsciente, o los signos inevitables del destino, desvelan la verdad: al presionar la tecla, ésta se duplica, “ha salido repetida, como duplicada, no tan separados los signos que representen el once, sino dos líneas oblicuas finas, muy juntas, que lo parecen”. No es un once, son dos *unos* juntos. Son un uno y su doble. Pero por las dudas que no se entienda el simbolismo, insiste el texto: “Tiene que ser una señal de su tormento [de Emanuel]: que él no querría ser uno, sino dos, y el uno doble es once pero también es uno-uno.”¹³³⁰ Di Benedetto lo aclara en forma oscura desde el principio de la novela: “la doble l [doble ele], soy yo y soy el otro”. El doble uno también es doble ele, LL también será él y otro en la figura de LL, Leoncio Leonardo. El texto explica el porqué del desdoblamiento:

A fin de no ser él solo, sino él y el otro, y que el otro actuara por él (¿trabajara por él?) y tuviera en quien descargar responsabilidades, sobre todo las morales, que son las que más pesan. Que las culpas las tuviera el otro.

En este momento, que el libro lo escribiera el otro y este corriera con la responsabilidad y la culpa de no hacerlo tan bien hecho como Emanuel lo podría desear.¹³³¹

¿Pero quién es el doble de Emanuel, el *otro*? El libro de Emanuel tiene capítulos escritos antes, dice el narrador, *por el otro*, desechados por Emanuel precisamente por ese hecho, “y sin embargo, le resultarían innegables, porque el asunto era suyo y recuerda con precisión la época y las motivaciones de la escritura.”¹³³² Son los capítulos de la vida de Emanuel que desgranará la novela.¹³³³ El juego de metalepsis de autor es interminable.

El contenido *latente*, el que no es explícito, tiene una *carga de afecto*, un componente emocional que unifica a los personajes como la metáfora unifica dos elementos distintos. En el caso de los sueños es el que determina el sentido oculto.¹³³⁴ El efecto de condensación de personajes recoge elementos comunes tanto desde el punto de vista *de la realidad* como de la carga emocional sobre el narrador. Leoncio Leonardo es también ese

¹³³⁰ Antonio Di Benedetto, *Sombras, nada más...* p. 12.

¹³³¹ *Ibíd.*

¹³³² *Ibíd.*

¹³³³ “«Multitud, soledad: términos iguales e intercambiables para el poeta activo y fecundo», escribe Baudelaire en el poema en prosa «Les fous» («Las muchedumbres»), donde los ilimitados desdoblamientos del poeta se querrían efectos de una voluntad (imposible, necesaria) de ser siempre otro: [...] «El poeta goza de este incomparable privilegio de poder ser a voluntad él mismo y otro. Como esas almas errantes que buscan un cuerpo, entra cuando quiere en el personaje de cada cual». Cuesta Abad, José Manuel. *La transparencia informe*, pp. 267-268.

¹³³⁴ “Para nosotros se interpola, en efecto, entre el contenido onírico y los resultados de nuestra observación un nuevo material psíquico: el contenido latente o ideas latentes del sueño que nuestro procedimiento analítico nos lleva a descubrir. De este contenido latente y no del manifiesto es del que desarrollamos la solución del sueño”. Sigmund Freud, *La interpretación de los sueños*, p. 516.

LL que muestra el narrador desde el inicio, tiene rasgos comunes con Adalberto, hermano del director del primer diario donde trabaja Emanuel¹³³⁵, que lo hace confidente de algunos “enjuagues monetarios” en los que hubiera entrado Emanuel. Del mismo tipo son los negociados con divisas de Leoncio Leonardo, segundo del Diario N° 1. Emanuel será a su vez el segundo, durante años, del mismo diario N° 1 (y como Di Benedetto, subdirector durante años del mismo diario *Los Andes*). Así es Emanuel quien expresará sus tribulaciones deontológicas. (“Un elemento del sueño conduce el camino de asociación a varias ideas latentes y de una idea latente a varios elementos del sueño.”)¹³³⁶ LL y Emanuel tienen las mismas situaciones de infidelidad, incluso ambos con Suspiros, hartazgos de las propias mujeres, estadías en El Retiro, etc.

15.2. Trayectoria geográfica y movimiento mnémico

Madrid no aparece sino en la mención de algunas de sus calles y del aeropuerto. Un juego de palabras hace evidente el valor del significante en la construcción del *sentido*. Al valor polisémico de las palabras, agrega el emocional que enhebra el recuerdo. La calle del *Amor Hermoso*, que transita el viajero hacia el aeropuerto (referencia religiosa al amor de la Virgen en la *Vulgata*) sirve a la narración (“una onda mental lo desvía”) para ligarlo con: el mito personal del amor perdido en la primera juventud; al amor con una joven italiana de la Selva Negra con el que hubo “risas y esperanzas”; a la esperanza o desesperanza de volver a encontrar el amor en el futuro; a la isla de Pascua y a su amigo el escultor Lorenzo Domínguez. Ficción, experiencia empírica, memoria, juego de palabras, valor del significante, proceso del poeta “confundido”, como si al crear la obra con la palabra “hubiera asumido la misión de crear el mundo”¹³³⁷, de crear el *mundo posible* que permite la palabra.

El tema del amor perdido en un pasado lejano es recurrente y principal en cuentos como “No” de *Grot*, “Las poderosas imposibilidades” de *Mundo Animal*, el capítulo (o

¹³³⁵ “El hermano menor del director, que apenas lo pasa en edad, le ha dado la confianza de algunos enjuagues monetarios. Cómo se puede hacer dinero con una cantidad de descartes de los materiales de imprenta si se cuenta con el acuerdo de proveedores y de ulteriores compradores”. Adalberto será prácticamente el doble de otro hermano del director del diario N° 1, Leandro Leoncio, con quien Emanuel tendrá una estrecha relación.

¹³³⁶ Sigmund Freud, *La interpretación de los sueños*, p. 520.

¹³³⁷ Antonio Di Benedetto, *Sombras, nada más...* p. 11.

cuento) “Los miserables” de *El pentágono*. En un sentido más arcaico, el tema de “Enroscado”, de la pérdida del amor materno, por citar sólo algunos.

Los bosques de la *MacDowell Colony*¹³³⁸ que describe, convocan ideas y recuerdos de viajes a Colombia, la infancia en Los Corralitos. La memoria de Di Benedetto se instala en la ficción, los recorridos, en aparente confusión, se ordena fácilmente si acudimos a la biografía del autor.

Di Benedetto reconocería más tarde la dificultad que implicó la escritura de la novela, y la insatisfacción por el resultado.

A mí no me gusta esa novela. Es un libro realizado con muchísimo esfuerzo, he tardado varios años en escribirlo, no continuos. Lo empecé, lo dejé, lo retomé más tarde y lo reescribí, lo abandoné dos o tres años de nuevo, y lo he retomado por imperativos de la editorial, porque si no nunca me van a pagar, ya sabe...¹³³⁹

15.3. Deontología y poder del periodismo

Sin solución de continuidad y sin explicación (solo un hiato tipográfico) refiere los inicios de *Emanuel* en el periodismo, cuando Di Benedetto era un veinteañero.

En su cabaña del bosque, recuerda como si lo soñara: están en la «cuadra», los veintitantos redactores. Todos acusan el sacudón, comunicándose la extrañeza con miradas que se cargan de interrogación. [...] Es un temblor de tierra, pero con caracteres que hacen pensar en un cataclismo, no ahí mismo, sino sólo a 150 kilómetros de distancia.¹³⁴⁰

Se refiere, claro, al terremoto de San Juan del año 1944, que destruyó la ciudad y generó casi diez mil muertos, acontecimiento que cubrió Di Benedetto como joven periodista a sus veintiún años y le valió sus primeros lauros y reconocimiento en la profesión. La narración dice: “Mandan a Emanuel con un fotógrafo en el viejo Ford (el periódico es pobre, de tercera categoría).”¹³⁴¹

Emanuel reconocerá, después de su caída en desgracia, los errores éticos que pudo cometer como periodista, en especial por los intereses de los medios y de sus dueños, y el conflicto deontológico del periodismo en general. Di Benedetto, y Emanuel, son más que concientes del poder que les confiere, a periodistas y a dueños de los medios, el manejo de

¹³³⁸ En la colonia escribe sin ninguna preocupación económica, “porque fue la beca de una fundación para que yo hiciera lo que quisiera durante varios meses en medio del bosque. [...] Vivía totalmente encerrado escribiendo lo principal de *Sombras nada más*. Soñaba mucho y tomaba inmediatos apuntes en la mesa de dormir.” Jorge Halperín, art. cit. p. 18.

¹³³⁹ Paloma Recio, “La soledad como protección”, p. 37.

¹³⁴⁰ Antonio Di Benedetto, *Sombras, nada más...* p. 25-26.

¹³⁴¹ *Ibíd.* p. 28.

la información. Confiesa que desde muy joven sabe que todos los periodistas poseen “algún detalle o una pista que, sin embargo, no utilizarán hasta que llegue el momento”, momento que no será el de destapar “la olla podrida” en aras del bien público, sino que responderá a otros intereses¹³⁴². Ante ese problema deontológico y la falta de *juicio crítico* cuando hubiera debido, “se reconcilia aceptando el plan de contar cómo fue, cómo viene sucediendo. Es lo que hace.”¹³⁴³ También aclara cómo lo hará. “Las formas de evocarlo son intermitentes y paulatinas y a veces interrumpen su curso o dan una gran zancada.”¹³⁴⁴

La crítica va desde la “sisa”, que aprovecha el director de *La Libertad* para una consulta médica gratuita a cambio de una mención en el diario, a lo más importante, “los intereses que nuestros amos, la empresa, pone en juego y de los que ellos sacan provecho”¹³⁴⁵. En el café al que concurren los periodistas “se habla de negociados de gran volumen, de arreglos para formar el poder o atribuirlo, a una casta, a un sector, a un partido político, a una clase social.”¹³⁴⁶

Un ejemplo que remarca es el de la apropiación y el uso del agua, bien indispensable en Mendoza y en toda la zona.

En aquellos días había empezado a gestarse la campaña periodística sobre los embalses y las aguas de regadío que pintaba muy al caso para el conato de controversia en torno de la Deontología del Periodismo.¹³⁴⁷

En la provincia contar con agua de regadío es poder convertir las tierras en productivas y valiosas. El mismo conflicto de intereses es permanente, pues se da en sus tiempos de joven periodista de *La Libertad* o en los años 60.

15.4. LL o el yo y el otro

Leoncio Leonardo, hermano menor del director del diario, discute y discrepa con este por la conveniencia de pertenecer o no a un partido político. El director le dice que no es conveniente, y menos que ese partido sea el radicalismo. El director no ve conveniente arriesgar la “independencia del periódico”, a lo cual el joven contesta que tanto el padre como el hermano “se incorporaron a un partido nada transitorio, el conservador, que

¹³⁴²Ibíd. p. 32.

¹³⁴³Ibíd. p. 33.

¹³⁴⁴Ibíd.

¹³⁴⁵Ibíd. p. 31.

¹³⁴⁶Ibíd. p. 32.

¹³⁴⁷Ibíd. p. 55.

maneja intereses que lo hacen permanente en la vida del país” y que no rechazaron puestos de ministros en gobiernos de ese signo.¹³⁴⁸ Leoncio Leonardo es diputado, según las referencias, en el año cuarenta (“ingresó Emanuel cinco años más tarde” en el periódico que era el apoyo de LL) y “el conservadurismo, aunque con menos escaños en la Legislatura, mantenía la conducción de los grandes asuntos de orden económico, dueñas siempre, sus familias, de la tierra y de la ganadería mayor.”¹³⁴⁹ LL “tenía su visión del ideal femenino un poco contagiado de los ideales canallas. Le importaban sentimentalmente tanto las empleadas de las grandes tiendas como las mujeres de cabaret”. Sin embargo se casa con “una mujer de su categoría social”, una damita pianista detrás de la cual “había bienes materiales en cantidad.”¹³⁵⁰ Casado “con los requisitos de la aristocracia criolla”, sin embargo mantiene una “mujer importada dos años atrás”, con la que pasa su noche de bodas por imposición de ésta, que luego lo deja para irse con alguien más de a la metrópoli. La siguiente aventura de LL es con la joven criada de la casa, Suspiros, sobre la que avanza sin esperar su consentimiento y somete de manera algo brutal al principio, desflorada en el propio lecho nupcial en ausencia de la mujer, situación de mancebía que aceptará la criada de inmediato. El texto dice:

La toma con voracidad y ferocidad. Las características del encuentro pronto le hacen notar que ha vencido no sólo el pudor de ella, sino algo más importante. La moza, soportando su dolor que la penetra mezclado con goce, se pone todo lo dócil que antes no lo fue en el preludio del abrazo y en los días de rechazo y dilaciones.¹³⁵¹

La narración aprovecha estas páginas para hacer una crítica ácida de la burguesía de la provincia, reflejada paródicamente como notas de la sección Sociales en el diario:

Información social de Viajeros: al Nuevo Paraíso, don Leoncio Leonardo y doña Suspiros [la criada de LL...] «A Suiza, el doctor Sebastián Pérez y su esposa, Clotilde Encina». Una infamia, porque Clotilde Encina es la amante maldita que incordiaba la vida del doctor Pérez y su esposa verdadera, o era la secretaria con la que él decía no tener más trato que el de la oficina.¹³⁵²

Así también refleja cómo la esposa de LL, en el *foyer* del tatro, “es asediada por las señoras que pretenden figurar y cuyos aconteceres publicables” recoge para entregarlos a las redactoras del periódico.¹³⁵³

¹³⁴⁸Ibíd. p. 12.

¹³⁴⁹Ibíd. p. 94-95.

¹³⁵⁰Ibíd. p. 95.

¹³⁵¹Ibíd. pp. 101, 102.

¹³⁵²Ibíd. pp. 98, 99

¹³⁵³Ibíd.

15.5. De la diversa interpretación de los sueños.

Dos sueños posteriores al encuentro sexual entre LL y Suspiros son desarrollados en el texto, donde los amantes son los protagonistas principales: “en que ambos llegaron a compartir el papel protagónico”. En ambos el nivel de sexualidad es casi explícito, bien que con una leve desviación metafórica que lo esconde. En el sueño de Leoncio Leonardo un león se debate por entrar

...recio e inquebrantable [...] dando saltos a fin de superar [...] la dificultad de salir (o entrar)”. Ha “descubierto el túnel (o la cueva) donde ha entrado como lo haría un león no enamorado, endemoniado por el ardor y la pasión, con violencia ciega, notando poco a poco que estaba, la caverna, húmeda y acalorada, como lo están los hombres que luchan con los leones. La cueva lo ha devorado hasta dejarlo exhausto...”¹³⁵⁴

Como LL tiene en el sueño la facultad de contemplarse desde afuera, ve que en su piel el color del león ha desaparecido, “ya no se siente como un león victorioso, sino como un pingajo, trapo húmedo de apariencia miserable”. Una interpretación evidente es que el león que puja por entrar en su sueño lo hace a la vez por penetrar la resistencia de Suspiros, y lo logra desesperado de pasión: el león es el soñante LL, el sueño es su deseo y el deseo es llegar a Suspiros y al cuerpo húmedo y acalorado, a la “caverna húmeda”. La sexualidad explícita está fusionada entre el hombre y un animal feroz, y una vez satisfecha ésta el león se convierte en un trapo miserable.¹³⁵⁵

Suspiros por su parte, con la segunda vigilia que permanece en alerta aun en el sueño, sueña que sus ronquidos son a la vez los bramidos del león. “Este se abalanza sobre ella (¿otra vez?) con una uña pérfida y aguda como la hoja de un puñal y se la hunde”. La imagen es evidente sustituto de la penetración sexual y de la desfloración, carne abierta duele “y la sangre abierta se desahoga a lo largo hasta toda la extremidad”. Al despertar Suspiros ha olvidado que “en su sueño, ella era una pantera negra”. Tiene la idea de “que ha estado con una paloma tibia, le queda ardor producido por la barba de LL sobre su rostro que confunde con “algo así como la vergüenza.”¹³⁵⁶ Suspiros no está resentida por el atropello ni compungida por lo que pasó: “lo único que percibe es ya como un dolor amortiguado en la parte [pero] anhela la confrontación, que el señor regrese [...] más bien la domina la tentación de repetir.”¹³⁵⁷ Surge la duda de quién es el cazador y el cazado.

¹³⁵⁴Ibíd. 102.

¹³⁵⁵Ibíd.

¹³⁵⁶Ibíd. p. 104.

¹³⁵⁷Ibíd. p. 105.

Di Benedetto hace mención al valor significativo de los sueños, al encuentro de restos diurnos con elementos inconscientes del deseo, e incluso del deseo reprimido. Alude a una lectura (seguramente es *La interpretación de los sueños* de Freud, aunque sin mencionarlo): “que le enseñó que el sueño es la expresión, no puede precisar si decía de un deseo reprimido o de un deseo frustrado.”¹³⁵⁸ Esa mención a la interpretación de los sueños no está exenta de una burla ácida a la interpretación ligera y superficial que hace Pilar del Rocío hablando con la mucama que se ha acostado con su marido: “...la señora que es adicta a pesquisar el significado de los sueños [dice] siempre, algo arbitrario, evidente o vulgar: Soñar con peces en el agua es libertad, soñar que se ahorca a un perro es muerte de un pariente cercano; perder un diente, luto en la familia”¹³⁵⁹ a lo que sigue una sarta de adivinaciones por cualquier dato proporcionado por Suspiros. Esta, a su vez, le cuenta un sueño a Pilar del Rocío: sueña que se casa, pero no de blanco sino de morado, con un hombre rico, el hombre con quien se va a casar ya no estaba en la iglesia sino en la cama con ella, en casa de él. Pilar del Rocío hace una asociación de ideas: “Carne-mujer-Suspiros-mujer-carnal.” Esta vez la interpretación de Rocío del Pilar no es teórica, sino que se produce como un proceso natural de asociación de ideas a través del valor del significante, palabras aparentemente inconexas cobran sentido y la hacen sospechar de la infidelidad de su marido.

Emanuel recuerda que está por salir, “junto al Diario N° 1”, otro periódico con diferente concepción, más gráfico y dinámico que de doctrina.¹³⁶⁰ Se refiere al diario de la tarde *El Andino*, de la misma empresa que *Los Andes*, que aparece en julio del 68 y del que también es Subdirector.¹³⁶¹

15.6. La culpa y el asesinato del padre. Edipo y la omnipotencia infantil

¹³⁵⁸ *Ibíd.*

¹³⁵⁹ *Ibíd.* pp. 110,111.

¹³⁶⁰ *Ibíd.* p. 114.

¹³⁶¹ “La empresa editora del tradicional matutino acometió entonces la edición de un vespertino, lo que representó un fuerte impacto interno, con reacomodamiento y ampliación de la redacción, utilización de la diagramación de todas las páginas, un nuevo criterio periodístico —más gráfico, sin editoriales, con fuerte apoyatura en policiales, deportes, espectáculos y femeninas—, doble utilización de los talleres gráficos, circuitos de distribución, etc. De alguna manera, «Los Andes» estaba dando origen a una especie de competencia interna. // «El Andino» salió a la calle un domingo, el 21 de julio de 1968, y ganó el mercado vespertino que estaba vacante, con fuerte predominio de ventas en San Juan. Era, en síntesis, un éxito del que cabía enorgullecerse a Di Benedetto, que tiene su recompensa el 8 de octubre de 1968, cuando es nombrado subdirector de ambos diarios”. Jorge Enrique Oviedo, “El periodista cercano, el hombre distante”, p. 47.

Tras otro hiato tipográfico, un detalle llevará a Emanuel a un recuerdo infantil en la farmacia de su padre, que a su vez le trae el recuerdo de la muerte del padre y de cómo “Emanuel enfermó de melancolía y delgadez hasta el punto de que debieron enviarlo a la casa de un tío en Palmira”, pequeña ciudad cabecera de una zona rural en la que la tienda del pariente recuerda de manera inconfundible al cuento “El cariño de los tontos”.

Ese recuerdo infantil será fundamental para la comprensión de una de las claves de la obra de Di Benedetto, de la conflictiva relación con su padre y de la culpa que arrastra y que está basada en el supuesto asesinato del padre con que cargará toda su vida. La utilización de las categorías de interpretación psicoanalíticas es explícita en el relato. De la mayor importancia es la reflexión que el narrador atribuye al protagonista: una música que escucha “conduce su pensamiento a una duda que tenía arrinconada: el primer capítulo que hablaba del *homicidio de su padre perpetrado por él*”¹³⁶². Ese primer capítulo, fundante en la conciencia del niño, no está registrado evidentemente en la novela, es un capítulo de la vida del personaje que está elidido en el texto.¹³⁶³ La duda aflora caracterizada como identificación onírica, pero apenas es velo de la construcción edípica psicoanalítica: “Emanuel, él, ¿lo ha vivido o lo ha soñado? ¿O bien es su padre quien ha soñado que su hijo lo ha matado?”¹³⁶⁴ Desde el punto de vista teórico, la culpa la asume inconscientemente el niño porque el enfrentamiento al padre y el deseo de su muerte se desarrolla idealmente en el marco de la omnipotencia infantil, que interpreta que lo que inconscientemente desea se cumple por la sola existencia del deseo.

Nuevamente la construcción significativa abarca distintos planos, el recuerdo de una realidad física, el sueño o pesadilla, la conciencia reflexiva o las imágenes que fantasmáticas que afloran desde el inconsciente.

Quando sueña que está en la cárcel, o revolcándose en su lecho atormentado por los dolores del alma, y carezca de dominio sobre sí mismo para escapar y dirigirse al hondo paraje donde su hermana habita, ¿soñará con su hermana para preguntarle si ella también cree, como él, que él mató al padre, al padre de él y de ella, por un motivo que él no conoce y con una frialdad y poder exterminador que no percibía hasta el momento del crimen? Le preguntará también si ella cree que su padre considera —o sueña— que él es un parricida y

¹³⁶² La itálica no es del original.

¹³⁶³ “También cabría argüir que los primeros capítulos, los ya desechados, porque el libro empezaba antes, no los escribió él, sino el otro, y sin embargo, le resultarían innegables, porque el asunto era suyo...” Antonio Di Benedetto, *Sombras, nada más...* p. 12.

¹³⁶⁴ *Ibíd.* p. 40.

si no serán, esos sueños con respecto al padre, la forma que este, el padre, elige para castigarlo y hacerlo sufrir por lo que él, Emanuel, no hizo.¹³⁶⁵

El parricidio es —dirá Freud—, según interpretación ya conocida, el crimen capital y primordial, tanto de la Humanidad como del individuo:

Desde luego, es la fuente principal del sentimiento de culpabilidad, aunque no sabemos si la única, pues las investigaciones no han podido determinar con seguridad el origen psíquico de la culpa y de la necesidad de rescatarla. Pero tampoco es preciso que sea, en efecto, la única.¹³⁶⁶

Di Benedetto da muestras de conocer bien la teoría psicoanalítica, y juega literariamente con ese conocimiento, claramente pero sin pretensiones de plantear un problema teórico. Otro ejemplo del dominio del pensamiento freudiano es precisamente el final de la novela, como veremos más adelante. La asunción de este *parricidio* parece ser fundamental para resignificar gran parte de la obra del autor. Tampoco es casual que inmediatamente después, el texto cuente la vida del niño sumido en la angustia por la muerte del padre. La narración detalla el viaje del niño a Buenos Aires con su tío, la estadía aburrida en el hotel, el descubrimiento de las prensas del diario *Crítica* en Avenida de Mayo, y a través de eso su fascinación por llegar a ser periodista.

Cuando mi melancolía era una de las graves preocupaciones de mi madre ¿cómo un chico puede tener tanta tristeza?, mi tío tuvo la ocurrencia de llevarme a la metrópoli.¹³⁶⁷

Allí también se acerca a la literatura, con la revista *Leoplán*: “esas dos cosas —dice por la literatura y el periodismo— me iban a acompañar en la vida, no digo que la hayan determinado, pero desde entonces” fueron los carriles por los que transitaría en la vida¹³⁶⁸. En el inicio del recuerdo cambia la voz narrativa de tercera a primera persona, haciéndose más íntima y personal. Las palabras con que está escrita la novela coinciden absolutamente con declaraciones de Di Benedetto acerca de su infancia en varias entrevistas.

15.7. Erótica y eufemismo

La narración salta a la adolescencia, a las “urgencias” que lo llevan a la calle, a buscar mujeres, “en la comarca profunda donde, en el transcurso de esta historia que le estoy

¹³⁶⁵ *Ibíd.*

¹³⁶⁶ Sigmund Freud, “Dostoyevski y el parricidio.” *Obras completas*, cit. p. 3008.

¹³⁶⁷ Antonio Di Benedetto, *Sombras, nada más...*, p. 41.

¹³⁶⁸ Celia Zaragoza, “Los cuentos de mi madre...”, p. 42; también en Soler Serrano cit.

contando, señor, vivió y sucumbió mi familia, donde tuve y perdí posición, bienes materiales y casi me quitaron la vida”¹³⁶⁹.

Las formas del erotismo y la sexualidad en Di Benedetto aparecen plenas, violentas, aunque siempre veladas por un eufemismo vergonzante. El narrador de primera persona en que se ha convertido Emanuel dice:

Me dirijo a un suburbio donde sé que habita cierta señora y esa señora me ha enseñado que tales y cuales días el marido está en el campo, donde hace perforaciones para encontrar agua subterránea. Voy necesitado y con entusiasmo, si bien violentado, con cierta humillación, porque esa mujer, aunque de edad mayor que la mía, me gusta, es delicada, rubia de sangre italiana y generosa con su cuerpo. [...] Ella es o ha sido la amante de mi primo mayor, quien ignora que pretendo ser su sucesor...¹³⁷⁰

La misma situación continúa en tercera persona: “esa tarde, en el arrabal bajo el invierno, acude Emanuel a por la mujer de las cicatrices en el rostro, con la conciencia de que es de dos hombres antes que él, pero obsesionado y fatal como animal en celo.”¹³⁷¹ La hija pequeña de la mujer confunde a Emanuel con su primo mayor. La niña sale a la puerta junto con su padre y lo reconoce: “«Tío». Tío lo llama, poniéndolo al descubierto, acaso por el parecido del rostro con el de su primo, amante asiduo de la misma mujer...”¹³⁷²

Al salir golpeado de esta aventura encuentra “la Imprenta” en donde se edita el periódico pequeño, de formato tabloide, que nunca ha visto en los quioscos. “Se imprime en papel verde y los domingos se vende en los estadios de fútbol, a la gente que lo adquiere para no leerlo, sino para sentarse encima...”¹³⁷³ Allí empezará a colaborar con comentarios de “las últimas películas que haya visto”, sin pago alguno, ni del periódico a él ni de él al periódico.¹³⁷⁴ Con palabras casi textuales Di Benedetto rememora el hecho en un reportaje¹³⁷⁵. El autor aprovecha para hacer un homenaje a Gillo D’Accurzio, generoso imprentero y editor de Mendoza, y como vimos de sus primeras obras:

¹³⁶⁹ Antonio Di Benedetto, *Sombras, nada más...*, p. 42.

¹³⁷⁰ *Ibíd.* p. 43, 45.

¹³⁷¹ *Ibíd.* p. 48.

¹³⁷² Como se ha visto, la situación recuerda el núcleo del cuento “El juicio de Dios”.

¹³⁷³ Antonio Di Benedetto, *Sombras, nada más...*, p. 48

¹³⁷⁴ *Ibíd.*

¹³⁷⁵ En el reportaje de Celia Zaragoza del año 74, Di Benedetto recuerda sus inicios en el periodismo luego del impacto a los diez años de las rotativas de *Crítica*. “Cuando tenía unos quince a dieciséis años, no sé qué casualidad me acercó a un periódico semanal. Creo que se vendía en las canchas de fútbol «para que algunas personas lo compraran y pudieran sentarse encima, y no directamente sobre el cemento»: esto me decía siempre el dueño, un impresor muy pobre, aunque sé que no era del todo verdad. Su formato era tabloide. Se imprimía en papel verde. Me asignó la página de Cine que yo entregaba, semana tras semana.” Celia Zaragoza, “Los cuentos de mi madre...”, p. 42.

Que es el regente de la imprenta (o propietario, pronto lo sabrá) hábil artesano con vocación cultural que lo anima a ser a la vez editor de un semanario y mecenas de los poetas que no logran ser atendidos por las inaccesibles editoriales, le explica que como hoy es jueves la imprenta está en el trabajo de los libros, desde el viernes ordinariamente se vuelve a la producción del periódico.¹³⁷⁶

15.8. La clave del mono y los insectos.

Entre el sueño y el recuerdo, la imagen de una ardilla en el bosque le recuerda otra embalsamada en Hospitalet, en Barcelona, en donde vivió el autor, y esta a su vez a un muñeco de mono de su infancia. El mono de la infancia será una imagen que perdura en la memoria de Di Benedetto, usada como espejo de la propia situación.

“Posado como el pájaro en la rama, como el mono que colgó un brazo, una mano de un árbol. Era el verano, vino el invierno; se congelaron árbol y mono y el mono seguía colgado [...] Retornó el verano. Con el calor acudieron las moscas, las hormigas, los tábanos y las abejas, cada cual hizo su agujero en la piel del mono y entre todos lo habitaban. El mono seguía colgado, muerto y vacío, excepto el confuso sonido que emanaba de él, confusión de zumbidos del mundo agitado de los abejorros, tábanos, hormigas voladoras.”

Pronto esa imagen del mono se va fusionar con el narrador de primera persona, sin solución de continuidad: “Ahora soy el simio colgado del árbol, con una agitación interior que por su resonancia parece que zumba, y lo que zumba es mi cabeza, como poseída por una nube que no flota en torno, se ha formado adentro y llamea en lo interno.”¹³⁷⁷ La imagen vuelve a ser explícita en “Los trágicos amores de Julieta y Jordán”, es el *leit motiv* del cuento “Nido en los huesos”, incluido el nido en la cabeza del *animal*. Hemos visto el permanente uso metafórico que hace Di Benedetto de las plagas y de los pequeños animales, de los insectos, como metáfora de estados anímicos: “En rojo de culpa”, particularmente en “Sospechas de perfección”, en “Bizcocho para polillas”. La identificación del narrador con el mono muerto es la notable imagen con que inicia *Zama*.

La ardilla quieta que lo mira, “ensimismada, acaso en su pensamiento”, le hace pensar al narrador si está viva o muerta. Y la misma pregunta hace ingresar en la narración el angustioso problema de la sexualidad y del padre:

Indescifrable diferencia: ¿está viva o muerta?

Así mi padre, cuando volvía de haber peleado, a veces por mujeres, a veces con mujeres, que lo arañaban con las uñas y le rasgaban la ropa... O cuando había peleado por mujeres y entonces era peor, le habían dado con un leño en la cabeza y le habían partido la

¹³⁷⁶ Antonio Di Benedetto, *Sombras, nada más...*, pp. 47, 48.

¹³⁷⁷ *Ibíd.* pp. 49-50.

frente o la boca. Mi madre, abnegada, lo curaba con un beso en los labios. Cuando era él quien había ganado, no se le notaba.

Pero después de muerto era menos guerrero y menos abnegado y ahora cuando vuelve es otra sombra entre las sombras, si puedo distinguirlo se debe a que es mi padre, aunque no lo conocí, no me dio tiempo, se murió antes. [Son los fantasmas, dice, y] “No entiendo por fantasmas una aparición que ondea en un velo, no digo que sea un fantasma un cadáver con la nariz roída, digo fantasmas sin poder indicarle de qué se trata [...] lo que yo siento como algo físico que está ante mí y es invisible, gravita, veo una sombra, la sombra de qué, porque todo es sombra, digamos noche cerrada.”¹³⁷⁸

15. 9. De la culpa y la cárcel.

En torno a la penitencia de esas culpas remotas, pero siempre actualizadas, es que hará una lectura, a través del personaje, del tiempo que Di Benedetto estuvo en la cárcel:

...como por un resquicio, lo penetra otra especie de certeza, nada nueva en él, ya lo asaltó anteriormente: que el Juez Más Alto ya lo juzgó, lo condenó y lo hizo expiar en vida. Sólo que el Juez Eminente se sirvió de instrumentos terribles para actuar contra él: otros seres; en apariencia sus semejantes; en apariencia, seres humanos. Ellos obraron la persecución y ejecutaron el abominable castigo. Aunque intuye que no es lo que le ocurrió, sino lo que le ocurrirá en el futuro.¹³⁷⁹

El salto temporal hace que Emanuel conozca lo que le espera en el futuro, (que en realidad ya le pasó al autor). “Y Emanuel, que reconoce que después de pasar el martirio — siempre en el futuro imaginable— ha quedado apocado, con disminución de todas sus facultades, se dice que si lo que le ocurrió fue por sus culpas, tiene que aceptarlo y resignarse. No niega las culpas, si bien no concuerda con las que le atribuyeron: sólo admite las de amor y de orgullo y vanidad...”¹³⁸⁰

15.10. La zona Di Benedetto y los viajes periodísticos.

En *Sombras....* di Benedetto deja claro que por su tarea periodística tiene la posibilidad de recorrer lugares de la provincia de difícil acceso y poco conocidos por habitantes de la capital.

El jefe de Redacción ha tenido que desplazarse, por el tema especial, a los campos, acompañado de ingenieros y topógrafos, de un redactor y un fotógrafo. Tienen que estudiar el desvío de un río para destinar su caudal a tierras inexploradas.¹³⁸¹

¹³⁷⁸ Ibid. p. 48.

¹³⁷⁹ Ibid. p. 57.

¹³⁸⁰ Ibid. p. 58. En términos similares, del justo castigo por culpas propias, bien que no las mismas por las que lo castigó con la cárcel la dictadura militar, se refiere Di Benedetto en la entrevista que le hace Andrés Gabrielli el 18 de noviembre de 1984 para el diario *Uno* de Mendoza.

¹³⁸¹ Antonio Di Benedetto, *Sombras, nada más...*, p. 58.

Este conocimiento de la geografía más alejada de los centros urbanos es evidente en muchos de sus cuentos. “El puma blanco”, “El juicio de Dios”, “Los Reyunos”, la geografía de “Onagros y hombre con renos”, de “Aballay”, “Pez”, etc. En ese viaje hace una referencia una vez más a las Lagunas del Rosario, a la miseria en la que vive la gente, en la falta de agua potable y al uso de los recursos hídricos por parte de los terratenientes. En esa situación conoce a una maestra rural, con la que quiere congraciarse en lo personal, y para lo que se propone escribir algunas notas para ayudar a los habitantes de la zona, notas que son censuradas por el jefe de redacción por no coincidir con la línea editorial ni con los intereses económicos de la empresa.

Promete que sacará a la luz el estado de consunción de las lagunas, con reclamo vigoroso de una asistencia que comience con el replanteo de la política hidrográfica de la región. [...] Emanuel habla y habla, porque querría conquistar a la joven, pero no deja de sentir que mientras él divaga y promete, en otra región de la comarca anda un equipo encabezado por el jefe de Redacción portador de un proyecto que el periódico considera más factible y sin duda alentará decididamente: el de una nueva red de diques y embalses que capitalicen el agua a favor de los poseedores de grandes extensiones de tierras.¹³⁸²

15.11. De la saga familiar, sexo, muerte y suicidio.

Emanuel se ve envuelto en una grave situación por el asesinato de la chica con la que ha pasado una noche y que es también amante de un conocido senador, “patriaraca de las leyes [...] poderoso, dueño de cosas y dueño de gentes”, que parece tener con la veinteañera “una sospechosa amistad”. La chica aparece muerta después de que él estuviera en el “apartamento” en que ella lo recibe, pero en el que el senador dispone como si fuera dueño¹³⁸³. Esa figura dominante, con quien comparte y disputa el amor de la mujer, trae nuevamente el recuerdo infantil del propio padre: entonces *ve* a su padre en el dormitorio de su tía Clementina, de la que era amante.¹³⁸⁴

Una disputa con otro político, y la protección de *Los Andes*, le sirve nuevamente para reconocer y dejar en claro el poder que representa en la sociedad mendocina el diario y también los beneficios económicos que ello conlleva.

¹³⁸² *Ibíd.* p. 64.

¹³⁸³ *Ibíd.* pp. 69,76.

¹³⁸⁴ “La casa de verano era espaciosa, tenía muchas habitaciones y a la hora de la siesta, papá, que bebía copiosamente durante el almuerzo y después salía a tomar un poco de aire por la huerta o los corredores, al volver a reposar se extraviaba, con preferencia yendo a dar en el aposento de la tía Clementina [...] porque su padre se acuesta en las siestas con Clementina y Clementina lo sacude a él con furia cuando no está el padre, delante del padre dice monerías y Emanuel, que es un niño, siempre ha querido decirle a Clementina por qué no le cuentas a mi madre quién te hace monerías en las siestas”. *Ibíd.* pp. 74-75

“Es difícil suponer [...] que un político profesional se atreviera a causar molestias de fondo al Diario. Los legisladores y los altos cargos, los políticos en general, que se ensoberbecen cuando llegan a tener mando, no se engañan y se dan cuenta que el poder no lo poseen ellos.”¹³⁸⁵

Emanuel rememora la misma anécdota familiar que Di Benedetto ha contado en entrevistas, y que renueva en *Los suicidas*. El abuelo paterno trae de Italia una mujer joven a la que instala en su propiedad, “en una casita en los fondos del viñedo”, por lo que la abuela que no le habla nunca más a partir de entonces. La Tosca, como se llama a esa mujer, está en el centro de intrigas de celos y de suicidio.

Emanuel no conoció sino de niño a la Tosca, pero vivió enamorado de sus ojos grandes y apasionados, de su melena azabache, la seductora que por traición se conocía como la causa del sacrificio del desairado primo Enzo (en *Los suicidas* el nombre es Paolo), soldado, melancólico profundo, que se abrió el vientre con el arma de servicio.¹³⁸⁶

Para la inscripción en el inconsciente del niño, la figura de esa mujer deseada, está asociada indefectiblemente a la muerte, como que es el propio pecado de la concupiscencia. La Tosca, “esa mujer, es origen de la muerte”. Esa atracción es origen de la violencia, lo será también de la culpa, por el deseo del asesinato de quien ostente una figuración paterna, pero también de la angustia y de la parálisis, del temor al castigo y a la castración¹³⁸⁷.

De ese recuerdo también toma el autor la imagen de un gallo que picoteaba a un conejo en el ojo, por lo que el abuelo sacrificaba a ambos. Con la imagen del conejo con un ojo lastimado, pelado y escarnecido se identifica el narrador de *El Pentágono*.¹³⁸⁸

También compara la situación de Leoncio Leonardo con la del abuelo: “Leoncio Leonardo no trajo una mujer de Italia, pero sí extranjera...”¹³⁸⁹

15.12. El señuelo de Edipo y sus direcciones.

El caso de Tirso y sus mujeres, su jefe en la sección de Artes y Espectáculos, es emblemático. Emanuel lo visita, enfermo, en su casa, donde conoce a su pequeña sobrina, una niña apenas que les ceba mate, y también a Evelina, bailarina y concubina de Tirso. Emanuel respeta a su jefe y a la vez lo rechaza, porque aunque lo ha halagado como escritor, lo califica de “jovencito engolado”. Emanuel desea a la mujer, Evelina, y a Ave, la

¹³⁸⁵ *Ibíd.* p. 90.

¹³⁸⁶ *Ibíd.* p. 92.

¹³⁸⁷ *Ibíd.* p. 93.

¹³⁸⁸ Antonio Di Benedetto, *El Pentágono*, “Soy un poco más, pero si fuera un poco más”, p. 64.

¹³⁸⁹ *Ibíd.*

sobrino, que es una “niñita silenciosa y apocada.”¹³⁹⁰ De Evelina, la mujer de Tirso, pensará: “Ante Emanuel, Evelina ha crecido. Se quedará unos días imaginando para sí una esposa semejante”. La muerte de Tirso hará que Emanuel pueda lograr su puesto en el diario, pero el narrador reconoce que “del abanico de posibilidades que abre esa muerte, el [penamiento] que más lo tienta: si algo pudiera heredar del fallecido sería la viuda.”¹³⁹¹ El texto confunde primero, y luego funde, en la palabra del narrador, el deseo hacia Evelina, la viuda del jefe, y hacia la niñita de medias caídas, y a través de esta, evocará otra figura en las sombras. Con la mención a las mujeres de Tirso “emerge de rebote la ilusión de la joven de las medias negras caídas...” y también se duele de esa reminiscencia porque

“¿ella lo abandonó, no es verdad? Porque han pasado unos años y no sabe su actual condición, quizás la ha resuelto por vía matrimonial, y en ese caso ¿cuál sería su posición frente a ella? ¿Luchar para conseguirla, pero en qué estado la tendría ahora, ya usada?”¹³⁹²

Al visitarlo después la “niñita” en el diario, con su “menudo cuerpo, en las ropas de luto”, Emanuel se siente “poderoso ante ella” y más que saber de su situación “querría detenerse en una intimidad o una ternura con la chica” que le trae a la memoria “la novia que no llegó a ser novia”, por la asociación de la ropa, o por el cuerpo infantil de ambas. Al presentir que la niña está allí por él, para entregársele, se encuentra ante la atracción del placer de modelar para sí a una mujer desde la más tierna edad, lo que le hace pensar

...que su interés por la viuda ha dejado de ser acucioso para dar lugar a esta curiosidad con la que querría experimentar. Se dice que, después de todo, mayor garantía de pureza difícilmente se pondrá otra vez a su alcance.¹³⁹³

Pero la niña le confesará que no es “pura”. El tema es recurrente, en *El pentágono*, “Laurita cachorrera”, en el cuento “No” de *Grot*, en “Las poderosas improbabilidades”, en todos aquellos en que existe una matriz de amor juvenil perdido pero a fuerza de reconocerlo mancillado, impuro ahora, entregada su pureza a otro antes que a él. Y luego del rechazo, el arrepentimiento.¹³⁹⁴ Emanuel no ha estado tratando a Ave-Eva, como una niña;

...procuraba acercarla a sí, un tanto como ejercicio del placer de la seducción otro tanto para tratar de gozarla como mujer, con las primicias que su escasa edad podría brindarle. Pero ¿cuál es su edad? Nunca se lo preguntó. Acaso podría ser imputado de estupro, no obstante que a pesar de su pecho enjuto y de su escaso desarrollo físico,

¹³⁹⁰ *Ibíd.* p. 123.

¹³⁹¹ *Ibíd.* p. 126.

¹³⁹² *Ibíd.*

¹³⁹³ *Ibíd.* p. 132.

¹³⁹⁴ *Ibíd.*

mentalmente funcionaba como una adolescente enterada, no exenta del conocimiento del mundo. ¿Cuál es su edad, quince?¹³⁹⁵

Así la convoca Emanuel por carta, llamándola “mi pureza”, bien que con las intenciones que él mismo ha confesado largamente. El desenlace del encantamiento sexual con la “niña” concluye con la confesión de ella. Primero en una escueta carta: “Emanuel, desengáñate, yo no soy pura”¹³⁹⁶. La atracción por las dos mujeres de Tirso le sirve al narrador para comparar la imagen de la mujer con un “vampiro hembra” escondido, que sorbe los líquidos vitales y a la mujer araña.¹³⁹⁷ Esta idea será de suma importancia en el final de la novela, como veremos. Emanuel se tortura con esa certeza de la infidelidad de la mujer amada, con la traición de la mujer y la conformación del triángulo amoroso, obsesión repetida. Ave representa un peligro, por haber engañado a sus padres: “torna imposible que se confíe en ella, la mujer adulterada es una mujer adúltera”, casada podría engañar a su marido.¹³⁹⁸ El mismo conflicto de infidelidad lo asigna Emanuel a la novia con la que se va a casar, y “¿qué pensaría su madre si supiera que la novia había tenido una experiencia anterior?” Reconoce que la norma social ante la “infracción consuetudinaria” por parte de la mujer no está aceptada aunque sí lo está para el hombre, una moral que “ya no es corriente”. Pero el dolor de ser objeto de la traición, le resulta intolerable y permanente: “Sin embargo, se dice, cuánto le duele a ese adolescente la revelación de la pretendida noviecita.”¹³⁹⁹ Rememora una cita con esa noviecita. Convocando la memoria del Dostoievski de *Noches blancas*, acude al encuentro “dispuesto a todo, a matarla si fuera preciso”. Se compadece de sí, porque “en el fondo de su alma se están agitando desesperaciones como las de los personajes más atormentados”, se siente como un marido engañado, aun sabiendo que no lo es, y que la joven no le ha conferido derecho alguno sobre ella¹⁴⁰⁰. La mujer que quiere y a la que desea se ha entregado a otro, la recibe impura, pero se queda con ella.¹⁴⁰¹ Porque sin solución de continuidad, describe otra escena que está aparentemente encadenada a la confesión de Ave-Eva: No soy pura. Pero el escenario no es

¹³⁹⁵ Ibíd. pp. 136-137.

¹³⁹⁶ Ibíd. p. 136.

¹³⁹⁷ Ibíd: “Conocí en la Capital a un joven escritor, niño casi, que se llamaba Manuel y me dijo que cuando él fuera mayor escribiría un libro sobre los besos de la mujer araña”. Oviamente se refiere a Manuel Puig y su novela.

¹³⁹⁸ Antonio Di Benedetto, *Sombras, nada más...*, p. 137.

¹³⁹⁹ Ibíd. p. 139.

¹⁴⁰⁰ Ibíd. p. 140

¹⁴⁰¹ Ibíd. p. 185.

el del diario, sino un parque, y la recriminación no es de la niña de quince años: es de una mujer de veintiséis, con quien sale, a quien golpea y acusa de haberse acostado con muchos hombres menos con él: “con todos menos conmigo”. La insulta, se reconcilian, se perdonan, se queda con ella.¹⁴⁰²

La narración intencionalmente confunde los nombres Eva con Ave y Eve; produce una nueva condensación de lo femenino que se resuelve, por un lado, en una figura joven impura, que fusiona a la sobrina de Tirso, al amor de juventud evocado, a la hija de Olvido, e incluso a la hermana de Maldoror que aparecerá más adelante. La contracara es una mujer deseable pero no tan joven, amante de alguien más, como Suspiros que lo es de LL o la viuda de Tirso. Todos los casos son triangulares.

15.13. Segunda parte.

La segunda parte de tres, mucho más corta que las otras (treinta páginas, un diez por ciento del total), comienza con algunas culpas asumidas: un breve indicio de la quema del cabello de una mujer (lo atribuye a Leoncio Leonardo aunque “se sentía recónditamente responsable de la catástrofe que se desató a causa de la quema de la cabellera”), el deseo de muerte de sus propios compañeros de diario para poder ascender, hasta llegar a ser Jefe de Redacción (“inconfesables sueños homicidas, lo llevaban simultáneamente a soñarse trepando de posición en posición”), y la de estrechar la relación con los dueños del diario (“intensificó la vinculación con Leoncio Leonardo y alguno de los demás que eran autoridad de la empresa”).¹⁴⁰³

En un viaje por el interior de la provincia cree haber encontrado zonas de valor petrolífero. Deja de pensar en la información para una nota periodística y por el contrario se propone “confidenciarlo” con Leoncio Leonardo, para que este, como “administrador del Diario N° 1, y como político con tribuna parlamentaria” pueda beneficiarse del hallazgo.¹⁴⁰⁴

En uno de esos viajes por el interior el narrador cuenta con gran interés acerca de lo que le parece ser una relación familiar aislada e incestuosa. En una especie de “harén o recinto de piedra”, encuentra un grupo de casas en las que un hombre mayor vive con

¹⁴⁰² *Ibíd.* 141.

¹⁴⁰³ *Ibíd.* p. 147.

¹⁴⁰⁴ Emanuel no se excluye del usufructo de la ganancia posible, por el contrario “se imagina potentado, magnate que negocia el petróleo con las grandes potencias mundiales, o más humildemente, secretario y hombre de confianza del magnate, que con eficacia, sin duda, lo sería Leoncio Leonardo”. *Ibíd.* p. 151.

varias mujeres, mayores algunas y jóvenes otras. Un buhonero que recorre los campos vendiendo ropa y otras mercancías parece aceptar que el hombre convive con todas ellas, incluyendo “las cachorras”. Emanuel envidiará la situación y piensa en una forma periodística de venganza a través de la denuncia, pero pronto prefiere la discreción por el uso posible que puedan hacer los dueños del Diario N° 1 del tema petrolero, con lo que él, “Emanuel, adquirirá la autoridad y el poder que viene apeteciendo”¹⁴⁰⁵. Su medio es la ciudad, no esos lugares perdidos en medio del semidesierto mendocino, en la ciudad donde es consciente de su poder, “donde todos saben que es un periodista y le temen o lo odian, pero no dejan de tenerlo en cuenta.”¹⁴⁰⁶

Al regreso de esa excursión se presentará en casa de su jefe, de su “patrón”, en su casa de campo, donde ha instalado a su amante y sirvienta, Suspiros, “de quien tantas mentas existen [...] causa de habladurías y fuente de tormentos para el matrimonio” de Leoncio Leonardo. La matriz triangular del amor y la sexualidad dibenedettiana está en su elemento.

Emanuel tiene un momento para considerar con atención extrema ese cuerpo y ese escote. Siente una primera impresión que lo acarrea a desear mujer, esa mujer. Advierte que no está a su alcance, es la querida de uno de sus patrones¹⁴⁰⁷.

Para más tiene el atractivo “de que no es extremadamente joven [...] es una mujer madura, esto es, con madurez y completa”. Se pronostica con ella “noches de amor en esta misma casa...” que es la de su patrón.¹⁴⁰⁸

En el final de la segunda parte, Leoncio Leonardo le hace ver a Emanuel que él, Emanuel, simple empleado de los poderosos, no podría sacar provecho de ningún negocio con el petróleo, ya que no es político, no es legislador, no posee un periódico, no pertenece a ninguna sociedad anónima, banca u organización industrial que pueda aprovechar el informe. Su condición es quedar como testigo, callado, de “cómo funcionan los intereses en esta sociedad a la altura de nuestra civilización: mediante la puesta en marcha de grandes engranajes.”¹⁴⁰⁹

¹⁴⁰⁵Ibíd. p. 157.

¹⁴⁰⁶Ibíd.

¹⁴⁰⁷Ibíd. p.170.

¹⁴⁰⁸ Ibíd.

¹⁴⁰⁹Ibíd. p. 176.

15.14. Transferencia, sueños, violencia y muerte.

En el invierno de New Hampshire Emanuel busca una estafeta de correos en medio de un pueblo que se le hace fantasmal por el crudo invierno, la soledad de las calles, el río congelado a lo largo del cual camina. “No es otra irrealidad en la que ha penetrado, es otra realidad, lejana, quedada en el fondo de la edad.”¹⁴¹⁰ Necesita enviar un telegrama de condolencias por la muerte de alguien. De inmediato asocia esa muerte con la suya propia y se envía el telegrama a sí mismo, “condolencias por la muerte de Emanuel.”¹⁴¹¹ La idea de la muerte hace que se pregunte si el deseo de ésta se puede transmitir a través del sueño, lo que es equiparable al proceso de transferencia psicoanalítica.

Eva, a quien nombra como tal, otras veces como Ave, es ahora la esposa de Emanuel, hacia quien admite “que sus deslealtades para con ella y algunos encubiertos menosprecios podrían hacer prender en el corazón de la mujer el deseo vehemente de que él desaparezca.”¹⁴¹² Reconoce sus muchas infidelidades, entre ellas con la “señora de N” cuya compañía prefiere antes que los probables reproches de su esposa.

El deseo de la propia muerte engarza con Suspiros, la nueva amante, quien también puede soñar con la muerte de Emanuel, a quien, con desearla y hacerlo ostensible ante su patrón y *dueño*, ha puesto en peligro. En ese peligro evoca dos venganzas de violencia sobre la mujer infiel,

...él asoció ese dato [la infidelidad de Suspiros] a otra situación en que desesperado por la infidelidad previa, una muy imprecisa, pero capital, del pasado, cuando no se conocían aún, quiso cobrarle o hacerle pagar lo que ella había hecho, por lo cual, para dejarla marcada, le incendió la melena...¹⁴¹³

Ese sueño suyo, reconoce, contagió a Leoncio Leonardo y lo indujo a hacer realmente eso con Suspiros: “Le prendió fuego la cabellera” aunque enseguida reaccionó para que no muriera. Emanuel se descubre inspirador de la venganza de LL sobre Suspiros a través de un sueño, y al pensar sobre ello reconoce que esas apariencias de realidad lo asustan, “pues se reconoce rencoroso y vengador implacable, a diferencia de lo que es realmente en la vida despierta o de cómo trata de no ser en la vigilia”, y por lo tanto admite que son “luchas que desgarran.”¹⁴¹⁴ Como se ve es permanente la identificación entre los dos personajes.

¹⁴¹⁰Ibíd. p. 183.

¹⁴¹¹Ibíd. p. 185.

¹⁴¹²Ibíd. p. 187.

¹⁴¹³Ibíd.

¹⁴¹⁴Ibíd. p. 188.

Por asociación de la memoria olfativa piensa en flores y se ve muerto. Esa asociación llega hasta la niñez, seguramente en recuerdo de la capilla ardiente de su padre. El mismo aroma a flores amarillas huele Leoncio Leonardo cuando se acuesta con Suspiros, que celoso le pregunta para quién se perfuma tanto. Otra vez la figura, y el perfume, de la mujer estará asociada a la muerte. Suspiros dice: “Si supieras qué perfume es, de qué flores [...] Son flores amarillas, de muerto.”¹⁴¹⁵ Emanuel habla de un acto fallido, cuando dice color de las flores cuando debió decir olor, y se pregunta cuál es el origen de la asociación del olor con el color amarillo y de las flores amarillas con la muerte.

Motivado por “una pizca de azúcar en polvo” evoca una montaña de azúcar, ante la que tiene una “irresistible sensación de vértigo” ya que el azúcar “reposa como dos pechos de mujer”, sensuales, sobre los que un niño, “igual que huyendo de un raptor”, salta y es recibido blandamente, para darse cuenta de que no puede escapar, “no puede hacer pie firme en nada y se hunde entre los pechos de la matrona de azúcar. Pierde altura, absorbido hacia abajo y va desapareciendo.”¹⁴¹⁶ Parece innecesaria remarcar la condición dulce y atractiva de esos enormes pechos, de esa “matrona de azúcar”, aunque no deja de remarcar la condición morbosa y funesta que tienen, al absorberlo hasta la desaparición. Es de remarcar la condición también castradora que le atribuye a la condición femenina explícitamente, como se verá en el final de la novela. De la experiencia del sueño le queda la certeza de haber asistido a una muerte horrenda, “ahogado en el fino, implacable y asfixiante polvo de azúcar.” La asfixia se traducirá en otro recuerdo en el que en vez de ahogarse se aferrará a esos pechos blancos de azúcar “no con rudeza ni desesperación, sino con lascivia y voluptuosidad” y esos pechos le recordarán los de Suspiros.

La muerte de un *canillita* le trae nuevamente la evocación culposa de que él

...enterró en ese mismo cementerio al marido de su madre, sin conciencia en aquel momento, de que no tardaría en germinarle la idea de que su padre murió por él o él ayudó a que muriera. Nunca fue acusado de tal delito y se lo reserva, sin confesarlo, para sufrir, por la incertidumbre y la pena, el castigo.”¹⁴¹⁷

Para desprenderse del recuerdo fúnebre decide llamar a su amante, “la Señora de N...”, que aunque “tiene marido”, dispone de un departamento para sus citas, que Emanuel sospecha no son solo con él. La obsesión de la mujer con los mancos hace que relacione la

¹⁴¹⁵ *Ibíd.* pp. 189-190.

¹⁴¹⁶ *Ibíd.* p. 192.

¹⁴¹⁷ *Ibíd.* pp. 196-197.

mutilación de las manos con el pecado: tuvo otro marido o un amante a quien ella amaba “porque él trataba de poner las manos en los pechos de ella o en otras zonas erógenas.”¹⁴¹⁸

La escena de infidelidad traerá el reclamo de Ave-Eva, nombre que ahora da a la esposa, intencionalmente cambiado casi entre párrafo y párrafo, condensación de más de una figura femenina: “Antes por lo menos venías a almorzar”, “no te veo [...] no vuelves a dormir”¹⁴¹⁹; también le reprocha la incorporación de mujeres periodistas por interés personal: “¿Acaso has querido insinuar que yo hago emplear mujeres para acostarme con todas...?” Y la respuesta asume el sarcasmo: “con todas no. No podrías.”¹⁴²⁰ También le echa en cara el uso de El Retiro, de Leoncio Leonardo, que hace Emanuel: “¿Te atiende bien Suspiros? El préstamo de Leonardo será con servicio incluido, se entiende” le pregunta la esposa, Eva-Ave.” Leoncio Leonardo le ha dado le ha dado las llaves de El Retiro “para trabajar tranquilo en un lugar que no sea el diario, donde la gente insiste en ser atendida a toda hora.” El Retiro es *mi* retiro ha dicho con la mayor energía y de manera terminante Emanuel. La misma situación de reclamo se la atribuye a Pilar del Rocío y a Leoncio Leonardo, lo que duplica al personaje masculino y también es permanente.¹⁴²¹

15.15. El Súper y la complicidad con su baja

A Emanuel “los episodios se le aparecen revueltos con otros de diferente edad, pocos lejana, muchos más cercana.”¹⁴²² El recuerdo traerá la figura de Súper, un periodista a quien se le aplica ese apelativo por sus condiciones intelectuales.

Es poeta, es un fanático del deporte y escribe con igual soltura y tecnicismo sobre boxeo y sobre fútbol, con muchas licencias sarcásticas y un incuestionable humor. Es cineasta y está filmando las proezas de un pugilista arrollador un poco descentrado de carácter.¹⁴²³

Es inevitable identificar al personaje con Rodolfo Braceli, poeta y periodista deportivo que trabajó con Di Benedetto en el diario *Los Andes* y fue despedido. Con el importe de su indemnización en el año 1968 fundó el sello Films de la Intemperie; ese

¹⁴¹⁸ El episodio trae a colación un hecho de la juventud de Di Benedetto, el entierro de la mano momificada de un cadáver que había manipulado un grupo de amigos haciéndose pasar por estudiantes de medicina.

¹⁴¹⁹ *Ibíd.* p. 217.

¹⁴²⁰ *Ibíd.* p. 218-219.

¹⁴²¹ *Ibíd.* p. 219.

¹⁴²² *Ibíd.* p. 191.

¹⁴²³ Rodolfo Braceli, Jefe de Deportes del diario *Los Andes*, del que Di Benedetto dijera: “Braceli, yo lo proclamo, es un gran periodista, el de mayor personalidad surgido de la provincia de Mendoza en el quehacer de esa profesión, en lo que va del presente siglo”. *Diario Mendoza, 4 de julio de 1985.*

mismo año escribió, produjo y dirigió: *Nicolino Intocable Locche* (mediometraje, protagonizado por el campeón mundial de boxeo, el mendocino Nicolino Locche).¹⁴²⁴

Dice *Sombras...*: “Emanuel está al tanto de que Alfio invirtió el dinero que cobró, cuando lo desestabilizaron [sic], en un negocio de producción cinematográfica. Él mismo filmará.”¹⁴²⁵ El eufemismo que utiliza Di Benedetto para hablar del despido de Súper¹⁴²⁶ es que “las autoridades de la empresa deciden *desestabilizar* la situación” del redactor, También usa una imagen de mutilación, por lo demás frase común para significar la imposibilidad de seguir haciendo algo: “Al Súper le han cortado las piernas.”¹⁴²⁷ Emanuel registrará el impacto, tantos años después, el despido de Alfio, el Súper. Soñará con el dedo acusatorio del abogado reprochándole, pero de lo que se dolerá quizás más íntimamente será de su facilidad para eludir toda responsabilidad de las propias culpas: “—«No fui yo, no fui yo» —dirá—. Sin lograr que lo carcoma la vergüenza de considerar que siempre, siempre, está negando las malas acciones, la culpa, la responsabilidad.”¹⁴²⁸

¹⁴²⁴ Los intérpretes, además del mismo Nicolino Locche, fueron: Lucy Fernández, Titina Morales, Cristóbal Arnold, Roberto Torres, Gladis Ravalle, Sergio Sánchez, Luis Rubio, e integrantes de elencos independientes de Mendoza.

¹⁴²⁵ Antonio Di Benedetto, *Sombras, nada más...*, p. 221. Mientras Braceli dice de su experiencia laboral: “Un virulento juicio que desembocó en una colosal indemnización: me compré un equipo de filmación y escribí y dirigí mi primer mediometraje en 16 milímetros, *Nicolino Intocable Locche*. Rodolfo Braceli, “Trayectoria de trabajo”. <http://www.rodolfobraceli.com.ar/periodismo.html>

¹⁴²⁶ El Súper, el periodista real Rodolfo Braceli, a quien el diario echó y Di Benedetto no defendió y de lo cual se culpa, dirá años más tarde: “Retrocedamos en el tiempo: inicios de la década del '60. Comienzo en el periodismo con salario en el diario *Los Andes*. Como todos al empezar, hago de todo. Al mes Di Benedetto me lleva a trabajar con él en la sección Artes y Espectáculos. Allí comienza una ardua amistad: yo entendía el periodismo como un ejercicio caliente, muy comprometido con la opinión. Antonio prefería no avanzar mucho más allá de la fría información. La pulseada surgía natural; mientras, la amistad crecía. Él ya es, desde ahí y sobre todo, mi maestro del Idioma. Hacia 1967, harto de mis entusiasmos juveniles, me propuso que dirigiera el nuevo suplemento de Deportes de los lunes. Yo, encantado la vida. Claro, ahí descubrí que escribiendo sobre fútbol podía espejar los defectos y virtudes y triunfalismo y derrotismo y mañas y complejos de nuestra sociedad. En el suplemento conseguí algo insólito: tener una columna semanal firmada, cosa inusual en el diario de ese tiempo. Aquello no podía terminar dulcemente: mis columnas críticas sobre el Racing campeón del mundo desembocaron en mi despido. Me enojé con Di Benedetto, con furia incluida. Él por entonces ya era la máxima autoridad periodística de *Los Andes*. Yo sentí que no había sido suficientemente defendido por él ante aquel Directorio. Al tiempo, ya sin trabajo en Mendoza, fui a parar a la revista *Gente*. Debo decir que Antonio no se daba por aludido, no respondía a mis furias y negación hasta del saludo. Cada vez que yo viajaba a Mendoza, él llamaba a mi madre para invitarme a cenar. Yo le contestaba con palabras que están fuera del diccionario. Mi crispación no doblegaba a su paciencia ni dañaba la admiración absoluta que yo le tenía como escritor”. Rodolfo Braceli, “Di Benedetto por Braceli”. Diario *Uno*, Suplemento “Las grandes entrevistas de Rodolfo Braceli”. Mendoza, sábado 16 de junio de 2012. <http://www.diariouno.com.ar/mendoza/Di-Benedetto-por-Braceli-20120616-0026.html>

¹⁴²⁷ Antonio Di Benedetto, *Sombras, nada más...*, p. 214.

¹⁴²⁸ *Ibíd.* p. 215.

Alfio le comunicará, en cena del Círculo de Periodistas, que su periodista preferida, su “cronista favorita”, con quien su secretaria sabe que *hay que dejarlos solos* cuando la recibe en su despacho, pedirá una licencia de tres meses para filmar. La cronista favorita hará en la película el papel de “ilusión romántica de un duro noqueador”¹⁴²⁹. Emanuel aludirá a los estudios de Alfio “en la Escuela de Teatro de aquella actriz mayor que en su lejana juventud fue discípula de Stanislavsky en París.”¹⁴³⁰

15.16. La dura memoria del Diario N° 1.

Emanuel hace una dura evaluación de “la familia propietaria” del Diario N° 1, *Los Andes*, para el que trabajó durante treinta años. A partir del estudio del “árbol genealógico” del prócer del periodismo, el fundador Adolfo Calle, dice:

Las ramas más robustas del árbol son las de los abogados, legisladores y de militancia conservadora. Primera conclusión: herederos de la tierra, y de profesión bribones.¹⁴³¹

Esto a pesar de que el diario “nació notablemente inspirado” según la declaración inicial en “los principios liberales”. Con suficiente ironía dice que en los extremos del follaje aparecen “algunos brotes de moderada izquierda, por lo común derivación directa de la actividad del individuo o de su falta de actividad”, cierta bohemia artística o simpatías por movimientos y periódicos social-cristianos o radicales.¹⁴³² En los últimos años aparece una confusión de profesiones, sin dar la espalda, nunca, a las que llevan al poder y muchas veces

...con el respaldo del Diario, ingresan en la nómina de directores de Bolsa o de los Mercados, del Agro, de Hacienda, de la Lana, el Algodón, Las Uvas y el Vino o, directamente, del Dinero, esto es, la Banca.¹⁴³³

¹⁴²⁹ *Ibíd.* p. 224.

¹⁴³⁰ Se refiere a Galina Tolmacheva, contratada por la Universidad Nacional de Cuyo en el año 1949 para dirigir la Escuela de Teatro: “de la conjunción de un rector sensible y progresista, el Dr. Ireneo Cruz, y de un poeta y dramaturgo, el catamarqueño Juan Oscar Ponferrada, surgió el nombre de la actriz Galina Tolmacheva —radicada en Buenos Aires— para que fundara la Escuela de Teatro y se hiciera cargo de la dirección de la misma, lo que ocurrió en 1949. Era la primera vez que en la región se enseñaba a actuar sistemáticamente a través de una institución oficial”. José Francisco Navarrete, “Mendoza (1939-1960)”, *Historia del Teatro Argentino en las Provincias, V. II*, p. 244.

¹⁴³¹ Antonio Di Benedetto, *Sombras, nada más...*, p. 208.

¹⁴³² Alude a la Unión Cívica Radical, partido tradicional de la Argentina y no a movimientos de izquierda, como se entiende el término en otras latitudes.

¹⁴³³ Antonio Di Benedetto, *Sombras, nada más...*, pp. 209-210.

Esta búsqueda de la *Genealogía* está basada en la “incomodidad moral” que le genera la pregunta, aquella pregunta deontológica que se hace Emanuel y que está en la base y el origen de *Sombras nada más...*:

...ha escarbado en algo como un álbum que le hace sentir que ahora sabe, o sabe mejor, dónde está sentado, sin atinar a explicarse muy claramente a qué presta servicio, él, como persona o como periodista. ¿A los instrumentos, medios y recursos del Poder? El Poder no en un sentido edificante, sino tentacular y opresivo.¹⁴³⁴

El reproche de la pertenencia del diario al poder conservador, mediático e institucional, de la Provincia, y en particular su posición de control y censura en la información del diario, le será expresamente transmitido por Gala Placidia, su “cronista favorita”, con quien demuestra intimidad: “Te odian”¹⁴³⁵, le dice. Emanuel ha preferido citarla en El Retiro y no en su despacho del diario. La escena se desarrolla en el final de la dictadura de Lanusse, antes de 1973, tras una sucesión de dictaduras militares y la proscripción del peronismo durante dieciocho años. Allí, con “una introducción de copas que ella ha propiciado”, le enrostra con calma y con dureza que lo odian porque él ejerce la censura internamente en el periódico:

—Ahogas las ideas, no te das cuenta de que se está gestando una revolución que ya llega a los bordes, y no permites que las ideas que están en el aire, en boca de todos, pasen a la imprenta.¹⁴³⁶

Emanuel se defiende, quizá tibiamente:

No tienes idea de cuánto, con moderación he tratado de modificar el pensamiento de la Dirección y de los muchos patrones que tiene la empresa. ¿No has notado formas más abiertas?, aunque por mis convicciones nunca me embanderaré ni complicaré la supuesta línea del periódico.¹⁴³⁷

El cambio se produce “desde aquella manifestación populista, gigantesca de veras, que soportó gases lacrimógenos e incendió automóviles y autobuses”¹⁴³⁸. Gala Placidia atribuye ese pequeño cambio al “miedo, esa tibia transigencia que no podría llamarse cambio de rumbo.” Con absoluta claridad, le dice:

...con los de arriba usas la sutileza y con la Redacción usas las órdenes o directamente tachas lo que no te parece conveniente. Directamente lo que has asimilado bien

¹⁴³⁴ *Ibíd.*

¹⁴³⁵ *Ibíd.* p. 231.

¹⁴³⁶ *Ibíd.* p. 230.

¹⁴³⁷ *Ibíd.*

¹⁴³⁸ *Ibíd.* p. 231. Se refiere al denominado *Mendezazo* del 4 de abril de 1972 en Mendoza. El nombre se debe a la similitud a otros estallidos sociales, principalmente el *Cordobazo* como de mayo del 69.

es la mentalidad de los patrones, así como participas de sus beneficios y privilegios, incluido el uso, que nadie ignora, de este Retiro que es de Leoncio Leonardo.¹⁴³⁹

Serás barrido, dice la mujer. Pero Emanuel quiere saber si también será barrido por ella. “Ella ríe, pide otra copa, y dice: Vayamos a dormir”.

En casa de Emanuel “estalla una bomba no demasiado poderosa” (también en casa del autor) y frente al hecho el texto dejará clara la verdadera posición del Di Benedetto en el momento: la duda del protagonista es acerca de

...si esa acción es obra de populistas o, por lo contrario, de las fuerzas represoras también como forma de advertencia por haber ablandado la mano, en el periódico, respecto de la violencia incesante de las fuerzas que por entonces supone que son las populares. ¿Quiénes lo atacan: los de derecha, los de izquierda, los sindicalistas? De todas formas se siente ya un perseguido. [...] Emanuel siente otro tipo de distancia, la distancia que los demás toman respecto de él. Tiene la sensación del indeseado.¹⁴⁴⁰

Estas reflexiones, que reflejan la conciencia culposa de Emanuel, abarcan el periodo de tiempo que va desde los 60 hasta el golpe militar del 76, incluyendo la “desestabilización” de Alfio, el Súper, en el 68, pasando por esa gran movilización que menciona, el *Mendozaazo*, el 4 de abril del 72, cuya chispa fue un aumento desmesurado del precio de la luz y a la vez coincidente con agitación obrera y estudiantil en contra de la dictadura de Lanusse, representada en la provincia por la intervención del Ing. Gabrielli, dirigente del Partido Demócrata.

En confidencia a Alfio, sin pretensiones de indulgencia pero queriendo recuperar la confianza de quien considera íntegro, Emanuel dice que “sospechaba que se había echado encima el odio de la gente y que acaso el gremio de periodistas lo sindicaba como un enemigo”. La acusación de su propia mujer (Ave-Eva) es “que los periodistas lo querían mal” por sus decisiones sobre ascensos y promociones. En su defensa dice que dichas promociones no dependían de él, pese a lo cual la charla con Alfio le sirve para apearse “de su orgullo y del autoritarismo que lo habían venido caracterizando ante los que tenían que soportarlo, incluso en sus arrebatos de ira.”¹⁴⁴¹

¹⁴³⁹ Ibíd.

¹⁴⁴⁰ Ibíd. p. 232.

¹⁴⁴¹ Ibíd. p. 234

15.17. Maldoror.

En el último cuarto de la novela aparece Maldoror, personaje de nombre tan definitorio en la literatura adquiere significación por sí mismo. Decía Lautréamont:

En solo unas líneas estableceré que Maldoror fue bueno durante los primeros años de su vida y vivió dichoso; dicho está. Luego se apercibió de que había nacido perverso: ¡fatalidad extraordinaria! Ocultó su carácter como pudo, durante un gran número de años, pero al final, a causa de esa reconcentración que no le era natural, cada día la sangre le subía a la cabeza, hasta que no pudiendo soportar más semejante vida, se arrojó resueltamente por la senda del mal... ¡atmósfera dulce! ¿Quién lo hubiera dicho?¹⁴⁴²

Maldoror, el personaje de la novela, resulta fácilmente identificable como un doble, joven, del propio Emanuel y del propio Di Benedetto, antes de corromperse por sus años en el periodismo y las complicidades confesadas en el *Diario N° 1*. Su imagen es la del literato joven y vehemente. Se presenta ante Emanuel, autoridad del Diario N° 1, con una carpeta y una ambición: “Son cuentos. Dice que sin embargo, lo que se propone escribir es una novela. Aclara que puede que sea la novela del desterrado.”¹⁴⁴³ Es imposible no pensar en *Mundo Animal* y el proyecto de *Zama* que después concretará Di Benedetto: la novela del desterrado. Como una premonición a tantos años vista, el verdadero desterrado ahora no es *Zama* en el Paraguay colonial, sino el autor en su exilio de lujo en New Hampshire. La narración, con suficiente ironía, dice que Emanuel no ve al joven con edad suficiente y le pregunta si realmente ha conocido el exilio, el destierro; Maldoror le responde con desdén “¿Y dónde cree que estoy?”¹⁴⁴⁴. Nuevamente Di Benedetto propone esta especie de juego pirandelliano entre la realidad del autor y sus figuritas que entretejen realidad e irrealidad y construyen la narración de una manera particular. El texto no está exento de claves que aun el lector desprevenido puede develar: “un caso difícil, un personaje especial”, dice Emanuel. “Yo estoy fuera”, dirá Maldoror. Acerca de la carpeta de cuentos dice que puede ser una *biografía*, siempre que no se vea “el aspecto exterior de las cosas” (y volvemos a recordar *Mundo Animal*) y el carácter de autoficcionalidad que encontramos en toda la

¹⁴⁴² Lautréamont, Comte de. *Obras Completas. Los cantos de Maldoror*. Torrejón de Ardoz, Madrid, Ediciones Akal, 1988, p. 93.

¹⁴⁴³ Antonio Di Benedetto, *Sombras, nada más...*, p. 234.

¹⁴⁴⁴ *Ibíd.* pp. 234,235.

obra.¹⁴⁴⁵ Maldoror, fuera de toda lógica, dice que ha venido a preguntar a Emanuel si él, Maldoror, cree en el amor. Emanuel, sumamente violento le responde:

¿Cómo podría yo decirle a usted en qué cree, si no lo conozco, es la primera vez que lo veo y sólo hemos cruzado cuatro frases?

Emanuel teme una sobreestimación, que el muchacho le responda algo así como: Para usted tendría que ser suficiente, a fin de darse cuánta de quién soy.¹⁴⁴⁶

El texto cobra caracteres cada vez más simbólicos, el sentido empieza a hacerse subterráneo. En ningún caso Emanuel se podrá desembarazar de la permanente presencia del joven, a pesar del fastidio con ciertas actitudes o irreverencias del joven. Pero es imposible evitar la voz de la propia conciencia, de la voz del joven que empezó puro en el periodismo y ahora se presenta con el absurdo de sus primeros cuentos. Emanuel se refiere al comportamiento “escasamente natural” del joven¹⁴⁴⁷ (es un personaje duplicado y fuera de tiempo). Al cumplir los requisitos administrativos para el ingreso del joven al diario, no habrá forma de que dé su domicilio: “No puedo”, contesta, y acorralado ruega que no le hagan un daño. Emanuel, enojado le pregunta “¿cómo es posible que no pueda decir dónde vive?”. La respuesta denota el carácter de *personaje de ficción* dentro de la ficción que ostenta Maldoror. “—¿Qué dónde vivo? ¿Usted quiere decir vivir, realmente? —y con un dejo de sarcasmo—. ¿Es que estoy viviendo, tengo la presencia de un ser vivo?”. La narración menciona, incluso, en palabras de Emanuel, “el juego de sutilezas, el juego de palabras”. Maldoror está cuestionando su verdadera existencia, pero a la vez está refiriendo y exactamente la situación del autor, su condición de exilio, la pérdida de los atributos de poder social y del reconocimiento, inclusive la pérdida del propio domicilio, que como dirá Maldoror está caducado sin saber “si la situación será transitoria o indefinida” y ello “depende de una persona de mucho poder”¹⁴⁴⁸: es imposible olvidar que la novela empieza su andadura en 1981, todavía época de la dictadura de Videla y sus secuelas. Maldoror, que se siente en peligro, dirá: “Me protejo, me estoy defendiendo [...] Me defiendo tan pasivamente, tan ajeno a la denuncia, al alboroto, tan pérfidamente, que me parece que

¹⁴⁴⁵ *Ibíd.* p. 238. El juego del texto incluye la definición estilística del absurdo en el libro de cuentos de Maldoror: uno de los cuentos presentados es “el caso de una joven que vive sola, con la familia, y todos quieren envenenarla”.

¹⁴⁴⁶ *Ibíd.* p. 236.

¹⁴⁴⁷ *Ibíd.* p. 240.

¹⁴⁴⁸ *Ibíd.* p. 245.

estoy endemoniado.”¹⁴⁴⁹ Espeja la situación del propio autor, que considera su propia muerte civil en el exilio, la pérdida de su condición anterior a la cárcel, incluida la capacidad de escribir, como hemos visto incluso en su literatura. Emanuel salva la situación administrativa de Maldoror haciendo figurar su propio domicilio: dará la dirección de El Retiro, lo que confirma la estrecha relación de Emanuel y con el joven. Maldoror considera ese auxilio y esa dirección como algo “muy justo.”¹⁴⁵⁰

Un sistema de *mise in abyme* se repite en la novela, el joven es presentado a su nuevo jefe en el diario, Branco, que también es escritor, como Tirso para Emanuel. Maldoror trabajará en Letras o Cultura¹⁴⁵¹. Emanuel pronto competirá con su joven *otro yo*, “con el propósito de humillarlo”, para lo que superpondrá su propia nota a una del discípulo acerca de una exposición de pintura, lo que da ocasión al joven para expresar su negativa opinión sobre el oficio. “¿Qué halla de malo en el periodismo?”. La respuesta es lapidaria: “Subordinación, falsedad, mentira.”¹⁴⁵² Emanuel, en aparente discusión consigo mismo, sopesa también lo que tiene de bueno, y además que con la profesión ha llevado el pan a su casa. Maldoror dice: “Usted ha descubierto o le han contado [...] que mi padecimiento es moral, tema al que usted quizás no es ajeno, pero deja que los demás lo infrinjan.”¹⁴⁵³ Se reconoce un alma atormentada más que desorientada o insolente. Pero ante la mención de que le debe su pan en la mesa, Maldoror cae de rodillas ante su jefe, en grosera ironía sobre su poder omnipotente, escena de comedia bufa a la vez que sino trágico y angustioso desde el punto de vista ético.¹⁴⁵⁴ El sobrenombre de Maldoror es “el Mudo”, porque dice sólo lo que le conviene pero cuando está muy desesperado se entrega a la confesión con total sinceridad.

Maldoror, tratado de una “dolencia psíquica”, ante un intento de internación escapa y en su fuga se muestra desnudo antes las señoras de una iglesia. Al conocer esas proezas de su protegido, Emanuel no puede más que sonreír. Al escuchar sobre los trastornos de Maldoror, la identificación de Emanuel con los males de éste es inmediata, al punto de que un párrafo referido al discípulo se engarza sin solución de continuidad con Emanuel

¹⁴⁴⁹Ibíd.

¹⁴⁵⁰Ibíd. p. 246.

¹⁴⁵¹Ibíd. p. 242.

¹⁴⁵²Ibíd. p. 248.

¹⁴⁵³Ibíd. p. 249.

¹⁴⁵⁴Ibíd. p. 250.

mismo: ...se considera un perseguido y quiere huir; recobra convicciones de culpa y remordimiento, desde la adolescencia y con mayor abundancia y daño, en la edad adulta;¹⁴⁵⁵; que quizá ha malogrado el amor puro de la adolescencia en la persona de Olvido, que fue su única novia, y etcétera. Confiesa que siente el odio que ahora lo rodea y “siente que está padeciendo la influencia enfermiza de Maldoror...”¹⁴⁵⁶.

Caminando por la ciudad sin rumbo fijo, Emanuel se encuentra con Maldoror, que le plantea el problema de la muerte. Le pregunta si cree en “la vida más allá de la muerte”. Emanuel confirma que siendo católico, tiene “que pensar afirmativamente”, quizás no de cuerpo entero pero sí en espíritu. El sentido de las preguntas de Maldoror van apuntando sutilmente hacia la “muerte voluntaria”, y en particular a si “un espíritu torturado” subsistirá más allá de la muerte “si uno mismo lo ha buscado.”¹⁴⁵⁷ Maldoror interrumpe abruptamente la charla con una sentencia que habla tanto de su propio final como del de Emanuel: “No se preocupe por esta charla. Usted morirá beatíficamente”. Es decir que no se suicidará. Se cuestiona si su verdadera personalidad es “la visible, la respetada o acatada u otra que hace que sea odiado” y se cuestiona el “haber vivido sin respeto a nadie, al menos a ninguna mujer”. La condición de irrealidad está nuevamente marcada: “Reemprende la marcha y le indica a Maldoror (que ya no está a su lado, lo abandonó): Volvamos, tenemos que atender el diario”. Para Emanuel, Maldoror:

No es la sensación de un doble, alcanza a distinguirse el efecto de una intromisión en una conciencia que se le acopla como un desabrimiento, un reproche, una acusación deprimente. Quizá de cara al exterior, ya que el camarero demanda qué se van a servir los señores y Emanuel asume su individualidad. Un café sólo, por favor.¹⁴⁵⁸

Maldoror sí se atreve al suicidio pregonado pero nunca ejercido por Emanuel-Di Benedetto: en la madrugada salta al medio de la carretera ante un autobús que avanza como un bólido. La muerte de Maldoror remite a Emanuel una vez más a pensar en su propio “desorden moral en el que —atenuadamente— no ha cesado. Y en particular en el deseo de

¹⁴⁵⁵ “Ruego al cielo que su nacimiento no sea una calamidad para su país, que lo ha expulsado de su seno. Va de región en región, abominado por todos. Unos dicen que se halla abatido por una especie de locura original desde su infancia. Otros creen saber que es una extrema e instintiva crueldad, que a él mismo le avergüenza, por la que sus padres murieron de dolor. Algunos incluso han llegado a afirmar que el amor lo ha reducido a ese estado, o que esos gritos son el testimonio de arrepentimiento por algún crimen sepultado en la noche de su pasado misterioso. Pero la mayor parte de la gente piensa que un orgullo inconmensurable lo tortura, como en otro tiempo a Satán, y que querría igualarse a Dios”. Lautréamont, Comte de. *Obras Completas. Los cantos de Maldoror*. Torrejón de Ardoz, Madrid, Ediciones Akal, 1988, p. 93.

¹⁴⁵⁶ Antonio Di Benedetto, *Sombras, nada más...*, p. 267.

¹⁴⁵⁷ *Ibíd.* p. 273.

¹⁴⁵⁸ *Ibíd.* p. 277.

la hermana de Maldoror, en quien piensa con la excusa de “socorro económico, compañía, afecto”, aunque de inmediato reconoce en realidad “adonde lo encaminan los instintos [...] Soy un poseído, sólo busco una cosa, siempre.” La identificación y condensación reúne otra vez a esa hermana de Maldoror, a la hija de Olvido, a la hija de un amigo a quien recibe en Madrid, Sofía (que figura en foto de portada del Periódico N°1)¹⁴⁵⁹, representaciones incestuosas todas en la mala conciencia de Emanuel.¹⁴⁶⁰

Hay un lento goteo de información sobre la oscura atracción que representa para Emanuel la hermana de Maldoror, aunque esta quedará siempre a oscuras, alejada de la mirada, pero no del deseo: cuando siente la influencia del drama moral de Maldoror como propio reconoce al mismo tiempo que “no puede quitarse del alma el amor por la desconocida hermana del trastornado.”¹⁴⁶¹

Esa inaccesible mujercita, hermana de Maldoror, tan sospechosa y difícil de seducir, de la que teme que se le convierta en una obsesión posesiva. Ha vuelto a soñar con ella, dándole en el sueño no los rasgos de Olvido hija ni de ningún otro ser conocido. No ha logrado atribuirle rostro, por lo mismo que nunca ha podido llegar a verla, pero no duda que era ella, en el sueño.¹⁴⁶²

La represión del deseo incestuoso parece convertirse en represión secundaria, porque ni siquiera aflora en el sueño, en donde la represión conciente se relaja y deja fluir las imágenes más libremente. Si Maldoror es una forma del doble, la hermana del joven es la hermana del propio Emanuel.

Emanuel se come de ganas de conocer a la hermana de Maldoror. Piensa en sí mismo con bajeza, pero sin vacilar en su determinación obcecada y pasional de conquistarla y seducirla.

Una noche que estos sentimientos lo desvelan, entresueña que ha llegado la hermana de Maldoror y esta puede ser Olvido hija. Avanza con fortuna en el camino del embeleco y cuando la está acariciando, ella lo llama: Padre, que puede ser con un tono de afecto eternecido o de rechazo desagradado del manoseo.¹⁴⁶³

La primera vez que se ha presentado la hija de Olvido en el diario, Emanuel, esperaba “ser *nombrado* con una *palabra especial*, de intensa ternura, en la que no quiere pensar”. El sueño desvela, treinta y cinco páginas más adelante, que esa palabra era *Padre*. En la narración la definición de la relación con la hija de Olvido queda intencionalmente

¹⁴⁵⁹Ibíd. p. 280.

¹⁴⁶⁰Ibíd. p. 279

¹⁴⁶¹Ibíd. p. 267.

¹⁴⁶²Ibíd. pp. 267,268.

¹⁴⁶³Ibíd. p. 259.

indefinida. El narrador la afirma y la desmiente, y vuelve a preguntarse si fue real o solo soñada.

Teme que la joven haya hecho trascender el abuso carnal que él pretendió; teme, de la que fue su novia, la reprobación, la repugnancia, el desprecio. Hasta que se dice: pero si no ha sucedido, lo he imaginado o lo he soñado. De lo que asimismo duda, ya que las impresiones de aquel atropello erótico fueron tan vivas que subsisten en su sensibilidad. Se obliga a repasar la relación: él estuvo con Olvido hija una vez en su propio despacho, otra la invitó a una copa en un salón elegante donde quizá cometió el primer error de iniciación, ya que era lugar frecuentado por mujeres de costumbres alegres y ligerísimas de ropas; sabe que Olvido hija estuvo disgustada y como retenida a la fuerza en ese lugar que, si no lo era, merecía ser malfamado.¹⁴⁶⁴

Después se pregunta dónde sucedió lo que sucedió la noche que ella lo tuvo en sus brazos, si la llevó o no al Retiro, cuál era el lugar reservado en donde la joven le dijo: “Usted no me ama a mí, ama a mi madre y me besa besándola a ella”. En su fuero interno “nada llega a convencerlo de que no consumó una felonía”. Se siente moralmente descalificado, sabe que “no es ese su primer gran paso hacia la degradación y la pérdida del respeto o del amor que pudo inspirar”. Se siente extraviado aunque desafiante:

...perdida Gala Placidia, perdida Suspiros, perdidas Olvido madre e hija; sin haber sido capaz de inspirar un auténtico sentimiento amoroso que él pudiera percibir, le brota el sentido del fracaso que le llega acoplado a la conciencia de destrucción.¹⁴⁶⁵

Y cómo no, “al mentar destrucción ha pensado no en la propia, sino en la de Maldoror y la hermana...”¹⁴⁶⁶

Emanuel sabrá en un momento, por el mismo Maldoror, que la hermana *lo está matando* (esa relación con la hermana), no se sabe cómo, o lo está envenando de a poco en las comidas. Después aquella larga charla entre Maldoror y Emanuel acerca de la muerte y el suicidio Maldoror, “víctima real o mental de algo demoníaco” ligado a lo que siente como la amenaza que representa su hermana, se suicida. Parece claro que porque renuncia al incesto.

15.18. La (el) imposible Olvido

La visita de Olvido, hija de la novia juvenil el mismo nombre, “su único verdadero amor de adolescente, sí que el más secreto”¹⁴⁶⁷, figura basal que sobrevuela toda la obra dibenedettiana, actualiza el tema de la pérdida amorosa y sirve de base para nuevas

¹⁴⁶⁴Ibíd.

¹⁴⁶⁵Ibíd. p. 260.

¹⁴⁶⁶Ibíd. pp. 260-261.

¹⁴⁶⁷Ibíd. p. 225.

tentaciones incestuosas. El encuentro en el diario con la joven sirve para desvelar también el motivo de aquella pérdida. La hija de Olvido le confiesa que conoce toda la historia del amor juvenil con su madre, que su madre no lo ha olvidado a pesar de los años transcurridos pero, a través de la negativa a verlo, hace patente la imposibilidad de retroceder en el tiempo, que lo que fue está indefectiblemente ido. La conversación reaviva viejas culpas, ya que el motivo del rompimiento fue el rechazo del padre de la novia imposible por la poca valía de Emanuel. (“*Cuentan que él se enamoró de una muchacha, de menos años y más fina, con apellido, muy inclinada al baile*”, dice la Introducción a *El Pentágono*¹⁴⁶⁸). Pero éste se culpa de la cobardía de no haber defendido su amor. Así, Emanuel “va cayendo en un pozo de arrepentimiento y contrición” que le muda el gesto ante la certeza de que “su falta de entereza para desafiar al padre intemperante y despótico” hubiera malogrado “la naciente ventura de dos vidas, para lo cual ya no hay redención...”. La hija sabe que Olvido “se quedó esperando la felicidad y toda la vida la hizo depender de usted, pero usted nunca, después de la intervención del padre, mostró ánimo de acercarse a ella.”¹⁴⁶⁹

15.98. El final.

Tras la muerte de Maldoror (“que él posiblemente pudo haber impedido”) vuelve el relato a la estancia en Madrid y a su viaje a la América Central. Sin identificar al lugar más que por circunstancias y palabras¹⁴⁷⁰, se instala en Guatemala con una amiga/amante. El hecho tiene su correspondencia real en la vida de Di Benedetto; después de su estadía en New Hampshire es invitado al año siguiente, 1982, por la Asociación de Escritores de Guatemala, aunque de esto no hay mención alguna en la novela.

Entre logros amatorios con su anfitriona e intentos dificultosos con amigas de ésta, se liga a la vida cultural y universitaria: “Cuando baja el calor suelen salir, hay invitaciones para actos culturales y más frecuentemente *cocktails*.”¹⁴⁷¹ El narrador no deja de adjudicarle a Emanuel, escritor que escribe su novela, profundas objeciones por su

¹⁴⁶⁸ Antonio Di Benedetto, *El pentágono*, p. 25

¹⁴⁶⁹ *Ibíd.* p. 227.

¹⁴⁷⁰ La ciudad de Antigua, las mañanitas, *cashpián* por novio, los *chiltepes* como variedad de chile muy picante, los indios lacandones, los *jiotes* en jerga por quetzales y estos como la moneda del país, la mitología quiché, los *choles* por frijoles, el *coche* por el cerdo, la Zona 14, por el nombre del barrio de Guatemala Capital pegado al aeropuerto de la ciudad.

¹⁴⁷¹ *Ibíd.* p. 296.

conducta, tanto del presente como del pasado. “Infidelidad conyugal. Solapado desdén. Hirientes actitudes. Acciones y especulaciones interesadas”, son un buen resumen de lo que

se va inscribiendo, con el magnetismo preciso y rutilante de la pantalla de IBM y Emanuel no sabe si las lee al volver del sueño o al entrar en la ensoñación. Desde luego no al entero reposo, no son cargos sedantes, de lo que no duda es que sean contra personas indeterminadas, sino contra él, por ejemplo.¹⁴⁷²

A ello agrega la forma de su subsistencia: tiempo de zángano que vive de “la abejita, laboriosa, metódica y rendidora” que aprovecha en “simulacro de pretendiente que nadie cree”; se avergüenza de esa condición de *gigoló* que ni siquiera se permite mencionar por su nombre: “Esto, en todos los idiomas, tiene un mal nombre, que él no querría merecer y, simbólicamente, se golpea en pecho.”¹⁴⁷³ Esa dependencia de la figura femenina servirá también de metáfora que se explique en el desenlace de la novela.

El narrador pone luz explícitamente sobre el tema del doble. Refiriéndose a la escritura de la novela dice: “...Emanuel se felicita de haber duplicado, por fin, su conciencia, aunque sea de forma acusadora e impiadosa. ¿El doble pérfido o el que dice la verdad?”¹⁴⁷⁴

A manera también de aproximación indirecta, la narración discurrirá por textos que explicarán, de variadas maneras y desde distintas tradiciones, la conclusión, en el sentido de final y de resultado, de la novela. Estos circunloquios contribuirán a la construcción significativa de un sentido pleno, bien que como otras veces tratándose del autor, también escondido. Estos anticipos de sentido estarán dados por la mención del Popol Vuh (“biblia quiché”), una cita de la mitología de los indígenas guaraos de Venezuela y también del cuento de Hoffmann, “El hombre de arena” y la conocida interpretación que del mismo hace Freud. Emanuel lee a hurtadillas apuntes de su anfitriona, y un texto le llama la atención e identifica su propia relación tortuosa, bivalente con la mujer: “«Nahuel, ángel de la guarda. Tú eres mi perro, tú eres mi ángel, por eso te llevo encadenado. Yo soy el ángel de tu ángel, amor mío.» (¿Es alusión a Emanuel?)”. El texto se supone parte del libro que escribe la anfitriona.¹⁴⁷⁵

La historia del Popol Vuh lo espeja en su decadencia y pérdida de poder. Un relato habla del ataque de dos gemelos a Vucub-Cakik, por la soberbia, por creerse que es el

¹⁴⁷² Ibíd. p. 295.

¹⁴⁷³ Ibíd. p. 296.

¹⁴⁷⁴ Ibíd. p. 297.

¹⁴⁷⁵ Ibíd. p. 298.

origen de la creación. Los hermanos gemelos lo atacan y el golpe en la mandíbula hace que al anciano se le caigan los dientes. “Sin dientes se pierde el poder, no se puede masticar, ¿cómo alimentarse para vivir, para ser rey o jefe?”. La identificación de Emanuel entre su situación y la del pobre Vucub-Cakik es inmediata y explícita en el texto. “Emanuel, en su nube de embriaguez, atina a llevarse la mano a la dentadura, tienta los dientes y los nota flojos, caducos, a punto de perderlos”. Sospecha que su compañera de lecho le ha referido la historia mitológica “a fin de enrostrarle su propia decadencia”. Así ve alumbrada su propia historia “al trasluz de los personajes de la leyenda quiché: perdió el poder, y no en estos días, sino cuando se desprendió del periódico, su instrumento de autoridad.”¹⁴⁷⁶ El narrador dirá: “...tiene que ver con el Popol Vuh. Con él, con Emanuel tiene que ver.”¹⁴⁷⁷

A más de esto, Di Benedetto presenta con maestría un nuevo galimatías histórico cultural. En el escritorio de su amiga Alba Rosa encuentra un libro “a propósito de los guaraos, el de Mariela”. Aunque no lo menciona en detalle, es de la autora venezolana Mariela Arvelo¹⁴⁷⁸. De allí toma la cita que dará pie a su subterránea argumentación posterior. El relato, basado en la mitología de los indios guaraos¹⁴⁷⁹, servirá de explicación anticipada a lo que se argumentará muy pronto. Equipara la figura de un genio maligno en la leyenda indígena con la de la mujer en la vida de Emanuel, genio señuelo del amor y la sexualidad¹⁴⁸⁰. En la leyenda,

«Cuando el guarao corta la palma, Misisikire se presenta como mujer hermosa, de camisón muy encarnado y frente y cara y cejas de amapola. Entonces él se siente enamorado y desea acariciarla, enamorarla, asirla, pero el Misisikire —que prepara el engaño con deleite— lanza piedras al rostro del hombre ilusionado y lo deja silente y prisionero».¹⁴⁸¹

El señuelo de la mujer atrae, pero es falso y destruye.

También en notas de su anfitriona lee un título: “Mar, hombre, arena”. De inmediato lo relaciona con un vagabundo, el “hombre en la arena”, que vio a su paso en las playas de Miami Beach, y enseguida con el relato de Hoffmann. Ha visto al vagabundo desde lejos,

¹⁴⁷⁶Ibíd. p. 300.

¹⁴⁷⁷Ibíd. p. 301.

¹⁴⁷⁸ Mariela Arvelo, *Akaida. Una novela en torno a los guaraos*. Caracas, Edición de la Gobernación del Territorio Federal Delta Amacuro, 1980, p.82.

¹⁴⁷⁹ Los guaraos, también llamados waraos, son una tribu natural del delta del Orinoco, en el extremo noroeste de Venezuela. Ver Basilio María de Barral, *Guarao guarata; lo que cuentan los indios guaraos*. Caracas, Escuelas Gráficas Salesianas, 1958 (?).

¹⁴⁸⁰ “Este mal jebu carga piedras brujas a cada lado del pico y anda por los caminos encharcados de los morichales, aguardando a los hombres que yurumean solos”. Antonio Di Benedetto, *Sombras, nada más...*, pp. 302-303.

¹⁴⁸¹ Mariela Arvelo, ob. cit. p.83.

pero le ha causado un fuerte impacto, porque ha sentido su propia situación: “no retiene la imagen de la playa, sino la del hombre caduco y estrafalario” y reflexiona si será acreedor a “una jubilación al mérito [...] después del daño que ha andado haciendo, año tras año, tras haber vivido bajo los signos del engaño y de la traición amorosa y familiar.”¹⁴⁸²

El recuerdo del hombre de arena también le trae a la memoria otra historia más arcaica, tan familiar que “es como si escuchara a su abuela narrarle un antiguo cuento alemán”. La parodia de diálogo entre abuela y nieto explica que este *hombre de arena* es “un ser protervo y ominoso” que amenaza a aquel niño que no se porte bien. La amenaza no es sólo que la arena “te llenaría de sangre” y los ojos saltarían de las órbitas, sino que “se los llevaría a las lechuzas” que los “devorarían a picotazos con sus picos curvos.”¹⁴⁸³ La narración no solo menciona el cuento de Hoffmann, sino también el artículo de Freud. La conclusión está escrita en un texto de su amiga Alba Rosa, quien seguramente lo ha escrito sabiendo que Emanuel fisgoneaba en sus cosas.

«Si no te comportas como se debe, Emanuel, el arenero no solo esparcirá arena sobre tus ojos, te los arrancará y se los dará al pico famélico de las lechuzas.»¹⁴⁸⁴

Y como todos sabemos, Emanuel —asómbrate, también, en este perdido rincón del trópico—, cuál es tu inclinación más pronunciada de apartarte de la decencia y de la lealtad, he de advertirte que la nana del arenero tiene su moraleja: el arrancar los ojos a los niños que se portan mal es el símbolo de la castración, el arenero representa el padre castrador. Y el arenero puede ser una arenera. El padre castrador puede ser una mujer, aunque no sea la madre».¹⁴⁸⁵

Es significativo que la atribución del castigo, explícitamente recoge la conclusión freudiana de que la castración simbólica puede darse también por parte de la figura femenina y no solo del padre. Ante la amenaza de castración por mano de una mujer terrible, Emanuel se entrega, contradictoriamente o no, a la mujer inscripta a lo largo de toda su vida, desde la juventud, imagen en la que Emanuel trata de consolarse y protegerse: “Olvido”.

¹⁴⁸² Antonio Di Benedetto, *Sombras, nada más...*, p. 281.

¹⁴⁸³ *Ibíd.* p. 304.

¹⁴⁸⁴ “En cambio, la experiencia psicoanalítica nos recuerda que herirse los ojos o perder la vista es un motivo de terrible angustia infantil. Este temor persiste en muchos adultos, a quines ninguna mutilación espanta tanto como la de los ojos [...] El estudio de los sueños, de las fantasías y de los mitos nos enseña, además, que el temor por la pérdida de los ojos, el miedo a quedar ciego, es un sustituto frecuente de la angustia de castración”. Sigmund Freud, *Lo siniestro*, Obras Completas, Tomo IV, RBA, Barcelona, 2006, p. 2491.

¹⁴⁸⁵ *Ibíd.* p.305.

16. CONCLUSIONES

Como se habrá podido comprobar, en la primera parte de esta investigación se ha estudiado la obra de Antonio Di Benedetto en el marco de la situación cultural de Mendoza desde principio de siglo XX, de lo cual se concluye que su literatura no es una aparición extraña o azarosa sino que es consecuencia y efecto de ese entorno. Además, sin pretender hacer una lectura única, en una obra de gran riqueza significativa pueden encontrarse determinadas claves que pueden seguirse a todo lo largo de la misma. Algunas de esas claves pueden encontrarse también en las entrevistas que da el autor, pero no siempre hallamos una concordancia total.

Hemos encontrado en la de Di Benedetto una obra compleja y cambiante en sus recursos formales. Al analizar el conjunto de esa obra se ha seguido lo que podemos llamar líneas maestras de sentido. Una primera característica que se ha marcado en la obra es el paralelismo entre la construcción ficcional y las situaciones vitales del autor. Ese carácter autoficcional no tiene intencionalidad autobiográfica, pero sí es la base sobre la que se erige casi el total de la obra de ficción, lo que le da un carácter definitivamente subjetivo. Así adquiere una gran coherencia temática y desarrolla la construcción de un universo propio.

Ese carácter autoficcional otorga a la obra una fuerte carga subjetiva. Por ello aborda en forma recurrente temas que son su base ideológica y tiene una fuerte incidencia en el texto. En muchos casos la voz narrativa es de primera persona intradieгética, en otros una tercera persona cuya focalización, experiencia vital y carga mnémica es la del personaje y de ninguna manera omnisciente: este es el caso en particular de *Sombras, nada más...*, en donde la narración de tercera persona es un largo monólogo de la conciencia y la memoria de Emanuel, *alter ego* del autor. Casi todos los cuentos de *Mundo Animal* están relatados en primera persona; así también las novelas *El pentágono*, *Zama*, *El silenciero* y *Los suicidas*.

Entendemos que sin la comprensión de esa dimensión de autoficcionalidad es difícil ahondar en el sentido profundo de los textos, sentido que si bien oscuro en apariencia, resulta aclarado leído en esta clave. Esa oscuridad es patente particularmente en *Mundo Animal* y *El pentágono*, obras que se explican como parte de un momento existencial único y doloroso, situación que reconoce el autor aunque en la segunda lo hace el texto en la presentación del narrador. Un primer acercamiento a la obra a través de los cuentos de *Mundo animal* puede generar una sensación de desconcierto; somos interpelados por un texto oscuro y por momentos *naïf*. Sin embargo, un movimiento de la inteligencia intenta buscar un sentido más allá de lo aparente. En textos más *claros*, como los de *Grot*, en algunos casos asimilados a formas más *realistas*, a través del uso del patetismo el uso (en “Enroscado”) el autor expresa, como él mismo reconoce, su propia situación siendo niño ante la muerte de su padre. La reflexión irónica que presenta “Falta de vocación” se refiere tanto a la profesión del autor como a una discusión en plano irónico y humorístico acerca de la literatura fantástica. “No” tiene una clara relación con la matriz de pérdida amorosa que explicamos en este trabajo. Las piezas incluidas en *Cuentos del exilio* tematizan con claridad la propia situación del autor, en algunos casos sublimada, en otros casi textual con apenas pequeños cambios de situación o nombres. Esa construcción ficcional sobre la base de la vivencia del propio autor es especialmente evidente en “Extremadura”, en las necesidades para la subsistencia del exiliado, e incluso “En busca de la mirada perdida” manifiesta desde el título la pérdida de cierto nivel de escritura del autor después de la injusta cárcel sufrida. Un personaje es ignorado por sus viejos amigos luego de caído en desgracia, un recuerdo infantil encontramos en “El lugar del malo”, situaciones de propias del autor encontramos en el conjunto de cuentos del mismo libro: “Trópico”, “Encuentro”, “Bueno como el pan”, “Asmodeo, anacoreta”, y un largo etcétera. En el caso de “Onagros y hombre con renos” vemos en detalle el padecimiento de la cárcel de Di Benedetto, trasladado a una situación totalmente onírica, pero en la que se pueden seguir casi con detalle lo momentos espirituales del encarcelamiento y las analogías con que lo expresa. Se estudia de la misma manera “Aballay”, como sublimación del tiempo del encierro y la necesidad de abstraerse de la realidad circundante para poder sobrevivir hasta la vuelta a la *comarca original*. En los cuentos de *Declinación* y *Ángel*, el del mismo título y “El abandono y la pasividad” retoma tópicos de su obra, el abandono amoroso, y una relación

triangular de mancebía que culmina con el castigo a un inocente. Los cuentos de *El cariño de los tontos* reflejan quizás en menor medida la carga autoficcional, pero ella no deja de estar reconocible.

En las novelas *Los suicidas* y *El silenciero*, encontramos rasgos similares, sobre todo si las comparamos con declaraciones del autor o de personas de su entorno y estrecho conocimiento, como hemos hecho en cada caso. En *Zama*, que por el marco histórico en que se desarrolla parece la narración más alejada al elemento autoficcional que señalamos, no dejamos de encontrar las marcas características de la narrativa dibenedettiana, las situaciones afectivas triangulares, la añoranza por esa imagen femenina perdida e irreal, el profundo y permanente cuestionamiento ético y subjetivo, los temas de la maldad del ser humano, el coqueteo con la idea del suicidio. Se ha señalado que precisamente los problemas que aquejan al Zama personaje son ahistóricos y no son los de la época sino los del hombre contemporáneo del autor. En el caso de *Sombras, nada más...* encontramos ficcionalizada la vida del autor hasta en sus rasgos más íntimos, bien que en algunos casos cambiados nombres, no cambiadas demasiadas circunstancias.

Se ha señalado en este trabajo la marcada triangularidad que se encuentra en la obra de Di Benedetto, otro rasgo que le confiere una estrecha unidad. Dicha característica se encuentra tanto en la forma de disponer la narración como en las muy evidentes relaciones amorosas triangulares. *El pentágono* cuenta la historia de un doble triángulo amoroso, ya sugerido por el primer cuento de *Mundo animal*, como hemos visto. El triángulo amoroso, lo que Di Benedetto llama la *infracción matrimonial*, es una de las matrices permanentes de toda la obra, incluso duplicado. La consecuencia de haber sufrido la infidelidad y el escarnio público al que siente sometido el traicionado se ve, de forma más clara o más oscura, en cuentos como “Nido en los huesos”, “Es superable”, “Algo del misterio”, “Bizcocho para polillas”, “En rojo de culpa”, “Sospechas de perfección”. Entendemos que esa consecuencia está suficientemente marcada a lo largo de esta tesis. Es notable que la crítica casi no tome en cuenta lo que podemos llamar el vector erótico, que impregna la obra entera de Di Benedetto. Extrañamente o no, ese rasgo de profunda sexualidad está elidido en gran parte de las ficciones y tratado de manera casi siempre eufemística, aunque no siempre. Otras veces asume un carácter irónico o humorístico, como en “Volamos”, “La presa fácil”, “Trópico”, o “Gracias a Dios”. Se ha analizado la fuerte impronta de la

sexualidad en los casos que se analizan en *Los suicidas*. Recordemos que Di Benedetto recuerda en varias entrevistas el estigma del suicidio en su propia familia en general ligado a situaciones de tipo pasional, suicidio que es aceptado con normalidad por el autor como opción del sujeto.

Otro tema recurrente a lo largo de la obra es el de la figura femenina ideal que se añora. En algunos casos se encarna en el amor juvenil perdido, e irrecuperable por haber sido ya mancillada, como en “Las poderosas imposibilidades”, o el cuento “No”. Esa figura fantasmática o arcaica está también asociada con la muerte, y sin duda con el suicidio, en tanto retorno a la nada inicial.

El tópico de la culpa y el castigo es una obsesión en nuestro autor. Una primera manifestación onírica y algo humorística de la posibilidad del suicidio aparece en la obra tan temprano como en “Reducido”, de *Mundo animal*. Di Benedetto, en distintas entrevistas, reconoce culpas personales que debe pagar, pero también tiene una visión, que hemos visto expresada con claridad, de la maldad del género humano, una fuerza de destrucción y de violencia que operaría libremente si la sociedad no la contuviera con instituciones de comportamiento social. Sin embargo en lo personal lo aqueja una culpa más inmediata que está marcada por el triángulo edípico. La sexualidad es culposa porque está asociada a esa matriz original. La sexualidad es fuente de la más tremenda angustia porque como castigo espera la mutilación, la castración y el castigo paterno, situaciones que aparecen sistemáticamente en la obra. La matriz edípica está grabada en el hombre porque el niño asume la culpa del *asesinato* del padre. Encontramos ese conflicto edípico desde el inicio de la obra en cuentos como “Amigo enemigo” o “Salvada pureza”, de *Mundo animal*, y explícitamente la asunción de la culpa infantil en *Sombras, nada más...* El asesinato del padre por parte del hijo se consuma literariamente en el policial “Los reyunos”. Las situaciones de mutilación que encuentran algunos de los personajes tienen ese cariz de castración, lo que también reconoce el final de *Sombras, nada más...* con la metáfora final del hombre de arena de Hoffmann, “símbolo de la castración”, eventualmente ejercido por sus víctimas. El castigo de la culpa también se ha constatado, como se ha dicho, en inocentes que pagan las de los adultos, como en “Declinación y Ángel” o “El cariño de los tontos”.

De ese origen fundante parece ser la angustia en Di Benedetto más que como una reflexión existencialista sobre el absurdo de la existencia. Hemos recordado que la conclusión de ese absurdo es en Camus la rebelión, la libertad y la pasión, por lo que rechaza el suicidio. Se ha señalado también cómo en el pensamiento de Sartre la conclusión del existencialismo es el compromiso, no solo en la ética del propio sujeto, sino el compromiso con el derrotero de la humanidad toda. Por el contrario, los personajes de Di Benedetto aparecen como impedidos para la acción, están imposibilitados de forjar su propio destino, y esperan sin esperanza.

El recurso de la intertextualidad ha sido detallado en el caso de *Zama*, como trasfondo escondido, o como relativamente explícito en *Los suicidas*. Puesto que el momento especular es recurso permanente en Di Benedetto, se ha estudiado el efecto de especularidad y del doble. El reflejo del propio autor se ha denominado como *metalepsis de autor*, quien se refleja tanto en la propia obra como en los personajes. En la obra se observa el uso del doble, en tanto despliegue de una sola conciencia en algunos casos, como por el contrario, en otros el uso del recurso de condensación. No suficientemente marcado por la crítica, el recurso, tan conocido en Pirandello o Unamuno, es utilizado con mayor discreción en Di Benedetto, y en algunos casos como parejas de opuestos. En *El silenciero*, la conciencia de Besarión es *alter ego* del personaje narrador; en *El pentágono* encontramos la dupla Rolando-Orlando; en *Zama* Ventura Prieto-Vicuña Porto, Zama-Manuel Fernández; en *Sombras, nada más...*, Emanuel y su *alter ego* joven y aun no corrompido Maldoror; la condensación y la inscripción en la conciencia del narrador de tres personajes Ave-Eve-Eva, que se confunden en el tiempo y circunstancias; Jonás-Renato-Lactario, padre, hijo y nieto en “Onagros y hombre con renos”, son despliegue de una sola conciencia en distintas etapas, por dar algunos ejemplos. Se señala también el uso de esas formas como apoyo de *especulaciones* del razonamiento.

El uso de nombres como Emanuel, Lactario, Besarión, Jonás, la incorporación de la imagen del martirio de los mártires Felix, Regula y Exuperantius, Asmodeo o de Simón el Mayor o Simón el Menor que inspiran a Aballay, nos muestran el uso intencional de figuras de la tradición cristiana como recurso expresivo. No menor importancia tiene la entrega del propio cuerpo en comunión para el alimento de otros, ya sean pájaros o niños, como en “Es superable” o “Bueno como el pan”. En el final de *El silenciero*, en una escena onírica

también pero de honda significación, se le impide al personaje sentarse en la piedra en donde ha sido sacrificado un cordero; se lo conmina a no tener la soberbia de haber sido dado en sacrificio, no lo merece. En estos casos el uso tiene un sentido analógico y no necesariamente un contenido religioso.

Es imposible no remarcar el uso permanente de un componente onírico, expresado en forma explícita o en forma subrepticia. Hay cuentos que en sí mismos son ficcionalización de sueños. En otros casos el sueño es incluido en la narración con el objeto de participar activamente en la construcción significativa. Di Benedetto reivindica su posibilidad de tener sueños inducidos y utilizar esta capacidad en su literatura. Específicamente dice usar ese recurso en *Sombras, nada más...*

Con relación a las formas de construcción de la significación se ha marcado en particular la conciencia de la forma que presenta Di Benedetto. En general se ha señalado el fragmentarismo y la escansión intencional del texto, aunque no se da en toda la obra y cuyo punto culminante es la prosodia de *Zama*. Sin embargo sí son significativos a lo largo de toda la obra los pequeños bloques de situaciones que equivalen a escenas con hiatos evidentes entre ellos. Hemos planteado que esa forma de presentación tiene anclaje en el estatuto de la imagen más que en la explicación racional. Como ha resaltado la crítica, se entiende como resultado de la influencia del cine y de la forma que asume el relato cinematográfico y televisivo en la literatura en general.

Se ha indicado, en especial en los cuentos de *Grot*, *Cuentos claros*, *Declinación y Ángel* o *El cariño de los tontos*, el uso de formas del habla oral y el fraseo del habla cotidiana. También, principalmente en esos libros, el marcado conocimiento del territorio provincial. Es notorio, también, que Di Benedetto realiza una ruptura de los géneros tradicionales, con mayor razón si consideramos ciertos cánones de la época. La extensión variable, la gran cantidad de cuentos cortos e hiperbreves, la poca extensión de novelas, las *nouvelles*, hablan de una búsqueda creativa no subordinada a mandatos. Estas peculiaridades también han sido objeto de análisis, hasta ofrecer un estudio de la obra de Di Benedetto que intenta aportar a los ya los realizados hasta ahora.

BIBLIOGRAFÍA

- Abreu Gómez, Ermilo. *Las leyendas del Popol Vuh*. México D.F., Espasa Calpe, 1964.
- Ábrego, Luis. “Hermanos de tinta. Los grandes amigos de Antonio Di Benedetto.” *El Altílo de la Cultura*. Diario *Uno*, nº 171. Mendoza, domingo 6 de octubre de 1996.
- Aguiar e Silva, Vítor Manuel. “La teoría de la deconstrucción y la ética de la lectura”. *Teorías literarias del siglo XX*. José Manuel Cuesta Abad y Julián Jiménez Hefferman (eds.). Madrid, Ediciones Akal, 2005.
- Aguilar, Antonio. *Miguel Martos y la Difunta Correa*. Buenos Aires, Ed. Sanjuanina, 1977.
- Ainsa, Fernando. *Identidad Cultural de Iberoamérica en su narrativa*. Madrid. Editorial Gredos, 1986.
- Alazraki, Jaime. *En busca del unicornio: los cuentos de Julio Cortázar. Elementos para una poética de lo neofantástico*. Madrid, Gredos, 1983.
- , “¿Qué es lo neofantástico?”. *Teorías de lo fantástico*. David Roas (comp.). Madrid, Arco/Libros, 2001.
- Albaladejo Mayordomo, Tomás. *Teoría de los mundos posibles y macroestructura narrativa*. Alicante, Publicaciones de la Universidad de Alicante, 1998.
- , *Semántica de la narración*. La ficción realista. Madrid, Taurus, 1992. *Lingüística del texto*. Madrid, Arco Libros, 1987.
- Alberca, Manuel. *El pacto ambiguo: de la novela autobiográfica a la autoficción*. Madrid, Biblioteca Nueva, 2007.
- , “¿Existe la autoficción hispanoamericana?”. *Cuadernos del CILHA. Revista del Centro Interdisciplinario de Literatura Hispanoamericana*, Año 7, no. 7-8. Mendoza, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Cuyo, marzo de 2006
- Alonso, Amado. *Ensayo sobre la novela histórica. El Modernismo en “La gloria de don Ramiro.”* Buenos Aires, Instituto de Filología, 1942.
- Alonso, Dámaso, “Los impulsos elementales en la poesía de Jorge Guillén”, en *Poetas españoles contemporáneos*, Madrid, Gredos, 1958.
- Almada Roche, Armando. “Antonio Di Benedetto. Entre los grandes narradores Argentinos”. Diario La Prensa, Panorama Cultural, Domingo 25 de Febrero de 1984.
- , “Entrevista a Antonio Di Benedetto: el escritor es un demonio que sufre.” *Clarín*, Cultura y Nación. Buenos Aires, 16 de octubre de 1986.
- Amar Sánchez, Ana María; Stern, Mirta E. y Zubieta, Ana María. “La narrativa entre 1960 y 1970”. *Di Benedetto, Tizón, Moyano y Hernández*. En Historia de la Literatura argentina, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1981, pp. V. VI, pp. 625-648.
- , *Di Benedetto, Tizón, Moyano y Hernández. La historia de la literatura Argentina*, Capítulo 125, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1981.
- Anderson Imbert, Enrique. “Un procedimiento literario de Unamuno”. *Sur*, XII, nº 105, Buenos Aires, 1943.
- Andrés, Alfredo. *Palabras con Leopoldo Marechal*. Buenos Aires, Ceyne, 1990.
- Anzieu, Didier. *Beckett et le psychanalyste*. Paris, Mentha, 1992.
- Arfuch, Leonor (comp.). *Identidades, sujetos y subjetividades*. Buenos Aires, Trama editorial/Prometeo libros, 2002.

- , *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2002.
- Arguedas, José María. *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1990.
- Arias, Abelardo. “Narradores de Mendoza. Del costumbrismo a la fantasía”. En diario *Clarín*, suplemento Cultura y Nación, Buenos Aires, 17 de enero de 1974.
- , “Orígenes y concordancias argentinos de la Nueva Novela francesa”. En revista *Davar*, n° 100. Buenos Aires, 1964.
- Arvelo, Mariela. *Akaida. Una novela en torno a los guaraos*. Caracas, Edición de la Gobernación del Territorio Federal Delta Amacuro, 1980.
- Auerbach, Erich. *Mimesis*. México, Fondo de Cultura Económica, 1950/1993.
- Austin, John L. *Cómo hacer cosas con palabras. Palabras y acciones*. Barcelona, Paidós, 1982.
- Azara, Félix de. *Geografía Física y Esférica de las Provincias del Paraguay y Misiones Guaraníes*. Montevideo, Anales del Museo Nacional, 1904.
- , *Viajes por la América Meridional*. Madrid, Espasa Calpe, 1941.
- , *Apuntamientos para la historia natural de los paxaros del Paraguay y del Rio de la Plata*. Madrid, Secretaría General del Plan Nacional I+D, 1992.
- , *Del estado rural del Rio de la Plata en 1801. Escritos póstumos de Don Félix Azara*. Madrid, Imp. de Sanchiz, 1847.
- Bachelard, Gaston. *La poética del espacio*. México, Fondo de Cultura Económica, 1965/1975.
- , *El agua y los sueños*. México D.F., Fondo de Cultura Económica, 1978.
- Badiou, Alain. *Teoría del sujeto*. Buenos Aires, Prometeo Libros, 2009.
- Bajarlía, Juan Jacobo. “Antonio Di Benedetto y el objetivismo”. En revista *Comentario*, n° 49, Buenos Aires, Julio-Agosto de 1966. Reproducido en *Ficciones Argentinas. Antología de lecturas críticas*. Ana María Barrenechea Ed. Buenos Aires, Grupo Editorial Norma, 2004.
- , *Historias de monstruos*. Buenos Aires, Galerna, 1969.
- Ballesteros González, Antonio. *Narciso y el doble en la literatura fantástica victoriana*. Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 1998.
- Bal, Mieke. *Teoría de la narrativa. (Una introducción a la narratología)*. Madrid, Cátedra, 1990.
- Barral, Carlos. *Penúltimos castigos*. Barcelona, Seix Barral, 1983.
- Barral, Basilio María de. *Guarao guarata; lo que cuentan los indios guaraos*. Caracas, Escuelas Gráficas Salesianas, 1958 (?).
- Barrenechea, Ana María, ed. *Ficciones Argentinas: Antología de lecturas críticas*. Buenos Aires, Grupo Editorial Norma, 2004.
- , *La literatura fantástica en Argentina*. Universidad Nacional Autónoma de México, 1957
- , “La crisis del contrato mimético en los textos contemporáneos”. En: *Revista Iberoamericana*, Vol. XLVIII, N° 118-119. Pittsburg, enero-junio 1982, pp. 377-381.
- , “La estructura de *Rayuela*, de Julio Cortázar”. *Nueva Novela Latinoamericana II*. Jorge Lafforgue (comp.). Buenos Aires, Paidós, 1972.
- , “Macedonio Fernández y su humorismo de la nada”. *Nueva Novela Latinoamericana II*. Jorge Lafforgue (comp.). Buenos Aires, Paidós, 1972.
- Barrenechea, Ana María y Speratti Piñero, Emma Susana. *La literatura fantástica en Argentina*. Universidad Nacional Autónoma de México, 1957.

- Barthes, Roland. *Análisis estructural del relato*. Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1974.
- , “La muerte del autor”. *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*. Barcelona, Paidós, 1987.
- , *Crítica y verdad*. Buenos Aires, Siglo XXI Editores, 1972.
- , *El grado cero de la escritura*. Buenos Aires, Siglo XXI Editores, 1973.
- , *El placer del texto*. Buenos Aires, Siglo XXI Argentina, 1974.
- , *Ensayos críticos*. Barcelona, Seix Barral, 1983.
- Barufaldi, Rogelio Boldori, Rosa y Castelli, Eugenio. “Di Benedetto y las zonas de contacto”. En *Moyano, Di Benedetto, Cortázar*. Santa Fe, Librería y Editorial Colmegna, 1968, pp. 35-50.
- Bein, Roberto coord. Noelia Poloni y Rosanna Cabrera (eds.). *Homenaje a Ana María Barrenechea*. Buenos Aires. Eudeba, 2006.
- Beristáin, Helena. *Diccionario de retórica y poética*. México D.F, Editorial Porrúa, 1995.
- Bessière, Irène. *Le récit fantastique. Le poétique de l'incertain*. Paris, Larousse Université, 1974.
- , “El relato fantástico: forma mixta de caso y adivinanza”. *Teorías de lo fantástico*. David Roas (comp.). Madrid, Arco/Libros, 2001.
- Bellemin-Noël, Jean. “Notas sobre lo fantástico”. *Teorías de lo fantástico*. David Roas (comp.). Madrid, Arco/Libros, 2001.
- Benítez, Hernán. *El drama religioso de Unamuno [y cartas a J. Ilundain]*. Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, 1949.
- Benjamin, Walter. *El autor como productor*. México D.F., Itaca, 2004.
- Benjamin, Walter. *Ensayos escogidos*. Buenos Aires, Sur, 1967.
- , *El concepto de crítica de arte en el romanticismo alemán*. Trad. de J.F. Yvars y Vicente Jarque. Barcelona, Península, 1988.
- Benveniste, Émile. *Problemas de lingüística general*. T. I y II. Trad. de Juan Almela. México D.F., Buenos Aires, Madrid, Siglo xxi editores, 2007/2004.
- Bianciotti, Héctor. *Como la huella del pájaro en el aire*. Barcelona, Tusquets, 2001.
- , *El paso tan lento del amor*. Barcelona, Tusquets, 1996.
- Bianco, José. *Ficción y reflexión*. México D.F., Fondo de Cultura Económica, 1988/2007.
- Bischoff, Efraín Urbano. *Dr. Miguel Gregorio de Zamalloa. Primer Rector Revolucionario de la Universidad de Córdoba*. Córdoba, Universidad Nacional de Córdoba, Facultad de Filosofía y Humanidades, Imprenta de la Universidad de Córdoba, 1952.
- Blanchot, Maurice. *De Kafka a Kafka*. Fondo de Cultura Económica, Bs. As., Argentina, 1993.
- Bolaños, Federico. En revista *La Pluma*, Montevideo, Año III, Volumen X, febrero de 1929.
- Bolaños, Roberto. *Llamadas telefónicas*. Barcelona, Anagrama, 1997.
- Borges, Jorge Luis. Prólogo a *Índice de la nueva poesía americana*, Buenos Aires, Inca, 1926.
- , Prólogo a *Ficción y reflexión*. José Bianco. México D.F., Fondo de Cultura Económica, 1998.
- , *El tamaño de mi esperanza*. Buenos Aires, Proa, 1926. Madrid, Alianza Editorial, 1998.
- , *La Pampa y el suburbio son Dioses*. Buenos Aires, Proa 2ª Época, nº 15, 1926.
- , *Obras Completas. Obras Completas, T.I, II y III*. Buenos Aires, Emecé Editores, 1989.
- , *Obras completas, T. II*. Barcelona, RBA, 2005.
- , “Coloquio con Borges. Literatura fantástica. Ediciones Siruela, Madrid, 1985.

- , “Acerca de Unamuno, poeta”. *Nosotros*, XLV, Buenos Aires, 1923.
- Borges, Jorge Luis y Guerrero, Margarita. *El libro de los seres imaginarios*. Barcelona, Editorial Bruguera, 1980.
- Borges, Jorge Luis, Calvino, Ítalo, et al. *La literatura fantástica*. Buenos Aires, Ediciones Culturales Olivetti, 1957.
- Borges, Jorge Luis, Ocampo, Silvina y Bioy Casares, Adolfo. *Antología de la literatura fantástica*. Buenos Aires, Sudamericana, 1940.
- Bosio, Iris Viviana. *La retórica autobiográfica en acción: una nueva lectura para El Hacedor de silencio de Antonio Di Benedetto*. Mendoza, Universidad Nacional de Cuyo, Facultad de Filosofía y Letras, 1998.
- Bourneuf, Roland y Ouellet, Réal. *La Novela*. Esplugues de Llobregat, Editorial Airel, 1975.
- Braceli, Rodolfo. “Un escritor en serio.” *Revista Gente*, Buenos Aires, noviembre de 1972, pp. 84-88.
- , “Di Benedetto, 20 años después.” *Ñ Revista de Cultura*, n° 158, Buenos Aires, 7 de octubre de 2006.
- Brull, Mariano. *Poemas en menguante*, París, Le Moil et Pascaly, 1928.
- Bufano, Alfredo. *Los collados eternos*. Buenos Aires, Librería Santa Catalina, 1934.
- , *Mendoza la de mi canto*, Buenos Aires, Editorial Guillermo Kraft, 1943.
- , *Alfredo R. Bufano. Antología*. Mendoza, Cuadernos de Versión, Biblioteca Pública General San Martín, 1960.
- Butor, Michel. *El empleo del tiempo*. Barcelona, Seix Barral, 1958.
- Burgos, Fausto. *Cara de Tigre, Cuentos mendocinos*. San Rafael, Mendoza, Imprenta Taranto, 1928.
- , *Nahuel, Relatos mendocinos*. San Rafael, Mendoza, Imprenta Taranto, 1929.
- , *Alba grande*. San Rafael, Mendoza, Editorial Tutti, 1935.
- Bustelo, Ángel. *El silenciero cautivo*. Mendoza, Editorial DG-Mendoza, 1988.
- Chertrudi, Susana. *El cuento folclórico*. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1967,
- Chevalier, Jean y Gheerbrandt, Alain. *Diccionario de símbolos*. Barcelona, Editorial Herder, 1995.
- Caballé, Anna. Prólogo a *Amor y pedagogía* de Miguel Unamuno. Madrid, Espasa Calpe, 1999.
- Caillios, Roger. *Au couer du fantastique*. París, Galimard, 1965.
- , *Imágenes, imágenes... (Sobre los poderes de la imaginación)*. Barcelona, Edhasa, 1970.
- Calí, Américo. *Capitán de Ruiseñores*. Buenos Aires, Ediciones Donadle, Mendoza, 1966.
- , *Coplas de amor en vano*. Buenos Aires, Ediciones Donadle, impreso en la Casa de don Gildo D´Accurzio.
- , *Laurel de Estío*. Buenos Aires, El Ateneo, 1946.
- , *Américo Calí. Antología*. Mendoza, 2006, Ediciones Culturales de Mendoza., Editorial de la Univerisdad Nacional de Cuyo, 2006.
- , Prólogo a *Alfredo R. Bufano*. Cuadernos de Versión. Mendoza, Ediciones Biblioteca San Martín, 1960.
- , *Herencia del árbol*. Buenos Aires, Ediciones Donadel, 1972.
- Calvo Martínez, Tomás y Ávila Crespo, Remedios (eds.). *Paul Ricoeur: los caminos de la interpretación. Symposium internacional sobre el pensamiento filosófico de Paul Ricoeur*. Barcelona, Editorial Antrophos, 1991.

- Calí de Doedderer, Silvia. "Américo Calí: presencia cultural y poética de Mendoza". En revista Piedra y Canto n° 1. Cuadernos del Centro de Estudios de la Literatura Mendocina. Mendoza, Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras, 1993.
- Calvino, Italo. "La literatura fantástica y las letras italianas." *Literatura fantástica*. Madrid, Ediciones Siruela, 1985.
- Calvo Martínez, Tomás y Ávila Crespo, Remedios, eds. *Paul Ricoeur: los caminos de la interpretación; Actas del Symposium Internacional sobre el Pensamiento Filosófico de Paul Ricoeur*, trad. de José Luis García Rúa. Barcelona, Antrophos, 1991
- Campra, Rosalba. "Lo fantástico: una isotopía de la transgresión". *Teorías de lo fantástico*. David Roas (comp.). Madrid, Arco/Libros, 2001.
- Camus, Albert. *Carnets (Mayo de 1935-Febrero de 1942)*, Buenos Aires, Losada, 1963.
- , *El mito de Sísifo*. El hombre rebelde. Buenos Aires, Losada, 1970.
- , *El extranjero*. Buenos Aires, Alianza/Emecé, 1971/1992.
- , *Anverso y reverso*. Buenos Aires, Losada. 1962.
- , *El exilio y el reino*. Buenos Aires, Losada. 1957.
- Cansinos Assens, Rafael. Prólogo a *El doble*. Dostoyevski, Fiodor Mijailovich, *Obras completas*. T. I. Madrid, Aguilar, 1968.
- Cansinos Assens, Rafael. "Fiodor M. Dostoyevsky. Su vida y su obra." En Fiodor Dostoyevsky. *Obras Completas*. T. I. Madrid, Aguilar, 1968.
- Cardozo, Efraím. *El Paraguay colonial: las raíces de la nacionalidad*. Buenos Aires, Ed. Nizza, 1959.
- Carpentier, Alejo. *De lo real maravilloso americano*. México DF, Universidad Nacional Autónoma de México, 2004.
- Casado, Josefina. "Lo real no es realista. Entrevista con Alain Robbe-Grillet." *Quimera*, enero de 1987, n° 60.
- Castagnino, Raúl H. "Entre evanescente fundamentalismo autobiográfico y evanescente realidad. Sombras nada más..." *Diario La Prensa*, Buenos Aires, 26 de mayo de 1985.
- Castellano, Graciela Elina, *Antonio Di Benedetto y el cine: técnicas cinematográficas en Zama*. Mendoza, Universidad Nacional de Cuyo. Facultad de Filosofía y Letras, 1996.
- Castellino, Marta Elena. "Flechas de papel de Alejandro Santa María Conill o los dardos de la sátira social". En *Literatura de Mendoza. Espacio, historia sociedad*. Tomo II. Mendoza, Universidad Nacional de Cuyo, Facultad de Filosofía y Letras, 2002, pp. 133-168.
- , "Espacio, folklore y costumbres en Cuentos Andinos de Miguel Martos". *Literatura de Mendoza. Espacio, historia sociedad*. Tomo I. Mendoza, Universidad Nacional de Cuyo, Facultad de Filosofía y Letras, 2000, pp. 115-144.
- , "Objetos y sueños. Dos polos de la escritura dibenedettiana." *Literatura de las regiones argentinas*. Mendoza, Universidad Nacional de Cuyo, Facultad de Filosofía y Letras, 2004, pp. 59-73.
- , "El desierto y la poesía popular cuyana". *Literatura de Mendoza. Espacio, historia sociedad*. Tomo III. Mendoza, Universidad Nacional de Cuyo, Facultad de Filosofía y Letras, 2003, 35-75.
- , "Inquietud religiosa y discurso parabólico en Mundo Animal de Antonio Di Benedetto". *Revista Piedra y Canto. Cuadernos del Centro de Estudios de la Literatura Mendocina*, n° 3. Mendoza, Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras, 1995, 35-53.

- , “Juan Draghi Lucero y la historia”. Revista *Piedra y Canto. Cuadernos del Centro de Estudios de la Literatura Mendocina*, n° 4. Mendoza, Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras, 1996, 11-43.
- , *Antonio Di Benedetto. Renovador de la narrativa argentina*. Ediciones del Canto Rodado. Mendoza, s/f.
- Cattarossi Arana, Nelly. *Antonio Di Benedetto, «casi memorias»*. Tomo I y II. Ediciones Culturales Mendoza. Mendoza, 1991.
- , *Literatura de Mendoza (historia documentada desde sus orígenes a la actualidad)*. Mendoza, Inca, 1981.
- Ceserani, Remo. *Lo fantástico*. Madrid, Visor, 1999.
- Cohen, Marcelo. “El mediador”. *Zama*, n° 1, Buenos Aires, Instituto de Literatura Hispanoamericana, Facultad de Filosofía y Letras, UBA, 2008.
- Colombi, Beatriz. “Lugares del ensayista”. *Zama*, n° 1, Buenos Aires, Instituto de Literatura Hispanoamericana, Facultad de Filosofía y Letras, UBA, 2008.
- Colonna, Vincent. *Autofiction & autres mythomanies littéraires*. Auch, Tristam, 2004.
- Conte, Gabriel. “El hombre que acompañó a Di Benedetto a prisión: «Fue una hecatombe para Los Andes».” *Mdz Online*. 2 de noviembre de 2011. [http://www.mdzol.com/nota/338201/Captura 6/67201](http://www.mdzol.com/nota/338201/Captura%206/67201)
- Contreras, Sandra. *Las vueltas de César Aira*. Rosario, Beatriz Viterbo, 2002.
- Corominas, Joan. *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*. Madrid, Gredos, 1961/1973.
- Cortázar, Julio. “El estado actual de la narrativa en Hispanoamérica”. *La isla final*. Ed. de Julio Alazraki, Iván Ivask y Jopaquín Marco. Madrid, Ultramar, 1981, pp. 73-88.
- Cócaro, Nicolás. *Cuentos fantásticos argentinos*. Buenos Aires, Emecé, Editores, 1963.
- Codina, Iverna. *Cuentos Premiados, Concurso Leopoldo Marechal*. Buenos Aires, Plus Ultra, 1973.
- Cohen, Marcelo. “El mediador”. *Zama*. Buenos Aires, Instituto de Literatura Hispanoamericana, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, Año 1, N° 1, 2008, pp. 137-146.
- Conte-Grand. *Naturaleza y paisaje en la literatura*. Mendoza, Oeste, 1955.
- Correas, Jaime. *Cortázar, profesor universitario: su paso por la Universidad de Cuyo en los inicios del peronismo*. Aguilar, Buenos Aires, 2004.
- , “Ramponi: la construcción del infinito”. Estudio preliminar a *Piedra Infinita, de Jorge Enrique Ramponi*. Edición facsimilar. Mendoza, Ediciones Culturales de Mendoza, 1990, p. VII.
- Cousté, Alberto. “Presentación de un libro y un autor”. Prólogo a *El juicio de Dios* (Antología de cuentos). Buenos Aires, Orión, 1975.
- Crespo, Julio. “Pautas para una ubicación temporal”. En “Aproximación a la obra de Antonio Di Benedetto”. *Nueva Crítica*, N° 1, 1970, pp. 92-94.
- Creswick, Hilda Moira. *El tema de la autodestrucción en la narrativa de Antonio Di Benedetto*. The University of Brunswick, Department of Romance Languages, Thesis of Master of Arts.
- Crimi, Humberto. *El desconocido y su sombra*. Mendoza, Talleres Graficos D’Accurzio, 1959.
- , *Teatro Breve*. Mendoza, Fasanella, 1967.
- , *Bumerang. Relatos*. Mendoza, Biblioteca Pública General San Martín, 1959.
- , *El actor*. Mendoza, Biblioteca Pública General San Martín.

- , *El hombre que no quiso volver: comedia en tres actos*. Mendoza, D'Accurzio, 1953.
- , *El protegido de San Juan: comedia en dos actos y cinco cuadros*. Mendoza, Gráfica D'Accurzio, 1952.
- Crivelli de Calcagno, Nélica E., Gatica de Bari, Blanca D., Fretes, Hilda G. *Las provincias y su literatura*. Mendoza. Buenos Aires, Ediciones Colihue, 1991.
- Cuesta Abad, José Manuel. *Teoría Hermenéutica y Literatura*. Madrid, Visor, 1991.
- , *Poema y enigma*. Madrid, Huerga y Fierro editores, 1999.
- , *La transparencia informe. Filosofía y literatura. De Schiller a Nietzsche*. Madrid, Abada Editores, 2010.
- , *Ficciones de una crisis. Poética e interpretación en Borges*. Madrid, Gredos, 1995.
- Cuesta Abad, José Manuel y Jiménez Hefferman, Julián, eds. *Teorías Literarias del Siglo XX*. Tres Cantos, Madrid, Ediciones Akal, 2005.
- Dapaz Strout, Lilia. “Viaje al ser de un silenciero”. Revista *Megafón*, Año II, n° 3. Buenos Aires, 1976, pp. 31-48.
- Darwin, Leonard. *¿Qué es la Eugenesia?* Madrid. J. Pueyo, 1930.
- De Diego, José Luis. “A propósito de Daniel Moyano: treinta años de narrativa argentina (1969-1990).” En *Escritores sin Patria. La narrativa argentina de la segunda mitad del siglo XX. Estudios en honor de Daniel Moyano*. Gil Amate, Virginia (ed.). Oviedo, Ediciones de la Universidad de Oviedo/Ediciones Nobel, 2006.
- Dehennin, Elsa. *Del realismo español al fantástico hispanoamericano*. Ginebra, Droz, 1996.
- Dehennin, Elsa. “Borges, entre aventura y orden: una pesquisa estilística acerca de la enumeración.” *Borges en Bruselas*. Madrid, Visor, 2000.
- De la Fuente Machain, Ricardo. *La Asunción de Antaño*. Buenos Aires, Emecé, 1943.
- Del Corro, Gaspar Pío. *Zama: zona de contacto*. Córdoba, Argos, 1992.
- De León, Oliver Gilberto. *Cuentistas hispanoamericanos en la Sorbona*. Barcelona, Mascarón, 1983.
- Deleuze, Gilles. *Lógica del sentido*. Barcelona, Ediciones Paidós, 2005.
- Deleuze, Gilles y Guattari, Félix. *Kafka, por una literatura menor*. México D.F., Ediciones Era, 1978.
- Delgado, Josefina y Gregorich, Luis. “La última promociones: la narrativa y la poesía”. *Capítulo. Historia de la literatura argentina*. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1969.
- De Man, Paul. *El concepto de ironía*. Eutopías 2ª Época, Vol. 141. Valencia, Ediciones Episteme / Centro de Semiótica y Teoría del Espectáculo, 1996.
- , “La autobiografía como des-figuración.” *La retórica del romanticismo*. Madrid, Akal, 2007.
- De Marinis, Hugo. *Entre viñas, guitarreadas y revoluciones. Conversaciones con Ramón Ábalo*. Mendoza, Editorial Cuyum, 2008.
- De Mijolla-Mellor, Sophie. “Survivre à son passé”, en *L'Autobiographie*. París, Le Belles Lettres, 1988.
- Di Benedetto, Antonio. “Manos vendimiadoras”, Mendoza, diario *La Libertad*. *Suplemento Vendimia*, marzo de 1944.
- , “Casi Romance del Sandiero”. Mendoza, diario *La Libertad*, *Suplemento Vendimia*. Mendoza, marzo de 1945.
- , *Mundo Animal*. Mendoza, D'Accurzio, 1953.
- , *El pentágono. Novela en forma de cuentos*. Buenos Aires, Ediciones Doble P, 1955.

- , *Zama*. Buenos Aires, Doble P, 1956.
- , *Declinación y ángel*. Mendoza, Ediciones Bilingües de la Biblioteca Pública Gral. San Martín, 1958.
- , *El cariño de los tontos*. Buenos Aires, Editorial Goyanarte, 1961.
- , *Two stories*. Mendoza, Voces, 1965.
- , *Und Zama warte*. Verlga-Tübingen und Basel, Horst Erdman Verlag, 1967.
- , *Der weisse sturm und andere argentitnische erzählungen* Tübingen und Basel, Horst Erdman Verlag, 1967.
- , *Stille: Erzählung*. Frankfurt, Suhrkamp Verlag, 1968.
- , *Cuentos claros*. Buenos Aires, Editorial Galerna, 1969.
- , *Mundo Animal*. Buenos Aires, Compañía Editorial Fabril Editora, 1971.
- , “Nuestra experiencia frente al cine y la literatura”. En *Semana de literatura y cine argentinos*. Mendoza, Universidad Nacional de Cuyo, 1972.
- , *Annabella. Novela en forma de cuentos*. Buenos Aires, Orión, 1974
- , *El Juicio de Dios*. Antología de cuentos. Buenos Aires, Orión, 1975.
- , *Zama*. Torino, Einaudi, 1977.
- , *Absurdos*. Barcelona, Pomaire, 1978.
- , Madrid, Alfaguara, 1979.
- , *hacedor de silencio*. Barcelona, Plaza y Janés, 1982.
- , *Cuentos del exilio*. Buenos Aires, Bruguera, 1983.
- , “Datos Bio-Bibliográficos (anotados hasta 1983). Buenos Aires, copia mecanografiada, datos recogidos con motivo de la entrega del título Doctor Honoris Causa por la Universidad Nacional de Cuyo.
- , “Luchar contra la palabra. Diálogo con Antonio Di Benedetto”. Entrevista de Ricardo Zelarayán. Diario *Clarín*, 12 de julio de 1975. Reproducida en *Cuentos claros* de Antonio Di Benedetto, Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora, 1999.
- , *El silenciero*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora, 1999/2003.
- , *Los suicidas*. Adriana Hidalgo editora, 1999.
- , *Mundo animal / El cariño de los tontos*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2000.
- , *Absurdos*. Adriana Hidalgo editora. Buenos Aires, 2004.
- , *El pentágono. Novela en forma de cuentos*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora, Buenos Aires, 2005.
- , *Cuentos completos*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora, 2006.
- , *Sombras nada más...* Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora, 2008.
- Dostoyevski, Fiodor Mijailovich. *El doble*. En *Obras completas*. T. I. Madrid, Aguilar, 1968.
- Dobrovsky, Serge. *Fils*, París, Galilée, 1977.
- , *Fils “Autobiographie/Vérité/Psychanalyse”*. *L'Esprit Créateur*, Volume 20, Department of French and Italian, College of Liberal Arts, University of Minnesota, 1980.
- Draghi Lucero, Juan. *Encuesta a la literatura Argentina Contemporánea*. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1982.
- , *Cuentos Mendocinos*. Buenos Aires, Editorial Troquel, 1964.
- , *Las mil y una noches argentinas*. Buenos Aires, Ediciones Corregidor, 1987.
- , *El bailarín de la noche*. Buenos Aires, Ediciones Troquel, 1969.
- , *Cancionero Popular Cuyano*. Mendoza, Ediciones del Canto Rodado, 1997.
- Eakin, Paul John. *En contacto con el mundo*. Madrid, Megazul/Endymión, 1994.
- Eco, Umberto. *Tratado de semiótica general*. Barcelona, Lumen, 1977.

- , *De los espejos y otros ensayos*. Barcelona, Lumen, 1988.
- , *Lector in fabula*. Barcelona, Lumen, 1981.
- Eichenbaum, Boris. “La Teoría del método formal”. Tvetzan Todorov (ed.), *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. México D.F., Siglo XXI, 1970.
- Espejo Cala, Carmen. *Víctimas de la espera. La narrativa de Antonio Di Benedetto*. Huelva, Vicerrectorado de Huelva, 1993.
- , *Las víctimas de la espera. Antonio Di Benedetto: Claves Narrativas*. Tesis doctoral inédita. Universidad de Sevilla, 1991. <http://fondosdigitales.us.es/tesis/tesis/226/las-victimas-de-la-espera-antonio-di-benedetto-claves-narrativas/> Captura 10/6/2017.
- Espinoza, Enrique comp. *Para una revisión de las letras argentinas*. Buenos Aires, Losada, 1967.
- Fairbairn, Ronald. *Estudio Psicoanalítico de la personalidad*. Buenos Aires, Hormé, 1970.
- Feld, Claudia. “La acechanza de lo pequeño”. *Zama*, nº 1, Buenos Aires, Instituto de Literatura Hispanoamericana, Facultad de Filosofía y Letras, UBA, 2008.
- Feria Jaldón, Ernesto. *Estudios sobre Kafka*. Sevilla, Editorial Renacimiento/ Diputación Provincial de Huelva, 2000.
- Fernández de Gardes, Roxana. Actas del Congreso Nacional de Literatura. Molle, Narrativa Di Benedetto. Tucumán, 1980.
- Fernández, Teodosio. *Literatura hispanoamericana: sociedad y cultura*. Madrid. Akal. 1998.
- , *Historia de la literatura hispanoamericana*. Madrid, Editorial Universitas, 1995.
- , *La poesía hispanoamericana (hasta final del modernismo)*. Madrid, Taurus, 1989.
- , *La poesía hispanoamericana en el siglo XX*. Madrid, 1987.
- , *Teoría y crítica literaria de la emancipación hispanoamericana*. Alicante, Instituto de Cultura Juan Gil-Albert, 1997.
- , “Lo real maravilloso de América y la literatura fantástica”. *Teorías de lo fantástico*. David Roas (comp.). Madrid, Arco/Libros, 2001.
- Fevre, Fermín. “Valoración de Zama”. Revista *Criterio*. Buenos Aires, 26 de octubre de 1972.
- Filer, Malva. *La novela y el diálogo de los textos. Zama de Antonio Di Benedeto*. México D.F., Oasis, 1982.
- , “Estructura y significación de *Annabella* de Antonio Di Benedetto”. *The analysis of literary texts. Current trends in methodology*. Pope, Randolph (ed.). Ypsilanti, Michigan, Bilingual Press, 1980, pp. 291-297.
- , “Los animales simbólicos de Antonio Di Benedetto”. En Minc, Rose S. y Marilyn Frankenthaler eds. *Requiem for de boom —Premature? A symposium*. Montclair, NJ. Montclair State College, 1980, 123-136.
- Fingerit, Julio. *Realismo*. Buenos Aires, Manuel Gleizer editor, 1930.
- Foucault, Michel. *Las palabras y las cosas*. México D.F., Siglo Veintiuno Editores, 1998.
- , *La arqueología del saber*. México D.F., Siglo Veintiuno Editores, 1996.
- , *Entre filosofía y literatura*. Barcelona, Buenos Aires, Paidós, 1999.
- , *De lenguaje y literatura*. Barcelona, Paidós, 1996.
- , *El pensamiento del afuera*. Valencia, Pre-Textos, 1998.
- , *Tecnologías del yo. Y otros textos afines*. Barcelona, Paidós Ibérica, 1990.
- Foucault, Michel, Barthes, Roland, Derrida, Jaques y otros. *Teoría de conjunto*. Barcelona, Seix Barral, 1971.

- Freidemberg de Villalba, Ana. "Homenaje al escritor Antonio Di Benedetto", *Voces mendocinas* 1991, pp. 1-18., 13 de
- Frye, Northop. *Anatomía de la crítica*. Caracas, Monte Ávila, 1991.
- , "Los arquetipos de la literatura". "The archetypes of Literature." *The Kenyon Review* OS XIII, 1 (january 1951), reproducido en Cuesta Abad, José Manuel y Jiménez Hefferman, Julián, eds. *Teorías Literarias del Siglo XX*. Tres Cantos, Madrid, Ediciones Akal, 2005
- Gadamer, Hans-George. *Estética y hermenéutica*. Madrid, Tecnos, 1996.
- Fuentes, Carlos. *Cervantes o la crítica de la lectura*. México D.F., J. Moritz, 1979.
- Funes, Lucio. *Anécdotas mendocinas*. Mendoza, s/n, 1936.
- Gabrielli, Andrés. "En busca de la memoria perdida. Entrevista a Antonio Di Benedetto." *El Attilio de la Cultura*. Diario *Uno*, n° 171. Mendoza, domingo 6 de octubre de 1996, p.7.
- Galton, Francis. *Herencia y Eugenesia*. Madrid, Alianza Editorial, 1988.
- Galván Moreno, C. *El periodismo argentino*. Buenos Aires, Claridad, 1944.
- Gambarte, Eduardo Mateo. *El concepto de generación literaria*. Madrid, Ed. Síntesis, 1996.
- Gasparini, Philippe. *Est-il je? Roman autobiographique et autofiction*. París, Seuil. 2004.
- Genette, Gérard. *Ficción y dicción*. Barcelona, Lumen, 1993.
- , *Metalepsis. De la figura a la ficción*. Trad. Luciano Padilla López. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2004.
- , *Nuevo discurso del relato*. Madrid, Cátedra, 1998.
- , *La obra de arte*. Barcelona, Lumen, 2000.
- , *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Trad. Celia Fernández Prieto. Madrid, Taurus, 1989.
- , *Umbrales*. Trad. Susana Lage. México DF, Buenos Aires, Siglo Veintiuno Editores, 2001.
- Gil Amate, Virginia (ed.). *Escritores sin Patria. La narrativa argentina de la segunda mitad del siglo XX. Estudios en honor de Daniel Moyano*. Oviedo, Ediciones de la Universidad de Oviedo/Ediciones Nobel, 2006.
- Giordano, Alberto. "Las víctimas de la desesperación. Una aproximación al mundo de Antonio Di Benedetto". *Zama*, n° 1, Buenos Aires, Instituto de Literatura Hispanoamericana, Facultad de Filosofía y Letras, UBA, 2008.
- Giorno, Vicente. *La viñeta de hoy*. Buenos Aires, Colección Nativa, 1955.
- Goldar, Ernesto. *El peronismo en la literatura argentina*. Buenos Aires, Freeland, 1971.
- Goloboff, Mario. *Elogio de la mentira. Diez ensayos sobre escritores argentinos*. Buenos Aires, Simurg, 2001.
- , *Atípicos en la literatura latinoamericana*. Noe Jitrik compilador. Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, Oficina de Publicaciones Ciclo Básico Común, Instituto de Literatura Hispanoamericana, 1997.
- , *Conversaciones con Cortázar*. Barcelona, Edhasa, 1981.
- , "La soledad de un hombre cualquiera". Mendoza, Diario *Los Andes*, suplemento Cultura, sábado 7 de octubre de 2006.
- Gómez Paz, Julieta. "El universo narrativo". En "Aproximación a la obra de Antonio Di Benedetto". *Voces mendocinas*. 13 de junio 1991, pp. 87-91
- Gori, Gastón. *La forestal: la tragedia del quebracho colorado*. Buenos Aires, Ameghino, 1999.
- Goytisolo, Luis. *Estatua con palomas*. Barcelona, Seix Barral, 1992.

- Grabe, Nina; Lang, Sabine y Meyer-Minnemann (eds.). *La narración paradójica. «Normas narrativa» y el principio de la «transgresión»*. Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert Verlag, 2006.
- Gramuglio, María Teresa. “El lugar de Juan José Saer”. *Juan José Saer por Juan José Saer*. Buenos Aires, Celtia, 1986. Reproducido en *Ficciones Argentinas. Antología de lecturas críticas*. Ana María Barrenechea Ed. Buenos Aires, Grupo Editorial Norma, 2004.
- Gramuglio, María Teresa. “El realismo y sus destiempos en la literatura argentina.” *El imperio realista. Historia crítica de la literatura argentina, Volumen 6*. Buenos Aires, Emecé Editores, 2002.
- Grünfeld, Mihai. *Antología de la poesía latinoamericana de vanguardia (1916-1935)*. Madrid, Ediciones Hiperión, 1997.
- Guardiola, María Fernanda. *La configuración polifónica en Los Suicidas de Antonio Di Benedetto*. Mendoza, Universidad Nacional de Cuyo, Facultad de Filosofía y Letras, 1995.
- Guerrero, Gustavo. “Uslar Pietri en traje de cuentista”. En *Cuentos completos*. De Arturo Uslar Pietri. Madrid, Páginas de espuma, 2006.
- Guillén, Claudio. *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la Literatura Comparada (Ayer y hoy)*. Barcelona, Editorial Tusquets, 2005.
- Gullón, Ricardo. *Autobiografía de Unamuno*. Madrid, Gredos, 1976.
- , *Psicologías del autor y lógicas del personaje*. Madrid, Taurus, 1979.
- Guzmán, Flora. “Entre lo thanático y lo erótico”. *La nueva estafeta*. Madrid. 1977.
- Hahn, Oscar. *Antología del cuento fantástico hispanoamericano. Siglo XX*. Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 1990.
- Halperín, Jorge. “Lentamente estoy volviendo al exilio. Conversación con el escritor Antonio Di Benedetto”. *Diario Clarín*, Buenos Aires, 14 de julio de 1985, p. 18.
- Herrera, Ataliva. Prólogo a *Cara de Tigre, Cuentos mendocinos*. San Rafael, Mendoza, Imprenta Taranto, 1928.
- Huidobro, Vicente. Originalmente en Francés “La création pure. Essai d’esthétique”, en revista *L’Esprit Nouveau*, París, Abril de 1921, transcripto de *Obras Completas*, Tomo I, Santiago de Chile, Andrés Bello, 1976.
- Iglesias Santos, Montserrat. “El sistema literario: teoría empírica y teoría de los polisistemas”. En *Avances en Teoría de la Literatura. Estética de la Recepción, Pragmática, Teoría Empírica y Teoría de los Polisistemas*. Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela. 1994.
- Ionesco, Eugène. Entrevista en *Personajes a fondo*, Joaquín Soler Serrano, Barcelona, Editorial Planeta, 1987.
- , *Diario, Tomos I y II*. Madrid, Guadarrama, 1969.
- , *El rinoceronte y otros relatos*. Madrid, Abada Editores, 2007.
- Ivars, Lorena A. “La novela autobiográfica en Abelardo Arias. A propósito de *La Vara De Fuego*.” En *Revista de Literaturas Modernas*, nº 36, Mendoza, Universidad Nacional de Cuyo, 2006, pp. 139-166.
- James, Henry. *El arte de la novela y otros ensayos*. Valparaíso, Ediciones Universitarias de Valparaíso, 1973.
- Jackson, Rosemary. *Fantasy, the literature of subversión*. London-New York, Methuen, 1981.

- , “Lo «oculto» de la cultura”. *Teorías de lo fantástico*. David Roas comp. Madrid, Arco/Libros, 2001.
- Jakobson, Roman. *Ensayos de Lingüística general*. Barcelona, Seix Barral, 1975.
- Jauss, Hans Robert. *La literatura como provocación*. Barcelona, Ediciones Península, 1976.
- Jitrik, Noé. *Seis novelistas argentinos de la nueva promoción*. Edición Biblioteca San Martín. Mendoza, 1959.
- , *Atípicos en la literatura latinoamericana*. Noé Jitrik (comp.). Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, Oficina de Publicaciones. Instituto de Literatura Hispanoamericana. Buenos Aires, 1997(?).
- , *El no existente caballero*. Buenos Aires, Megalópolis, 1975.
- , “La «novela futura» de Macedonio Fernández”. *Nueva Novela Latinoamericana II*. Jorge Lafforgue (comp.). Buenos Aires, Paidós, 1972.
- , *Historia e imaginación literaria: las posibilidades de un género*. Buenos Aires, Biblos, 1995.
- , “Las marcas del deseo y el modelo psicoanalítico”. *Historia crítica de la literatura argentina. Volumen 10*. Buenos Aires, Emecé Editores, 1999.
- , *Suspender toda certeza: antología crítica (1959—1976)*. Buenos Aires, Biblos, 1997.
- , *Ensayos y estudios de literatura argentina*. Galerna. Buenos Aires, 1970.
- , *Horacio Quiroga: una obra de experiencia y riesgo*. Arca. Montevideo, 1967.
- , *Las maravillas de lo real: literatura latinoamericana*. Buenos Aires, UBA, Instituto de Literatura Hispanoamericana, 2000.
- Kafka, Franz. *La condena (La condena, Descripción de una lucha, Contemplación, Un médico rural, En la colonia Penitenciaria, Artista del hambre, Apéndice, Ricardo y Samuel, Tres críticas)*. Buenos Aires, Emecé, 1952.
- , *Obras Completas. T. I y II*. Barcelona, Círculo de Lectores, 2000.
- , *Carta al padre*. Obras Completas, Tomo II. Barcelona, Círculo de Lectores, 2000.
- , *Escritos de Franz Kafka sobre sus escritos*. Recopilados por Eric Heller y Joachim Beug. Barcelona, Anagrama, 1983.
- Kierkegaard, Søren. *O esto o lo otro*. Madrid, Trotta, 2006.
- , *El concepto de la angustia*. Madrid, Guadarrama, 1965.
- , *Tratado de la desesperación*. Buenos Aires, Santiago Rueda, 1980.
- , *Temor y temblor*. Madrid, Editora Nacional, 1981.
- Kofler, Leo. *Arte abstracto y literatura del absurdo*. Trad. Eduardo Subirats. Barcelona, Barral Editores, 1970.
- Kohan, Martín. Prólogo a *Declinación y Ángel* de Antonio Di Benedetto, Buenos Aires, Gárgola, 2006.
- Kristeva, Julia. *Semiótica 1*. Trad. José María Arancibia. Madrid, Fundamentos, 1978.
- , *Semiótica 2*. Traducción José María Arancibia. Madrid, Fundamentos, 1981.
- , *El texto de la novela*. Trad. Jordi Llovet. Barcelona, Lumen, 1974.
- Kundera, Milan. *El arte de la novela*. Barcelona, Tusquets Editores, 1986.
- Lafforgue, Jorge (comp.). *Misterio cinco. Los ganadores del Primer concurso latinoamericano de cuentos policiales*. Buenos Aires, Siete Días Club, 1975.
- Lafuente Machain, Ricardo de. *La Asunción de antaño*. Emecé. Buenos Aires, 1943.
- Laín Entralgo, Pedro. *La espera y la esperanza*. Madrid, Alianza, 1984.
- Laín Entralgo, Pedro. *Teoría y realidad del otro*. Madrid, Revista de Occidente, 1968.
- Lang, Sabine. “Prolegómenos para una teoría de la narración paradójica”. *La narración paradójica. «Normas narrativa» y el principio de la «transgresión»*. Nina Grabe,

- Sabine Lang y Klauss Meyer-Minnemann (eds.). Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert Verlag, 2006.
- Laplanche, Jean y Pontalis, Jean-Bertrand. *Diccionario de Psicoanálisis*. Buenos Aires, Paidós, 2004.
- Lautréamont, Comte de. *Obras Completas. Los cantos de Maldoror*. Torrejón de Ardoz, Madrid, Ediciones Akal, 1988.
- Lecarme, Jacques. “L’autoficción: un mauvais genre?”. *Autofictions et Cie*. Cahiers RITM n° 6, pp. 227-249. París, Université de Paris X, 1993.
- Lefere, Robin. *Borges. Entre autorretrato y automitografía*. Madrid, Gredos, 2005.
- Legaz, María Elena coord. *Desde la niebla: sobre lo autobiográfico en la literatura argentina*. Córdoba, Argentina, Alción, 2000.
- , *Un tal Julio. (Cortázar, otras lecturas)*. Córdoba, Argentina, Alción, 1998.
- Lejeune, Philippe. *El pacto autobiográfico y otros estudios*, Madrid, Megaluz-Endymion, 1994.
- , “Nouveau Roman et retour à l’autobiographie”. En *L’auteur et le Manuscrit*, Michel Contant (ed.). Paris, Presses Universitaires de France, 1991.
- Lespada, Gustavo. “Diario de un condenado. Para una caracterización del personaje en *Zama* de Antonio Di Benedetto”. *Zama*, n° 1, Buenos Aires, Instituto de Literatura Hispanoamericana, Facultad de Filosofía y Letras, UBA, 2008, pp. 163-171.
- Levi-Montalcini, Rita. *Elogio de la imperfección*. Barcelona, Ediciones B, 1998.
- Lipotevsky, Gilles. *La era del vacío*. Barcelona, Anagrama, 1986.
- Lojo, María Rosa. “Diversa unidad. Vasta recopilación de los relatos de un autor fundamental.” *Diario La Nación*, Suplemento Cultural, domingo 4 de marzo de 2007.
- López de Santa María. Prólogo a *El mundo como voluntad y representación I y II*, de Arthur Schopenhauer. Madrid, Trotta, 2005.
- Lorenz, Günter. *Diálogo con América Latina*. Valparaíso-Barcelona. Ediciones Universitarias de Valparaíso/Pomare, 1972.
- Lorenzo, Fernando. *Fernando Lorenzo*. Mendoza, Ediciones Culturales de Mendoza-EDIUNC, 2006.
- Loubet, Jorgelina. *Coordenadas literarias*. Buenos Aires, El Francotirador, 1996.
- , “Crítica”, En “Aproximación a la obra de Antonio Di Benedetto”. *Voces mendocinas*. 13 de junio 1991, pp. 95-101.
- Lukács, György. *La novela histórica*. México D.F, Ediciones Era, 1977.
- , *Ensayos sobre el realismo*. Buenos Aires, Siglo XX, 1965.
- , *Teoría de la novela*. Buenos Aires, Siglo XX, 1966.
- Macor, Darío y Tcach, César (eds). *La invención del peronismo en el interior del país*. Santa Fe, Ediciones de la Universidad Nacional del Litoral, 2003.
- Mancini, Adriana. “El silenciero: entre ruidos y familia, escritura y novela”. *Zama*, n° 1, Buenos Aires, Instituto de Literatura Hispanoamericana, Facultad de Filosofía y Letras, UBA, 2008.
- Mann, Thomas. *El artista y la sociedad*. Madrid, Guadarrama, 1975.
- , *Doktor Faustus*. Barcelona, Seix Barral, 1984.
- , *Schopenhauer, Nietzsche, Freud*. Barcelona, Bruguera, 1984.
- Marechal, Leopoldo. *Adán Buenosyres*. Madrid, Castalia, 1994.
- , *Megafón o la guerra*. Buenos Aires, Sudamericana, 1970.
- , *Cuaderno de navegación*. Buenos Aires, Emecé, 1995.
- Marías, Javier. *Todas las almas*. Barcelona, Anagrama, 1989.

- , *Literatura y fantasma*, Madrid, Siruela, 1993.
- , *Negra espalda del tiempo*. Madrid, Alfaguara, 1998.
- Mariátegui, José Carlos. “Nacionalismo y vanguardismo en la literatura y el arte”. *Revista Mundial*, Lima, 4 de diciembre de 1924.
- Marinello, Juan. “El momento”. *Revista de avance*, La Habana, Año 1, n° 10, 30 de Agosto de 1927. En Gloria Videla de Rivero, *Direcciones del Vanguardismo Hispanoamericano*. Mendoza, Editorial de la Universidad Nacional de Cuyo, 2011.
- Martínez, Carlos. “Antonio Di Benedetto. La fascinación del cine y la levedad de su escritura”. *Zama*, n° 1, Buenos Aires, Instituto de Literatura Hispanoamericana, Facultad de Filosofía y Letras, UBA, 2008.
- Martínez Estrada, Ezequiel. *Radiografía de la pampa*. Losada. Buenos Aires, 2001.
- , *Sarmiento. Ensayos críticos*. Beatriz Viterbo Editora. Rosario, 2001.
- , *Para una revisión de las letras argentinas*. Losada. Buenos Aires, 1967.
- , *El hermano Quiroga*. Instituto Nacional de Investigaciones y Archivos Literarios. Montevideo, 1957.
- , *La cabeza de Goliat*. Clarín/Editorial del Sol, Barcelona, 2001.
- , *Análisis funcional de la cultura*. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1992.
- Masotta, Oscar. *Sexo y traición en Roberto Arlt*. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1982.
- , *Conciencia y estructura*. Buenos Aires, Corregidor, 1990.
- , *Introducción a la lectura de Jaques Lacan*. Buenos Aires, Corregidor, 1988.
- , “Explicación de *Un dios cotidiano*.” *Ficciones Argentinas: Antología de lecturas críticas*. Ana María Barrenechea, ed. Buenos Aires, Grupo Editorial Norma, 2004.
- , *El Pop-art*. Buenos Aires, Columba, 1967.
- , *La historieta en el mundo moderno*. Buenos Aires, Paidós, 1970.
- Mata Induráin, Carlos. “Retrospectiva sobre la evolución de la novela histórica.” *La novela histórica. Teoría y comentarios*. Navarra, Ediciones Universidad de Navarra, 1995.
- Matamoro, Blas. *Oligarquía y literatura*. Buenos Aires, Ediciones del Sol, 1975.
- , “Realismo argentino del medio siglo.” *Escritores sin Patria. La narrativa argentina de la segunda mitad del siglo XX. Estudios en honor de Daniel Moyano*. Gil Amate, Virginia (ed.). Oviedo, Ediciones de la Universidad de Oviedo/Ediciones Nobel, 2006.
- Maturo, Graciela. “Anotaciones sobre literatura actual de Mendoza”. *Revista Lyra*, n° 201-203. Buenos Aires, Marzo de 1969.
- , *El mito y el cuento tradicional*. Buenos Aires, Tekné, 1984.
- , “La aventura vital en la creación de Antonio Di Benedetto”, en *Páginas de Antonio Di Benedetto seleccionadas por el autor*. Buenos Aires, Celtia, 1987.
- , “Sueño y memoria en la autocomprensión creadora. Sombras nada más, de Antonio Di Benedetto.” *Fenomenología, creación y crítica. Sujeto y mundo en la novela latinoamericana*. Buenos Aires, Fernando García Cambeiro, 1989.
- , *Introducción a una hermenéutica del texto*. Buenos Aires, Tekné, 1995.
- Mauro Castellarin, Teresita. *La narrativa de Antonio Di Benedetto*. Madrid, Editorial de la Universidad Complutense de Madrid, 1992.
- Mauron, Charles. “Interpretación del mito personal”. Título original *Des métaphores obsédants au mythe personnel*, París, Corti, 1962, en *Teorías literarias del siglo XX*, José Manuel Cuesta Abad y Julián Jiménez Hefferman (eds.). Traducción de José Luis Sánchez Silva. Madrid, Ediciones Akal, 2005.
- May, Georges. *La autobiografía*. México, Fondo de Cultura Económica, 1982.

- Méndez, Evar. «El rol de *Martín Fierro* en la renovación poética actual». Muller-Bergh, Klaus y Mendonça Teles, Gilberto, eds. *Vanguardia latinoamericana: historia, crítica y documentos. Tomo V. Chile y países del Plata: Argentina, Uruguay, Paraguay*. Madrid, Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, 2009.
- Méndez, Evar (dir). *Martín Fierro*. Edición facsimilar. Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 1995.
- Merleau-Ponty, Maurice. *Sentido y sinsentido*. Barcelona, Ediciones Península, 1977.
- , *La prosa del mundo*. Madrid, Taurus Ediciones. 1971.
- Millares, Selena. *La revolución secreta: prosas visionarias de vanguardia*. Ensayo. Tenerife, Ediciones Idea, 2010.
- Miller, Jacques-Alain. Introducción a *Obras Escogidas* de Jacques Lacan, Barcelona, RBA, 2006.
- Miroux, Jean-Philippe. *La autobiografía: las escrituras del yo*. Buenos Aires, Nueva Visión, 2005.
- Mochkofsky, Graciela. *Timerman. El periodista que quiso ser parte del poder (1923-1999)*. Buenos Aires, Sudamericana, 2003-2004.
- Modern, Rodolfo E. *El expresionismo literario*. Buenos Aires, Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1972.
- Molero de la Iglesia, Alicia. *La autoficción en España (Jorge Semprún, Carlos Barral, Luis Goytisolo, Enriqueta Antolín, y Antonio Muñoz Molina)*. Berna, Peter Lang, 2000.
- , “Figuras y significados de la autonovelación.” *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid, 2006, digital:
<http://www.ucm.es/info/especulo/numero33/autonove.html> Captura 9/6/2017
- , “Los sujetos literarios de la creación biográfica”. *Biografías literarias (1975-1997)*. José Romera Castillo y Francisco Gutiérrez Carbajo (eds.). Madrid, Visor, 1998.
- Molina, Hebe Beatriz. “La conquista del espacio: *Matar la Tierra* (1952) de Alberto Rodríguez (h)”. En *Literatura de Mendoza. Espacio, historia, sociedad*. Tomo III. Mendoza, Universidad Nacional de Cuyo, Facultad de Filosofía y Letras, 2003, pp. 77-89.
- , “Historia y espacio político en *El Club de las Damas* de Manuel José Olascoaga”. En *Literatura de Mendoza. Espacio, Historia, Sociedad*. Tomo I. Mendoza, Universidad Nacional de Cuyo, Facultad de Filosofía y Letras, 2000, pp. 145-172.
- , “El espacio de los sueños: *Arriba pasa el viento* de Fernando Lorenzo”. En revista *Piedra y Canto. Cuadernos del Centro de Estudios de la Literatura Mendocina*, n° 7-8. Mendoza, Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras, 2001-2002, pp. 137-150.
- Montacuto, Ricardo. “Hubo un periodismo alcahuete de las Fuerzas Armadas”. Mdz Online, 3 de marzo de 2010. <http://www.mdzol.com/entrevista/194121/> Captura 6/6/2017
- Morales, Ernesto. *Leyendas guaraníes*. Buenos Aires, Editorial Futuro, 1946.
- Morales Guiñazú, Fernando. *Historia de la Cultura Mendocina*. Biblioteca de la Junta de Estudios Históricos de Mendoza, Volumen IV. Mendoza, Best Hermanos, 1943.
- Moreno, Fulgencio R. *La ciudad de Asunción*. Buenos Aires, Librería J. Suárez, 1926.
- Mukařovský, Jan. *Arte y semiología*. Madrid, Alberto Corazón, 1971.
- Muller-Bergh, Klaus y Mendonça Teles, Gilberto, eds. *Vanguardia latinoamericana: historia, crítica y documentos. Tomo V. Chile y países del Plata: Argentina, Uruguay, Paraguay*. Madrid, Iberoamericana–Frankfurt, Vervuert, 2009.
- Muñoz, María Teresa. “Wilhelm Worringer. Fin del Expresionismo”. <http://www.arranz.net/web.arch-mag.com/6/vestigio/06.html> Captura 9/6/2017.

- Muñoz Molina, Antonio. *La verdad de la ficción*. Sevilla, Renacimiento, 1992.
- Murena, Héctor A. *El pecado original de América*. Buenos Aires, Sur, 1954.
- Nacarato, Vicente. *Sentido esotérico de las artes plásticas contemporáneas y Esbozo sobre la vida y obra de Fidel de Lucía*. Mendoza, Universidad Nacional de Cuyo, Departamento de Extensión Universitaria, 1965.
- Nadeau, Maurice. *La novela francesa después de la guerra*. Caracas, Tiempo Nuevo, 1970.
- Nallim, Carlos Orlando. "Poesías completas de Alfredo R. Bufano. Edición, estudio preliminar y notas de Gloria Videla de Rivero. En *Revista Universidad Complutense de Madrid*.
- , *Cinco narradores argentinos*. México D.F., Universidad Nacional Autónoma de México, 1987, pp. 103-117.
- Navarrete, José Francisco. "Mendoza (1939-1960)". *Historia del teatro argentino en las provincias*. Osvaldo Pellettieri (dir.) et. al. Grupo de Estudios de Teatro Argentino e Iberoamericano. Buenos Aires, Galerna – Instituto Nacional de Teatro, 2007.
- Néspolo, Jimena. *Ejercicios de pudor. Sujeto y escritura en la narración de Antonio Di Benedetto*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora, 2004.
- , Prólogo a *El pentágono*. Hidalgo editora. Buenos Aires, 2005. UAM
- , "Hombre entre muros: la culpa. En torno a la narrativa breve de Antonio Di Benedetto.". *Tramas; para leer la literatura argentina*, Vol. III, n° 7,
- Niemetz, Diego. "Kafka en la obra de Antonio di Benedetto". *Piedra y canto. Cuadernos del Centro de Estudios de Literatura de Mendoza*, 2003-2004, No. 9-10, pp. 91-107.
- , "La escritura como forma de autodefinición en Antonio Di Benedetto". *Piedra y Canto. Cuadernos del Centro de Estudios de Literatura de Mendoza.*, n° 13-14. Mendoza, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Cuyo, 2007-2008, pp. 291-298.
- , "Para una poética de la marginalidad: teoría y práctica en Antonio Di Benedetto". *Poéticas de autor en la Literatura Argentina (desde 1950)*, T. I. Víctor Gustavo Zonana Editor. Buenos Aires, Corregidor, 2007, pp. 143-164.
- Nordenflycht, Adolfo de. "Canto/Piedra: lectura de *Piedra Infinita* de Jorge Enrique Ramponi". En revista *Piedra y Canto. Cuadernos del Centro de Estudios de la Literatura Mendocina*, n° 2. Mendoza, Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras, 1994. Pp. 91-70.
- Núñez, Jorgelina. "Relatos que juegan con el lenguaje". Ñ *Revista de Cultura*. 2 de septiembre de 2006.
- Ortega y Gasset, José. "La deshumanización del arte". *Obras Completas*, Madrid, Revista de Occidente en Alianza Editorial, 1983.
- Orphée, Elvira. "Los sueños, la realidad". *La Nación*, 12 de mayo de 1985 4ª Sección, p. 4.
- Ots Capdequi, Jose María. *Instituciones*. Editorial Salvat. Barcelona, 1959.
- , *El elemento popular y las minorías gobernantes en la obra de la expansión española en América*. Valencia, Gráficas Vives Mora, 1938.
- , *El Estado español en las Indias*. México D.F., Fondo de Cultura Económica, 1986.
- Oviedo, Jorge Enrique. "«Adolfo Calle, Los Andes y la cultura de Mendoza». Discurso de incorporación del periodista y ex director del diario Los Andes Jorge Enrique Oviedo". En *Boletín de la Academia Nacional de Periodismo*, Año 6, n° 16, Academia Nacional de Periodismo de Argentina-Editorial Dunken, Buenos Aires, 2004, pp.35-53.

- , “Antonio Di Benedetto. El periodista cercano, el hombre distante”. Boletín de la Academia Nacional de Periodismo, Año 8, nº 20, Buenos Aires, Academia Nacional de Periodismo, 2006, pp. 35-60.
- , *El periodismo en Mendoza. Historia del periodismo argentino. Volumen V*. Buenos Aires, Academia Nacional de Periodismo, 2010.
- Pagés Larraya, Antonio (ed.). *Cuentos de nuestra tierra*. Buenos Aires, Raigal, 1952.
- , “Estudio preliminar.” *Cuentos fantásticos*, de Eduardo L. Holmberg, Buenos Aires, Hachette, 1957.
- Paita, Jorge A. (J.A.P.) “Antonio Di Benedetto: Zama”. Buenos Aires, *Sur* Nº 251, marzo-abril de 1958, pp. 79,80
- Pavel, Thomas. *Representar la existencia. El pensamiento de la novela*. Barcelona, Crítica, 2005.
- Pellegrini, Aldo. Revista *Qué*, nº 1, Buenos Aires, noviembre de 1928.
- Pellettieri, Osvaldo (ed.). *Estudios sobre teatro iberoamericano y argentino*. Buenos Aires, Editorial Galerna/Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Buenos Aires, 1992.
- , *Historia del teatro argentino en las provincias. Vol. I y II*. Osvaldo Pellettieri et. al. Grupo de Estudios de Teatro Argentino e Iberoamericano. Buenos Aires, Galerna / Instituto Nacional de Teatro, 2007.
- , *El sainete y el grotesco criollo: del autor al actor*. Buenos Aires, Galerna, 2008.
- Piglia, Ricardo. “Ideología y ficción en Borges”. *Punto de Vista*, año 2, nº 5, Buenos Aires, Marzo de 1979.
- , *Formas Breves*. Barcelona, Anagrama, 2000.
- , “Epílogo” a *El arquero inmóvil: nuevas poéticas sobre el cuento*. Eduardo Becerra ed. Madrid, Páginas de Espuma, 2006.
- , *Crítica y ficción*. Buenos Aires, Seix Barral, 2000.
- Piglia, Ricardo y Saer, Juan José. *Diálogo*. México D.F., Mangos de Hacha, 2010.
- Pirandello, Luigi. “El Humorismo”. *Obras Escogidas*, T. I. Madrid, Aguilar, 1965 (1968).
- , *Seis personajes en busca de autor. Obras Escogidas*, T. I. Madrid, Aguilar, 1965.
- , “Uno, ninguno y cien mil. Obras Escogidas T. I. Madrid, Aguilar, 1965.
- , “El mantón negro”. *Obras Escogidas*, T. I. Madrid, Aguilar, 1965
- , “Teatro nuevo y teatro viejo”. *Obras Escogidas*, T. I. Madrid, Aguilar, 1965
- , “Ilustradores, actores y traductores”. *Obras Escogidas*, T. I. Madrid, Aguilar, 1965
- , “La renta vitalicia”. *Obras Escogidas*, T. I. Madrid, Aguilar, 1965
- , “La señora Frola y su yerno el señor Ponza”. *Obras Escogidas*, T. II. Madrid, Aguilar, 1965
- , *Así es (si así os parece)*. *Obras Escogidas*, T. II. Madrid, Aguilar, 1965
- , *La razón de los demás*. *Obras Escogidas*, T. II. Madrid, Aguilar, 1965
- , “Subjetivismo y objetivismo en el arte de la narración.” *Obras Escogidas*, T. II. Madrid, Aguilar, 1965.
- , “Arte y ciencia”. *Obras Escogidas*, T. II. Madrid, Aguilar, 1965
- , *Ensayos*. Ediciones Guadarrama, Madrid, 1968.
- , *Relatos para un año. El Mantón negro*. Trad. de Rafael F. Tomás Llopis. Valencia, Editorial Pre-Textos, 2005.
- Pitol, Sergio. *De la realidad a la literatura*. Madrid, Fondo de Cultura Económica/Cátedra Alfonso Reyes-Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey, 2003.

- Pont Ibáñez, Jaume ed. *Brujas, demonios y fantasmas en la literatura fantástica hispánica*. Lleida, Edicions Universitat de Lleida, 1999.
- , "Prólogo" a Antonio di Benedetto, *El hacedor de silencio*, Plaza i Janés, Barcelona, 1985, pp. 7-12.
- Premat, Julio. *Héroes sin atributos. Figuras de autor en la literatura argentina*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2009.
- , "Lo breve, lo extraño, lo ajeno. Antonio Di Benedetto. Cuentos Completos". Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora, 2006.
- Prieto, Adolfo. *Borges y la nueva generación*. Buenos Aires, Letras Universitarias, 1954.
- , *Diccionario Básico de Literatura Argentina*. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1968.
- , *Literatura autobiográfica argentina*. Buenos Aires, Eudeba, 2003.
- , *Sociología del público argentino*. Buenos Aires, Leviatán, 1956.
- Propp, Vladimir. *Morfología del Cuento*. Madrid, Akal, 2007.
- Provencio, Pedro ed. *Antología de la poesía erótica española e hispanoamericana*. Madrid, Edaf, 2003.
- Rama, Ángel. "Medio siglo de narrativa latinoamericana (1922-1972)", *La novela en América Latina*. México D.F., Universidad Veracruzana (Fundación Ángel Rama), 1986.
- Ramponi, Jorge Enrique. *Piedra infinita*. Recopilación. Mendoza, Ediciones Culturales de Mendoza, Editorial de la Universidad Nacional de Cuyo, 2006.
- Rank, Otto. *El trauma del nacimiento*. Buenos Aires, Paidós, 1961.
- , *El mito del nacimiento del héroe*. Barcelona, Paidós, 1981.
- , *El doble*. Buenos Aires, Orión, 1976.
- Recinos, Adrián. *Popol Vuh. Las antiguas historias del Quiché*. México D.F., Fondo de Cultura Económica, 1995.
- Recio, Paloma. "La soledad como protección", en *Quimera*, N° 59, Barcelona, diciembre de 1986, pp. 35-39.
- Reyes, Alfonso. 1985. *La experiencia literaria*. Barcelona, Bruguera: 129.
- Ricci, Graciela. *Los circuitos interiores. Zama en la obra de A. Di Benedetto*. Buenos Aires, Fernando García Cambeiro, 1974.
- Ricoeur, Paul. *Tiempo y narración I. Configuración del tiempo en el relato histórico*. Trad. Agustín Neira. México D.F., Siglo Veintiuno Editores, 1995/2000.
- , *Tiempo y narración II. Configuración del tiempo en el relato de ficción*. Madrid, Cristiandad, 1987.
- , *Hermenéutica y psicoanálisis*. Buenos Aires, Ediciones Megalópolis, 1975.
- , *Finitud y culpabilidad*. Madrid, Taurus, 1982.
- , "Del existencialismo a la filosofía del lenguaje". En *Del existencialismo a la filosofía del lenguaje*. Trad. Beatriz Melano Couch. Buenos Aires, Centro de Investigación y Acción Educativa, Editorial Docencia, 1983.
- , *La metáfora viva*. Buenos Aires, Megápolis, 1977.
- Riffaterre, Michael. *Ensayos de estilística estructural*. Barcelona, Seix Barral, 1976.
- Roa Bastos, Augusto. "Reportaje a la tentación de la muerte". Revista *Los libros*, n° 3, Buenos Aires, Septiembre de 1969.
- Robbe-Grillet, Alain. *La Jalousie*. Paris, Les Editions de Minuit, 1957.
- , *Por una novela nueva*. Barcelona, Seix Barral, 1965.
- , *El mirón*. Madrid, Cátedra, 1987.

- Robbe-Grillet, Alain. "Lo real no es realista". Barcelona, *Quimera*, n° 60, enero de 1987, pp. 50-53.
- Robin, Régine. "La autoficción. El sujeto siempre en falta." En Arfuch, Leonor comp. *Identidades, sujetos y subjetividades*. Buenos Aires, Trama editorial/Prometeo libros, 2002.
- Roig, Arturo Andrés. *La literatura y el periodismo mendocinos a través de las páginas del diario "El Debate"*. Mendoza, Universidad Nacional de Cuyo, Departamento de Extensión Universitaria, 1963.
- , *Prólogo a Jorge Enrique Ramponi*. Mendoza, Ediciones Culturales de Mendoza, Editorial de la Universidad Nacional de Cuyo, 2006.
- , *La literatura y el periodismo mendocinos entre 1915-1940, a través de las páginas del Diario "Los Andes"*. Mendoza, Universidad Nacional de Cuyo, Departamento de Extensión Universitaria, 1965.
- , *Mendoza en sus letras y sus ideas*. Mendoza, Ediciones Culturales de Mendoza, 1996.
- , *Los orígenes de la Biblioteca Pública San Martín*. Mendoza, Edición de la Biblioteca Pública General San Martín, 1966.
- , *El pensamiento Latinoamericano y su aventura*. Buenos Aires, El Andariego, 2008.
- , *Breve historia intelectual de Mendoza*. Mendoza, Ediciones del Terruño, 1966.
- Rodríguez, Alberto (h). *Matar la Tierra*. Mendoza, D'Accurzio Impresor, 1956.
- , *Donde haya Dios*. Mendoza, G. D'Accurzio Impresor, 1955.
- Rodríguez, Alberto. "La tonada". En *Cancionero Cuyano (Canciones y danzas tradicionales)*. Buenos Aires, Numen, 1938.
- Rodríguez Monegal, Emir. *El juicio de los parricidas*. Buenos Aires, Editorial Deucalión, 1956.
- , "Sobre la estética de Worringer". En *Marcha*, n° 460, Montevideo, 24 de Diciembre de 1948, p.15.
- Rodríguez Pequeño, Francisco Javier. *Ficción y géneros literarios (los géneros literarios y los fundamentos referenciales de la obra)*. Madrid, Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid, 1995.
- Romano, Eduardo. "La parábola narrativa regionalista". En *Literatura de las regiones argentinas*, Videla de Rivero, Gloria y Castellino, Marta, eds. Mendoza, Universidad Nacional de Cuyo, 2004, pp. 165-182.
- Rosa, Nicolás. *Los fulgores del simulacro*. Santa Fe, Universidad Nacional del Litoral, Cuadernos de Extensión Universitaria, 1987.
- , *El arte del olvido. Sobre la autobiografía*. Buenos Aires, Puntosur, 1990.
- Rosa, Nicolás. *David Viñas y Oscar Masotta. Ensayo literario y crítica sociológica*. Rosario, Universidad Nacional de Rosario/Paradoxa, 1989.
- Rubione, Alfredo. *En torno al criollismo. Textos y polémica*. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1983.
- Ruiz Díaz, Adolfo. "La segunda edición de Zama". *Revista de Literaturas Modernas*, n° 7. Mendoza, Universidad Nacional de Cuyo. Facultad de Filosofía y Letras. 1968, pp. 137-140.
- , *El mito de Narciso en la literatura española*. Tesis doctoral. Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 1989.
- Saavedra, Guillermo. *La curiosidad impertinente: entrevistas con narradores argentinos*. Rosario, Beatriz Viterbo editora, 1993.
- Sabato, Ernesto. *El escritor y sus fantasmas*. Barcelona, Seix Barral, 1983.

- , *El otro rostro del peronismo*. Carta abierta a Mario Amadeo. Buenos Aires, edición de autor, 1956.
- , *¿Qué es el existencialismo?* Buenos Aires, Ediciones Culturales Olivetti, 1977.
- Saer, Juan José. *El concepto de Ficción*. Buenos Aires, Seix Barral, 2004.
- , *El concepto de ficción*. Buenos Aires, Compañía Editora Espasa Calpe S.A./Ariel, 1997.
- , *Una literatura sin atributos*. México D.F., Universidad Iberoamericana/Arte de México, 1996.
- , *La narración objeto*. Buenos Aires, Seix Barral-Planeta, 1999.
- , “Prólogo a *El silenciario*”. Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora, 2007.
- Saer, Juan José y Piglia, Ricardo. *Diálogo. Ricardo Piglia-Juan José Saer*. México D.F., Mangos de Hacha, 2010.
- Saguí, Teresita. *Antonio Di Benedetto. La nostalgia del ser como una forma del exilio*. Centro Argentino de Estudios Disciplinarios. Mendoza, 1988.
- Saítta, Sylvia y Romero, Luis Alberto. *Grandes entrevistas de la Historia Argentina (1879-1988)*. Buenos Aires, Punto de Lectura, 2002.
- Salas, Horacio. “Estudio preliminar” en *Revista Martín Fierro, Edición Facsimilar*, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 1995.
- , *Lecturas de la memoria: encuentros con escritores*. México, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica. 2005.
- Sales de Nasser, Dolly. “Cambios sociales en *El Hachador de Altos Limpios y Cuentos Mendocinos* de Juan Draghi Lucero”. En *Literatura de Mendoza. Espacio, historia sociedad*. Tomo III. Mendoza, Universidad Nacional de Cuyo, Facultad de Filosofía y Letras, 2003, pp. 91-118.
- , “El absurdo existencial en la obra de Antonio Di Benedetto”. En revista *Piedra y Canto. Cuadernos del Centro de Estudios de la Literatura Mendocina*, n° 5. Mendoza, Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras, 1997-1998, pp. 121-136
- , “Espacio y sociedad en *Álamos Talados* y *La Viña Estéril* de Abelardo Arias”. En *Literatura de Mendoza. Espacio, historia sociedad*. Tomo II. Mendoza, Universidad Nacional de Cuyo, Facultad de Filosofía y Letras, 2000, 169-218.
- Sánchez, Matilde. “Pablo Neruda: cartas al amigo de los Andes”. Diario *Clarín*, 6 de julio de 2008. <http://edant.revistaenie.clarin.com/notas/2008/07/06/01710159.html> Captura 6/6/2017
- Sánchez Quell, Hipólito, *Estructura y función del Paraguay colonial*. Buenos Aires, Tupa, 1944.
- Santa María Conill, Alejandro. “La novela, espejo y guía de la sociedad”. Revista *Égloga*, n° 1. Mendoza, 1940, pp. 1-5.
- Sarlo, Beatriz. “Un ultraísta en Buenos Aires”. <http://www.letraslibres.com/mexico/un-ultraista-en-buenos-aires> Captura 6/7/2017.
- Sartre, Jean-Paul. *¿Qué es la literatura?* Buenos Aires, Losada, 1990.
- , *El existencialismo es un humanismo*. Buenos Aires, Sur, 1957.
- , *Escritos sobre literatura*. Alianza/Losada. Madrid, 1985.
- , *Lo imaginario. Psicología fenomenológica de la imaginación*. Losada. Buenos Aires, 1968.
- , *La náusea*. Losada, Buenos Aires, 1967.
- Sauer, E. Friedrich. “Introducción”. *El mundo como voluntad y representación*. México D.F., Editorial Porrúa, 2005.

- Schopenhauer, Arthur. *Los dos problemas fundamentales de la ética*, Madrid, Siglo XXI, 2002.
- , *El mundo como voluntad y representación I y II*. Trad. Pilar López de Santa María. Madrid, Trotta, 2005.
- Schütz, Alfred y Luckmann, Thomas. *Las estructuras del mundo de la vida*. Buenos Aires, Amorrortu, 1977.
- Schvartzman, Julio. “Volverse mono. La lengua de Antonio Di Benedetto”. *Zama*, n° 1, Buenos Aires, Instituto de Literatura Hispanoamericana, Facultad de Filosofía y Letras, UBA, 2008.
- Searle, John Rogers. *Actos de habla. Ensayo de filosofía del lenguaje*. Madrid, Cátedra, 1980.
- , *La construcción de la realidad social*. Barcelona, Paidós, 1997.
- , *Mente, lenguaje y sociedad. La filosofía en el mundo real*. Madrid, Alianza Editorial, 2001.
- Sheckley, Robert. *Untouched by human hands*. SF Ace Books, New York, 1979.
- Shklovski, Víktor. “El arte como artificio”. *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. Tzvetan Todorov (ed.), México D.F., Siglo XXI, 1970.
- Sirvén, Pablo. *Perón y los medios de comunicación (1943-1955)*. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1984.
- Sola González, Alfonso. “El primer cuento objetivista de lengua española”. Prólogo a *Two Stories*. Ediciones Voces. Mendoza, 1965.
- , *Capítulos de la novela argentina*. Mendoza, Biblioteca Pública General San Martín, 1959.
- , *Tres poemas*. Con una carta de Ricardo E. Molinari. Mendoza, Palemar, 1961.
- , *El soñador y otros poemas*. Buenos Aires, Fundación Argentina para la Poesía, 1980.
- Sola, Graciela de. “Anotaciones sobre literatura actual de Mendoza”. Revista *Lyra.*, n° 201-203. Buenos Aires, marzo de 1969.
- Sollers, Philippe. *La escritura y la experiencia de los límites*. Traducción Manuel Arranz Lázaro. Valencia, Pre-Textos, 1978.
- Sosnowski, Saúl ed. *Lectura crítica de la literatura latinoamericana. Tomo I y II*. Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1997.
- , *La cultura de un siglo: América latina en sus revistas*. Madrid-Buenos Aires, Alianza, 1999.
- Soler Serrano, Joaquín. *Escritores a fondo*. Barcelona, Editorial Planeta, 1986.
- , *Personajes a fondo*. Barcelona, Editorial Planeta, 1987, pp. 609-616.
- Soto, Luis Emilio. “La literatura experimental de Antonio Di Benedetto”. Prólogo a *Declinación y Ángel*, Ediciones de la Biblioteca Pública General San Martín, Mendoza, 1958.
- Spang, Kurt. “Apuntes para una definición de la novela histórica”, *La novela histórica. Teoría y comentarios*. Navarra, Ediciones Universidad de Navarra, 1995.
- Tinianov, Yuri. “Sobre la evolución literaria”. Tzvetan Todorov (ed.), *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. México D.F., Siglo XXI, 1970.
- Títiro, Miguel. “Él decía que tenía una hermana y tres hermanos.” Mendoza, diario *Los Andes*, 7 de octubre de 2006. <http://www.losandes.com.ar/noticia/cultura-209827> Captura 6/6/2017.
- Todorov, Tzvetan, *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. México, Siglo Veintiuno Editores S.A., 1978.

- , “Análisis estructural del relato”. *Análisis estructural del relato*. Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1974.
- , *Literatura y significación*. Barcelona, Planeta, 1971.
- , *Introducción a la literatura fantástica*. Trad. Silvia Delpy. México D.F., Premia, 1980.
- , *Simbolismo e interpretación*. Caracas, Monte Ávila, 1992.
- Tomashevski, Boris. “Temática”. Tvetzan Todorov (ed.), *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. México D.F., Siglo XXI, 1970.
- Torrente Ballester, Gonzalo. *Dafne y ensueño*. Barcelona, Destino, 1983
- Tudela, Ricardo. *El inquilino de la soledad*. Buenos Aires, M. Gleizer, Editor. 1929.
- , *Ubicación de un destino*. En Prólogo de *El inquilino de la soledad*. Mendoza 2ª Edición. Mendoza, D’Accurzio, 1964.
- , Prólogo a *Naturaleza y paisaje en la literatura*. Juan Conte-Grand. Mendoza, Oeste, 1955.
- , *Canto a América (1931-1940)*. Mendoza, Inca, 1987.
- , *El labrador de sueños*. Mendoza, Oeste, 1969.
- , *Ricardo Tudela. Antología*. Mendoza, Ediciones Culturales de Mendoza, Editorial de la Universidad Nacional de Cuyo - Gobierno de Mendoza, 2006
- Ulla, Noemí. “Zama, la poética de la destrucción”. *La nueva novela latinoamericana II*. Jorge Lafforgue (coord.). Buenos Aires, Paidós, 1972.
- Unamuno, Miguel de. *Cómo se hace una novela*. Madrid, Cátedra, 2009.
- , *Sombras de sueño*. Madrid, El Teatro Moderno, 1931.
- , *Abel Sánchez. Historia de una pasión*. Madrid, Espasa Calpe, 1965.
- , *Amor y pedagogía*. Madrid, Espasa Calpe, 1999.
- , *Cómo se hace una novela*. Madrid, Cátedra, 2009.
- , *Niebla*. Madrid, Castalia, 1995.
- , *El otro*. Madrid, Espasa-Calpe, 1932.
- Urien Berri, Jorge. “Antonio Di Benedetto, el autor de la espera”. *La Nación*, 19 de octubre de 1986, 4ª Sección, p. 6.
- Uslar Pietri, Arturo. “Lo criollo en la literatura”. *Las nubes*. Caracas: Ediciones del Ministerio de Educación, 1951.
- , *Cuentos completos*. Madrid, Páginas de Espuma, 2006.
- Valente, José Ángel. “La hermenéutica y la cortedad del decir”. *Las palabras de la tribu*. Madrid, Siglo XXI, 1971.
- Vallejo, César. “Contra el secreto profesional”. En revista *Variedades*, Lima, 7 de mayo de 1927, reproducido en *Literatura y Arte; textos escogidos*, Buenos Aires, Ediciones del Mediodía, 1966.
- , “Los escollos de siempre”. En *Variedades*, Lima, 22 de octubre de 1927. Reproducido en *Literatura y Arte; textos escogidos*, Buenos Aires, Ediciones del Mediodía, 1966.
- Vallina, Patricia Marcela. *El tratamiento del espacio en la obra de Antonio Di Benedetto*. Mendoza, Universidad Nacional de Cuyo, Facultad de Filosofía y Letras, 1996.
- Varela, Fabiana Inés. “Annabella (*El pentágono*) de Antonio Di Benedetto: aproximaciones a una poética de la ficción”. *Piedra y canto. Cuadernos del Centro de Estudios de Literatura de Mendoza*, 2003-2004, No. 9-10, pp. 127-140.
- , “Reflexiones sobre el proceso creador en Antonio Di Benedetto”. *Revista de literaturas modernas*, No. 35, pp. 179-194.

- , “Un censor costumbrista en *La ciudad de barro*, de Alejandro Santa María Conill”. En revista *Piedra y Canto. Cuadernos del Centro de Estudios de la Literatura Mendocina*, n° 6. Mendoza, Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras, 1999-2000, 123-144.
 - , “Aproximación al ser regional: *La cabra de Plata*, de Juan Draghi Lucero”. En revista *Piedra y Canto. Cuadernos del Centro de Estudios de la Literatura Mendocina*. n° 4. Mendoza, Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras, 1996, pp. 73-96.
 - , “Jorge Enrique Ramponi y la vanguardia en Mendoza: el «*Romance del Ángel Sagitario*””. En revista *Piedra y Canto. Cuadernos del Centro de Estudios de la Literatura Mendocina*, n° 2. Mendoza, Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras, 1994, pp. 119-135.
 - , “El círculo se cierra, variantes textuales en *Mundo Animal* de Antonio Di Benedetto”. En revista *Piedra y Canto. Cuadernos del Centro de Estudios de la Literatura Mendocina*, nos. 7-8. Mendoza, Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras, 2001-2002, pp. 181-194.
 - , “*Aguafuertes porteñas*: tradición y traición de un género. Revista de Literaturas Modernas, n° 32. Mendoza, Universidad Nacional de Cuyo, 2002, pp. 147 a 166.
 - , “Objetos de deseo: algunos personajes femeninos en la narrativa breve de Antonio Di Benedetto”. *Piedra y Canto. Cuadernos del Centro de Estudios de Literatura de Mendoza.*, n° 13-14. Mendoza, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Cuyo, 2007-2008, pp. 151-185.
 - , “Antonio Di Benedetto: una poética ética y humanística”. *Poéticas de autor en la Literatura Argentina (desde 1950)*. Víctor Gustavo Zonana ed. Buenos Aires, Corregidor, 2007, pp. 105-141.
- Vargas Llosa, Mario. *La ciudad y los perros*. Barcelona, Seix Barral, 1963.
- , *La tía Julia y el escribidor*. Barcelona, Seix Barral, 1977.
 - , “El sueño de los héroes.” *El País*, Madrid, 3 de septiembre 2001
 - , *La verdad de las mentiras*. Madrid, Alfaguara, 2002.
 - , “Cartas a un joven novelista.” *Obras Completas VI, Ensayos Literarios I*. Galaxia Gutenberg Círculo de Lectores, 2006.
- Vázquez, María Esther. “Con Antonio Di Benedetto”. Diario *La Nación*, Buenos Aires, 23 de diciembre de 1984, Cuarta Sección, p. 2.
- Verdevoye, Paul ed..*Antología de la narrativa hispanoamericana 1940-1970*. Madrid, Gredos, 1979.
- Victor Hugo. *Manifiesto Romántico*. Barcelona, Península, 2009.
- Videla de Rivero, Gloria. *Direcciones del Vanguardismo Hispanoamericano*. Tomos I y II. Mendoza, Universidad Nacional de Cuyo, Facultad de Filosofía y Letras. 1990.
- , “La poética de Jorge Enrique Ramponi a través de tres poemas de *Corazón terrestre* (1935)”. *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 1999, n° 28, pp. 1285-1309.
 - , “Notas sobre la literatura de vanguardia en Mendoza: el Grupo Megáfono”. En *Revista de Literaturas Modernas*. Mendoza, Universidad Nacional de Cuyo, n° 18, 1985, pp. 189-210.
 - , “Los problemas de la cultura argentina según Bernardo Canal Feijó”. En *Revista de Literaturas modernas*, Mendoza, Universidad Nacional de Cuyo, 1983, n° 16, 1983, pp. 161-167.
 - , “Espacio, historia y costumbres mendocinas en dos novelas de J. Alberto Castro: *Ranita* (1922) y *Alita Quebrada* (1929)”. En *Literatura de Mendoza. Espacio, historia,*

- sociedad*. Tomo I. Mendoza, Universidad Nacional de Cuyo, Facultad de Filosofía y Letras, 2000, pp. 11-43.
- , “Historia y sociedad en *Anécdotas Mendocinas* (1936) y en *Recuerdos del Pasado* (1937) de Lucio Funes”. En *Literatura de Mendoza. Espacio, historia, sociedad*. Tomo I. Mendoza, Universidad Nacional de Cuyo, Facultad de Filosofía y Letras, 2000, pp. 45-74.
- , “Jorge Enrique Ramponi: notas biográficas”. En revista *Piedra y Canto. Cuadernos del Centro de Estudios de la Literatura Mendocina*, n° 5. Mendoza, Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras, 1997-1998, pp. 137-145.
- , “Termalia (1927) de Carlos Ponce: la novela de Cacheuta.” En revista *Piedra y Canto. Cuadernos del Centro de Estudios de la Literatura Mendocina*, n° 4. Mendoza, Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras, 1996, pp. 97-126.
- , “La poética de Ricardo Tudela: sus filiaciones literarias posrománticas”. En revista *Piedra y Canto. Cuadernos del Centro de Estudios de la Literatura Mendocina*, n° 4. Mendoza, Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras, 1996, pp. 45-72.
- , “Homenaje a Gillo D’Accurzio”. En revista *Piedra y Canto. Cuadernos del Centro de Estudios de la Literatura Mendocina*. n° 3. Mendoza, Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras, 1995, pp. 163-167.
- , “Pablo Neruda y Mendoza”. En revista *Piedra y Canto. Cuadernos del Centro de Estudios de la Literatura Mendocina*, n° 2. Mendoza, Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras, 1994, pp. 71-78.
- , “Cigarra Nupcial, de Jorge Enrique Ramponi.” En revista *Piedra y Canto. Cuadernos del Centro de Estudios de la Literatura Mendocina*. n° 6. Mendoza, Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras, 1999-2000, pp. 225-234.
- Videla de Rivero, Gloria, coord. *Literatura de Mendoza. Espacio, Historia y Sociedad*. Tomos I, II y III. Mendoza, Centro de Estudios de la Literatura de Mendoza, Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras. Tomo I, 2000, Tomo II 2002, Tomo III 2003.
- Videla de Rivero, Gloria y Castellino, Marta Elena, eds. *Literatura de las regiones argentinas*. Mendoza, Universidad Nacional de Cuyo, Facultad de Filosofía y Letras, 2004.
- Vignale, Pedro Juan y Tiempo, César. *Exposición de la actual poesía argentina*. Buenos Aires, Ediciones Tres Tiempos, 1927.
- Villanueva, Darío ed. *Avances en Teoría de la Literatura. Estética de la Recepción, Pragmática, Teoría Empírica y Teoría de los Polisistemas*. Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela. 1994.
- Viñas, David. *Literatura Argentina y Política. De Lugones a Walsh*. Buenos Aires, Ed. Sudamericana, 1996.
- VVAA. *Libro azul y blanco de la prensa argentina, por cincuenta y tres periodistas argentinos*, Buenos Aires, Organización Nacional del Periodismo Argentino (ONPA), 1951.
- VVAA. *Megáfono, Un film de la literatura mendocina de hoy*. Buenos Aires, M. Gleizer Editor, 1929.
- VVAA. *5 siglos de literatura en la Argentina*. Díaz Usandivares, Julio C. coord. Buenos Aires, Editorial Corregidor, 1993.
- VVAA. *Lo lúdico y lo fantástico en la obra de Cortázar. Coloquio Internacional. Centre de recherches Latino-Americaines Université de Poitiers. Tomos I y II*. Madrid, Editorial Fundamentos, 1986.

- VVAA. *Literatura fantástica*. Madrid, Ediciones Siruela, 1985.
- VVAA. *Encuentro en Praga. II Premio Alfambra*. Valencia, Prometeo, 1983.
- VVAA. *Cuentos de hoy mismo. Los ganadores del Concurso de Cuentos 1982*. Buenos Aires, Círculo de Lectores, 1982.
- Yurkievich, Saúl. "Julio Cortázar: al calor de su sombra". *Coloquio Internacional. Lo lúdico y lo fantástico en la obra de Cortázar. Centre de recherches Latino-Americaines Université de Poitiers*. Madrid, Editorial Fundamentos, 1986.
- Zangrandi, Marcos. "Elementos de la vanguardia surrealista en la obra de Antonio Di Benedetto". *Confluencia*, Año 1, no. 3, 2003, pp. 138-159.
- Zanetti, Susana (ed.) *Encuesta a la literatura argentina contemporánea*. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1982, 409-415.
- Zaragoza, Celia. "Antonio Di Benedetto. Los cuentos de mi madre me enseñaron a narrar". Entrevista a Antonio Di Benedetto, *Crisis*, n° 20, Buenos Aires, Diciembre de 1974, pp. 40-43.
- , "Antonio Di Benedetto: «El instinto de muerte es tema permanente en mis libros»". Reportaje a Antonio De Benedetto, diario El País, Madrid, Domingo 14 de Enero de 1979, pp. IV-V.
- Zelarayán, Ricardo. "El escritor Antonio Di Benedetto. «Un ser desdichado que lucha contra la palabra»". *Clarín, Cultura y Nación*, 12 de junio de 1975, pp. 1-5.
- Ziolkowski, Theodore. *Imágenes desencantadas. Una iconología literaria*. Madrid, Tauros, 1980
- Zonana, Víctor Gustavo (ed). "Introducción". *Poéticas de autor en la literatura argentina. (Desde 1950)*. Buenos Aires, Ediciones Corregidor, 2007.
- , "El Rabdomante sagrado. Texto metapoético de Jorge Enrique Ramponi." *Piedra y Canto, Cuadernos del Centro de Estudios de Literatura de Mendoza*, n° 11-12, 2005-2006, pp. 219-229.
- , "La representación literaria del paisaje en *Aconcagua*, de Alfredo R. Bufano". En *Literatura de Mendoza. Espacio, historia sociedad. Tomo I*. Mendoza, Universidad Nacional de Cuyo, Facultad de Filosofía y Letras, 2000, pp. 197-232.
- , "Jorge Enrique Ramponi y el canon neorromántico del 40: su examen a través de la correspondencia con Daniel Devoto". *Revista Piedra y Canto. Cuadernos del Centro de Estudios de Literatura de Mendoza*, n° 9-10. Mendoza, Universidad Nacional de Cuyo, 2003-2004, 151-176.
- , "Mundos literarios extraordinarios en Mendoza". *Piedra y Canto. Cuadernos del Centro de Estudios de Literatura de Mendoza.*, n° 13-14. Mendoza, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Cuyo, 2007-2008, pp. 187-227.