UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE FILOLOGÍA

Departamento de Filología Española IV



LA NARRATIVA DE ANTONIO DI BENEDETTO

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

Teresita Lidia Mauro Castellarín

Bajo la dirección de la doctora

Enriqueta Morillas Ventura

Madrid, 1992

ISBN: 84-669-1338-6

R. 106.333

SIGUIENTE

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

Facultad de Filología

Departamento de Filología Española IV

BIBLIOTECA U.C.M.

5308854348

LA NARRATIVA DE ANTONIO DI BENEDETTO

BIBLIOTECA

Teresita Mauro Castellarin

Madrid, 1992

Colección Tesis Doctorales. N.º 465/92

© Teresita Mauro Castellarin

X- 07-025943-6

Edita e imprime la Editorial de la Universidad Complutense de Madrid. Servicio de Reprografía. Escuela de Estomatología. Ciudad Universitaria. Madrid, 1992.
Ricoh 3700
Depósito Legal: M-37863-1992

La Tesis Doctoral de D. TERESITA LIDIA MAURO CASTELLARIN

Titulada "LA NARRATIVA DE ANTONIO DI BENEDEITO"

Director Dr. D. ENRIQUETA MORILLAS VENTURA

fue leida en la Facultad de FILOLOGIA

de la UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID, el día 12

de JUNIO de 19 92, ante el tribunal

constituido por los siguientes Profesores:

PRESIDENTE LUIS SAINZ DE MEDRANO ARCE

VOCAL JUANA MARTINEZ GOMEZ

VOCAL TEODOSIO FERNANDEZ RODRIGUEZ

VOCAL FRANCISCO TOVAR BLANCO

SECRETARIO ANTONIO GARRIDO DOMINGUEZ

habiendo recibido la calificación de Aprobado cum laude por unanimidad

Madrid, a 12 de junio de 1992.

EL SECRETARIO DEL TRIBUNAL.

FDO.: ANTONIO GARRIDO DOMINGUEZ

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE FILOLOGIA

TESIS DOCTORAL

LA NARRATIVA DE ANTONIO DI BENEDETTO

DOCTORANDO: Teresita Mauro Castellarin
DIRECTORA: Dra. Enriqueta Morillas Ventura
DEPARTAMENTO: Filología Española IV

-1992-

INDICE

BIBLIOTECA

INDICE

INTRODUCCION 1

PRIMERA PARTE: EL AUTOR

CAPITULO I
ANTONIO DI BENEDETTO. DATOS BIOGRAFICOS

1.1. Los primeros años 22
1.2. Los comienzos del periodismo 25
1.3. Los años de madurez: Periodismo y literatura 30
1.4. La prisión y el exilio 41
1.5. El regreso al país y la muerte 50

CAPITULO II
ANTONIO DI BENEDETTO EN EL CONTEXTO DE LA LITERATURA ARGENTINA

2.1. Los acontecimientos históricos 60
2.1.1. Las primeras décadas 61
2.1.2. El peronismo 67
2.1.3. La caída del peronismo 71
2.1.4. Las últimas dictaduras 74
2.2. Antonio Di Benedetto: Ubicación generacional 78
2.2.1. Las clasificaciones 83
2.2.2. La *nueva novela* 92
2.3. La literatura del "interior" 101
2.3.1. La región cuyana 102
2.3.1.1. Las nuevas generaciones 107

CAPITULO III
LOS MODELOS DEL ESCRITOR

3.1.	Antecedentes literarios	117
3.2.	Existencialismo y psicoanálisis	131
3.2.1.	La psicología en los personajes	137
3.3.	Cine y literatura	144
3.3.1.	El *Objetivismo*	151
3.4.	Periodismo y literatura	165
3.5.	Civilización y barbarie	169
3.5.1.	La superación del regionalismo	171
3.6.	La literatura fantástica	176
3.6.1.	Los límites de lo fantástico	181

CAPITULO IV
CLASIFICACION DE LA NARRATIVA DE DI BENEDETTO

4. 1.	*La narrativa de Antonio Di Benedetto*	193
4.1.2.	*Propuesta de clasificación*	201

SEGUNDA PARTE: LA NARRATIVA EXPERIMENTAL Y LA REALISTA

CAPITULO I
LOS PRIMEROS EXPERIMENTOS NARRATIVOS

1.1.	*Mundo animal*	210
1.1.1.	Las ediciones	213
1.2.	Bestiarios: Hombres y animales	221
1.2.1.	Fábulas, alegorías, sueños	223
1.3.	La condición humana y la violencia	257
1.3.1.	El simbolismo animal	261
1.3.2.	"Onagros y hombre con renos"	264
1.3.3.	Símbolos y arquetipos	265

1.3.4. La parábola del viaje 282

CAPITULO II
EL PROCESO DE CONSTRUCCION NOVELESCA

2.1. *El Pentágono. Novela en forma de cuentos* 286
2.2. Las versiones de la novela 294
2.3. Estructura de *El pentágono o Annabella* 302
2.3.1. Epoca especulativa 305
2.3.2. Epoca crítica 317
2.3.3. Epoca de la realidad 319
2.4. El desdoblamiento de la conciencia 324
2.4.1. Los procedimientos de la novela 331
2.4.2. Fusión de novela y cuento 340

CAPITULO III
LITERATURA Y CINE

3.1. La objetividad de la escritura 357
3.1.1. "El abandono y la pasividad" 362
3.1.2. "Declinación y ángel" 372
3.2. El nuevo realismo 382
3.2.1. "Caballo en el salitral" 388
3.2.2. "El puma blanco" 398
3.3 La introducción del realismo 406
3.3.1. El relato y la historia 408
3.3.2. Di Benedetto y el *Objetivismo* 412

CAPITULO IV
LA NARRATIVA REALISTA.

4.1. La Generación del 55. El realismo social 423
4.2. "El cariño de los tontos" 434
4.3. Los relatos de *Grot* o *Cuentos Claros* 445

4.3.1.	Narrativa fantástica o realista: "Falta de vocación"	449
4.3.2.	La condición social y el drama humano	455
4.3.2.1.	"Enroscado"	456
4.3.2.2.	*La vida como un juego*: "As"	463
4.3.2.3.	Humor y tragedia: "El Juicio de Dios"	467
4.3.2.4.	El amor imposible: "No"	477
4.4.	La vida rural y la tragedia del hombre	483
4.4.1.	"Pez"	484
4.4.2.	La vida de los "cholos" peruanos: "Niños"	493

TERCERA PARTE: LA DIMENSION AMERICANA Y LA BUSQUEDA EXISTENCIAL

CAPITULO I
LA IDENTIDAD AMERICANA

1.1.	La búsqueda de la identidad	500
1.2.	*Zama*: la recepción de la crítica	503
1.2.1.	La segunda edición de *Zama*	506
1.2.2.	Estudios y ensayos sobre la obra	514
1.3.	Estructura de la novela	522
1.3.1.	El espacio urbano: 1790	530
1.3.2.	La ciudad y los suburbios: 1794	547
1.3.3.	El espacio abierto: 1799	555
1.4.	El marco histórico	562
1.4.1.	La historia como pre-texto	566
1.4.2.	El retorno a los orígenes	577
1.5.	*Zama*: del Romanticismo al Existencialismo	588
1.6.	Intertextualidad, humor y parodia en *Zama*	598

CAPITULO II
AMERICA Y EL PASADO

2.1.	Algunos relatos de *Absurdos*	610
2.1.1.	El gaucho y la pampa: "Aballay"	612
2.2.	"Tríptico zoo-botánico"	623
2.3.	"Felino de Indias"	627

CAPITULO III
LA NOVELA URBANA

3.1.	El espacio urbano: soledad y alienación	631
3.1.1.	El relato policial	634
3.2.	El ruido físico y metafísico: *El silenciero*	638
3.2.1.	Primera parte: La invasión del ruido	639
3.2.2.	Segunda parte: La hulda y la prisión	647
3.3.	La escritura múltiple	654

CAPITULO IV
FICCION NARRATIVA Y PERIODISMO

4.1.	*Los suicidas*	663
4.1.1.	La literatura y la vida	664
4.2.	El proceso de construcción de la novela	668
4.3.	La novela y los medios de comunicación	677
4.4.	El *Grado cero* de la escritura	684
4.4.1.	La atracción de la muerte	688

CUARTA PARTE: NARRACION Y FANTASIA.

CAPITULO I
CUENTOS FANTASTICOS, POLICIALES, DE CIENCIA FICCION

1.1.	El retorno al cuento	692
1.1.1.	Otros procedimientos narrativos	695
1.2.	Cuentos fantásticos	697
1.2.1.	La percepción y la mirada	698
1.2.2.	La causalidad de los sueños	703
1.2.3.	La alteridad y las metamorfosis	705
1.2.4.	Convergencia de espacios y tiempos	710
1.2.5.	La fantasía y la muerte	712
1.3.	El humor y lo fantástico	713
1.3.1.	Micro-relatos	718
1.4.	El cuento policial	722
1.4.1.	"Los reyunos"	723
1.4.2.	"Cínico y ceniza"	725
1.4.3.	"Ortópteros"	728
1.5.	Relatos de ciencia ficción	732
1.5.1.	"En busca de la mirada perdida	733
1.5.2.	"El amor entra por los ojos"	735

CAPITULO II
LA DESTRUCCION DE LA TRAMA NOVELESCA

2.1.	*Sombras, nada más...*	739
2.2.	"Tablero de dirección"	743
2.2.1.	Claves e indicios	746
2.3.	Novela y autobiografía	754
2.4.	El automatismo de los sueños	762

2.5. La construcción de la novela 767
2.5.1. La profesión de periodista 769
2.5.2. El viaje mítico 774
2.5.3. El retorno a América 776
2.6. La aventura del lenguaje y la memoria 779

CONCLUSIONES 784

BIBLIOGRAFIA

Obras del autor

I. Cuento 807
II. Novela 811
III. Relatos publicados en periódicos y revistas 812
IV. Relatos recogidos en antologías 814
V. Relatos recogidos en antologías en otros idiomas 816
VI. Novelas traducidas a otros idiomas 818
VII. Guiones cinematográficos 819
VIII. Prólogos y artículos sobre su obra 820
IX. Síntesis de conferencias de Di Benedetto 820

Reportajes y entrevistas

A. Sin mención del autor de la entrevista 822
B. Con mención del autor del reportaje 822

Bibliografía sobre la obra de Antonio Di Benedetto

I. Libros 824
II. Artículos en libros 824
III. Artículos recogidos en revistas 833
IV. Reseñas y comentarios 839.

V. Reseñas en periódicos
A. Con mención del autor de la reseña 841
B. Sin mención del autor 846
VI. Artículos periodísticos sobre el regreso del exilio
A. Sin mención del autor 849
B. Con mención del autor del artículo 850
VII. Artículos sobre homenajes a Di Benedetto 851
VIII. Artículos sobre proyectos cinematográficos de obras de Antonio Di Benedetto 851

Bibliografía sobre teoría y crítica literaria

I. Sobre literatura argentina 853
II. Sobre literatura hispanoamericana 857
III. Historia y problemas de integración regional americanas 863
IV. Teoría y crítica literaria 865

* * * * *

INTRODUCCION

INTRODUCCION

-Objetivos generales del trabajo

El objetivo del presente trabajo es el de analizar la obra narrativa del escritor argentino Antonio Di Benedetto. Producción creativa que se inició en la década de los años cincuenta y se prolongó hasta los años ochenta del presente siglo. Décadas signadas por una profunda renovación, variedad y riqueza en la producción narrativa del continente. Fenómeno cultural que se relaciona con las transformaciones sociales y económicas que experimentaron los países de la región en esos años. También con el cambio de condiciones internacionales en la posguerra, en la medida que la expansión económica, la mayor relación entre los países y el extraordinario desarrollo de los medios de comunicación de masas, favorecieron el aumento del contacto entre distintas culturas.

El año 1940 constituye una fecha especialmente señalada por la crítica como clave de las profundas renovaciones en las letras de Hispanoamérica. El panorama se diversifica y amplía con una creciente producción que responde a tendencias diferentes y a veces complementarias, sin llegar a configurar características definidoras de literaturas propiamente nacionales. Hacia 1960, como ha señalado Rodríguez Monegal, se produjo otra profunda ruptura con la tradición en las letras del continente. Al mismo tiempo que cada momento de crisis significa una ruptura con la tradición, se busca en la historia inmediata o en la más remota modelos para construir una nueva literatura. Movimiento "pendular", como lo denomina Cambours Ocampo, de rechazo o de acercamiento a las corrientes estéticas

más próximas que lleva a renovaciones y a la fusión de diferentes poéticas que se entrelazan y superponen.

La elección del tema del presente trabajo responde al interés particular por conocer y delimitar la evolución, características, tendencias estéticas y el valor de la obra del autor argentino en el contexto de una de las grandes regiones culturales del mundo actual.

El enfoque del trabajo, por tanto, tenderá a buscar los lineamientos generales de la literatura argentina en relación con la del resto del continente. Como también la búsqueda de rasgos identificadores compartidos por narradores de diferentes áreas geográficas y culturales de Hispanoamérica.

La diversidad y atomización de los estudios existentes sobre la narrativa hispanoamericana de las últimas décadas han adoptado criterios diversos y a veces opuestos para analizar y estudiar la vasta producción narrativa de los últimos cincuenta años. Se echa en falta, en casi todos los estudios e historias generales sobre la literatura hispanoamericana, una sistematización y profundización en los temas relacionados con la producción de los últimos cincuenta años de la literatura.

Las clasificaciones e intentos de sistematización y generalización resultan siempre provisionales, en la medida que no pueden abarcar la pluralidad y diversidad narrativa de un continente tan vasto y no homogéneo en sus rasgos culturales, étnicos y hasta lingüísticos. La profusión de obras y la coexistencia de varias generaciones de poetas y narradores, sumado a la falta de perspectiva histórica que impone la inmediatez del período analizado, constituye el primer obstáculo para el estudio de obras y escritores de esta época.

Antonio Di Benedetto fue un escritor ampliamente reconocido tanto en el ámbito de las letras argentinas como en el marco internacional. Numerosos premios y distinciones concedidos por diversos países, corroboran la calidad y amplia difusión de muchas de sus mejores obras. La traducción de las mismas a varios idiomas confirman también la vitalidad e interés suscitado por su narrativa en ámbitos geográficos muy diferentes. Pese a ello, los estudios previos que hemos podido recopilar sobre su obra son parciales y se hallan muy dispersos.

Las grandes historias de la literatura hispanoamericana, en general, omiten en sus estudios al narrador mendocino. En otras, su nombre aparece sólo citado en insuficientes listados de narradores de las últimas promociones asociado a las generaciones que irrumpieron en el ámbito literario con posterioridad a los años sesenta.[1]

La bibliografía del autor no resulta asequible al estudioso y crítico. Las primeras obras publicadas en su ciudad natal, Mendoza, eran de escasa cantidad de volúmenes que no se difundieron en el mercado editorial a nivel nacional. Las ediciones posteriores y reediciones, en muchos casos ofrecen modificaciones y reelaboración con respecto a la versión original. La labor de destrucción de todos los archivos personales del autor realizada por los militares durante la

---

[1] Como ejemplo podemos mencionar el libro de reciente aparición:
VILLANUEVA, Darío y José María Viña Liste: *Trayectoria de la novela hispanoamericana actual. Del realismo mágico a los años ochenta*, Madrid, Espasa Calpe-Austral, 1991. A Di Benedetto se le dedican nueve líneas encabezando una enumeración de "Otros narradores nacidos entre 1920 y 1940", p. 414.

última dictadura, dificultan la labor de recopilación de los primeros trabajos y ediciones de las obras de Di Benedetto.

Una gran cantidad de reseñas, artículos periodísticos, ensayos parciales sobre su obra, se hallan diseminados en las más diversas publicaciones argentinas como del extranjero. Como puede constatarse en la amplia bibliografía que acompaña el presente trabajo que intenta recopilar y sistematizar el material disperso sobre la obra del autor.

Todos los trabajos bibliográficos como periodísticos y ensayos consultados, se detienen en aspectos parciales -reseña y análisis de un libro en particular-, o en visiones muy generales de toda la obra de Di Benedetto. Los métodos de análisis utilizados por los críticos son también divergentes como también las conclusiones a las que arriban.

Los intentos de clasificación generacional efectuados por numerosos estudiosos también varían en los criterios empleados para caracterizar las últimas generaciones de escritores. Muchos de los cuales, coetáneos del denominado *boom de la literatura hispanoamericana*, no fueron beneficiarios ni participaron del fenómeno editorial iniciado en los años sesenta. Su obra por tanto, es analizada desde perspectivas puramente cronológicas o geográficas sin atender a las posibles vinculaciones y unidad cultural con otros narradores del continente.

El estudio y análisis del presente trabajo se orienta, por lo tanto, a sistematizar la producción narrativa del autor mendocino en relación con la literatura argentina y del resto del continente. Obra que atraviesa por diversas etapas en cuanto a estéticas y modelos constructivos desde la primera obra de cuentos, iniciada en los años cincuenta, hasta su

última novela, publicada a mediados de la década del ochenta. Obra narrativa que a lo largo de tres décadas de producción, está marcada por la renovación constante, la experimentación y la originalidad de sus planteamientos. Renovación que está en estrecha relación con la evolución de las diferentes poéticas que se producían en el resto del continente.

-Contenido de la investigación

El presente trabajo se ocupará en cuatro grandes apartados, del estudio biográfico del autor, sus relaciones con la literatura argentina e hispanoamericana en general y el posterior análisis particularizado de las obras. Agrupando en cada capítulo tanto la producción narrativa breve como las novelas.

Di Benedetto ha alternado la creación de relatos breves -ochenta y siete en total-, con el de las cinco novelas que componen su obra. El autor ha experimentado la fusión y ruptura de los límites de los géneros tradicionales. Entre las obras que recogen la producción cuentística se insertan también novelas cortas -o *nouvelles*, como prefiere designarlas el autor-, que oscilan entre las treinta y setenta páginas. Por ello, en el análisis que desarrollaremos de la obra consideraremos fundamentalmente los modos de producción narrativa, la estética dominante y la temática, antes que la separación en género breve y novela.

-Esquema de desarrollo del trabajo

La **Primera Parte** estará dedicada al autor. En el Primer Capítulo se elaborarán los datos biográficos en relación con las dos grandes actividades que ocuparon casi toda su vida: el periodismo y la literatura. La labor periodística se complementa con la creativa en muchas de sus obras. Destacaremos en el análisis pormenorizado de las mismas, la fusión entre periodismo y literatura como actividades complementarias que han sufrido numerosos préstamos en las obras de ficción.

Relacionaremos los datos biográficos con los literarios: publicación de sus obras, premios, distinciones y otras actividades desarrolladas por el autor en los diversos sectores de la cultura. Las diferentes tareas desarrolladas por el escritor en el ámbito de la cinematografía -guionista, montajista y crítico cinematográfico-, merecen también ser destacadas por la interrelación constante entre narración fílmica y literaria que ha utilizado en las obras breves como en las novelas.

De la época de madurez del escritor recogeremos los testimonios, circunstancias y vicisitudes que lo llevaron a la prisión y el exilio durante la última dictadura militar en Argentina. Circunstancias que merecen ser analizadas en relación con la producción narrativa de este periodo, por los condicionantes de la traumática experiencia sobre la elaboración de las ficciones de los últimos años de su vida.

El Segundo Capítulo de esta primera parte se destinará al análisis del contexto histórico en el cual se desenvolvió la

vida y obra del narrador mendocino. Toda obra creativa se relaciona con su contexto y con las condiciones generales del marco social y cultural que subyace en la producción ficcional.

Tanto la crítica sociológica -Goldmann, Lukács, Adorno-, como los formalistas rusos desde Tiniánov hasta los más recientes estudios semióticos de Lotman que reelaboran las teorías de Bajtin, reafirman el vínculo entre los textos literarios y no literarios con la estructura social que es asimilada por el discurso de la ficción. Northrop Frye en *El camino crítico* también se ocupa de las relaciones entre lo social e histórico en la crítica de la literatura. Modos de producción que constituyen una función social. "La crítica siempre tendrá dos aspectos: uno apunta hacia la estructura de la literatura y otro lo hace hacia los demás fenómenos culturales que constituyen el medio social de la misma". [2]

En el marco de la historia argentina merecerán especial atención los acontecimientos que marcaron las primeras décadas del siglo, etapa que coincide con la de formación y desarrollo del autor. El largo periodo signado por el peronismo, con sus secuelas de persecución y censura, merecerán también parte del análisis histórico literario. Di Benedetto comenzó a publicar sus primeros libros durante el segundo mandato peronista. Analizaremos el condicionamiento de la situación social y política sobre los modos de producción ficcional de los libros de cuentos como de las novelas de la primera época del autor.

Analizaremos las particularidades del periodo posterior a la caída del peronismo. La desaparición de la censura permitió

---

[2] FRYE., Northrop: *El camino crítico. Ensayo sobre el contexto social de la crítica literaria*, Madrid, Taurus, 1986, p. 23.

la expresión y renovación de nuevas tendencias en la literatura del país. Di Benedetto se incorporó a la literatura nacional y participó de las nuevas estéticas dominantes a mediados de los años cincuenta. El desarrollo económico y cultural comenzó una etapa expansiva creciente. La difusión de los medios de comunicación masivos y la necesidad de indagar sobre la historia reciente dieron lugar al nacimiento de una nueva vanguardia literaria. La tradicional desarticulación del país entre la capital y las provincias dio lugar a la vinculación e integración de la cultura de diferentes regiones y manifestaciones culturales. Periodo de mayor vitalidad y creación por parte del autor mendocino, que merece ser analizado en relación con el contexto histórico que caracterizó los años previos al gran desarrollo de la narrativa hispanoamericana en general.

Como suceso histórico significativo en todo el continente, la revolución cubana significó un nuevo marco referencial y crítico tanto en la cultura como en la literatura. La polémica, el debate, el apoyo o disidencia con relación a la nueva experiencia política cubana, influyó de manera incipiente en la producción cultural de los años sesenta. Años signados por el creciente desarrollo de la industria editorial, la expansión internacional de la literatura hispanoamericana y la profusión de tendencias estéticas. Hechos que condicionaron la expansión a nivel nacional e internacional de las obras del escritor mendocino, junto a numerosos autores del continente, aunque no participaron del denominado *boom* literario.

Pasaremos revista al último periodo de la historia argentina que se caracterizó por las sucesivas dictaduras, la reimplantación del peronismo y la trágica experiencia del gobierno militar que ocupó el gobierno y el estado en 1976. La

BIBLIOTECA FACULTAD DE FILOSOFÍA

cultura sufrió las consecuencias de la brutal represión y genocidio. Di Benedetto padeció la prisión y el exilio. El floreciente desarrollo cultural iniciado a mediados de los años cincuenta se vio cercenado. Una nueva etapa, marcada por los acontecimientos históricos coincidentes en varios países del continente, dio lugar a la literatura del exilio.

La reinstauración de la democracia en 1983 posibilitó el retorno al país de muchos exiliados entre los que se incluyó Di Benedetto. Analizaremos las condiciones sociales y económicas de este último período de la vida del autor, que coincide con los últimos experimentos formales en lo literario, la escasa producción y la muerte acaecida en 1986.

En relación con los sucesos históricos y culturales del país, intentaremos situar la figura del escritor y su vinculación con los grupos generacionales que comenzaron a publicar sus obras a mediados de los años cincuenta. Procederemos a revisar las más importantes clasificaciones generacionales realizadas por diferentes críticos y estudiosos -divergentes en los criterios utilizados como en las conclusiones-, para situar a Di Benedetto en relación no sólo con la literatura argentina sino con las tendencias estéticas del continente.

Di Benedetto, autor originario y radicado durante la mayor parte de su vida en la ciudad de Mendoza, se integró a la literatura nacional. La tradicional ruptura capital/interior que caracterizó la literatura de las décadas precedentes, en los años sesenta se diluyó por la incorporación al mercado editorial de numerosos escritores radicados en el "interior" del país. Fenómeno que analizaremos en relación con el desarrollo económico y cultural que posibilitó el surgimiento

e interrelación de los diferentes ámbitos geográficos, regionales y culturales del país. La ruptura de la dicotomía en el ámbito geográfico y económico, significó también la ruptura del binomio cosmopolitismo/regionalismo que había dominado la literatura, no sólo de Argentina sino del continente hasta esas fechas.

El Tercer Capítulo lo destinaremos al estudio y análisis de las más importantes de las innumerables influencias y modelos literarios que han incidido en la concepción literaria del autor.

Las corrientes de pensamiento del existencialismo de posguerra, el desarrollo del psicoanálisis en su vertientes freudiana y jungiana, como el conductismo de origen norteamericano, incidieron de manera decisiva en la renovación de las formas de producción y estéticas narrativas. Analizaremos las diversas corrientes de pensamiento filosófico, psicológico, la influencia de los medios de comunicación -especialmente cine y periodismo-, como fuentes nutricias de las renovaciones formales y experimentales de las obras de la primera etapa creativa del autor.

Di Benedetto ha recogido las influencias de numerosos autores de la literatura universal como también modelos de la propia narrativa latinoamericana. Señalaremos las influencias más destacadas de autores de generaciones precedentes que han consitutido modelos para el escritor, desde Roberto Arlt, hasta Ernesto Sábato, sin olvidar las coincidencias estéticas con otros autores como Juan carlos Onetti, Borges, Asturias, Rulfo y Carpentier. Entre los autores de otros países destacaremos las influencias de Kafka, Dostoievski, Pirandello, Ionesco, Camus y Sartre.

Di Benedetto desde una perspectiva cronológica se entre los narradores de la *Generación del 55*. Desde el pun vista estético y creativo, supo fusionar las tende dominantes en décadas anteriores con las de más re aparición. Creador situado entre dos grandes movimient crisis en la literatura -1940 y 1960-, evolucionó y fu procedimientos narrativos pertenecientes a ambos periodos.

En su obra la literatura fantástica ocupó un importante no sólo como tendencia estética, sino también estrategia discursiva y de construcción de la t Analizaremos las características más importantes y diferentes aproximaciones teóricas a lo fantástico a trave distintos textos, para estudiar las diversas formas d fantástico en la obra del autor mendocino.

El Cuarto Capítulo de esta primera parte se dedic realizar una caracterización global de la obra de Antoni Benedetto. Partiendo de esta visión general, propondremo modelo de clasificación de la obra atendiendo a esté temas y modos de producción ficcional. Estas coincide estructurales y temáticas permitirán verificar la evoluci características de cada etapa creativa del autor er transcurso de las tres décadas en las que se desarroll obra. Modelo que luego se aplicará en las diferentes parte trabajo de investigación y en el análisis pormenorizado d novelas y cuentos.

En la **Segunda Parte** se iniciará el análisis de la literaria del escritor argentino. Los tres primeros capí se destinarán al análisis de la narrativa conside experimental.

Los primeros experimentos narrativos iniciados en el cuento revelan la incorporación de lo fantástico con un carácter simbólico y alegórico. Analizaremos las formas de lo fantástico y arquetípico, que se relacionan con la poética iniciada por los escritores argentinos desde la década del cuarenta. La ruptura y fusión de los géneros constituye otra manera de experimentación constructiva. Analizaremos una novela casi ignorada por la crítica, *El pentágono*, y su relación con otras novelas y autores que coincidieron el la renovación de las formas narrativas.

A finales de la década del cincuenta el autor inició otro modo de construcción de sus ficciones. Analizaremos una serie de relatos vinculados con las técnicas objetivistas de producción del discurso, su relación con la estética cinematográfica, con el *nouveau roman* y con las formas de un incipiente y nuevo realismo crítico en relación con la historia.

El comienzo de la década del sesenta significó un nuevo punto de inflexión en la producción literaria de Di Benedetto. El nuevo realismo que surgió después de la caída del peronismo, influyó en la elaboración de cuentos y *nouvelles* del autor mendocino. Analizaremos el surgimiento y las características de estas formas realistas y la desaparición de lo fantástico en este periodo. Los problemas regionales y su conexión con la historia, se analizarán en narraciones que fusionan técnicas objetivas de producción discursiva con planteamientos de carácter social y de dramas humanos.

La Tercera Parte agrupará las obras -novelas, cuentos y *nouvelles*- de Di Benedetto que se vinculan con una localización eminentemente americana y una problemática existencial.

Analizaremos los planteamientos existencialistas, s
desde décadas anteriores y la fusión con las téc s
vanguardia de construcción del relato.

El primer capítulo se dedicará al análisis de un i
novelas más conocidas y galardonadas de Di Benedetto
Novela compleja en su trama y estructura que se inscri
corriente americanista de búsqueda de la identidad y
del hombre y del espacio americano. Analizaremos las
formas de intertextualidad, de fragmentación de la cor
de ruptura de la trama, que sitúan a esta novela como
las precursoras de las tendencias narrativas que tuvi
mayor difusión en la década posterior.

El Segundo Capítulo se destinará al análisis de u
de relatos incorporados en diferentes volúmenes
coinciden en la temática esencialmente americana, hist
de reconstrucción del pasado. Se estudiarán las
complejas, propias de la novela y del relato fan
que se fusionan en estas narraciones breves.

El Tercer y Cuarto capítulo de esta parte se dedic
análisis de las novelas de localización urbana y cor
existencialista. *El silenciero* y *Los suicidas*, se analiza
relación con la tradición de la novela urbana de la lit
argentina, con la preocupación existencial de los argume
las técnicas de construcción del relato. Las técnic
investigación periodística, los cuestionamientos de
metafísico y las relaciones de intertextualidad múlti
analizarán en cada una de estas novelas.

la Cuarta Parte se ocupará del análisis de los
breves y la novela que constituye el último aporte creati

autor. La experiencia vital del exilio coincide en lo ficcional con nuevas formas narrativas. Narración y fantasía será el eje del análisis de los cuentos breves y microrrelatos publicados en diferentes volúmenes de los últimos años de la vida del autor.

Analizaremos la recuperación de la narrativa fantástica con un sentido lúdico y humorístico, que caracteriza a una serie de cuentos de carácter puramente fantástico. Los sueños, las metamorfosis, los juegos con el espacio y el tiempo, alternan con relatos de carácter policial y de ciencia ficción, que estudiaremos en el primer capítulo.

El segundo capítulo, con el que finaliza el análisis de la obra de Di Benedetto, se dedicará al estudio de la última novela: *Sombras, nada más...* Novela sumamente compleja que constituye una nueva forma de experimentación narrativa. La destrucción de la trama y la construcción de una sólida estructura, le sirven al autor para crear un texto en el que se fusiona biografía, ensayo, memorias, el periodismo, los sueños, los recuerdos, en una nueva aventura del lenguaje y la memoria. Analizaremos los modos y técnicas de producción del discurso, la estructura y la trama argumental que subyace en la novela, además de las relaciones intertextuales que se intercalan en el proceso discursivo.

-Metodología

El análisis y estudio de la obra literaria en general ofrece las posibilidades de su abordaje desde diferentes enfoques, puntos de vista, modelos críticos y metodológicos.

Cualquier modelo de análisis particular que se utilice, resultará insuficiente y parcial para analizar una obra en sí misma y en su relación dialéctica y transtextual con las demás obras del mismo autor, de otros autores y de pensadores que no pertenecen al estricto campo de la literatura.

La literatura del siglo XX, desde las vanguardias de las primeras décadas del siglo, ha constituido un campo de experimentación y renovación constante. Las tradicionales funciones de narrador, personaje, las nociones de tiempo y espacio, la diversidad en los enfoques y puntos de vista narrativos, los modos de producción y transcripción del discurso, han sido los elementos de la narración sometidos a toda clase de formas de experimentación. Del mismo modo que la noción de acontecimiento, psicología de los personajes, modos de percepción de la realidad de lo narrado, han modificado las relaciones entre narrador y lector. La novela del siglo XX requiere métodos complejos relacionados con la narratología en general, con las teorías de la recepción, como también con otras fuentes de conocimiento extraliterarios para poder abordar la complejidad del proceso de escritura y de configuración ficcional.

De allí que para tratar la obra en su conjunto y las innumerables relaciones de ésta con la propia biografía y experiencias del autor, con la historia y la realidad inmediata, recurramos a variadas fuentes bibliográficas y metodológicas. Algunas extraliterarias -relacionadas con ámbitos del pensamiento como la historia, la psicología, la filosofía, tratados de las religiones, antropología y la lingüística-, para dar cuenta del modo en que este tipo de pensamiento se inscribe en el contenido de las obras de la vanguardia literaria contemporánea como medios para acceder al

conocimiento.

Para la reconstrucción de los datos biográficos y vicisitudes relevantes de la vida de Di Benedetto, utilizaremos las fuentes documentales elaboradas por el propio autor en sus inéditos "Datos bio-bibliográficos, elaborados hasta 1983". Testimonios recogidos en entrevistas y reportajes publicados en diferentes medios de comunicación, aportarán opiniones y comentarios que utilizaremos en la configuración de su trayectoria vital y literaria.

Los textos de carácter histórico, como las diversas historias generales de la literatura argentina e hispanoamericana, serán las fuentes documentales que se utilizarán para configurar el panorama histórico literario del siglo XX.

Textos y documentos históricos se utilizarán también para establecer las relaciones de intertextualidad entre las obras de ficción en su relación con la historia argentina y del continente americano. Diversos autores que analizan la historia argentina del presente siglo -Luis Alen Lascano, Boris Rofman, Roberto Cortés Conde, Eugenio Gastiazoro, José Luis Romero, T. Halperín Donghi, entre otros-, se utilizarán en la configuración de la historia argentina desde las primeras décadas del siglo hasta la muerte del autor. Las mismas fuentes historiográficas se utilizarán para el análisis de relatos de contenido realista que entrelazan la ficción con sucesos históricos acaecidos en el país.

Pese a la diversidad de teorías para considerar los procesos de intertextualidad, éstas coinciden en que el texto, inscripto en una perspectiva comunicativa, escapa a la

consideración inmanente y debe ser abordado desde una perspectiva histórico-social.

Crónicas y documentos relacionados con el fin del periodo colonial constituirán también las fuentes documentales para establecer las relaciones entre la historia y la ficción en relatos de expresa localización en ese periodo y en el espacio americano. Las crónicas y documentos del erudito español Félix de Azara, como diversas historias del Paraguay colonial -Efrain Cardozo, R. Lafuente Machain, H. Sánchez Quell-, se emplearán en el análisis particular de *Zama* en su relación con la historia.

Las renovaciones formales y las técnicas experimentales de construcción ficcional de la literatura del presente siglo, han tenido en los medios de comunicación -fundamentalmente cine, periodismo, fotografía-, los antecedentes de nuevos enfoques y modos de producción discursivo. Los estudios y análisis de las relaciones entre narración fílmica, fotográfica y ficcional realizados por Christian Metz, Roland Barthes, Umberto Eco, Seymur Chatman, Claude-Edmonde Magny- constituirán las fuentes bibliográficas y metodológicas para el análisis comparado de narración fílmica y relato objetivista en el autor argentino.

El desarrollo del psicoanálisis en sus vertientes freudianas, jungianas y el conductismo norteamericano, constituyeron las fuentes nutricias en la renovación de la psicología de los personajes de la ficción. El tipo de conflictos del hombre en relación con el sexo, el entorno inmediato, los conflictos del yo, las relaciones entre los impulsos de vida y de muerte, están presentes en la configuración de la trama y los personajes de cuentos y novelas de Di Benedetto. Textos fundamentales de la psicología -Freud y

Jung en particular-, se utilizarán en relación con los conflictos de los personajes. Como también para analizar las nociones de inconsciente colectivo, mitos y arquetipos que subyacen en la literatura hispanoamericana desde la década de los años cuarenta y cincuenta. Los temas de la filosofía de las religiones relacionados con las nociones del mito, la historia, lo sagrado y lo profano -desarrolladas fundamentalmente por Mircea Eliade y Lévi-Strauss-, se utilizarán en relación con los textos jungianos para el análisis de cuentos y novelas cortas del autor estructuradas en torno a viajes míticos, iniciáticos y de carácter simbólico.

Las diversas teorías acerca del cuento, desde Edgard A. Poe, Horacio Quiroga hasta las más recientes elaboraciones teóricas sobre las formas narrativas breves, se utilizarán para delimitar las características del género y su relación con la novela -en la concepción de Lukács, Goldmann, Kristeva-, para analizar las fusiones y ruptura de los géneros realizados por el autor.

Para el análisis de los aspectos fundamentales de la narratología, utilizaremos nociones procedentes de los diversos ámbitos del análisis estructural, de la semiótica, la lingüística, la pragmática y de las teorías de la intertextualidad. Conceptos procedentes de los diversos textos de Gerárd Genette, Julia Kristeva, Roland Barthes, Tzvetan Todorov, Mijail Bajtin, Umberto Eco, J. A. Greimas, Yuri Lotman, Gastón Bachelard se emplearán en el análisis de las funciones y elementos de la narración, modos de construcción discursiva y poéticas del relato.

Los textos fundamentales de Emir Rodríguez Monegal, Noé Jitrik, Jorge Adoum, Angel Rama, Augusto Roa Bastos, entre

otros críticos, se utilizarán para el estudio y análisis de la destrucción de las formas narrativas en la producción literaria de las últimas décadas. El *collage*, los nuevos lenguajes, la incorporación de técnicas procedentes de los medios de comunicación en la ficción, se estudiarán desde el punto de vista de la producción como de la recepción de los textos. Discursos que se formulan como reescritura en la articulación de textos que reflejan diversos espacios, tiempos, géneros e ideas procedentes de los más vastos ámbitos de la cultura.

La presente investigación pretende, como objetivo final, situar y valorar la obra del escritor argentino en relación con su época, su historia y sus contemporáneos. Obra escasamente estudiada, que a nuestro juicio merece ocupar un sitio destacado entre los narradores de la generación del medio siglo de las letras hispanoamericanas.

PRIMERA PARTE: EL AUTOR.

CAPITULO I : DATOS BIOGRAFICOS

1.1. LOS PRIMEROS AÑOS

Antonio Di Benedetto nació en Mendoza, el 2 de Noviembre de 1922. Su infancia transcurrió en un pueblecito viñatero del interior de la Provincia, Bermejo, próximo a la ciudad de Guaymallén. Pueblo de casitas pintadas con cal y caminos terrosos rodeados de vides, que se grabaron en la memoria de sus primeros años de vida. La infancia transcurrió junto al padre, el boticario del pueblo, de ascendencia italiana, hombre culto, amante de la tierra y los animales. La madre, una alegre brasileña, también de ascendencia italiana, le transmitía las fábulas y leyendas del Brasil y de la baja Italia que conservaba en su fantasía y recuerdos. Excelente narradora, reelaboraba bajo forma de cuentos e historias orales los sucesos de su propia infancia. [1]

---

[1] El autor recordaba la capacidad narradora de su madre en una entrevista:

"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.

He dicho muchas veces que, a pesar de que he aprendido a narrar de muchas maneras y con muchos maestros, mi gran maestra fue mi madre.

(...) Después comencé a prestar atención a cómo hacía ella para narrar, cómo construía un relato. Cómo lo empezaba, lo desarrollaba, lo cerraba. Si incluía o no la descripción de personajes, qué palabras usaba, qué proporción les concedía en el relato. Veía una justeza y una distribución perfecta en la historia y en el grado que concedía a la descripción" ZARAGOZA, Celia: "Antonio Di Benedetto: Los cuentos de mi madre me enseñaron a narrar". Reportaje, en *Crisis*, Buenos Aires, 1974, No: 20, pp. 41-42.

El hecho de haber nacido en una capital de provincia, constituye una referencia biográfica que al autor le ha interesado destacar en numerosas oportunidades :

> "Soy argentino, pero no he nacido en Buenos Aires. Nací el día de los muertos del año 22. Música para mí la de Bach y la de Beethoven. Y el cante jondo. Bailar no sé. Nadar no sé. Beber sí sé. Auto no tengo. Prefiero la noche. Prefiero el silencio" [1].

La muerte de su padre, cuando sólo contaba con diez años, le impulsó a escribir y manifestar sus sentimientos en relatos y cuentos breves. Relatos que constituyeron sus inicios creativos, pese a que nunca los llegó a publicar.

En 1927 empezó los estudios primarios en la escuela de campo "Alejandro Mathus" de Bermejo, para continuarlos luego en Mendoza en la escuela "Tiburcio Benegas".

La prematura muerte del padre dejó profundas huellas en el ánimo del joven Antonio. La fecha 13 de Febrero de 1933, aparece insistentemente como una huella indeleble y se repite en sus obras. El niño inmediatamente a la muerte del padre es recogido por los abuelos. Comienzan las dificultades económicas de la familia. El misterio no aclarado acerca de la causa de la muerte del padre, originaron en el joven un sentimiento a veces trágico acerca de la vida y la muerte.

> "(...) aparte los factores previsibles, como el cambio de situación económica, la falta de un hombre jefe en la casa, lo importante es el misterio sobre la muerte de él, que nunca me fue revelado, quizá como un acto de compasión que ha producido efectos contrarios porque me he imaginado muchas cosas que me han hecho sufrir, o que me han

[1] en BRACELLI, Rodolfo E.: "Un escritor en serio", en *Gente*, Buenos Aires, Diciembre, 1971, p. 84.

considerado un predestinado, ideas que quizá me han torcido el pensamiento y la manera de comportarme frente a la vida que debemos afrontar" [3].

Entre los años 1933 y 1934, en plena adolescencia, comenzó a escribir sus primeros relatos: "Diario de mi felicidad trunca" y "Soliloquio de un príncipe niño", este último se publicó en la revista *Sendas* dirigida por Américo Calí.

A los doce años realizó su primer viaje a Buenos Aires en compañía de un tío que iba por cuestiones de trabajo a la capital. Allí descubrió la faz monstruosa de la gran ciudad plagada de ruidos y movimiento. También descubrió en los quioscos la revista *Leoplán*, de la que fue fiel seguidor hasta su desaparición. Revista de información general que también dedicaba un espacio a la literatura, como asegura el mismo autor.

" (...)publicaba en entregas, pero completas, obras como *Crimen y Castigo* de Dostoievsky y *La guerra y la Paz* de Tolstoi. En *Leoplán* conocí también los cuentos de Horacio Quiroga, 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" [4].

Entre los años 1938 y 1939 inició su labor profesional en el periodismo. Escribió las primeras colaboraciones para la revista *La semana* y el diario "La palabra" de Mendoza.

---

[3] SOLER SERRANO, Joaquín: "Mis personajes favoritos: Antonio Di Benedetto", en *TeleRadio*. Entrevistas del programa *A Fondo*, Madrid, 11 al 17 de Septiembre, 1978, No: 77, p. 612.

[4] URIEN BERRI, Jorge: "Antonio Di Benedetto, el autor de la espera. Entrevista", en "La Nación", Buenos Aires, Domingo 19 de Octubre, 1986, Sec. 4a. p. 6.

En 1940 acabó los estudios de bachillerato y al año siguiente ingresó en la Universidad para realizar estudios de abogacía. Comenzó los estudios en la Universidad Nacional de Córdoba, en la que permaneció durante dos años y luego en la Universidad de Tucumán. No llegó a finalizar la carrera, que abandonó en el cuarto curso, para dedicarse por completo a la labor periodística.[5]

1.2. LOS COMIENZOS DEL PERIODISMO

En 1941 Di Benedetto se incorporó al periodismo profesional. Ingresó en el diario "La libertad" de Mendoza y realizó las primeras colaboraciones para el diario "La Nación" de Buenos Aires, al que estuvo vinculado durante muchos años. Más tarde, comenzó a colaborar con artículos que se publicaron en las revistas *Mundo argentino* y *El hogar*. En estas revistas se editaron varios de sus primeros cuentos.

En 1943 inició la redacción del primer volumen de cuentos,

---

[5] El autor explicaba los diversos oficios desempeñados, en una entrevista publicada por la revista *Capítulo:*

"Casi toda la vida he sido periodista. En la adolescencia, cuando era estudiante, trabajaba como ayudante de laboratorio en la farmacia, ya entonces a cargo de mi madre. Durante algunos periodos tuve desempeño en emisoras de radio y fui programador de cine artístico. Además he dirigido ese tipo de teatro musical que se da en las fiestas de la vendimia".

"En estado de necesidad, me he dedicado a dar clases y conferencias, siempre sobre literatura y especialmente sobre autores que he conocido, como Borges, Ionesco y Robbe-Grillet".

"He desempeñado oficios o menesteres menores, pero nunca he aceptado ser, por ejemplo, comerciante".

A.A.V.V.:"Antonio Di Benedetto", en *Capítulo. Historia de la literatura argentina*, dirigida por Luis Gregorich, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1967, No: 51, p. 414.

en colaboración con Miguel Enrique Oliva, titulado *El conventillo*, que nunca llegó a publicarse.

En 1945 comenzó estudios de Bellas Artes y se incorporó al diario "Los Andes", donde ocupó en sucesivos periodos diversos puestos. Comenzó como redactor, jefe de sección, secretario de redacción y subdirector con funciones de director. Al mismo tiempo se encargaba de las secciones de arte, literatura y espectáculos. Esa intensa actividad se vio cortada de manera brusca en Marzo de 1976, con motivo del golpe militar que instauró una nueva dictadura en el país y llevó al escritor a la prisión.

En 1950 contrajo matrimonio en Mendoza con Luz Bono. En 1953 Di Benedetto inició su carrera pública de escritor al editar en la imprenta mendocina D'Accurzio su primer libro de cuentos *Mundo Animal* [6]. El libro está compuesto por una serie de relatos de carácter fantástico que introducen el tema de la culpa, la presencia del simbolismo animal, la conducta autodestructiva y un clima angustiante y obsesivo. Temas que prefiguran constantes narrativas que reaparecerán en toda su obra posterior. Algunos de los cuentos que integran este volumen obtuvieron premios en diferentes concursos literarios como la Faja de Honor de la Sociedad Argentina de Escritores (SADE). En 1951 el cuento "Hombre-perro" mereció el premio de cuento del Consejo del Escritor en Buenos Aires.

Los relatos poseen un contenido alegórico, cuyas motivaciones responden a estados particulares de ánimo. Fueron publicados en 1953, fecha en la que estaba vigente el régimen

[6] DI BENEDETTO, Antonio: *Mundo animal*, Mendoza, D'Accurzio, 1953; 2da. edic. Buenos Aires, Fabril, 1971.

peronista. Di Benedetto ha manifestado que esa ambigüedad, ese alegorismo simbólico tenía sus orígenes en la carencia de libertad de expresión de la época. La represión y la censura adquirían diversas formas de actuación. En una larga conversación con Günter Lorenz recordaba las difíciles circunstancias pasadas durante los años del gobierno peronista:

> "(...) las carreras destruidas, la exclusión de la sociedad, esa atmósfera muy enrarecida, esa forma de trámite tortuoso y solapado, que transcurre tan en secreto que para la víctima no hay posibilidades de rebelarse, todos esos modos sutiles o brutales, siempre disimulados y encubiertos que evocan situaciones kafkianas."[7]

Entre 1953 y 1954 Di Benedetto ejerció las funciones de Director de los espectáculos de cine artístico de su ciudad, y desempeñó tareas rutinarias en Radio Aconcagua.

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 de la Torre y también Antonio Di Benedetto.

Durante toda su vida Antonio Di Benedetto conciliió la actividad periodística, cinematográfica y la de escritor. Entre 1956 y 1976 también se desempeñó como corresponsal, con sede en Mendoza, del diario "La Prensa" de Buenos Aires. Más tarde, el mismo periódico lo destinó a diferentes puntos de América y de Europa como corresponsal en el extranjero.

En el mismo año 1956, su cuento "Caballo en el salitral",

---

[7] LORENZ, Günter: "Antonio Di Benedetto", en *Diálogo con América Latina*, Valparaíso, Ediciones Universitarias Pomaire, 1972, p. 129.

obtuvo el Primer Premio del Concurso Nacional de Cuentos organizado por el diario " La Nación". Desde 1957, simultáneamente, desarrolló la labor de redactor de noticias de Radio Aconcagua y la de redactor de la revista de actualidades *Millcayac*, que tuvo corta duración.[8]

Entre otras actividades, Di Benedetto dictó conferencias sobre temas y autores de la literatura universal. Literatura fantástica, teatro del absurdo, Objetivismo, autores como Franz Kafka, Eugène Ionesco, Albert Camus, Jorge Luis Borges, entre otros, constituyeron el tema de numerosas conferencias.

---

[8] El autor se refería, en la conversación con Lorenz, a las condiciones en las que debía trabajar un escritor en los países de Hispanoamérica:

"Usted ya sabe que acá nadie puede vivir escribiendo libros, que cada escritor debe ejercer otra profesión. En eso la capital ofrece por cierto ventajas, pero también puede ser distinto, aunque no necesariamente. Nuestros escritores son o periodistas, o trabajan para los consumos inmediatos de radio, televisión o publicidad, o lo menos común, como bibliotecarios o profesores. Todas esas perspectivas son, como ya dije, posibilidades de medios de subsistencia, y yo, personalmente quisiera agregar que el periodismo y las letras conviven en armonía". En LORENZ, Günter: "Antonio Di Benedetto", Op. cit. p. 128.

* En este mismo sentido se expresa Angel Rama, al abordar la problemática de la creación y la subsistencia del escritor en el ámbito latinoamericano. Situación que se da de forma más acuciada que en otras sociedades con niveles más altos de desarrollo:

"Pero aún hoy, y aceptados esos márgenes más amplios de retribución e interés por su obra, el escritor sigue consagrado mayoritariamente a otras tareas que no son las de creación, y tienen que ver con su ubicación social y concomitante nivel educativo. De ahí que sean profesionales universitarios, maestros, profesores, funcionarios, periodistas. Todas estas actividades ya han alcanzado la especialidad; el escritor aprovecha de ellas para vivir y también para escribir, o sea que cumple en forma doble su contribución a la comunidad a la que pertenece". RAMA, Angel: "Las bases económicas", en *Diez problemas para en novelista latinoamericano*, Madrid, Síntesis Dosmil, 1972, p.12.

Universidades nacionales como las de Salta, Córdoba, Cuyo, Buenos Aires y universidades extranjeras - Jerusalén, Venezuela, Colombia- invitaron en distintos momentos al autor para dictar conferencias.

El cine, considerado como otra manera de narrar muy vinculado con la literatura, constituyó otra de las grandes pasiones del autor mendocino. Como él mismo afirmó hablando de su actividad cinematográfica:

> "(...) apasionado por la estética de la imagen y por ésta como cauce de los mejores ideales humanos, se ha dedicado al cine dentro de sus posibilidades de habitante de una provincia" [9].

Durante la adolescencia, el autor había desarrollado la labor de cronista y crítico de cine en los diarios "La Libertad" y "Los Andes" y también para Radio Aconcagua de Mendoza. Entre los años 1955 y 1956 fundó en la misma ciudad un pequeño cineclub que funcionaba en el local del Teatro Independencia bajo el rótulo de "Cine Arte".

En 1955 publicó, en Buenos Aires, su segunda novela: *El Pentágono* [10], subtitulada *Novela en forma de cuentos*. La obra presenta una singular arquitectura, ya que cada uno de los relatos que la componen constituye una unidad independiente, al mismo tiempo que se articula con los demás. La yuxtaposición de dos figuras geométricas, dos triángulos -que conectan con la tradicional figura del triángulo amoroso-, configuran un

---

[9] LORENZ, Günter: "A. Di Benedetto", en op. cit. p. 130.

[10] DI BENEDETTO, Antonio: *El pentágono. Novela en forma de cuentos*. Buenos Aires, Doble P, 1955. 2da. edic. con el título de *Annabella* (*El Pentágono* pasado en limpio por el autor), Buenos Aires, Orión, 1974.

pentágono. La narración atraviesa tres etapas diferentes que revelan tres maneras o actitudes mentales frente a un mismo problema: el amor y los celos. La novela se formula de este modo como un juego y un experimento a través de las imágenes y del lenguaje.

Esta misma obra se reeditó más tarde, en 1974, con el título de *Annabella. Novela en forma de cuentos.* En el interior del libro de agrega: *El Pentágono, pasado en limpio por el autor.* El contenido argumental y la estructura de la novela se mantiene en general idéntico al de la primera edición, salvo correcciones estilísticas y la inserción de algunos párrafos nuevos.

Como periodista y crítico de cine, Di Benedetto asistió a numerosos festivales cinematográficos, nacionales e internacionales, en calidad de jurado o invitado. Los festivales de Mar del Plata, Cannes, San Sebastián, Berlín o la entrega de *Oscars* en Hollywood, contaron con su presencia en diversas celebraciones. Los ecos periodísticos de esos sucesos cinematográficos se publicaban en el diario "La Prensa" de Buenos Aires.

1.3. LOS AÑOS DE MADUREZ: PERIODISMO Y LITERATURA

En 1956 se publicó en Buenos Aires la novela que le valió al autor el reconocimiento, tanto nacional como internacional, *Zama* [11]. Novela de contexto histórico, el Paraguay colonial del siglo XVIII, pero con resonancias universales en su

[11] DI BENEDETTO, Antonio: *Zama*, Buenos Aires, Doble P, 1956; 2a. edic. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1967.

planteamiento de la interioridad del hombre y su preocupación existencial. El reconocimiento internacional de *Zama* se reflejó en la edición de la misma en varios idiomas, francés, alemán, polaco. En 1978 en Roma el autor obtuvo el premio "Italia-América Latina", por esta novela.

Durante los festejos de la vendimia mendocina de 1956 Di Benedetto participó, como autor del libreto del espectáculo y co-director artístico de las fiestas, en colaboración con Abelardo Vázquez y Alberto Rodríguez.

En 1957 la Editorial D'Accurzio de Mendoza publicó el segundo libro de cuentos de Antonio Di Benedetto, *Grot* [12]. El libro incluye cinco relatos de temática diversa. A través de personajes simples, extraidos de la vida cotidiana, se reflejan las motivaciones, a veces extrañas, de la conducta y de la psicología humanas. Este libro obtuvo el premio D'Accurzio de Mendoza en 1956 y posteriormente el premio Región Andina otorgado por la Dirección General de Cultura de la Nación, concedido en Buenos Aires en 1960. En 1969, con el título de *Cuentos claros* [13], se reeditó en Buenos Aires, manteniendo la estructura original del libro.

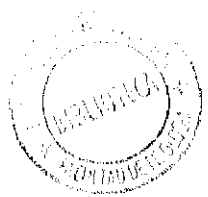
En 1958 se publicó en Mendoza otra de sus obras: *Declinación y ángel* [14]. La edición bilingüe español-inglés del libro, pone de relieve la vocación universalista del autor y la

---

[12] DI BENEDETTO, Antonio: *Grot*. Cuentos, Mendoza, D'Accurzio, 1957.

[13] DI BENEDETTO, Antonio: *Cuentos claros*, Buenos Aires, Galerna, 1969. Reedición con nuevo título de *Grot*.

[14] DI BENEDETTO, Antonio : *Declinación y ángel. Cuentos*, edición bilingüe español-inglés, Mendoza, Biblioteca San Martín, 1958.



intención de difundirlo más allá de los límites de su región. La narración concisa, objetiva, se asemeja al guión cinematográfico en la presentación de las sucesivas imágenes que van componiendo el argumento. Para muchos críticos, incluida la opinión del propio autor, este texto constituye un antecedente del Objetivismo y del *Nouveau Roman* que tuvo gran difusión luego en Francia.

En este mismo año, Di Benedetto realizó el segundo viaje a la capital del país -siempre rechazada con el ánimo de provinciano que se siente desvinculado de la gran urbe metropolitana-, y a la que no había vuelto desde la niñez. Esta vez el autor tenía un motivo importante para vencer ese rechazo: la invitación de Jorge Luis Borges, director de la Biblioteca Nacional de Buenos Aires, para que dictara una conferencia sobre literatura fantástica [15].

---

[15] El autor se refería a esa aversión hacia la capital en una entrevista, de la siguiente manera:

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

En esta conferencia Di Benedetto expuso su concepción de lo fantástico como deseo utópico de una realidad que la vida cotidiana niega. Premisas que pueden hallarse en la mayor parte de sus ficciones.

> "La literatura fantástica deliberada es juego, juego dramático y ficción total; pero de todos modos, en ella se encuentra una asimilación y una trascendencia de tres factores esenciales: la fe, el miedo y los deseos" [16].

En 1960 nació su hija, Luz. Al mismo tiempo fue becado por el Gobierno de Francia para ampliar conocimientos sobre la lengua y civilización de ese país. Visitó la Sorbona, la Televisión francesa y el diario "Le figaro". Durante su permanencia en Francia asistió, como corresponsal de "La Prensa", al festival de Cannes.

Hombre de actividad constante en el campo de la cultura, Di Benedetto desarrolló también la docencia en la Escuela Superior de Periodismo de Mendoza, como profesor de Redacción Periodística. Dictó clases y conferencias sobre literatura argentina, europea y literatura fantástica en universidades francesas, en varias universidades norteamericanas como las de New York, New Hampshire, Chicago, Illinois y en centros universitarios de Guatemala. Actividades que desarrolló entre los años 1960 y 1965, periodo en el que coincidieron becas, invitaciones a festivales cinematográficos, como el de Berlín y el recorrido por otros países centroamericanos en su labor como corresponsal de prensa.

---

[16] DI BENEDETTO, Antonio: "Síntesis de una conferencia de Antonio Di Benedetto sobre literatura fantástica en la Biblioteca Nacional", en "La Razón" Buenos Aires, 5 de Octubre de 1958, p. 5.

El autor destaca en su autobiografía, como anécdota no computable dentro de su currículum, el hecho de haber desarrollado una particular forma de docencia durante el periodo de privación de la libertad al que fue injustamente condenado en prisiones militares.

> "Durante su encierro en La Plata, a pedido de otros prisioneros del gobierno militar, dictó en los recreos, durante varios meses, preceptiva del cuento. El expositor y los oyentes procuraban dar algún sentido a tanto tiempo ocioso, de exclusión de la sociedad donde podrían haber sido más útiles" [17].

Di Benedetto manifestó en diversas oportunidades su deseo de convertirse en escritor de cine. Algunos de sus relatos y novelas breves como *Declinación y ángel* están construidas eminentemente con imágenes como para ser llevadas directamente a la pantalla. En 1959 escribió "El inocente", guión cinematográfico para llevar al cine su relato "*El* juicio de Dios". Trabajo que merececió el primer premio de guiones del Instituto Nacional de Cinematografía de Buenos Aires. La filmación no llegó a terminarse por la muerte accidental de los dos protagonistas principales, Angel Magaña y Alba Mujica. En la Productora Cinematográfica "Film Andes", de su ciudad, Di Benedetto desarrolló también la labor de montajista y Jefe de Prensa.

En 1961 se editó en Buenos Aires otro libro de relatos de Di Benedetto, *El cariño de los tontos* [18]. El libro reúne tres

---

[17] DI BENEDETTO, Antonio:"Datos Bio-Bibliográficos" (Anotados hasta 1983) Buenos Aires, copia mecanografiada, datos recogidos con motivo de la entrega del título de Doctor Honoris Causa por la Universidad Nacional de Cuyo, s/ Nro. de pp.

[18] DI BENEDETTO, Antonio: *El cariño de los tontos* , Buenos Aires, Goyanarte, 1961.

narraciones en las que se recrean temas y ambientes que son *comunes en sus obras, la naturaleza, los animales* y los habitantes de la geografía mendocina. En 1958 el cuento extenso, o *nouvelle*, que da título al libro, había merecido el Gran Premio Provincial de Narrativa, concedido por la Dirección de Cultura de Mendoza. El volumen obtuvo, en 1963 en Buenos Aires, el Premio Carlos Alberto Leumann del Fondo Nacional de las Artes y de la Sociedad Argentina de Escritores.

En 1964 se editó, también en Buenos Aires, otra de las reconocidas obras del autor mendocino, *El silenciero* [19]. Novela urbana que retrata el ambiente de una ciudad cualquiera en el periodo inmediato de industrialización de la posguerra. El tema central del ruido, entendido no sólo en su aspecto material y físico sino de perturbación metafísica, da lugar a una construcción novelesca que alterna entre el ensayo y la novela existencialista. Di Benedetto ha procedido al estudio previo, a la documentación científica para la elaboración de varias de sus novelas, estudios sobre cuyas bases luego elabora el discurso y la trama ficcional.

> "*Observé, estudié*, el problema encarnó en personajes que empezaron a formar la novela. Nació *El silenciero*: psicologías, comportamientos, neurosis, metafísica, de hombres de ciudad, tal vez de cualquier ciudad moderna, industrial o preindustrial; pero captadas, aprendidas, ahondadas en mi *milieu*" [20].

Esta obra mereció el Gran Premio de Novela otorgado por

---

[19] DI BENEDETTO, Antonio: *El silenciero*, Buenos Aires, Troquel, 1964. Primera edición en España con el título de *El hacedor de silencio*, Barcelona, Plaza y Janés, 1982.

[20] LORENZ, Günter: "A. Di Benedetto", en op. cit. p. 125.

la Subsecretaría de Cultura de la Nación. La primera edición en España de la misma fue publicada con el título de *El hacedor de silencio*, en 1982.

En 1965 Di Benedetto compuso el libreto cinematográfico para la película "Alamos talados", en colaboración con el escritor y autor de la novela homónima, Abelardo Arias.

En el mismo año el Departamento de Estado norteamericano invitó a Di Benedetto para visitar los Estados Unidos en calidad de *Leader Ground*. Invitación que le permitió recorrer diferentes regiones, acceder a grandes centros universitarios, órganos de prensa, estudios cinematográficos, escuelas de arte escénico, teatros, así como tomar contacto con la cultura general de ese país. Al mismo tiempo, asitió a la entrega de los *Oscars* en Hollywood.

En el mismo año 1965 se editó en Mendoza un nuevo libro de cuentos de Di Benedetto, *Two stories* [21]. Volumen que contiene dos cuentos en edición bilingüe inglés-español, con ilustraciones de otro artista mendocino Enrique O.Sobich. Los dos relatos que recoge el libro son "El abandono y la pasividad" -integrado anteriormente en el libro *Declinación y ángel*- y "Caballo en el salitral". A manera de prólogo, se incorporan dos comentarios sobre el cuento "El abandono y la pasividad". Alfonso Sola González y Abelardo Arias coinciden en considerar este texto como el primer relato Objetivista en lengua española. "Caballo en el salitral", había obtenido el Primer Premio en el Concurso de Cuentos organizado por el diario "La razón" en 1958. La composición plástica del lenguaje

[21] DI BENEDETTO, Antonio: *Two Stories*. Edición bilingüe inglés-español, Mendoza, Ediciones Voces, 1965.

en estos relatos tiende a plasmar imágenes visuales, antes que literarias, pero en las que el drama humano se halla implícito.

En el año 1967 Di Benedetto fue nombrado Subdirector del diario "Los Andes", al mismo tiempo, ingresó como profesor en la Escuela Superior de Periodismo dependiente de la Universidad de Cuyo. En esta fecha se publicó en Alemania *Und Zama wartet*, la primera traducción de su reconocida novela *Zama* en otro idioma. En Mendoza se creó un nuevo periódico, "El Andino", del que también el periodista y escritor fue nombrado Subdirector.

En el mismo año 1967 la obra *Los suicidas* [22] obtuvo la Primera Mención, por unanimidad, en el concurso de Primera Plana-Editorial Sudamericana de novela. El jurado estaba compuesto por Gabriel García Márquez, Augusto Roa Bastos y Leopoldo Marechal. La novela de trama experimental emplea la investigación periodística para adentrarse en un tema de profundo arraigo en toda la obra de Di Benedetto: la angustia ante el desamparo y desnudez del alma humana y la voluntad de conjurarla por medio de la tentación del suicidio. La histórica lucha entre Eros y Thánatos se va perfilando a través de la investigación periodística con un lenguaje desprovisto de todo artificio.

Di Benedetto ha manifestado en numerosas entrevistas su inquietud ante el drama de la muerte y del suicidio. La preocupación por estos temas, que se reflejan no sólo en *Los suicidas*, sino en todas sus novelas, tiene como origen la propia historia familiar.

---

[22] DI BENEDETTO, Antonio: *Los suicidas*, Buenos Aires, Sudamericana, 1969.

" (...) 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 del suicidio" [23].

En el periodo de tiempo que va desde el año 1967 a 1971, la actividad periodística y la labor de corresponsal, llevaron al autor a recorrer diferentes países de Europa, Oriente Medio y América del Sur. En el año 1968 recibió en París de la División Prensa de la UNESCO, una carta de reconocimiento por la labor periodística desempeñada en las áreas de la educación y de la cultura. Al año siguiente 1969, recibió en Italia la condecoración de Caballero de la Orden del Mérito. En 1971 se hizo acreedor de la Medalla de Oro otorgada por la Aliance Française, en reconocimiento a su labor de periodista, escritor, humanista y por su aporte al intercambio cultural entre Francia y Argentina.

En 1972 el cuento "Caballo en el salitral" fue seleccionado para formar parte de la *Antología del joven relato latinoamericano* [24], publicada en Buenos Aires.

En 1973 Di Benedetto recibió una invitación del gobierno alemán para visitar ese país. En el transcurso de esta visita dictó conferencias sobre literatura hispanoamericana, asistió al Festival Internacional de Cine de Berlín y realizó viajes breves por diferentes países europeos.

---

[23] VAZQUEZ, María Esther: "Con Antonio Di Benedetto", en "La Nación", Buenos Aires, 14 de Diciembre, 1984, p. 9.

[24] DI BENEDETTO, Antonio: "Caballo en el salitral", en *Antología del joven relato latinoamericano. Siglo XX*, Buenos Aires, Fabril Editora, 1972.

En el mismo año se constituyó en Argentina el denominado "Club de los XII", del que Di Benedetto formó parte como miembro fundador. La labor de este club era la de otorgar el "Premio de los Narradores", a la mejor obra que se editara cada año en el país.

En este año Fernando Sorrentino escogió el cuento "Pero uno pudo", para incorporarlo a la antología *Treinta y cinco cuentos breves argentinos* [25]. Otro de sus cuentos, "No" integró la antología *Mi mejor cuento* [26], publicada también en Buenos Aires.

En 1974 Di Benedetto participó en Colombia en el Congreso de la Nueva Narrativa Hispanoamericana. Dictó una conferencia sobre literatura hispanoamericana e intervino en mesas redondas con destacados autores latinoamericanos, tales como Mario Vargas Llosa, Jorge Edwards, Fernando Alegría, Gudiño Kieffer.

En este mismo periodo realizó diversos viajes por países del continente americano como corresponsal de prensa y participó en diferentes hechos culturales. En Argentina se le concedió un simbólico galardón: el "Premio de la Orden del Ladrillo", concedido como reza la dedicatoria:

> "(...) a uno de nuestros autores traducidos a varios idiomas, cuya permanencia en la provincia de Mendoza

---

[25] DI BENEDETTO, A.: "Pero uno pudo", en *Treinta y cinco cuentos breves argentinos.Siglo XX*, Buenos Aires, Plus Ultra, 1973, Selección de Fernando Sorrentino.

[26] DI BENEDETTO, A.: "No", en *Mi mejor cuento*, Buenos Aires, Orión, 1973.

pone una injusta pátina de bruma sobre su extraordinaria labor" [27].

Haydée Jofré Barroso seleccionó el cuento "Mariposas de Koch" para la elaboración de la antología *Así escriben los latinoamericanos* [28], publicada en 1974. Al año siguiente la misma autora escogió el cuento "Pajaritos en la cabeza" para su incorporación en la antología *Así escriben los argentinos* [29].

En 1975 Di Benedetto obtuvo una beca de la Fundación Guggenheim de Nueva York como creador de obras de imaginación en prosa. Beca destinada a financiar una prolongada estancia en Estados Unidos para la realización de una obra. El autor no pudo disfrutar de la misma, al coincidir la fecha de su inicio con el golpe militar en Argentina que le privó de la libertad.

El el mismo año 1975 se editó en Buenos Aires una antología de cuentos con el título *El juicio de Dios* [30], seleccionados y prologados por Alberto Cousté. En este volumen se recogen relatos de libros anteriores como de *El cariño de los tontos*, todos los cuentos de *Mundo animal*, de *Declinación y ángel* y cuatro relatos de *Cuentos claros*.

---

[27] "Discurso de entrega del premio", citado en ZARAGOZA, Celia: "Di Benedetto: el camino del novelista", en *Crisis*, No. 20, Buenos Aires, Diciembre, 1974, p. 42.

[28] DI BENEDETTO, A.: "Mariposas de Koch", en *Así escriben los latinoamericanos*, Buenos Aires, Orión, 1974. Selección de Haydée Jofré Barroso.

[29] DI BENEDETTO, A.: "Pajaritos en la cabeza", en *Así escriben los argentinos*, Buenos Aires, Orión, 1974. Selección de Haydée Jofré Barroso.

[30] DI BENEDETTO, Antonio: *El juicio de Dios. Antología de cuentos*. Buenos Aires, Ediciones Orión, 1975.

Esta recopilación antológica de los cuentos de Di Benedetto permite analizar la evolución de las técnicas narrativas en el tratamiento del relato breve.Desde las fantasías oníricas y fantásticas de los primeros cuentos, la narrativa experimental, pasando por el realismo y la descripción alegórica de paisajes, animales y hombres de su región. Los diferentes relatos permiten, también, vislumbrar ese difícil camino que va dibujando el autor en la búsqueda de nuevas formas expresivas para narrar y reescribir sobre aquellos temas que se reiteran en toda su obra: el exilio interior del hombre, el amor y la muerte.

El cuento "Los Reyunos" de Di Benedetto fue premiado en el Primer Concurso de cuentos policiales organizado por Siete Días Club. El relato se publicó en la antología *Misterio cinco* [31], que recogía los cinco mejores cuentos seleccionados. El jurado lo constituían Jorge Luis Borges, Augusto Roa Bastos y Marco Denevi.

En Junio de 1975 la Academia Argentina de Letras, presidida por Angel J. Battistessa, designó a Antonio Di Benedetto "Académico correspondiente", como reconocimiento de sus innumerables méritos y la calidad de su obra intelectual.

1.4. LA PRISION Y EL EXILIO

El 24 de Marzo de 1976, día del golpe militar en Argentina, Antonio Di Benedetto fue detenido en las oficinas

---

[31] DI BENEDETTO, A.: "Los Reyunos", en *Misterio Cinco. Los ganadores del Primer Concurso Latinoamericano de cuentos policiales*, Buenos Aires, Siete Días Club, 1975. Compilación de Jorge Lafforgue.

del periódico "Los Andes". El autor narró estos acontecimientos en su autobiografía:

> " (...) 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 y 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" [32].

Esta escueta información es una de las pocas alusiones que el propio autor ha producido en los años posteriores a su detención ilegal. El quebrantamiento moral, psíquico y físico que le causó el denigrante trato recibido en sus casi dieciocho meses de prisión, fueron la causa de graves trastornos de salud que aceleraron su muerte.

La presión ejercida desde diversos ámbitos culturales, tanto del país como del extranjero, favorecieron el proceso de liberación del autor. La marcha al exilio impidió que Di Benedetto engrosara las listas de escritores desaparecidos, como el caso de Haroldo Conti, Francisco Urondo, Rodolfo Walsh, entre otros escritores que corrieron esa triste suerte.

Los periódicos de la época anunciaban la pronta liberación

---

[32] DI BENEDETTO, Antonio: "Datos bio-bibliográficos", op. cit. sin Nro. de pp.

del autor mendocino después de dieciocho meses de detención:

> "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 Sábato, Angel J. Battistessa, Abelardo Arias, Cayetano Córdova Iturburu, Ulyses Petit de Murat y Jorge Luis Borges. En el texto se considera a Di Benedetto *una de las glorias argentinas*" [33].

Mientras Di Benedetto se hallaba detenido por el gobierno militar que asumió el gobierno del país, el cuento "Los Reyunos" era premiado en Francia. Al mismo tiempo la Sociedad Argentina de Escritores le concedía la Faja de Honor, en Septiembre de 1976, por su antología de cuentos *El juicio de Dios*.

De ese periodo de detención el autor no ha dejado ninguna constancia expresa, con la voluntad de convertir el oprobio en silencio. Quedan algunos testimonios de los sufrimientos padecidos en las cárceles de Mendoza y La Plata, en el relato novelado hecho por un abogado mendocino que compartió la prisión con el escritor:

> " La sección represiva -u opresora- estaba destinada a castigar indiscriminadamente al pueblo, a los que se denominaba *enemigos* como si se librara una guerra de invasión. Y a ese enemigo se le llamaba *subversivo*, terrible epíteto, similar al de *herético* del tiempo de las Cruzadas. Enemigo al que había que combatir hasta aniquilarlo, (...) 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 lo trámites, se resolvería sobre su situación'.

---

[33] "Liberación de un escritor", en "La Opinión", Buenos Aires, 3 de Septiembre de 1977, p. 1.

(...) fue interrogado innúmeras veces: a la noche, de madrugada, a la hora de comer, sin nada en el estómago. La primera vez fueron jefes de rango, usando displicente cortesanía, escarbando el interior del prevenido. Sabían que era un periodista sagaz, un escritor del que hablaban los diarios, cuyos libros -por supuesto- no habían leído".[34]

Una vez lograda su liberación Di Benedetto se estableció temporalmente en Buenos Aires. Publicó numerosos cuentos en las secciones literarias de "La Nación", "La Prensa" y "La Opinión". En Diciembre inició el camino del exilio respondiendo a invitaciones cursadas por diferentes países. De este modo recorrió Inglaterra, Alemania, Francia, dictando cursos y conferencias, hasta su radicación posterior en España. Radicado en España retomó sus anteriores oficios, primero en Barcelona y luego en Madrid.

En Madrid fue contratado como Presidente del Consejo de Redacción de la revista científica *Consulta*. Al mismo tiempo elaboraba notas y comentarios de carácter literario y cultural destinadas a la sección "Carta de Europa" del diario "La Prensa" de Buenos Aires; labor que desarrolló hasta 1984, fecha de su retorno al país. Comentarios y reseñas culturales eran difundidas también mediante la Agencia EFE a periódicos y revistas de veintiún países de habla española.

En 1977 Luis de Paola seleccionó dos cuentos de Di Benedetto para la elaboración de una antología de cuentistas argentinos: *Diez narradores argentinos* [35]. "Caballo en el

[34] BUSTELO, Angel: *El silenciero cautivo*, Mendoza, Editorial DG-Mendoza, 1988, pp. 111 y 13.

[35] DI BENEDETTO, A.: "Caballo en el salitral" y "El juicio de Dios", en *Diez narradores argentinos*, Barcelona-Buenos Aires, Bruguera, 1977. Selección de Luis de Paola.

salitral" y "El juicio de Dios" se incorporaron en este volumen.

En Madrid realizó también colaboraciones periodísticas para el diario "El País" y fue redactor artístico de la revista dirigida por Fernando Fernán Gómez (hijo) *Arte Guía*. Cuentos breves y artículos de carácter literario fueron publicados en *La nueva Estafeta*, dirigida por César Rosales, y en *Cuadernos Hispanoamericanos*, editado por el Instituto de Cooperación Iberoamericana.

En 1978 se publicó en Barcelona el libro de Di Benedetto *Absurdos* [36], antología que recoge quince relatos. Once son de nueva creación y los restantes son de épocas anteriores pero de reconocida calidad, como "El juicio de Dios" y "Caballo en el salitral". Otro de los cuentos incorporados en esta colección, "Pez", sólo había aparecido en páginas de revista y "Los Reyunos" había merecido el premio del Primer Concurso Latinoamericano de Cuentos Policiales organizado por Siete Días-Air France, como hemos mencionado.

Esta antología reúne relatos de muy diferente naturaleza, pero en ellos predomina la construcción de lo fantástico y de lo simbólico. Las miradas retrospectivas se vuelven hacia el pasado y hacia la búsqueda de los orígenes y la conformación del pueblo americano.

---

[36] DI BENEDETTO, Antonio: *Absurdos*, Barcelona, Pomaire, 1978.

En 1978 *Zama* [37] de Di Benedetto fue la obra galardonada en la cuarta edición del Premio Italia-América Latina concedido por el Instituto Italo-Latinoamericano con sede en Roma. Con anterioridad habían obtenido este premio Juan Carlos Onetti, José Lezama Lima y Jorge Amado. En esta edición del premio IILA participaban como finalistas Alejo Carpentier, Guillermo Cabrera Infante, Augusto Roa Bastos y Ernesto Sábato.

En 1981 Di Benedetto recibió desde Estados Unidos una propuesta de beca de la Mac Dowell Colony para pasar unos meses de estancia en los bosques de Peterbourough. Instalado en este lugar de los Estados Unidos, el autor tuvo oportunidad de profundizar en el conocimiento de la cultura del país mediante viajes y conferencias a las que fue invitado por diversas universidades norteamericanas, entre ellas las de Nueva York, Chicago, Illinois y New Hampshire.

En este mismo año se editó en Barcelona una nueva

---

[37] DI BENEDETTO, Antonio: *Zama*, Torino, Einaudi, 1977; traducción al italiano de Francesco Tentori Montalto.

La prensa italiana recogió con numerosos comentarios la concesión de este premio al autor mendocino elogiando la calidad de su obra. Refiriéndose a *Zama*, Gianni Fabiani afirma:

"Libro que solo apparentemente evoca un 'opera e una condizione storica ormai lontana. Zama è anche proiezione simbolica di agnosce attuali e non marginali visuti in prima persona da Di Benedetto que vive in Spagna, lontano dalla moglie e dalle figlie e che, senza mai cadere in un limitante autobiografismo, ofre attraverso l'umanità disorientata e avvilita del suo personaggio, agganci con una degradazione più attuale e con un disfacimento di valori e di libertà meno fatiscenti e letterari".

FABIANI, Gianni: "Di Benedetto: un nuovo Svevo dalla pampa", en "Corriere di Roma", Roma, 15 de Enero de 1979.

recopilación de cuentos del autor, *Caballo en el salitral* [38]. Antología que recoge catorce relatos tomados de varios libros anteriores, escogiendo los textos más representativos de su producción cuentística. Se incorporan también en esta antología los juicios de Jorge Luis Borges, Julio Cortázar y Manuel Mujica Láinez sobre el cuento "Aballay"; relato de reconstrucción arqueológica del pasado argentino, hecho desde una perspectiva humana universalista.

Durante su estancia en Estados Unidos Di Benedetto había comenzado la redacción de su libro *Sombras, nada más....* Más tarde fue invitado por la Asociación de escritores de Guatemala para dictar conferencias en universidades e instituciones culturales. En este país Di Benedetto continuó con la elaboración de la novela iniciada en el país del norte.

De regreso a España retomó sus múltiples actividades periodísticas. Participó en diversos concursos de cuentos y obtuvo varios galardones literarios, entre ellos el premio "Puerta de Oro" de Madrid de relatos y obtuvo un premio en el concurso de cuentos cortos de la *Nueva Estafeta.*

El escritor mendocino participó como ponente en el Congreso de Escritores de Lengua Española, celebrado en las Islas Canarias en 1978 y en el de Caracas en Abril de 1982. En junio de este mismo año asistió como invitado especial al VI Congreso Mundial de Poesía realizado en Madrid.

---

[38] DI BENEDETTO, Antonio: *Caballo en el salitral*, Barcelona, Bruguera, 1981.

En 1982 se publicó en Buenos Aires *Cuentos de hoy mismo* [39], antología de relatos argentinos contemporáneos realizada por el Círculo de Lectores. "El Pretendiente" de Di Benedetto formó parte del volumen que recoge los cuentos galardonados en el concurso de cuentos celebrado por el mismo Círculo.

En 1983 Di Benedetto como becario del Instituto de Cooperación Iberoamericana, desarrolló tareas de investigación con el fin de elaborar un ensayo sobre literatura fantástica desde una perspectiva filosófica y metafísica. En ese mismo año fue invitado por la Universidad Complutense para disertar sobre su obra, y participó como invitado especial en el Congreso Internacional de Literaturas Iberoamericanas celebrado en la Sorbona de París.

En 1983 Olver Gilberto de León seleccionó una serie de cuentos de autores hispanoamericanos que reunió en la antología *Cuentistas hispanoamericanos en la Sorbona*. En este volumen se incluyó el cuento "Falta de vocación" [40] de Di Benedetto. En Valencia se publicó otra antología con los cuentos galardonados con el II Premio Alfambra celebrado ese año. "Intensa mirada filial" del autor mendocino formó parte de los cuentos escogidos y publicados bajo el título de *Encuentro en Praga* [41].

En este mismo año se publicó en Buenos Aires un nuevo

---

[39] DI BENEDETTO, Antonio: "El pretendiente", en *Cuentos de hoy mismo. Los ganadores del Concurso de Cuentos 1982*, Buenos Aires, Círculo de Lectores, 1982.

[40] DI BENEDETTO, A.: "Falta de vocación", en *Cuentistas hispanoamericanos en la sorbona*, Barcelona, Mascarón, 1983. Compilador Olver Gilberto de León.

[41] DI BENEDETTO, A.: "Intensa mirada filial", en *Encuentro en Praga. II Premio Alfambra*, Valencia, Prometeo, 1983.

libro de Di Benedetto, *Cuentos del exilio* [42]. El libro recoge treinta y cuatro relatos de diferente extensión, escritos en diversos lugares durante su exilio. El mismo autor advierte en la "Ilustración para el lector", que el título no hace referencia explícita a su exilio, sino más a bien a un exilio existencial más amplio y más humano:

> "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" [43].

Temas recurrentes como el sentido de la culpa, el amor, la muerte, los animales simbólicos, las visiones y la personificación de los espejos, se combinan en estos relatos con una depurada técnica constructiva.

Parte de los cuentos que se incluyen en este volumen se condensan en micro-relatos y greguerías. Di Benedetto ensaya en este libro esas formas condesadas y expresivas de la narración, que fueron practicadas con anterioridad por numerosos escritores hispanoamericanos como Jorge Luis Borges, Felisberto Hernández, Adolfo Bioy Casares y Augusto Monterroso, entre otros. Escritores que han continuado la técnica de condensación y atomización narrativa iniciada por Juan Ramón Jiménez, Ramón Gómez de la Serna y Macedonio Fernández.

---

[42] DI BENEDETTO, Antonio: *Cuentos del exilio*, Buenos Aires, Bruguera. Narradores Argentinos de hoy, 1983.

[43] Ibíd. p. 11.

1.5. EL RETORNO AL PAIS Y LA MUERTE

Una vez recuperada la democracia en Argentina Di Benedetto recibió el ofrecimiento de retornar al país. Tras casi siete años de exilio, fue invitado para asistir a la filmación de *Zama*, película dirigida por el cineasta Nicolás Sarquís, basada en la célebre obra del autor. Inconvenientes de orden económico obligaron a la paralización luego de este proyecto que contaba con el guión de Nicolás Sarquís, supervisado por el autor y un reparto de actores españoles y argentinos.

El 23 de Mayo de 1984 llegó a Buenos Aires donde recibió una calurosa acogida en el Teatro General San Martín. Destacados miembros de diversos ámbitos culturales de la capital organizaron el acto de homenaje al escritor mendocino. Este primer reencuentro con el país le sirvió a Di Benedetto como estímulo para preparar el retorno definitivo a su patria.

> "Esto es lo que me pidió que hiciera Ernesto Sábato, quien me respaldó y defendió cuando estuve en la cárcel, llegando incluso a hablar con Videla, y me ayudó en el exilio, y el día en que se acabaron las condiciones para seguir exiliado, me dijo que volviera acá a poner el hombro, y para eso he venido" [44].

En el ánimo del escritor pronto surgió la sensación de doble ruptura que le provocaba la posibilidad del *desexilio* -término acuñado por el escritor uruguayo Mario Benedetti para hacer referencia al proceso de reintegración posterior al

---

[44] "Antonio Di Benedetto, periodista y escritor, regresó a la Argentina", en "Tiempo Argentino", Buenos Aires, Jueves 24 de Mayo de 1984, p. 6.

exilio-[45].

> "Me he asimilado a España. Mi habitat, mi residencia, mi barrio de la Plaza de Roma están allá. Detrás de mi departamento está la iglesia de la Sagrada Familia y ya he encontrado material para mis narraciones. El estar en Buenos Aires me ha provocado un desconcierto grande" [46].

En Octubre de 1984 Di Benedetto retornó de manera definitiva a Argentina, contratado por el gobierno para desempeñar la labor de asesor de la Dirección Nacional del Libro. En este mismo año se publicó en España y Argentina su novela *Sombras, nada más...*[47]. Título que proviene de la letra de un tango, aunque el autor aclaró que no había tomado como referencia la popular letra del tango homónimo, sino más bien, la materia de los sueños, con su lógica oculta e incomprensible. Esa materia narrativa, construida con el material de los sueños, lleva a la destrucción de la trama argumental de la novela.

> "La escritura de estos sueños es barroca por lo minuciosa, al mismo tiempo concisa, algunas de estas descripciones fueron concebidas en la cárcel y enviadas como cartas a sus amigos" [48].

La obra escrita en parte en Estados Unidos, América Central, Buenos Aires y en Europa, constituye un *collage* de

---

[45] BENEDETTI, Mario: "El desexilio", en *El desexilio y otras conjeturas*, Madrid, Editorial "El País", 1984, pp. 39-42.

[46] "Di Benedetto la puede contar", en "Ahora", Buenos Aires, 7 de Junio de 1984, p. 13.

[47] DI BENEDETTO, Antonio: *Sombras, nada más...*, Madrid, Alianza Tres, 1985 y Buenos Aires, Alianza Literatura, 1985.

[48] AULICINA, Jorge Ricardo: "Escritores, gloria y drama", en "Clarín", Buenos Aires, 17 de Mayo de 1986, p. 31.

recuerdos que se confunden con los sueños, donde se entremezclan el pasado y el presente. El personaje central construye su mundo con elementos fugaces e ilusiorios, perdido en la soledad y la incomunicación. En este libro Di Benedetto retoma la experimentación novelesca fundiendo los datos de la realidad con la introspección, los recuerdos y los sueños, sin una linealidad prefijada y con un consciente fragmentarismo.

El retorno al país le trajo a Di Benedetto la satisfacción del reconocimiento público tanto en su Provincia como en Buenos Aires. Fue declarado Huésped de Honor por la Legislatura de Mendoza donde se realizaron numerosos actos y conferencias en su honor. Al mismo tiempo se lo designó como Asesor Cultural de la Casa de Mendoza en Buenos Aires, cargo ofrecido por la Gobernación de su provincia. En Mendoza diversas escuelas públicas adoptaron su nombre, como homenaje al escritor recuperado para el país.

En Noviembre del mismo año 1984 la Academia Argentina de Letras, presidida por Raúl Castagnino, otorgó a Antonio Di Benedetto la condición de Miembro de Número de la misma. Ocupó el sillón Joaquín V. González.

Otro ejemplo del reconocimiento que obtuvo en el país después de su regreso del exilio, fue la concesión del trofeo "Konex" de platino, otorgado como galardón del concurso "Las cien mejores figuras de la historia de las letras argentinas". Di Benedetto fue seleccionado como el novelista más importante de la generación que comenzó a publicar después de 1950, de la generación precedente había sido seleccionado Adolfo Bioy Casares.

El Pen Club Internacional le concedió la "Pluma de Plata",

como reconocimiento por el conjunto de toda su obra creativa. Recibió también el Premio "Esteban Echeverría" de letras, por su obra narrativa.

En 1985 la Real Academia Española de la Lengua, presidida por Pedro Laín Entralgo, celebraba en Octubre el Congreso de Academias. El filólogo Carlos Ronchi y el escritor y periodista Antonio Di Benedetto fueron designados como representantes de la Academia Argentina para asistir a ese acto en Madrid. Di Benedetto en la sesión plenaria leyó un trabajo sobre licencias e incorrecciones en el uso del idioma en los medios de comunicación.

En Diciembre de 1985 los narradores de la denominada "Generación Intermedia" -Nicolás Rosa, Liliana Heer, Juan Jacobo Bajarlía, Juan Carlos Martini y Noemí Ulla-, otorgaron a Di Benedetto el Premio "Boris Vian" por su obra *Sombras, nada más*.... En el acto de entrega del premio, celebrado en la librería Premiere de la calle Corrientes, en Buenos Aires Liliana Heer reconoció el denso contenido de la obra premiada:

> "Es difícil aceptar inocentemente la idea de una obra de ficción, *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?" [49].

Durante el transcurso del mismo año 1985 Di Benedetto

---

[49] HEER, Liliana: "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.

formó parte de diferentes jurados con motivo de concursos literarios convocados en varias provincias argentinas. Integró el jurado del Concurso Nacional de Cuentos "Luis José de Tejeda" organizado en Córdoba y en el concurso Premios Nacionales-Regionales "Doctor Ricardo Rojas", organizado por el Fondo Nacional de las Artes de Buenos Aires para la categoría de ensayo. Participó también en el jurado del premio de novela convocado por la Editorial Losada de Buenos Aires y en el concurso de novela "Ulyses Petit de Murat" de la misma ciudad.

Durante los años 1985 y 1986 desempeñó la tarea de asesor en materia de argumentos cinematográficos en el Instituto Nacional de Cinematografía de Buenos Aires. En 1985, luego de varios intentos frustrados por filmar algunos de sus cuentos, la cadena ATC de televisión de Buenos Aires estrenó la versión televisiva de su relato "As". Las universidades y Direcciones de Cultura de las provincias de Córdoba, Tucumán y Rosario invitaron al escritor mendocino a dictar conferencias sobre temas generales de literatura en sus respectivas sedes.

En 1986 Antonio Di Benedetto firmó un contrato con la Editorial Alianza de Madrid para la edición de sus cuentos completos, muchos de ellos dispersos en diferentes periódicos y revistas. Este proyecto pretendía recoger en dos volúmenes las narraciones del autor:

> "(...) las cortas, incluidas las *cortísimas*, configuran el volumen *Cien cuentos*. Las de mediano tamaño, donde van unas pocas *nouvelles* el de *Relatos completos*. Este es y aquí queda, con una debilidad, la de indicar preferencias del autor que el lector puede o no compartir" [30].

[30] DI BENEDETTO, Antonio: "Prólogo" preparado para la edición de *Relatos completos*, Bs. Aires, 1986, copia mecanografiada.

Este proyecto no llegó a materializarse al producirse la muerte del escritor antes de haber finalizado su composición definitiva de los dos volúmenes.

En Mayo de 1986 la Sociedad Argentina de Escritores concedió a Di Benedetto el Gran Premio de Honor, considerado el segundo en importancia después del Premio Nacional de Literatura en el país, por el conjunto de su obra. La decisión unánime del jurado fue anunciada por el presidente de la institución Carlos Débole. Precedieron a Di Benedetto en esta distinción autores como Jorge Luis Borges, Eduardo Mallea, Baldomero Fernández Moreno, Manuel Mujica Láinez, Ernesto Sábato, Adolfo Bioy Casares, entre otros reconocidos autores de las letras argentinas.

En este mismo año el cuento "Reducido" fue seleccionado para formar parte de una nueva antología, *17 cuentos fantásticos argentinos. Siglo XX* [51].

Desde su regreso al país Di Benedetto gozaba de la seguridad de disponer de varios trabajos, de llevar una vida digna y decorosa. La dura reinstauración de la democracia y la crisis económica en Argentina motivó el despido de su cargo de la Secretaría de Cultura de la Nación a los seis meses de haberlo asumido. Pese a los innumerables premios y galardones recibidos, generalmente sin dotación económica, Di Benedetto comenzó a sufrir necesidades y apremios para la subsistencia cotidiana. Buenos Aires, esa gran ciudad a la que optó por no tolerar anímicamente el regreso a Mendoza y al recuerdo de su detención y torturas, pronto lo olvidó.

---

[51] DI BENEDETTO, A.: "Reducido", en *17 cuentos fantásticos argentinos. Siglo XX*, Buenos Aires, Plus Ultra, 1986.

Comenzó un lento peregrinar por redacciones de periódicos llevando críticas bibliográficas, conduciendo un taller literario y malviviendo con su sueldo de la Casa de Mendoza en Buenos Aires. Antes de haber cumplido un año desde su retorno al país Di Benedetto manifestó :

> "Siento una gran frustración. Lentamente estoy volviendo al exilio porque no me han ido bien las cosas. No puedo seguir poniéndole el hombro a una situación absurda. Fui llamado para venir aquí y ahora han dejado sin renovarme el contrato en un área de cultura oficial. Salvo por mi modesto trabajo en la Casa de Mendoza, me resulta muy difícil sobrevivir" [52].

Las graves carencias económicas lo llevaron a pensar en publicar un anuncio en los periódicos que rezara: "Periodista repatriado y desesperado anda buscando departamento en Buenos Aires" [53]. Al mismo tiempo, contemplaba la posibilidad de retomar a España donde había hallado cierta paz y sosiego en la vida cotidiana.

Problemas de tipo neurológico, derivados de los golpes y torturas carcelarios, lo habían mantenido durante los últimos años sometido a periodos de amnesia e inestabilidad física.[54] El

---

[52] "Escritor mendocino de trascendencia internacional. Murió Antonio Di Benedetto", en "Clarín", Buenos Aires, 12 de Octubre de 1986, p. 13.

[53] PRIETO, Martín: "Benedetto murió solo, pobre y abandonado", en "El País", Madrid, 12 de Octubre de 1986, p. 34.

[54] El autor reconocía las dificultades que tenía para la escritura en el transcurso de una entrevista:
"...tengo lo que un psicólogo ha denominado disgrafía: yo apunto a una letra de mi máquina y le pego a otra (...) En mi caso es una falta de control sobre las acciones mecánicas y manuales". en VAZQUEZ, María Esther: "Con Antonio Di Benedetto", op. cit.p.9.

17 de Agosto fue ingresado de urgencia por un derrame cerebral. Fue intervenido quirúrgicamente y permaneció ingresado, en estado de coma irreversible, hasta la fecha de su muerte el 10 de Octubre de 1986. El 12 de Octubre -día de la Hispanidad-, fue sepultado en su ciudad natal, Mendoza. La Universidad Nacional de Cuyo le concedió el título de Doctor Honoris Causa como homenaje póstumo.

Di Benedetto comenzó a morir el mismo día de su detención sin causa justificada. Murió sin saber por qué lo habían detenido, torturado, sometido a simulacros de fusilamiento, traslados, incomunicación, vejaciones. Sufrió además la herida del exilio, como afirma Cortázar:

> "Hay, desde luego, el traumatismo que sigue a todo golpe, a toda herida. Un escritor exiliado es en primer término una *mujer* o un *hombre* exiliado, es alguien que se sabe despojado de todo lo suyo, muchas veces de una familia y en el mejor de los casos de una manera y un ritmo de vivir, un perfume del aire y un color del cielo, una costumbre de casas y de calles y de bibliotecas y de perros y de cafés con amigos y de periódicos y de músicas y de caminatas por la ciudad".[55]

El escritor y ensayista Juan Jacobo Bajarlía, gran amigo del autor mendocino, también se refería a la muerte de Di Benedetto como un hecho consecuente de la prisión y el exilio.

> "(...) murió el 10 de Octubre de 1986. En realidad, esa fue una de sus muertes. Di Benedetto murió muchas veces, tantas como las de sus protagonistas de sus novelas. En *Zama* vivió y murió por un traslado, exactamente como en su propia vida, exiliado en España, o en sus empleos, donde fue una víctima de la espera, la víctima propiciatoria profetizada en el epígrafe del libro. (...) La espera, el

---

[55] CORTAZAR, Julio: "América Latina: exilio y literatura", en *Argentina: años de alambradas culturales*, Barcelona, Muchnik Editores, 1984, p. 18.

silencio y la soledad, tres significantes de la muerte, signaron la vida y la obra de Di Benedetto [56].

En 1987, la Editorial Celtia de Buenos Aires publicó *Páginas de Antonio Di Benedetto. Seleccionadas por el autor* [57]. Edición póstuma de una selección elaborada por el autor antes de su muerte, para esta colección destinada a recoger los más selectos textos de los autores argentinos contemporáneos. En esta selección se incluyen fragmentos de sus novelas *Zama*, *El silenciero* o *El hacedor de silencio* y de *Los suicidas*, también recoge algunos relatos como "Caballo en el salitral", "El juicio de Dios", "Aballay" y "Los Reyunos". Esta selección de páginas lleva un estudio preliminar de Graciela Maturo, que analiza de manera general el conjunto de la obra del autor.

Desde 1989 Nelly Cattarossi Arana, por encargo de La Dirección General de Cultura de la Provincia de Mendoza, [58] trabaja en la recopilación de toda la obra dispersa del autor. Tres volúmenes incluirán ensayos, relatos y novelas, que sirvan para posteriores investigaciones y estudios sobre la obra del

---

[56] BAJARLIA, Juan Jacobo: "El sufrimiento y la creación. en *Páginas de Antonio Di Benedetto. Seleccionadas por el autor*", en "Clarín", Buenos Aires, 28 de Mayo de 1987, p. 5.

* En el mismo sentido que Juan J. Bajarlía se expresa E. Rosel Albero: "A sua vida foi -como a de seu personagem Diego de Zama- una longa e angustiante espera. Morreu esperando aquí lo que nunca alcançaria: o reconhecimento pleno de seus conterrâneos, o direito a uma vida sem sobressaltos". ROSEL ALBERO, E.: "Recordando Di Benedetto", en *Leia*, Sao Paulo, Marzo, 1987.

[57] DI BENEDETTO, Antonio: *Páginas de Antonio Di Benedetto. Seleccionadas por el autor*, Buenos Aires, Celtia, 1987. Estudio preliminar de Graciela Maturo.

[58] En un artículo periodístico se celebra esta tarea iniciada por la Dirección de Cultura: "Di Benedetto: un libro sobre su vida y su obra", en "Los Andes", Mendoza, 18 de Febrero de 1990.

autor mendocino. La obra de Di Benedetto,pese a su importancia, no ha merecido la suficiente atención por parte de críticos e historiadores de la literatura hispanoamericana de las últimas décadas.

Esta recopilación de datos biográficos tiene por finalidad destacar la amplia actividad desarrollada en el campo de la cultura -periodismo, ensayo, docencia, conferencias, cinematografía-, que el autor desarrolló a la largo de toda su vida, tanto en el ámbito de su propio país como en el extranjero. Tareas desarrolladas por un autor de una provincia del interior del país, en forma paralela a la elaboración de su obra de creación literaria. Actividad dispersa, pero constante y vital, que hizo trascender la cultura de una provincia del interior más allá de sus propias fronteras.

En la recogida de datos de las diversas circunstancias de la vida del escritor pueden haberse omitido algunos detalles. Material sumamente disperso y poco accesible a los investigadores, dificultan la tarea. Para el propio autor resultaba imposible esta reconstrucción de su pasado, una vez destruidos todos sus archivos del diario "Los Andes" y por las pérdidas ocurridas en los sucesivos traslados que debió realizar en los últimos años de su vida. No obstante, nos sirven como un modo de acercamiento a las vicisitudes extraliterarias que promovieron y condicionaron la producción de sus textos.

SIGUIENTE

CAPITULO II : ANTONIO DI BENEDETTO EN EL CONTEXTO DE LA LITERATURA ARGENTINA

2. 1. LOS ACONTECIMIENTOS HISTORICOS

En el marco de la historia del país merecen ser destacados aquellos hechos de carácter histórico y político, que fueron configurando un particular desarrollo en el ámbito social y cultural del presente siglo.

Los acontecimientos políticos contribuyeron, de una manera más o menos directa, a la configuración de grupos y tendencias de escritores, artistas e intelectuales en torno a posiciones ideológicas y estéticas enfrentadas. Las polémicas de los diversos grupos se plasmaron en revistas y periódicos que, en cada época, reflejaron las diferentes visiones de la realidad, incluyendo también el plano estético.[59]

La historia argentina desde las primeras décadas del siglo hasta fechas contemporáneas, pasó por sucesivas etapas de

---

[59] Tanto en las teorías de Luckács, como de Goldman y en las más recientes reelaboraciones de Bajtin, hechas por Lotman y Kristeva, se pone de manifiesto que el *texto* no se define por sus componentes considerados de manera aislada, sino como un conjunto de relaciones funcionales, ordenadas por una función hegemónica o principio constructivo, que pertenece a lo estrictamente literario. En tanto que los materiales proceden de registros diferentes como ideologías filosóficas, estéticas, religiosas, políticas, que forman parte de la estructura histórica y cultural. De allí que las relaciones Literatura/Sociedad no se consideren como "dos entidades recíprocamente externas, sino mutuamente implicadas, una relación que varía según las épocas y las culturas", en ALTAMIRANO, Carlos y Beatriz Sarlo: *Literatura/Sociedad*, Buenos Aires, Hachette, 1983, pp. 15-60.

gobiernos militares de carácter conservador surgidos de golpes de estado, con escasos periodos constitucionales. El gran paréntesis y controvertido periodo del peronismo dejó grandes huellas en la historia política y cultural del país. En otro sentido también fue decisiva, en la conformación social y cultural, la última dictadura militar que dirigió el destino de la nación entre 1976 y 1983.

2.1.1. Las primeras décadas

En 1922, año del nacimiento del mendocino Antonio Di Benedetto, asumió la presidencia del país Marcelo T. de Alvear. Dirigente de la corriente más conservadora de la Unión Cívica Radical, que sucedió al populista y miembro del mismo partido Hipólito Irigoyen. Alvear asumió el cargo prometiendo un periodo de "orden, paz y progreso", en contraposición con los años anteriores marcados por la crisis económica y los conflictos sociales. La crisis económica, como consecuencia de la primera guerra mundial, se atenuó con la recuperación temporal del comercio mundial, el ingreso de capitales extranjeros y el ingreso de grandes masas migratorias procedentes de Europa. En 1928 Irigoyen retornó al gobierno y el país experimentó un periodo de desarrollo inestable y de relativa industrialización, que puso en entredicho la hegemonía del latifundio y el frigorífico. Esto favoreció la consecución de reivindicaciones sociales como el desarrollo del derecho laboral, la formación de asociaciones y sindicatos obreros y una extensión de la educación a grandes sectores de población.

Con el año 1930, año de crisis internacional por la quiebra del sistema financiero producido en 1929, comenzó un periodo de inestabilidad política en el país que culminó con un golpe de estado y el derrocamiento del presidente Irigoyen

por parte del general Uriburu. Se inauguró en esta fecha un periodo de democracia fraudulenta, de persecución a los opositores, de cárcel, torturas contra políticos, obreros y estudiantes. Periodo reconocido en la historia como la "Década infame".

En lo literario las primeras décadas están signadas por el *martinfierrismo* y las experiencias vanguardistas de los grupos de Boedo y Florida con su oposición teórica y formal de literatura comprometida y literatura de experimentación. La polémica se extendía al plano general de las ideas, como la concepción acerca de la finalidad del arte y de la literatura en particular. Al mismo tiempo, seguían desarrollándose algunas tendencias ligadas a visiones regionalistas de la literatura.

Los primeros movimientos sindicales, de orientación socialista y anarquista, comenzaron a perder influencia por la cambiante composición de la clase trabajadora. El avance de la industria y las migraciones internas modificaron la organización de las masas asalariadas. La Confederación General de Trabajadores creada en 1930, no logró constituirse hasta 1937 a causa de la represión sistemática por parte del gobierno y las luchas internas entre los trabajadores.

Los acontecimientos políticos propiciaban la participación y el debate en todo el ámbito social del país. Hechos que motivaron posturas de adhesión o de crítica por parte de los escritores e intelectuales. Diferencias que, en estas primeras décadas, se traducían en posiciones enfrentadas y antagónicas. Los escritores relacionados con el grupo de Boedo, coincidían en una visión crítica y de cuestionamiento social. En tanto que los miembros del grupo de Florida proclamaban un concepto de gratuidad en el arte y de no compromiso. Vanguardia y realismo

social conviven y por momentos se interrelacionan en la vida real, como en las ficciones. Hacia 1930, con la caída de Irigoyen y la instauración de la dictadura militar de Uriburu, el grupo de Florida se diluyó. Los postulados de crítica social e ideológica, de compromiso y realismo propugandos por los miembros de Boedo se extendió durante bastante tiempo y sus planteamientos retomados por escritores de épocas posteriores.

A estas primeras décadas del siglo vuelven su mirada los escritores de la Generación del 55 y los denominados *Parricidas*. Tratan de buscar en este periodo de formación de la Argentina moderna los vicios y defectos del presente. Hechos acaecidos en estas décadas, han sido incorporados a las ficciones narrativas contemporáneas. David Viñas, Osvaldo Bayer y el propio Di Benedetto han reelaborado parte de sus ficciones tomando como motivo hechos históricos de estas épocas.

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, Fausto Burgos, Alfredo Bufano, Mateo Booz. Más tarde, las investigaciones folclóricas de Atahualpa Yupanqui, Juan Draghi Lucero, entre otros, recogen leyendas y tradiciones populares regionales. La novela que se produce en las diferentes provincias recrea los problemas del mundo rural, apegada a las formas tradicionales del realismo y el costumbrismo.

En 1931 Victoria Ocampo fundó la revista *Sur* y la editorial del mismo nombre, que reunió a un nutrido grupo de intelectuales entre los que destacan Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy casares, Eduardo Mallea, José Bianco, Eduardo González Lanuza, Ernesto Sábato, entre otros. Grupo que tuvo una

importante labor en la difusión de traducciones de textos extranjeros, al mismo tiempo que Borges y Bioy Casares difundían novelas del género policial tradicional, literatura fantástica de todos los tiempos y culturas, e introducían en el país novelas de ciencia ficción mediante traducciones y artículos periodísticos y de sus propias ficciones.

En 1932, mediante fraude electoral, el general Agustín P. Justo asumió la presidencia del país. Justo continuó con la política conservadora y autoritaria. Cerró el país a la inmigración y frenó la expansión industrial que, aunque desordenada, estaba experimentando Argentina.

Entre 1935 y 1940 se acentuó un nuevo periodo de desarrollo industrial y se aceleró la urbanización. Grandes corrientes migratorias internas comenzaron a desplazarse hacia las ciudades, en especial hacia Buenos Aires, en busca de mejores condiciones de vida.

Ezequiel Martínez Estrada, que había descripto en 1933 los problemas de la nación en su ensayo *Radiografía de la Pampa*, más tarde volvió a describir en *La cabeza de Goliat* [60] el grave desequilibrio que se había generado entre la capital y el resto del país. Buenos Aires era el centro económico y cultural de la

[60] Martínez Estrada en *Radiografía de la pampa*, señalaba la ruptura entre la capital y las diversas regiones del país:
"El interior ha mirado siempre a la metrópoli como a la Metrópoli: sus planes nacionalistas y los del resto, han sido antagónicos y hasta disyuntivos. Es desde entonces, pues, que Buenos Aires ha sido el centro, en torno del que ha girado la vida argentina, la organización nacional, la cultura, la riqueza." MARTINEZ ESTRADA, Ezequiel: *Radiografía de la Pampa*, Buenos Aires, Losada, 1985, 11a. edición, p. 193. El autor reincidía en el desmedido centralismo de la capital argentina en el libro posterior *La cabeza de Goliat*, Madrid, Ediciones Revista de Occidente, 1970.

nación y el resto de las provincias participaban escasamente del desarrollo y de la cultura de la capital configurando un país desarticulado entre el centro y las diversas regiones. En lo cultural prevalecía la distinción entre regionalismo -como sinónimo de folclore y costumbrismo-, opuesto a cosmopolitismo urbano.

El fenómeno migratorio con las consecuencias sociales que trajo aparejadas, fue materia predilecta en la construcción de ficciones de muchos autores. La novela urbana comenzó a desarrollar temas relacionados con la gran ciudad y los conflictos humanos emergentes de esa nueva realidad.

El estallido de la Guerra Civil Española en 1936 provocó una gran polarización de opiniones. Fue mayoritaria la adhesión a la causa republicana, como también el repudio a las agresiones nazis que condujeron a la segunda guerra mundial.

> " (...) el apoyo a la causa republicana constituyó una intencionada expansión para quienes deseaban expresar su repudio al gobierno. Acaso ese clima, acentuado por el creciente horror que provocaba el régimen de Hitler en Alemania, robusteció la certidumbre de que era necesario hallar un camino para restaurar la legalidad democrática en el país".[61]

En 1938 asumió el gobierno Ortiz, del sector conservador del radicalismo, acompañado en la fórmula por el conservador Castillo. El presidente Ortiz, con el apoyo de los sectores liberales, logró imponer la neutralidad de Argentina en el conflicto mundial desatado en 1939. En 1940 Ortiz renunció a la presidencia aquejado por una enfermedad. Asumió la presidencia

---

[61] ROMERO, José Luis: *Breve historia de la Argentina*, Buenos Aires, Huemul, 1979, 2da. edición, pp. 183-184.

Castillo, conservador y simpatizante de la Alemania nazi. Los sectores pronazis del ejército dieron ese año otro golpe de Estado. Depusieron a Castillo, para evitar un vuelco hacia la causa de los aliados en la guerra. José Luis Romero comenta:

> "Así terminó la república conservadora, suprimida por una revolución pretoriana análoga a la que le había dado nacimiento, en el momento en que, en Europa la suerte de las armas comenzaba a girar hacia las democracias" [62].

Todos estos fenómenos influyeron también en la concepción de la literatura. Las obras de Dostoievsky, Tolstoi, junto a la difusión de los narradores norteamericanos como Caldwell, Lewis y Faulkner generaron formas autóctonas de un realismo orientado a lo social, a la denuncia en medios urbanos y rurales, que coincidían con una nueva visión del indigenismo y de la problemática americana. Estas visiones tienen su culminación a comienzos de la década del 40 con la publicación en los diferentes países del continente de obras marcadas por lo social. En 1941 se publica en Costa Rica *Mamita Yunai* de Carlos Luis Fallas, en Buenos Aires aparece *Tierra de nadie* del uruguayo Juan Carlos Onetti, en México *Nueva burguesía* de Mariano Azuela, en Perú *Yawar Fiesta* de José María Arguedas y en Buenos Aires *Es difícil empezar a vivir* de Bernardo Verbitsky. Por otra parte, la corriente de la literatura fantástica propugnada por los escritores vinculados a la revista *Sur*, continuaba su labor constante. En 1940 se publicó la *Antología de la literatura fantástica*, seleccionada por Borges, Bioy Casares y Silvina Ocampo y *La invención de Morel* de Bioy. En 1941 apareció *El jardín de senderos que se bifurcan*, también de Borges, en 1943 *Las ratas* de José Bianco

---

[62] ROMERO, José Luis: *Breve historia de la Argentina*, op. cit. p 187.

2.1.2. El Peronismo

En 1943 el presidente Castillo fue depuesto por otro golpe militar encabezado por su propio Ministro de Guerra, del sector pronazi del ejército, el general Pedro Ramírez. Pese a la tendencia del gobierno, Estados Unidos presionó para que Argentina declarara la guerra a Alemania y Japón en 1944.

Juan Domingo Perón, que ocupaba la subsecretaría de guerra, se hizo designar presidente del Departamento Nacional de Trabajo. Desde allí organizó un amplio movimiento popular con el apoyo de algunos sectores sindicales que organizó a través de la Secretaría de Trabajo. Perón comenzaba a adquirir mayor protagonismo apoyándose en sectores del ejército, del movimiento sindical y de las grandes masas asalariadas que seguían engrosando la periferia de la capital. En 1944 el presidente Ramírez es reemplazado por el general Edelmiro J. Farrell. Perón seguía acumulando poder y acrecentando su influencia en las grandes masas asalariadas radicadas en Buenos Aires. Los partidos tradicionales, la clase media, hasta los comunistas, veían en Perón una amenaza a la democracia.

> "La defensa de la democracia formal unía a todos los sectores, desde los conservadores hasta los comunistas. El nombre de los próceres sirvió de bandera, y por sobre todos el de Sarmiento, el civilizador, cuya biografía daba a luz por esos días Ricardo Rojas llamándole *El profeta de la pampa*".[63]

En 1945 un grupo de militares conservadores obligó a Perón a renunciar a todos sus cargos. El 17 de Octubre, las masas de obreros salieron a las calles pidiendo la liberación y

---

[63] ROMERO, José Luis: op. cit. p. 191.

restitución del líder en sus puestos. Perón logró acceder al gobierno en elecciones libres en 1946.

Perón continuó con la labor iniciada por Farrell al suprimir de cargos públicos, docentes y administrativos, a todo opositor a su régimen y concitando la adhesión de las grandes masas. Perón gozó de una situación económica floreciente como consecuencia del final de la guerra mundial, que convirtió a Argentina en proveedora de productos agropecuarios por varios años, con grandes entradas de divisas. Esto le permitió al presidente hacer una política generosa y populista hacia los trabajadores con la que obtenía la adhesión incondicional de éstos. En política económica acentuó la intervención del Estado y la nacionalización de los servicios públicos.

En lo cultural el país se resintió de los males generados por el personalismo del presidente. La represión y persecución de todo disidente permitió la reinstauración de una cultura de contenido folclorista [64]. La literatura se resintió también por la censura.

> "Los escritores editaban sus libros y los artistas exponían sus obras, pero la atmósfera que los rodeaba era cada vez más densa. Las universidades se vieron agitadas por incesantes movimientos estudiantiles que protestaban contra un profesorado elegido con criterio político (...). Las instituciones de cultura debieron cerrar sus puertas y sólo prosperaron las que agrupaban adictos al régimen, que sólo demostraba marcada predilección por un grotesco folklorismo".[65]

---

[64] Algunos datos históricos se han extraido de HALPERIN DONGHI, Tulio : *Historia contemporánea de América Latina*, Madrid, Alianza, 1969.

[65] ROMERO, José Luis: op. cit. p. 201.

Las ficciones se toman más intimistas y alegóricas, sin dejar de lado lo existencial, mientras otra vertiente se orienta a lo lúdico, fantástico y a la ciencia ficción. Di Benedetto rememoraba también la persecución del régimen:

> "Durante la dictadura peronista, callejéabamos comentando en voz baja nuestros problemas, en esta época se amordazó y persiguió a la sociedad de escritores y al buen teatro , y al mismo tiempo el Estado respaldaba con poderosas sumas la vida musical. Nos preguntábamos qué causa podría haber tenido esa predilección, y descubrimos: la música en general no puede ser usada para la difusión de ideas. Y desde luego, la música de ese tipo nunca se encontraba en programa".[66]

Di Benedetto, al referirse a los cuentos de *Mundo animal*, reconocía el condicionamiento de la escritura por la situación política del país:

> "(...) un eufemismo inconsciente de carácter defensivo, pudo haber estado condicionado a la época; pasábamos la dictadura peronista que me tenía sitiado" [67].

Entre los años cuarenta al cincuenta, el escritor adquiere un mayor profesionalismo y se perfila como individualidad en el mundo intelectual, sólidamente formado en las corrientes de la literatura mundial. Las experiencias de Joyce en el tratamiento del monólogo interior, la recuperación del tiempo pasado a través de la memoria iniciado por Proust, la desintegración de la estructura del relato practicada por Faulkner son innovaciones que se incorporan de manera más definida en la

---

[66] LORENZ, Günter: "A. Di Benedetto", en *Diálogo con América latina*, op. cit. p. 129.

* El peronismo también se encargó de destituir a Borges de la Biblioteca Nacional, Ernesto Sábato y el propio di Benedetto sufrieron la persecución del régimen.

[67] Ibíd. p.131.

trama de los textos narrativos. En tanto siguen teniendo vigencia los mensajes existencialistas aportados por Schopenhauer, Unamuno, Kierkeggard hasta las formas más torturadas de Sartre y Camus, junto al hiperrealismo de Kafka y de Buzzatti [68]. Por otra parte, el realismo sigue teniendo sus defensores y seguidores. En 1949 Héctor P. Agosti publica su ensayo *En defensa del realismo*.

Esta confluencia de diferentes corrientes de la literatura mundial provocaron nuevas formas y técnicas en la construcción narrativa. Hecho que se acrecienta en la década del cincuenta y en los años siguientes. La desintegración del concepto tradicional de novela -aunque ya contaba con los antecedentes de Macedonio Fernández y de Roberto Arlt en la literatura argentina- genera un nuevo modo de aproximación a una temática propia.

Junto a estas nuevas técnicas narrativas se acentúa el desplazamiento del interés en las narraciones hacia el interior del hombre.[69] En ello jugó un papel fundamental el auge y difusión del psicoanálisis, de las teorías freudianas y jungianas que orientaban la búsqueda de las conductas hacia el

---

[68] Hemos tomado algunos de estos conceptos de Castelli, Eugenio: *Tres planos en la expresión literaria hispanoamericana*, Santa Fe, Colmegna, 1967.

[69] Eugenio Castelli señala como característica fundamental de la literatura de 1950 el desplazamiento del interés narrativo: " (...) rota la objetividad documental, así como la fijeza o linealidad cronológica del tiempo interior, subjetivo, se dirige a la revelación del ser mismo de lo americano, de ese ser actual, pero producto de la confluencia de muy diversos factores etnológicos, históricos, sociales, que a través de una serie de choques y fracturas han dado nuestro complejo hombre, nuestro contradictorio mestizo de hoy". CASTELLI, E: Ibíd. p. 84.

interior del hombre mismo.

En 1949 se publicaron en otros países del continente otras dos obras que aportaron una nueva manera de entender el realismo. Asociado a la mitología indígena y al pasado, renovando las técnicas narrativas, *El señor Presidente* de Miguel Angel Asturias y *El reino de este mundo* de Alejo Carpentier, modificaban la concepción de la literatura e iniciaban lo que algunos críticos denominaron el "realismo mágico".

El año 1953 es pródigo en publicaciones renovadoras en todo el continente. Alejo Carpentier dio a conocer *Los pasos perdidos* y Juan Rulfo *El llano en llamas*. En ese mismo año, Di Benedetto publicó en Mendoza los cuentos de *Mundo animal*.

La censura y la persecución determinó, en gran medida, la búsqueda de otras formas narrativas desvinculadas de lo inmediato e histórico. Periodo que coincide con la búsqueda de nuevas estéticas y formas constructivas en los demás países del continente.

2.1.3. *La caída del peronismo*

Debilitado el poder de Perón, en 1955 el general Lonardi se hizo con el gobierno tras un golpe militar. Las diferencias entre los distintos grupos de poder llevaron luego a separar del gobierno a Lonardi y colocar al general Aramburu en la presidencia. Aramburu desarrolló una política de tendencia conservadora en lo económico y en lo social. Se proscribió el peronismo y se retornó a los viejos partidos tradicionales para reinstaurar la "normalización institucional" del país. Debilitados los sindicatos, antes apoyados por Perón, el Estado

aplicó políticas económicas liberales con la consecuente pérdida de las conquistas laborales que habían logrado los asalariados. Conflictos sociales y represión caracterizan este periodo.

El periodo de normalización institucional, más aparente que real, trajo como consecuencia un renacer en el ámbito de la cultura y, en especial, en las letras abriendo un nuevo horizonte de relativa libertad de expresión, de debate y renovación.

Los escritores que comenzaron a publicar después de la caída del peronismo, se caracterizaron por una actitud de retorno a América como centro de atención de sus ficciones. En lo temático profundizaron en la realidad nacional, al mismo tiempo que ensayaban las más diversas técnicas en lo formal.

En 1955 David Viñas publicó su primera novela, *Cayó sobre su rostro*, impregnada de un realismo agresivo y polémico. Desde Entre Ríos Juan José Manauta, dio a conocer su novela *Las tierras blancas*, en una línea ideológica comprometida con el marxismo, Di Benedetto publicó su novela experimental *El Pentágono* y al año siguiente la novela de marco histórico pero de contenido existencial y psicológico *Zama*. En 1957 Rodoldo Walsh editó *Operación masacre* y, al año siguiente, David Viñas publicó *Los dueños de la tierra*. En otra vertiente, Borges, Cortázar, Bioy Casares, Mujica Láinez siguen publicando sus obras de marcado carácter ecléctico y fantástico.

En 1958 se produjo un nuevo reemplazo presidencial. Arturo Frondizi asumió la presidencia en esta fecha y logró atraer al país grandes inversiones extranjeras, en especial de origen norteamericano, que se orientaron principalmente a las

industrias básicas, de bienes de consumo, siderurgia, petroquímica y automotriz. No obstante, la crisis, la inflación y el liberalismo ortodoxo provocaron un fuerte coste social. Las fuerzas armadas continuamente hacían prevalecer sus puntos de vista y lograron, en 1960, la aplicación del llamado Plan Conintes, por el que se les asignaba la tarea de enfrentar la creciente oposición de los sectores asalariados.

La caída del peronismo abrió el camino a una creciente diversidad y renovación formal y temática en la literatura. Otro hecho externo, el triunfo de la revolución cubana en 1959, convocó la atención de escritores e intelectuales y se convirtió en el hecho catalizador de nuevas posiciones encontradas y de diferencias políticas irreconciliables. Revistas especializadas, semanarios, constituyeron los órganos de difusión de polémicas y posturas enfrentadas de apoyo y rechazo hacia la revolución cubana.

En 1962 los militares depusieron al presidente Frondizi. José María Guido asumió provisionalmente la presidencia, anuló las elecciones, intervino todas las provincias y declaró el receso en el Congreso. Bajo una apariencia de legalidad, los militares gobernaban el país en medio de una grave crisis económica. En lo cultural es una década de expansión y riqueza en cuanto al desarrollo y difusión editorial, al crecimiento del público lector y a la renovación con la incorporación de las nuevas generaciones de escritores al ámbito nacional.

Los diferentes bandos existentes dentro del ejército se hallaban cada vez más enfrentados. Por una parte los legalistas pretendían restituir la democracia, mientras otro sector proponía un gobierno exclusivamente militar. Diferencias que llevaron a enfrentamientos armados entre los miembros del

ejército, en los que vencieron los primeros.

Las elecciones de 1963 le otorgaron el gobierno a Arturo Illia, de la Unión Cívica Radical, con escaso apoyo electoral. El peronismo proscripto votó en blanco. En lo económico el estancamiento se agravó ante la pérdida de inversiones extranjeras por la política débilmente nacionalista de Illia. Los conflictos sociales se agravaron con protestas, huelgas, ocupaciones fabriles, dirigidas por sindicalistas continuadores del peronismo. La crisis institucional y económica iniciada en 1955, seguía sin solución.

2.1.4. Las últimas dictaduras

En junio de 1966 los comandantes de las fuerzas armadas destituyeron al presidente Illia. Asumió la presidencia el general Onganía que instauró un nuevo régimen autoritario que afectó por la implantación de la censura a las universidades, medios de comunicación, libros y periódicos. En 1969 la "paz militar" se hallaba deteriorada por los movimientos de protesta generalizadas contra su política económica. El surgimiento de acciones guerrilleras, los estallidos antigubernamentales en grandes ciudades como Córdoba y Rosario, hizo necesario el recambio de Onganía. En 1970 los mandos militares reemplazaron a Onganía por otro general, Levingston. Los problemas económicos y la violencia comenzaron a extenderse por todo el país. En 1971 la Junta de comandantes relevó de su cargo a Levingston y lo reemplazó por el general Lanusse.

En lo literario las nuevas promociones de escritores que comenzaron a publicar en la década de los sesenta, se volcaron hacia las propias obras para experimentar con la estructura y el lenguaje, tomando como modelos a los grandes creadores

latinoamericanos. La preocupación principal se centra en la estructura y en la incorporación de ciertas formas de la novela policial y fantástica, de lo vulgar y de los fenómenos relacionados con la *beat generation* norteamericana.

La crisis iniciada en 1955 con el derrocamiento de Perón continuaba sin solución. Los militares ante el desprestigio general de las fuerzas armadas en el poder, buscaban la salida institucional. En las elecciones de 1973, recuperada la posibilidad del peronismo de acceso al poder, obtuvo la mayoría de los votos. Héctor Cámpora asumió el gobierno, en tanto se gestionaba el regreso del exilio de Perón radicado en España. El país no era el mismo de 1945, ni el peronismo el mismo de esa época, los diferentes grupos de poder y la enfermedad de Perón agravaron la situación del país. A la muerte de Perón en 1974 asumió la presidencia su mujer María Estela Martínez, durante cuyo mandato se agudizó la crisis económica, social y política.

En Marzo de 1976 el ejército inició la etapa más sangrienta y represiva en la historia del joven país, con el general Jorge R. Videla a la cabeza de la junta de comandantes. El mismo día del golpe militar Antonio Di Benedetto era detenido en la redacción del diario "Los Andes", los archivos destruidos y conducido a prisión, como tantos miles de argentinos. La cultura en general fue destruida y cientos de artistas, escritores, actores y ciudadanos debieron partir al exilio.

La continuada y vasta producción literaria que se había iniciado en la década de 1940 y enriquecido en décadas posteriores sufrió un largo proceso de silenciamiento, censura y dispersión que acabó en 1983 con la recuperación de la

democracia. Esto significó el retorno al país de muchos de los escritores exiliados, una nueva producción con la temática relacionada con la historia reciente, al mismo tiempo que se incorporaban a la literatura escritores de las generaciones más jóvenes.

Di Benedetto cuando regresó al país desde el exilio, reflexionaba sobre la situación política que le había tocado vivir a lo largo de su vida:

> "Por mi edad puedo decir que he pasado dos tercios de mi vida bajo las dictaduras. Tampoco he conocido la república auténtica, sino caricaturas, como las desarrolladas bajo el gobierno de partidos sumamente autocráticos, cuyo respaldo ideológico estaba en la Italia fascista y que no se parecía en nada a la república a la que yo pretendía llegar y que ahora se ha establecido" [70].

Di Benedetto incorporó en el último periodo de su producción narrativa, nuevos elementos que coincidían con las preocupaciones de los escritores del sesenta: la experimentación formal que lleva a la destrucción de la trama narrativa, el humor y la ironía como soporte de relatos de carácter policial y una nueva forma lúdica de lo fantástico. La ciencia ficción, lo *kitsch* y las diversas variaciones de la intertextualidad, se incorporan en las narraciones del último periodo de su vida y de su producción creativa.

La historia por sí misma no explica los fenómenos culturales, pero sí permite entrever el contexto en el cual la cultura se produce y las interrelaciones que suelen establecerse entre ambos procesos.

---

[70] VAZQUEZ, María Esther: "Con Antonio Di Benedetto", op. cit. p. 9.

La formación individual del escritor y su evolución están ligados al devenir colectivo que nutre y realimenta su propia manera de entender la realidad y la función de la escritura. Explorar el discurso de los textos y los modos de producción del mismo nos remite, como afirma Julia Kristeva, a estudiar el texto como una intertextualidad y pensarlo en relación a su inserción en la sociedad y la historia [71].

[71] KRISTEVA, Julia: "La noción de texto como ideologema", en *El texto de la novela*, Barcelona, Lumen, 1981, p. 15 y ss.

2. 2. ANTONIO DI BENEDETTO : UBICACION GENERACIONAL

Toda periodización generacional en relación con la literatura argentina del presente siglo, sólo puede obedecer a razones de sistematización y de estudio. Las particularidades de los escritores que escriben y publican con posterioridad al movimiento vinculado a la revista *Martín Fierro*, no reúnen ninguna de las características que habitualmente se emplean para delimitar un grupo o escuela. A lo sumo, se puede realizar una periodización atendiendo a las fechas de nacimiento, al año de comienzo de la actividad literaria pública y reconocida, o atendiendo a los grandes rasgos comunes que pueda haber en sus producciones.

La década de 1940 en Argentina había marcado el comienzo de una nueva etapa en la historia de su literatura. En ese año se publicó la *Antología de la literatura fantástica*, seleccionada por Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares y Silvina Ocampo, se editó también *La invención de Morel* de Bioy Casares y *Luna de ceniza* de Enrique Anderson Imbert. En 1941 *El jardín de senderos que se bifurcan* de Borges, en 1943 *Las ratas* de José Bianco, en 1945 *Plan de evasión* de Bioy Casares. Todos ellos miembros destacados del grupo *Sur*.

Estas obras, por citar sólo algunos ejemplos de los primeros años de la década del 40 en la narrativa, señalan una clara ruptura con la tradición literaria anterior. Inician un nuevo rumbo en las letras argentinas marcado por la introducción del elemento fantástico, la actividad intelectual lúdica asociada a la búsqueda metafísica, la recurrencia a la ciencia ficción y a la estructura de la novela policial.

A partir de esta fecha también la crítica coincide en señalar la desaparición de grupos o escuelas que sirvieran de elemento aglutinador de los escritores alrededor de un denominador común. La producción literaria es el resultado de creaciones aisladas e individuales. Si bien las líneas de Boedo y Florida -literatura social y comprometida frente a literatura vanguardista y estetizante- que marcaron las décadas anteriores mantienen algunas pautas creativas, éstas son poco definidas y no afectan a grandes grupos, sino a individualidades. En muchos casos, estas influencias se entrelazan y superponen.

Con la década del 50, y especialmente con posterioridad a la caída del peronismo, se inicia un periodo de expansión y crecimiento cultural en todo del país, que contrasta con la reinstauración del modelo económico liberal y la crisis social y laboral que trae aparejado.

Este desarrollo cultural se revela en el surgimiento y difusión masiva de una gran cantidad de publicaciones de escritores ya consagrados, junto a las primeras ediciones de los que conforman las generaciones más jóvenes. Por tanto, el panorama cultural e intelectual está en permanente movimiento y cambios. Al mismo tiempo se producen intercambios mutuos, evolución y cambios de rumbo en la producción de los nuevos escritores.

La expansión editorial afectó también al campo de las publicaciones periódicas y, en especial, al de las revistas literarias. A diferencia de las revistas de décadas anteriores, éstas no tienen el carácter de manifiestos o proclamas de un grupo determinado. Casi todas adquieren un carácter antológico, de ensayos y aproximación al conocimiento de la literatura. Otro hecho notable es que todas las provincias comenzaron a

estar representadas a través de revistas literarias dando indicios de una vigorosa vida intelectual en todo el país.[72]

En este renacer cultural tuvo una decisiva importancia el desarrollo editorial, impulsado por una nueva concepción del papel social de la literatura. Los años del desarrollismo económico impulsado en el país, favoreció la expansión industrial y la integración de algunas regiones más industrializadas al concierto cultural y económico de la capital.

En la década del 60 la Editorial Universitaria de Buenos Aires innovó las prácticas del mercado editorial con la difusión, en quioscos callejeros, de libros de autores argentinos. La difusión masiva a través de esta práctica editorial, pronto fue asumida también por otras editoriales tradicionales como Emecé, Sudamericana y Losada. Política editorial relacionada con una una nueva concepción de la función social de la literatura y del papel del escritor como fuente de opinión que cuestiona, debate, diserta sobre temas generales, tanto como literarios. Conceptos asumidos de la filosofía del compromiso sartreano.

Revistas de difusión general como *Primera Plana* (1969) y *El Grillo de papel* (1959), que un año más tarde fue reemplazada por *El Escarabajo de oro*, se orientaron a la difusión de autores nacionales. Mediante la publicación de cuentos, concursos de relatos, selección y publicación de los mismos,

---

[72] Un índice detallado de las revistas argentinas de este periodo, puede encontrarse en: LAFLEUR, Héctor R., Sergio D. Provenzano y Fernando P. Alonso: *Las revistas literarias argentinas. 1893-1967*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, edic. correg. y aumentada, 1968.

dieron difusión a autores de las nuevas promociones como Ricardo Piglia, Germán Rozenmacher, Romero Medina, Abelardo Castillo, Angel Solivellas, entre otros. *Bibliorama*, nombre que recibía el Boletín del Instituto de Amigos del Libro que comenzó a aparecer en 1953, tenía corresponsales en las provincias y daba una visión amplia de la literatura del momento en diferentes puntos del interior del país.[73]

De este modo, muchos relatos que luego formaron parte de libros y antologías, vieron su primera edición en revistas de difusión general. En estas revistas editaron muchos de sus cuentos autores como Jorge Luis Borges, Julio Cortázar, Rodolfo Walsh, Di Benedetto, Daniel Moyano, Héctor Tizón, Manuel Puig, y tantos otros autores que asomaron a la vida literaria desde las páginas de revistas de información general.

El proceso de desarrollo e industrialización del país generó la incorporación masiva de la mujer al trabajo y a la universidad. Por lo que las tradicionales revistas femeninas también incorporaron a sus páginas relatos, comentarios, entrevistas y opiniones de los autores de las más recientes generaciones. Tal fue el caso de *El hogar*, *Femirama*, *Vosotras*, *Para Tí*, *Claudia*, por citar algunas de las muchas publicaciones de la época.

Esta difusión masiva de libros, revistas y antologías de autores argentinos dio a conocer también la pluralidad cultural, geográfica y hasta étnica del país que no había

---

[73] Una información detallada de la función desarrollada por las revistas de información general en la difusión de la literatura, puede encontrarse en Roberto FERRO: "La narrativa del sesenta: los nuevos clásicos", prólogo a la antología *Los nuevos clásicos: Narrativa del 60*, Buenos Aires, Gente Sur, 1990, pp. 7-19.

BIBLIOTECA FACULTAD DE FILOSOFIA

tenido difusión hasta ese momento. La literatura de las provincias deja de estar al servicio del regionalismo tradicional.

Este vertiginoso crecimiento del país y el desarrollo industrial originaron también nuevas formas de expresión. Cobró especial impulso la narrativa en cuya temática se incorporó la problemática urbana, sumada a la preocupación humana y existencial. La contradictoria realidad que se imponía desde el exterior generaba una conciencia desgarrada frente a la misma. La soledad, la incomunicación, la vida en las grandes ciudades se cuestionan desde la creación literaria. Pero también adquirieron nueva significación otros planos de esa realidad. Los sueños, las fantasías, las alucinaciones, lo maravilloso y lo absurdo se revelaban como nuevos caminos de búsqueda expresiva, en medios tan disímiles como una capital de provincia o un pueblo del norte del país. La literatura se perfila como un intento de búsqueda, de ahondamiento en el sentido general de la existencia y, por otra parte, como una actitud crítica y comprometida frente a la realidad social e histórica.

La creación literaria posterior a 1940 encuentra variadas formas de manifestación, orientada por la tradición e influencias de otras literaturas europeas y norteamericana, especialmente de la denominada "generación perdida". Se pueden diferenciar obras que continúan la tradición de los grupos de Florida y Boedo, obras influidas por la literatura francesa e inglesa, novelas de carácter policial siguiendo la tradición inglesa y norteamericana del género, de ficción científica, obras de marcado carácter fantástico. Los escritores se nutren de variados movimientos estéticos que refunden en creaciones nuevas y personales.

2.2.1. LAS CLASIFICACIONES

La complejidad del periodo contemporáneo ha llevado a críticos y ensayistas a caracterizarlo y dividirlo en grupos generacionales atendiendo a diversos criterios. Una breve revisión de éstos, nos servirá de marco referencial para tratar de situar a Di Benedetto en el contexto de la literatura argentina.

Luis Gregorich, en la primera edición de *Capítulo. La historia de la literatura Argentina*, [74] agrupa bajo la denominación de *Generación intermedia* a los cuentistas y novelistas nacidos entre 1905 y 1920. Autores que comenzaron a publicar sus obras en las décadas de 1940 y 1950. Reconoce, asimismo, que no se puede señalar ningún rasgo en común que haga de estos escritores una generación en el sentido tradicional del término. El criterio utilizado por Gregorich atiende más a un componente histórico que literario.

Denomina *Intermedia* a esa generación de escritores que surge entre las postrimerías de los grupos de Boedo y Florida -que se diluyen hacia 1935-, y la caída de Perón en 1955. Epoca que trajo como consecuencia un renacer de la vida literaria.

Con el mismo criterio clasificatorio, Gregorich distingue otro grupo al que denomina *Generación del 55* [75], en la que sitúa

---

[74] GREGORICH, Luis: "Desarrollo de la narrativa: La generación intermedia", en *Capítulo. La historia de la literatura argentina*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, Nro: 51, Julio de 1968, pp.1201-1206.

[75] GREGORICH, Luis: "La generación del 55: los narradores", en *Capítulo. La historia de la literatura argentina*, Buenos Aires, Cento Editor de América Latina, Nro: 53, Agosto de 1968, pp.1249-1256.

a los narradores nacidos entre 1920 y 1930. Sus obras comienzan a publicarse y a ser reconocidas a partir de 1955, a la caída del régimen peronista. Estos autores están influidos por el nuevo impulso que dan a la cultura los denominados medios de comunicación de masas.

Entre los miembros de la *Generación Intermedia* menciona a autores de reconocida trayectoria como Julio Cortázar, Ernesto Sábato, Bernardo Verbitsky, Adolfo Bioy Casares, Roger Pla. En tanto que a la *Generación del 55* pertenecen autores tan dispares como Beatriz Guido, David Viñas, Alicia Jurado, Federico Peltzer, Marco Denevi, Haroldo Conti, Jorge Riestra, Marta Lynch, H. A. Murena, Antonio Di Benedetto, entre otros.

Como rasgos comunes de la literatura de este periodo el mismo autor señala la diversificación, profundización y a veces entrecruzamiento de los lineamientos marcados por los grupos de Florida y Boedo. La autonomía y desarrollo de la novela como manifestación literaria primordial, la calidad de la técnica narrativa y la superación de los temas localistas o las réplicas de temas tomados de literaturas extranjeras, constituyen los ejes fundamentales de esta producción.

Los escritores de esta época tienen en común las vivencias de un periodo histórico, tanto en el marco nacional como internacional, signado por la gran conflagración mundial, la Guerra Civil Española y el ascenso del peronismo, en cuya oposición se sitúa la gran mayoría de escritores de tendencia liberal y antipopulista. La caída de Perón deja el camino abierto a la polémica, al disentimiento a la proliferación de la literatura y a la difusión de los libros, aprovechando el amplio desarrollo de la industria editorial y el papel creciente de los medios de comunicació masivos.

La *consolidación* de la *novela* y el *cuento* como expresiones dominantes se diversifica en tendencias que pasan por la narrativa psicológica, el nuevo realismo urbano, la novela experimental, la novela de valores estéticos y sociales. Tendencias que también marcan el vertiginoso cambio social y cultural que se produjo en el país a partir de 1930 y que consolidó una literatura de rasgos propios.

Emir Rodríguez Monegal [76] sitúa hacia el año 1945, fecha que marca el ascenso del peronismo al poder, el surgimiento de la generación de *Los Parricidas*. Entre 1945 y 1955 los escritores de esta nueva generación proyectan su mayor labor creativa. Caracteriza a este grupo la reacción negativa en contra de los miembros de la generación del 25, los *martinfierristas*, vinculados fundamentalmente al grupo *Sur*.

El nacimiento de esta generación *parricida* coincide con el surgimiento, en Buenos Aires, de dos revistas que señalan el nuevo camino de la literatura de la capital: *Contorno* y *Ciudad*, que comenzaron a publicarse en 1954. El panorama cultural se ha modificado radicalmente por la aventura peronista y por influjo del existencialismo francés de la segunda posguerra.

El grupo de *Contorno* se aglutina alrededor de David e Ismael Viñas con un claro signo de ruptura con el pasado literario inmediato, a la vez que hacen una clara política antiperonista y de crítica social.

Ciudad, inspirada por Adolfo Prieto y dirigida por Carlos Manuel Muñiz, mantiene una actitud más liberal, conciliadora y

---

[76] RODRIGUEZ MONEGAL, Emir: *El juicio de los parricidas*, Buenos Aires, Editorial Deucalión, 1956, Cap. IV, pp. 83-97.

ecléctica. Se próxima a las teorías de *Sur*, cuyos miembros pertenecen a una generación anterior.

Estas revistas constituyen el último intento por agrupar a los escritores e intelectuales alrededor de un programa común. El proyecto tiene corta duración. Más tarde se produjo el trasvase de algunos de sus miembros a otros grupos y la separación definitiva de otros del proyecto inicial. Muchos *parricidas* acabaron reconociendo luego a los denóstados padres.

Rodríguez Monegal señala como elemento fundamental en la formación de *Los Parricidas*, el ascenso del peronismo.

> "La circunstancia misma de que esa generación debe asomar a la vida literaria bajo el régimen, le impide hablar con toda claridad".[77]

---

[77] RODRIGUEZ MONEGAL, E.: *El juicio de los parricidas*, op.cit. p. 84.

* Graciela Maturo, profesora y ensayista de origen mendocino, radicada en Buenos Aires, señala una afinidad sólo parcial de Antonio Di Benedetto con este grupo apuntado por Rodríguez Monegal:

"Por su edad y contexto histórico, cabe ubicar a Di Benedetto en la Generación del 50, que dio figuras relevantes a la narrativa, la crítica y el ensayo. (...) En términos muy generales podríamos hablar de una etapa en la que se renueva la pregunta siempre latente en nuestra cultura, sobre la identidad nacional y americana, y se reafirma la posición del escritor como testigo de su tiempo."

"Apoyado en su experiencia vital, y en su concreta circunstancia, Di Benedetto profundiza el testimonio literario con un agudo sentido del compromiso, sin eludir la reflexión histórica ni acercarse a los drásticos planteos de los *parricidas*".

MATURO, Graciela: "Estudio preliminar: La aventura vital en la creación de Antonio Di Benedetto", en *Páginas de Antonio Di Benedetto. Seleccionadas por el autor*, Buenos Aires, Celtia. Escritores Argentinos de hoy, 1987, pp. 16-17.

Años más tarde Rodríguez Monegal publicó un ensayo en el que caracterizaba la *nueva novela*, atendiendo más al fenómeno continental, antes que a grupos nacionales de manera aislada.

> "Lo que más llama la atención en el momento actual de las letras latinoamericanas es la existencia de *una* literatura por encima de la división de países y esferas de influencias, de ideologías contrarias y regímenes incompatibles, de acentuadas idiosincracias nacionales y tradiciones culturales que apuntan, en su origen, a centros tan opuestos como la América Indígena, la Europa Renacentista, el Africa colonial y la Europa de los inmigrantes del siglo XIX y de este siglo" [78].

La denominada *nueva novela* agrupa a tres o cuatro generaciones y grupos distintos de escritores. El origen y surgimiento de esta narrativa se remonta a 1940, fecha de comienzo de la renovación en diferentes países de Hispanoamérica.

El crítico uruguayo señala como rasgos comunes de la *nueva novela*: la inquisición sobre América y la búsqueda de una identidad supranacional; el desarrollo predominante de la novela relacionada con la expansión de las grandes urbes y del mercado editorial; la recuperación de la literatura de Kafka, Faulkner y Sartre; el desarrollo de un lenguaje propio americano, que rompe con la tradición y la retórica de la novela precedente; la renovación de la estructura novelesca en la que el lenguaje se agudiza como materia prima de lo narrado.

Otro rasgo destacado de la *nueva novela*, radica en la superación de la tradicional oposición entre regionalismo y

---

[78] RODRIGUEZ MONEGAL, E.: "La nueva novela latinoamericana", en *Narradores de esta América*, Montevideo, Alfa, 1969, Vol. I, pp. 11-49.

narrativa universal. La novela se orienta hacia un nuevo concepto de realismo cosmopolita, indaga en lo psicológico, lo sociológico, en problemas éticos y, en muchos casos, entronca con lo fantástico. Temática y técnicas que desarrollan tanto escritores de las grandes capitales, como de las provincias del interior.

José Juan Arrom [79], por otra parte, agrupa a los escritores del medio siglo bajo la denominación de *Generación de 1954* o generación de *Los Reformistas*. Toma como punto de referencia para esta clasificación, la actitud crítica que los escritores asumen con respecto al pasado, y al compromiso que adquieren con respecto a la situación histórica que les toca vivir.

César Fernádez Moreno [80] distingue la presencia de dos generaciones posteriores al Martinfierrismo: La *Generación de 1940* y la *Generación de 1950*. El criterio utilizado para situar a los escritores en uno u otro grupo, se centra en la fecha de nacimiento: los nacidos alrededor de 1920 y los nacidos alrededor de 1930.

La *Generación de 1940* la componen los escritores a los que el triunfo peronista encuentra ya formados y en su madurez, grupo en el que se inscribe el propio Fernández Moreno. La *Generación de 1950* la integran los jóvenes vinculados a la Facultad de Filosofía y Letras de Buenos Aires, nucleados en torno a la revista *Verbum*. Revista de escasa duración que fue reemplazada por *Centro* a partir de 1951. Posteriormente, los

---

[79] ARROM, José Juan: *Esquema generacional de las letras hispanoamericanas*, Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1963.

[80] FERNANDEZ MORENO, César: "¿Qué es la América Latina?", en *América Latina en su literatura*, coordinada por César Fernández Moreno, México, Siglo XXI, 1986, 10a. edic., pp.1-16.

miembros de estas dos publicaciones coincidieron en torno al grupo de *Contorno*, adoptaron sus postulados éticos y estéticos y se incorporaron como colaboradores de esta revista [81].

Muchos intentos de clasificación generacional aglutinan a los escritores atendiendo a polémicas y publicaciones que tienen su ámbito de acción en la capital argentina. Ignoran y desatienden al conjunto del país, las particularidades de otros centros de irradiación cultural dentro de las regiones y provincias incorporadas al circuito cultural capitalino.

Los innumerables intentos de búsqueda de un ordenamiento

---

[81] La vida cultural de Buenos Aires estuvo centrada en la década del 40 alrededor del grupo formado por la revista *Contorno*, cuya acción programática estaba centrada en el enfrentamiento con la generación del 25 y el grupo de *Sur* y en su oposición al peronismo. Pero toda disidencia, incluida la que tenía este grupo con los integrantes de *Verbum*, *La gaceta literaria* y *Las ciento y una* (dirigida por Murena), se atenúan al confluir muchos de sus miembros en el mismo círculo de *Contorno*. Como elementos comunes a la mayoría de los miembros del grupo se debe señalar la valoración unánime y positiva del ensayo de Murena *Sobre el pecado original de América*, que pone el énfasis en el desagarramiento del hombre americano producto de su vacío histórico y axiológico, la revalorización de E. Martínez Estrada, de Roberto Arlt y de Leopoldo Marechal. La corriente existencialista -retomada fundamentalmente por Juan J.Sebrelli, Oscar Masotta y Carlos Correas-, que recogía la herencia sartreana y redescubría a Hegel y Marx, se convierte en el punto común de todos los miembros. En 1950 la Editorial Losada publicó *¿Qué es la literatura?* de Sartre, libro que se convirtió en lectura obligada. Dentro del grupo hay diferencias ideológicas, pero el elemento aglutinador pasa por la valoración de Sartre, el desprecio del realismo tradicional, la problematización de lo americano, el problema de la soledad y la consideración del lenguaje como objeto social y vehículo de la literatura. Para todos los miembros de *Contorno* existe una preocupación básica: la historia y la literatura.
Esta síntesis se ha realizado sobre el texto: VIÑAS, D., VIÑAS, I., SEBRELI, J.J. y otros: *Contorno. Selección*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, colec. de *Capítulo*, Nro: 122, 1981.

en la producción literaria de la segunda mitad del presente siglo, atienden a factores no siempre coincidentes.

Los esquemas de Enrique Anderson Imbert, Arturo Cambours Ocampo, Emilio Carilla, coexisten con otros intentos como el de José María Monner Sanz y el de Jaime Perriaux [82]. Con un criterio pedagógico en general, clasifican las generaciones atendiendo a las fechas y décadas de nacimiento de los autores y, en un sentido más amplio, por fechas de aparición de sus obras o por los acontecimientos históricos más relevantes.

En este conjunto de ensayos, destaca la apreciación de Cambours Ocampo. Concibe "una teoría pendular -rechazo o acercamiento- de las generaciones", como una síntesis referida a las últimas promociones de escritores. Muchos autores han oscilado entre las diversas formas del realismo, el compromiso, lo fantástico, acercándose y distanciándose de estas tendencias en diferentes momentos de su producción literaria.

Otros autores intentan describir la realidad de la literatura atendiendo a las características comunes que se encuentran en las letras del continente. No sólo Argentina, sino el continente como entidad cultural más homogénea, es analizado con una perspectiva más amplia. Espacio heterogéneo

---

[82] ANDERSON IMBERT, Enrique: *Historia de la literatura hispanoamericana*, México, Fondo de Cultura Económica, 1966, 5a. edic. Vol. II. CAMBOURS OCAMPO, Arturo: *El problema de las generaciones literarias*, Buenos Aires, A. Peña Lillo, 1963. CARILLA, Emilio: *Literatura Argentina 1800-1950. Esquema generacional*, Buenos Aires, 1963. MONNER SANZ, José María: *El problema de las generaciones*, Buenos Aires, Emecé, 1970, incluye también una amplia bibliografía sobre el tema de las generaciones; y PERRIAUX, Jaime: *Las generaciones argentinas*, Buenos Aires, EUDEBA, 1970; realiza una minuciosa y no siempre precisa cronología generacional del presente siglo, atendiendo fundamentalmente a razones de orden histórico.

en el que coexisten diversas tendencias con algunos rasgos semejantes y comunes.

Jorge Lafforgue en la antología de textos *Nueva novela latinoamericana* [83] que él dirigió, emplea un criterio amplio de selección para lo que él denomina *nueva novela*. Sitúa el inicio de esta corriente en la década posterior a 1930, época marcada profundamente por la crisis económica mundial, que coincide con una crisis y renovación en el ámbito de las letras. La renovación comienza al dejar de lado el modernismo, el naturalismo y el realismo de corte positivista.

El rasgo común que aglutina a los escritores de este periodo consiste en que comienzan a publicar después de 1945. Prevalece con mayor fuerza la forma novelesca, aunque las obras responden a muy diversas tendencias.

Adolfo Prieto vuelve a retomar el tema del conflicto de las generaciones en Latinoamérica [84]. Coincide con otros autores al señalar la disolución de las vanguardias de comienzos de siglo hacia los años treinta. Hecho que trae aparejado el surgimiento de una nueva narrativa, en el periodo posterior a la segunda guerra mundial, con un conflicto generacional profundo. Registra dos grandes movimientos, una tendencia experimental de vanguardia, que se opone a la actitud crítica y enjuiciadora que preconizan los comprometidos con la realidad histórica.

---

[83] LAFFORGUE, Jorge: "La narrativa argentina actual", en *Nueva novela latinoamericana*, dirigida por J. Lafforgue, Buenos Aires, Paidós, 1972, Vol. II, pp. 11-29.

[84] PRIETO, Adolfo: "Conflictos de generaciones", en *América Latina en su literatura*, coordinada por César Fernández Moreno, Op. cit. Parte 5a. pp.406-423.

2.2.2. LA NUEVA NOVELA

Buenos Aires recibió la afluencia de grandes contingentes migratorios provenientes del interior del país por el fenómeno industrial. Como ciudad cosmopolita, conectada permanentemente con Europa y centro irradiador de la cultura, atrajo también a numerosos escritores del interior, como a escritores, ensayistas y críticos de otros países del continente. Vivieron y publicaron muchas de sus obras en la capital argentina autores como Juan Carlos Onetti, Enrique Amorim, Felisberto Hernández, Augusto Roa Bastos, María L. Bombal, Miguel Angel Asturias, Mario Benedetti, por citar sólo algunos casos, de escritores que residieron durante largos periodos de tiempo en la capital argentina y se integraron en sus ambientes intelectuales y editoriales.

Como consecuencia de este cosmopolitismo, resulta restrictivo pensar en generaciones literarias argentinas, sin tener en cuenta el hecho continental y los intercambios múltiples entre escritores de todo el continente.

Angel Rama, atendiendo al fenómeno continental, denomina *Generación del Medio Siglo* [85] a la formaba por al menos tres generaciones de escritores, que en la década de 1960 coexisten con una vasta y consolidada obra. Para establecer este ordenamiento sigue los criterios establecidos por Anderson Imbert de clasificar los grupos en: vanguardistas del 25, los críticos del 40 y los más recientes del 55, que evidencian una multiplicidad de líneas estéticas y de géneros. Señala como característica esencial de estos grupos el afán de:

---

[85] RAMA, Angel: *"Los contestarios del poder", en Novísimos narradores hispanoamericanos en marcha (1964-1980)*, México, Ediciones de Marcha, 1981, pp.9-48.

" (...) una universalización interior de las vivencias propias, regionales, de las distintas sociedades, tratando de zafarse del dilema contradictorio que se le ofreciera -o regionalismo o universalismo-. Por lo tanto esta literatura corresponde a una maduración: al inicio -apenas- del periodo adulto de la cultura latinoamericana".[86]

Rama hace alusión también a la imposibilidad de separar la producción literaria de los hechos sociales como un conjunto en el que lenguajes y símbolos se interpenetran:

"Seccionar la serie literaria de la serie social es un intento vano: ambas convergen en la serie cultural donde el imaginario de las sociedades humanas construyen sus lenguajes simbólicos. Es dentro de esa serie cultural y no fuera, donde las obras literarias conquistan su plenitud de sentido." [87]

Ana M. Amar Sánchez, Mirta Stern y Ana M. Zubieta, en la reelaboración de la *Historia de la literatura argentina* editada por el Centro Editor de América Latina, se ocupan de analizar el panorama de la narrativa entre 1960 y 1970 [88].

Consideran en este periodo, pese a la diversidad de sus

---

[86] RAMA, Angel: "Los contestarios del poder", en op. cit p. 10.

[87] Ibíd, p. 13.

[88] La primera edición de *Capítulo. La historia de la literatura argentina*, en fascículos acompañados de un libro, es de 1967-1968; una posterior reelaboración y actualización de la misma es de 1980-1986.
AMAR SANCHEZ, Ana María, Mirta Stern y Ana María Zubieta: "La narrativa entre 1960 y 1970. Di Benedetto, Tizón, Moyano y Hernández", en *Capítulo. La historia de la literatura argentina*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1981, pp. 625-635.

producciones, a un grupo heterogéneo de autores que suceden a los escritores ya consagrados del continente, como Julio Cortázar, García Márquez, Cabrera Infante, Vargas Llosa y Carlos Fuentes.

Esta caracterización de la narrativa entre 1960 y 1970 atiende solamente a las fechas de publicación. Toman, como fecha indicativa, el año 1965. En ese año se publicaron: *Los hombres de a caballo* de David Viñas y *Los suicidas* de Antonio Di Benedetto; en 1968, *El oscuro* de Daniel Moyano y *La traición de Rita Hayworth* de Manuel Puig; en 1969 *Fuego en Casabindo* de Héctor Tizón y *Cicatrices* de Juan José Saer, entre otras.

Para estas autoras la coincidencia de estas publicaciones, señala la irrupción en el ámbito nacional de una serie de escritores provenientes de las provincias del interior y de diferentes proyectos y tendencias. Autores que confluyen en un nuevo tipo de literatura vinculada a sus respectivas regiones, sin caer en el pintoresquismo y regionalismo tradicional. A este grupo pertenecen autores como Antonio Di Benedetto, Daniel Moyano, Héctor Tizón, Juan José Hernández y Juan José Saer.

Señalan como rasgos característicos de las obras de estos autores los temas de sus creaciones ficcionales. Di Benedetto crea una literatura predominantemente urbana sin olvidar la temática regional, en tanto que en Moyano y Hernández la oposición capital-interior se hace más patente a través de la denuncia de la marginación de los pueblos de provincia. Tizón y Di Benedetto coinciden, aunque de manera tangencial, en la reconstrucción de la historia. Tizón hace una reconstrucción a través de un ciclo épico, muy diferente a la reconstrucción de la historia colonial de *Zama*, que retoma la historia para cuestionar el presente. Manuel Puig incorpora una vertiente

totalmente distinta al promover desde la ficción lo *kistch* y las premisas de la *beat generation*.

Caracterización que, a nuestro juicio, carece de rigor y sistematización. Además, ignora que Viñas y Di Benedetto, en particular, eran autores ya reconocidos desde una década anterior. La incorporación a la literatura nacional de autores provenientes de las provincias del interior, también es un proceso que se inicia antes de los años sesenta, como señalan estas autoras. Al mismo tiempo que el vertiginoso cambio y proceso de industrialización del país, acrecentado en la década de 1950, promovía un gran aluvión migratorio hacia la capital, consolidó otros centros económicos y culturales. Las universidades de Córdoba, Rosario, Mendoza, Bahía Blanca y Tucumán constituyeron centros autónomos de irradiación y de producción cultural.

Refiriéndose a esta relación de las provincias con la capital, Di Benedetto reconocía que la situación se había modificado en las últimas décadas por la irrupción de otros importantes centros industriales y culturales autónomos:

> "Buenos Aires, Rosario, Mendoza Santa Fe, Córdoba, Tucumán y La Plata. Todas ellas son sedes de Universidades Nacionales y poseen un ambiente estimulante para el arte. Como en los demás órdenes de la vida nacional, Buenos Aires, habitado por la cuarta parte de la población del país, asume todos los privilegios: en cantidad y calidad de lo que posee y recibe. En ella confluyen las mayores corrientes artísticas, teatro, música, etcétera, que proceden del exterior. Por suerte hay un circuito interior donde continúa la circulación. Mendoza, además, está favorecida por su posición geográfica, todo extranjero que desee viajar de Buenos Aires a Santiago de Chile, debe pasar por aquí".[89]

[89] LORENZ, Günter: *Diálogo con América Latina*, op. cit. p. 127.

Por último, cabe destacar la aproximación que Noé Jitrik realiza a los novelistas que denomina de *La Nueva Promoción* [90], que también pone en entredicho la simple enumeración de las tres autoras antes mencionadas.

Jitrik toma como modelos a seis autores, en apariencia disímiles en el planteamiento de sus obras, en los que encuentra una serie de coincidencias que los acercan a una literatura nacional y a un grupo de sólida creación. El análisis que realiza este autor permite una aproximación a la obra de los escritores por su contenido y técnicas, antes que por simples razones cronológicas. Sintetiza de una manera coordinada los ejes de una narrativa que se inicia en la década de 1950.

Jitrik escoge a seis novelistas diferentes para marcar el inicio de una literatura que aspira a la universalidad: Alberto Rodríguez, Antonio Di Benedetto, Beatriz Guido, H. A. Murena, Juan José Manauta y David Viñas. El punto de coincidencia entre estos autores radica en que comenzaron a publicar a partir de 1952. Tres de ellos son de Buenos Aires y los otros tres del de diferentes provincias del país.

La unidad de esta *Nueva Promoción* radica, para Jitrik, en tres rasgos esenciales. Todos ellos proceden a la recreación de un ambiente no realista, en el sentido tradicional del realismo, sino vinculado con problemas contemporáneos. La penetración formal se ve influida por la realidad circundante, que genera nuevas formas narrativas. Incorporan técnicas

[90] JITRIK, Noé: *La nueva promoción*, Mendoza, Edición de la Biblioteca San Martín, Cuadernos de Versión, 1959, pp. 12-51.

cinematográficas, del psicoanálisis como método de investigación y del periodismo como generador de un lenguaje cotidiano más comunicativo. Como tercera característica común a estos escritores, señala la posición del narrador respecto a los sucesos narrados.

La unidad generacional de estos escritores vendría dada por la formación intelectual de posguerra y el fenómeno político y social del peronismo y su caída [91]. En cuanto a la temática, poseen coincidencias no siempre estables, pero vinculadas en general al problema de la tierra como fuerza engendradora, o como problema social. La religiosidad surge como creencia, en otros casos se la problematiza. El tema del pasado aparece como búsqueda y cuestionamiento para dilucidar

---

[91] Di Benedetto ha manifestado su actitud también contraria al peronismo, al mismo tiempo que reafirmaba su compromiso ético, más que ideológico, con la realidad circundante, actitudes éstas que le hacen coincidir con la asumida por los grupos de escritores de la capital:

"Durante la dictadura peronista, callejeábamos comentando en voz baja nuestos problemas, en esta época se amordazó y persiguió a la sociedad de escritores y al buen teatro (...)

"Toda nuestra historia a lo largo de muchas décadas, es una eterna oscilación de la represión en la libertad de expresión, a veces más pronunciadamente, otras menos. Aprendimos a resistirnos. Pero lo que me parece muy representativo para nuestro medio, y lo que tampoco nunca falla, es la represalia a posteriori. En eso hay medios para lograr la parálisis económica, las carreras destruidas, la exclusión de la sociedad, esa atmósfera muy enrarecida, esa forma de trámite tortuoso y solapado, que tanscurre tan en secreto que para la víctima no hay posibilidades de rebelarse (...).

"creo que este compromiso existe y es necesario. Constituye una evidencia que resulta innegable: hay escritores comprometidos social y políticamente y hay escritores comprometidos religiosa y filosóficamente. (...) soy una persona democrática y antitotalitaria, creo que de sentimientos muy humanitarios (...)". DI BENEDETTO, Antonio, en LORENZ, Günter : op. cit. pp. 129-130.

el presente. En cuanto a la actitud novelística, coinciden en la transformación de la noción tradicional de héroe por la concepción del individuo que se busca a sí mismo, en la preponderancia en el uso de la primera o de la tercera persona narrativa, para resaltar la ambigüedad de lo narrado y de la literatura como ámbito de irrealidad. Coincidencias que no invalidan la actitud individual y creadora de cada autor en el conjunto de su obra.

Desde un criterio que supera lo meramente cronológico, esta caracterización de los novelistas que comenzaron a reafirmarse con sus obras a partir de 1952, trata de buscar una nueva manera de acercar autores, regiones y obras tan disímiles pero que llevan en sí el germen de una actitud frente a la literatura. Actitud que tiene coincidencias en otros ámbitos de Latinoamérica y aún de la misma Argentina.

Antonio Di Benedetto pertenece a la denominada *generación del 55*, si atendemos a la variable cronológica: la fecha de nacimiento, 1922 y la fecha de publicación de sus primeras obras, *Mundo animal* (1953), *El pentágono* (1955). Al mismo tiempo, siguiendo el criterio de Luis Gregorich, incorpora algunos rasgos de la generación anterior, la *generación intermedia*. Introduce en su temática y en las técnicas constructivas elementos de la literatura fantástica. Coincide en otros temas con el grupo de los narradores de 1960-1970, fundamentalmente en la experimentación con las estructuras narrativas.

La caída del régimen peronista es el hecho histórico que marca un nuevo rumbo social y político en el país, que coincide con el surgimiento de la nueva narrativa. Fecha que sirve para dar una denominación orientativa de *generación del 55*, para

agrupar a los escritores que comienzan a publicar en estas fechas.

Pese a la diversidad de las manifestaciones de los miembros de esta generación, se pueden señalar algunos rasgos en común. La literatura de los años cincuenta muestra una mayor propensión al realismo, propone una revisión total de los valores tanto éticos como estéticos, propugna una nueva *relación con el lector y con el modo de interpretar el entorno.* También cabe mencionar, como fenómeno común a los autores de este periodo, la incorporación de técnicas procedentes de los medios masivos de comunicación, en particular, la estética del cine y las técnicas del periodismo

En 1951 se emite por primera vez en Argentina un programa televisivo. Este hecho coincide con una gran expansión editorial. *Expansión vinculada a una política de abaratamiento* de costes por parte de las empresas, al surgimiento de un nuevo público lector y a la necesidad común de una autorreflexión e introspección para indagar sobre los problemas sociales y su incidencia en el plano del individuo. Cine, televisión, radio y medios escritos de comunicación favorecen y conceden una nueva situación social al escritor.

Entre los escritores que pertenecen a la denominada *Generación del 55,* se inscriben David Viñas, H.A. Murena, Beatriz Guido, Juan José Manauta, Alberto Rodríguez, Andrés Rivera, Pedro Orgambide, Jorge Riestra, Marco Denevi, Federico Peltzer, Di Benedetto. Se incorporan a este grupo, alrededor de 1960, Marta Lynch y Haroldo Conti. Estos jóvenes escritores coexisten con los ya consagrados y con los jóvenes narradores y cuentistas de todo el país que comienzan a incorporarse a la *vida literaria nacional.*

Di Benedetto por su labor profesional se mantuvo vinculado durante toda su vida al periodismo y al cine. Como escritor e intelectual, estuvo siempre próximo a los postulados del grupo de la revista *Sur* desde los comienzos de su carrera de escritor. Al mismo tiempo, el ámbito intelectual mendocino mantenía una visión propia con respecto a la cultura del país y del exterior que ha influido en su visión de la realidad y en su producción literaria.

Su incorporación a la *generación del 55* obedece a criterios cronológicos amplios. En su trayectoria individual de escritor, se pueden señalar etapas diferenciadas que se relacionan con la evolución general de la literatura del país y del continente. Participa de los rasgos e inquietudes de al menos tres grupos generacionales.

Dentro del conjunto de su obra hallamos textos vinculados a la literatura fantástica, al realismo social, a la indagación sobre América, a la novela urbana existencialista, al relato policial y de ciencia ficción. Como escritor asumió los retos que una literatura en permanente cambio y renovación le ofrecía. Evolucionó y renovó sus formas expresivas sin sujetarse a una manera única de construir el mundo de sus ficciones. En esa reformulación permanente de la literatura radica su originalidad, como la dificultad de los críticos para situarlo dentro del contexto de la literatura nacional.

2.3. LA LITERATURA "DEL INTERIOR" DEL PAIS

Como hemos señalado en capítulos anteriores, la caída del peronismo en 1955 trajo aparejada una intensa actividad cultural. Las restricciones impuestas a la libertad de expresión en los años precedentes, dio impulso a numerosas publicaciones, revistas, periódicos, semanarios, algunos de muy corta duración, que abarcaron todo el espectro ideológico del país.

El surgimiento de un nuevo público consumidor que demandaba obras de la literatura nacional, propició que las grandes empresas editoriales ya existentes -Losada, Emecé, Sudamericana- crearan concursos nacionales de cuentos y novelas. Fenómeno que dio lugar a la aparición, en la escena nacional, de numerosos escritores residentes en distintas provincias.

La creación de nuevas empresas editoriales -EUDEBA, Jorge Alvarez-, incrementó la competencia en el mercado editorial. Esto posibilitó que se publicaran obras de autores jóvenes de distintas regiones que no habían tenido posibilidad de dar a conocer sus obras.

Otras capitales de provincia -Rosario, Bahía Blanca, Mendoza, Córdoba-, adquirieron protagonismo en la vida cultural de la nación a través de numerosas revistas y publicaciones. A través de ellas se dieron a conocer autores antes ignorados en el ámbito nacional.

Di Benedetto vio favorecida su difusión como escritor a nivel nacional gracias a este fenómeno masivo de distribución editorial.

2.3.1. La región cuyana

Mendoza como capital de la región cuyana tuvo desde comienzos de siglo un desarrollo cultural propio. Las manifestaciones literarias estaban íntimamente ligadas a ese ámbito geográfico relacionado con la presencia de la colosal cordillera andina al oeste y las extensas llanuras que se internan en La Pampa por el sureste. A ésto se sumaba la presencia de un sustrato cultural indígena y una literatura de tradición oral procedente del ámbito rural andino.

La vida cultural de la capital cuyana no permanecía ajena a los movimientos culturales que se producían en el exterior y en la capital del país. En las primeras décadas del siglo, entre 1925 y 1940, el grupo intelectual reunido alrededor de la revista *Megáfono* había iniciado experimentos de corte modernista y ultraísta tanto en prosa como en poesía.

Otra vertiente de la poesía se orientaba a lo folclórico. Las obras de Américo Calí eran las más representativas de esta modalidad. Calí fue fundador de la sede en Mendoza de la Sociedad Argentina de Escritores y también de la revista *Senda*, en la que Di Benedetto adolescente publicó , en 1934, su primer cuento "Soliloquio de un príncipe niño".

El hombre de la región cuyana, sus mitos y vivencias cobraron un papel relevante con las investigaciones folclóricas que plasmó Juan Draghi Lucero en *Las mil y una noche argentinas* publicadas en 1940. En 1943 Américo Calí publicó los cuentos regionalistas de *Días sin alba*.

En el ámbito de la provincia de Mendoza cabe destacar la presencia de numerosos narradores, cuentistas, ensayistas y

poetas, que conformaron grupos de reconocida relevancia en el marco regional. Más tarde, lograron el reconocimiento en la capital del país [92].

Graciela Maturo destaca en numerosos ensayos la importancia de Mendoza como centro independiente de cultura:

> "La revista *Voces*, dirigida por Astur Morsella, nucleó ocasionalmente a otros más jóvenes: Alberto Rodríguez (h), Fernando Lorenzo, Iverna Codina, Armando Tejada Gómez, Ambrosio García Lao. También, Antonio Di Benedetto. El cine, el periodismo y la literatura concitaban el interés de esta generación, no homogénea en sus planteos estéticos; los enlazaba, en general, un sentido exigente del arte, una intensa preocupación social, una personal respuesta a las corrientes de la filosofía europea, una inquietud americanista. La universidad local, dotada de singular actividad por aquellos años, creaba ámbitos propicios al diálogo de los escritores con estudiosos y escritores, en muchos casos extranjeros; Mendoza era paso obligado para los visitantes de América, y lugar de encuentro para chilenos, peruanos y bolivianos que asistían a las periódicas escuelas de temporada". [93]

En las décadas de los años cuarenta y cincuenta, un numeroso grupo de poetas mendocinos trascendió las fronteras provinciales instalándose en Buenos Aires. Desde la capital su obra se irradió al resto del país. Hugo Acevedo, Fernando Lorenzo, Armando Tejada Gómez, hicieron conocer sus voces para todo el país.

La valiosa labor en el cuento folclórico de Juan Draghi Lucero, de Abelardo Arias -seguidor de la vertiente criollista

---

[92] Datos extraidos de SOLA, Graciela de: "Anotaciones sobre literatura actual de Mendoza", en *Lyra*, Buenos Aires, Marzo de 1967, Nos: 201-203.

[93] MATURO, Graciela: "La aventura vital en la creación de Antonio Di Benedetto", en *Páginas de Antonio Di Benedetto, seleccionadas por el autor*, Buenos Aires, Celtia, 1987, pp. 15-16.

de Jorge Luis Borges-, la crítica y la poesía de Alfonso Sola González, de Graciela de Sola, Rodolfo Borello, Adolfo Ruiz Díaz y la obra de Antonio Di Benedetto, por citar sólo algunos ejemplos, dan muestra del amplio desarrollo cultural e independiente de Mendoza como capital "del interior" del país. La provincia se mantenía vinculada a Buenos Aires como guía de la cultura de toda la nación pero también a la región andina y su problemática diferenciadora.

Juan Jacobo Bajarlía, abogado, escritor, ensayista y poeta bonaerense, destaca la existencia en Mendoza de un sólido grupo de intelectuales que, sin manifiestos ni teorías preestablecidas, configuraron un grupo homogéneo dispuesto a ocupar un lugar en la historia de la cultura del país.

En 1953 este grupo se aglutina alrededor de la revista *Voces* y la editorial del mismo nombre. En 1965 los cuentos de Di Benedetto recogidos en *Two stories* fueron publicados por esta editorial mendocina. A este grupo pertenecen escritores, pintores e intelectuales que se separan del grupo precedente que detentaba "el poder literario" en la ciudad.

Pertenecían a este grupo Antonio Di Benedetto, Armando Tejada Gómez, Enrique O. Sobich, Humberto Crimi, Ramón Abalo, Astur Morsella, Iverna Codina, Ambrosio García Lao, entre otros. Juan Jacobo Bajarlía recuerda el periodo de formación de este grupo:

> "Fue en 1953. Mendoza tenía entonces un núcleo de escritores que manejaban todos los ámbitos de la literatura, acaso el poder literario. La iracundia cosmo-metafísica de Jorge Enrique Ramponi convivía con las imágenes oníricas de Ricardo Tudela y Vicente Nacarato, o con el alba que crecía en las coplas de Américo Calí. La investigación se deslizaba en la prosa de Arturo Andrés Roig, y la leyenda en los cuentos de Juan Draghi Lucero.

> Pero al lado de éstos una nueva generación comenzaba a colocar *sus voces nuevas, inconfundibles, dispuestas* a ubicarse históricamente. Se constituye entonces el grupo Voces, sin manifiestos, sin teorías demoledoras, pero con una dimensión distinta por donde hablaban las palabras *recién amanecidas, colocadas en la línea de combate.*" [94]

Di Benedetto recuerda también el surgimiento de ese grupo formado de manera casi espontánea:

> " (...) es la generación que nosotros llamamos de la revista *Voces*. Esta generación, este grupo sacó una revista de ese nombre; estaba capitaneada por Astur Morsella y se formó en torno a la presencia en Mendoza de *Ernesto Sábato y de don Ezequiel Martínez Estrada*. Para recibirlos a ellos, para rodearlos y aprovechar algo de su presencia nos agrupamos de esa manera. (...) Todos andábamos haciendo literatura pero teníamos un enorme *interés y sentíamos muy dentro el cine, nosotros* considerábamos que podíamos hacer cine, que estábamos capacitados, por lo menos vocacionalmente, para expresarnos no sólo a través de la literatura." [95]

Los miembros de este grupo siguen con interés los acontecimientos culturales que se suceden en la capital del país. A través de las publicaciones y mediante conferencias e invitaciones, como la realizada en 1953 a Ernesto Sábato para que disertara sobre la deshumanización de la literatura. No obstante, no dejan de tener sus propios lineamientos y vinculaciones con las literaturas extranjeras a través del periodismo, becas y viajes a diferentes países. Al mismo

---

[94] BAJARLIA, Juan Jacobo: "Libros y autores: Antonio Di Benedetto y el Objetivismo", en *Comentario*, Nro: 49, Buenos Aires, Julio-Agosto, 1966, p. 65.

[95] DI BENEDETTO, Antonio: "Nuestra experiencia frente al cine y la literatura", en *Semana de Literatura y Cine argentinos*, Mendoza, Universidad Nacional de Cuyo, 1972. Transcripción de una conferencia en la Universidad Nacional de Cuyo.

tiempo, al coexistir en el mismo grupo miembros de distintas generaciones y tendencias, se produce un intercambio y entrelazamiento de las preocupaciones estéticas.

La conferencia pronunciada por Ernesto Sábato en Mendoza motivó a Di Benedetto para enfrentar un desafío: la construcción de un relato desde el punto de vista de la acción misma, del comportamiento de las reacciones objetivamente observables, más que desde el interior del individuo mismo. Con "El abandono y la pasividad" inauguró un nuevo modo de narrativa experimental y objetivista que mantiene cierta identidad con *Les gommes* de Alain Robbe-Grillet, publicada al año siguiente en Francia.

Desde mediados de los años cincuenta la Universidad de Cuyo constituía el escenario de conferencias, debates, cursos en los que participaban críticos, autores y personalidades del ámbito nacional, internacional como provincial.

Di Benedetto ha resaltado con orgullo, en conferencias y reportajes, la intensa vida cultural de su ciudad. Mendoza además de escritores, pintores y ensayistas, poseía en su Universidad una Orquesta, una Banda Sinfónica y Coros de la misma Universidad. La ciudad tuvo también el estudio más moderno de cine. Film Andes seguramente el más completo luego del que tenía Argentina Sono Film en Buenos Aires. En este estudio Di Benedetto colaboró como guionista y asesor.

El grupo de *Voces* mantuvo una actividad y producción creciente, aunque no era homogéneo en su interés artístico ni en sus planteamientos estéticos. Conviven en él poetas, novelistas, pintores, críticos, periodistas, ensayistas, que mantienen una preocupación social común, una vocación

americanista y una asimilación personal de las corrientes filosóficas europeas.[96]

2.3.1.1. Las nuevas generaciones

En la década del cincuenta estos jóvenes autores mendocinos comenzaron a publicar sus obras en las que se plasman las nuevas tendencias.

En 1952 Alberto Rodríguez (hijo) editó *Matar la tierra*, novela de carácter testimonial y neorrealista y en 1955 *Donde haya Dios*. Obras que se inscriben en los postulados del realismo crítico de los miembros de la generación del 55 [97].

En 1953 Di Benedetto dio a conocer los cuentos de *Mundo animal*, relatos alegóricos que recrean problemas existenciales, al mismo tiempo que cuestionan la condición humana. El autor los ha calificado de "sueños que de noche soñaba y pasaba en limpio en las horas puras, las del amanecer" [98]. Este libro

---

[96] La literatura de Mendoza posee una extensa historia que se halla recogida en textos como los de Nelly CATTAROSSI ARANA: *Literatura de Mendoza. Historia documentada desde sus orígenes a la actualidad 1820-1980*, Mendoza, Inca, 1982, 2 vol. y en G. VIDELA de RIVERO: *Contribución para una bibliografía de la literatura mendocina*, Mendoza, Universidad Nacional de Cuyo. Instituto de Literaturas Modernas, 1985.

[97] Rodolfo Borello señala la primera novela de Rodríguez como iniciadora de la denominada "generación del 55", en BORELLO, Rodolfo: "Literatura mendocina 1940-1962", en *Artes y letras argentinas*, Nro: 14, Buenos Aires, Enero-Marzo, 1962, pp.4-7 y 33.

[98] DI BENEDETTO, A.: "Borrador de un reportaje", en *Mundo animal*, Buenos Aires, 1971, p. 10.

mereció la Faja de Honor de la SADE (Sociedad Argentina de Escritores), en cuyo jurado estaba Jorge Luis Borges. En 1955 Di Benedetto publicó *El Pentágono*, novela de carácter experimental, al año siguiente *Zama*, novela de escenario histórico y de contenido existencial y americanista. En 1957 se editan los relatos realistas de ambientación regional, *Grot*.

Iverna Codina, de origen chileno y nacionalizada argentina, muestra una vertiente social y realista del regionalismo en los relatos de *La enlutada* (1966). Cuentos que revelan los conflictos fronterizos entre los dos países, entremezclados con leyendas y creencias propias del entorno andino. Temática que había aparecido ya en su novela *Detrás del grito*.

En el mismo grupo coexisten, como se evidencia en las obras, vertientes literarias diferenciadas, desde el neorrealismo y el experimentalismo, hasta el regionalismo de carácter más tradicionalista.

Mendoza por su situación geográfica en la cordillera andina, es el puente que conecta dos países, Chile y Argentina. Di Benedetto ha señalado, en varias entrevistas, la deuda cultural que los mendocinos tienen también con el país vecino.

> "(...) Mendoza, que es más pequeña que Madrid, no más cerrada, porque está junto a la cordillera de los Andes y pegada a Chile. Así se abre una gran frontera, todo Chile, país muy rico que nos ha dado parte de su idioma, de su cultura y hasta de su música, aparte de lo que nos haya dado La Argentina a los mendocinos". [99]

[99] RECIO, Paloma: "La soledad como protección. Entrevista con Antonio Di Benedetto", en *Quimera*, Nro: 59, Barcelona, Montesinos Editor, Diciembre 1985, p. 35.

El desarrollo económico y cultural del país favoreció el crecimiento de otras ciudades y permitió el acceso de otras regiones a los grandes centros de distribución y difusión de la cultura. La tradicional desarticulación entre la capital y las distintas provincias, se vio atenuada en la década del cincuenta por el notable crecimiento de la vida cultural en todo el país. Mendoza que ya poseía una sólida tradición en todos los ámbitos de la cultura, vio reforzada su representatividad a nivel nacional.

Este breve panorama de la actividad cultural mendocina da muestras de la vitalidad y riqueza de la provincia con sus señas de identidad propias. Mendoza ha destacado no sólo en el ámbito de la literatura, sino también en el de la pintura con la relevante figura de Fernando O. Sobich, del dibujante, muralista y compositor de música Elléale Gerardi, de guionistas televisivos como Ambrosio García Lao, la crítica y el ensayo de Alfonso Sola Gonzalez y de Graciela de Sola, por citar sólo otros ejemplos.

Di Benedetto ha reconocido su apego a la región andina y su desprecio y desinterés por la capital del país. Actitud que modificó más tarde, cuando conoció más de cerca la capital, su mundo cultural, y cuando la tradicional separación entre Buenos Aires y las provincias se había reducido por el desarrollo global del país.

> "Los argentinos estamos divididos en dos sectores, los porteños y los no porteños, con odios y desprecios recíprocos que son injustificados, excesivos, es la eterna lucha de la provincia contra la capital. Pero yo me plegué a ese bando con mucho furor, de una manera carnívora, y no aflojé hasta que tuve que pasar por Buenos Aires en viaje a otro país, entonces resignadamente circulé por él. (...)
>
> "Antes existía una condición. Muchos autores del interior

han surgido a través de la prensa de Buenos Aires y se han hecho relativamente famosos por eso, pero a condición de la asimilación: había que ir a vivir allá y llegar a ser súbdito de Buenos Aires. Ya con posterioridad muchas editoriales prestaron atención sin hacer distinciones a que el autor fuera de uno u otro sector. El ejemplo lo dieron algunas editoriales haciendo concursos abiertos a todo el país, y luego editando sin discriminación. Esa situación está superada." [100]

Desde 1941 Di Benedetto se mantuvo ligado de manera constante a Buenos Aires aunque permaneciera radicado en Mendoza. En esa fecha comenzó a enviar colaboraciones para el diario "La Nación" -cuyo suplemento cultural dirigía Eduardo Mallea -. Más tarde, colaboró en las revistas *Mundo Argentino* y *El Hogar*, en las que se publicaron sus artículos y reseñas, como también algunos cuentos. En 1956 fue nombrado corresponsal en Mendoza del diario "La Prensa". Estos medios de comunicación, que gozaban de gran prestigio y difusión, incluían importantes secciones dedicadas a la cultura, de cuyos movimientos eran un fiel reflejo.

En estas mismas fechas Di Benedetto participó en la organización de la Sociedad Argentina de Escritores (SADE) de Mendoza. Organismo que abría las puertas a nuevas formas de intercambio e interrelación con los escritores de la capital y del resto del país.

La incansable labor periodística desarrollada a lo largo de toda su vida, llevó a Di Benedetto a recorrer prácticamente todos los países de América, Europa y Oriente. La participación como crítico de cine en los grandes festivales internacionales

---

[100] SOLER SERRANO, Joaquín: "Mis personajes favoritos. Resumen de las más famosas entrevistas en el programa *A fondo*: Antonio Di Benedetto", en *TeleRadio*, Nro: 649, Madrid, 1978, p. 614.

(Cannes, Berlín, San Sebastián, y la entrega de *Oscars* en Hollywood), las becas y estancias en diferentes países, hicieron de Di Benedetto un intelectual permanentemente informado y actualizado de cuanto ocurría en materia de cine y literatura en todo el mundo. Pese a ello, el autor escogió permanecer y ser fiel a su provincia y sus peculiaridades.[101]

Después de revisar las diferentes clasificaciones de los grupos generacionales realizadas por los críticos y de precisar las características del medio cultural de Mendoza -ámbito particular en el que se desarrolla casi toda la obra del autor que nos ocupa-, podemos establecer algunas precisiones referentes a su obra y su ubicación en el contexto de la literatura argentina del medio siglo.

Di Benedetto se inscribe, en líneas generales, en el grupo de los narradores denominados de la *Generación del 55*. Comparte con los miembros de este grupo la preocupación netamente americanista, que se inscribe en la búsqueda de una identidad americana y de una síntesis de la pluralidad del país y del continente. En este sentido el mejor ejemplo lo constituye su novela *Zama* y también algunos relatos de *Absurdos*, particularmente "Aballay" y "Onagros y hombres con renos".

Comparte también con los integrantes de este grupo la

---

[101] Di Benedetto ha manifestado, en diversas entrevistas, la predilección por permanecer en su provincia:

"...la capital ofrece por cierto ventajas, pero también puede ser distinto, aunque no necesariamente.

"El escritor asimilado, si así se puede decir, originariamente del interior o de las naciones vecinas que escriben exclusivamente para el porteño, ese lector codiciado y cortejado, ese escritor se mimetiza, aprende laboriosamente el lunfardo porque sin él no sale adelante, para decirlo en general, debe someterse", en LORENZ, Gunter: op. cit. p. 128.

preocupación existencialista reflejada en las introspecciones a lo más profundo y desgarrado del ser humano. Evidenciadas a través del personaje Zama, del protagonista principal de *El silenciero* y de *Los suicidas.*

El lenguaje como instrumento de lo ficcional ocupa en la narrativa del mendocino un papel preponderante. Lenguaje que confluye en la realización de una prosa descarnada, orientada a la síntesis descriptiva, que enlaza con lo poético. La preocupación por el lenguaje como vehículo de la historia y de la literatura es una preocupación constante de los autores de esta generación.

La *generación del 55* estaba constituida fundamentalmente por novelistas. Paralelamente una gran cantidad de cuentistas comenzó a irrumpir en los años sucesivos en todos los medios de comunicación, dando una nueva vitalidad y difusión al género narrativo breve. Di Benedetto cultivó novela, cuento y novela corta de manera alternativa y simultánea. Sus preferencias se inclinan por las formas breves del relato, como ha manifestado en diversas oportunidades, y como lo demuestra su producción literaria: cinco novelas, una de ellas, *El Pentágono*, construida con cuentos y casi cien cuentos y *nouvelles.*

Entre los cuentistas que publican después de 1955 se pueden señalar grupos diferenciados. Por una parte, los que inciden en la crítica social y en el compromiso político del escritor. Grupo en el que se inscriben Jorge Riestra, Andrés Rivera, Humberto Constantini, Juan José Manauta, Germán Rozenmacher y Pedro Orgambide. Autores que reconocen su deuda con los postulados estéticos del grupo de Boedo. Por otra parte, aquellos que recogen las influencias de la narrativa fantástica, policial e intertextual de Borges y Cortázar. Como

es el caso de Marco Denevi, Abelardo Castillo, Pedro Orgambide en su segunda época, Miguel Brascó, César Fernández Moreno y Bonifacio Lastra [102].

En esta enumeración, que sólo refleja una parte de la cuantiosa producción literaria de la época, coinciden nombres que provienen de las diferentes provincias argentinas (Santa Fe, Tucumán, Jujuy, La Rioja, Salta). Autores que hacen conocer su visión de la realidad conectada con sus respectivos ámbitos geográficos.

Di Benedetto no se inserta plenamente en ninguno de ellos, ya que su narrativa sigue una búsqueda y experimentación propias en la que confluyen elementos diferentes que pertenecen a tendencias también diversas. El compromiso que el propio autor reconoce no es, en su caso, político y social, sino ético, como se refleja en toda su producción:

> " (...) soy una persona democrática y antitolitaria, creo que de sentimientos muy humanitarios, aunque haya recibido demasiadas heridas de los humanos. Me parece que de eso se impregnan todos los órdenes de mi vida, mi conducta, mi modo de reaccionar, aunque yo no lo ostente, forma parte de mis convicciones y sentimientos más connaturales". [103]

Di Benedetto teorizó y elaboró narraciones en las que los elementos fantásticos constituían el soporte de la ficción. En los comienzos de su labor creativa adoptó las premisas de la

---

[102] Para esta caracterización hemos seguido los criterios del Seminario de Crítica Literaria "Raúl Scalabrini Ortiz", dirigido por Eduardo Romano: *El cuento argentino III*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, *Capítulo* Nro: 15, 1980-86, pp.265-312.

[103] LORENZ, Günter: "A. Di Benedetto", en op. cit. p.130.

BIBLIOTECA FACULTAD DE HUMANIDADES

literatura fantástica sustentadas por Borges y el grupo de *Sur*. Estos hechos revelan que el autor mendocino no se ceñía a un modelo preestablecido de creación ficcional. Incorporó elementos de las distintas vertientes que fluían en la literatura nacional.

Como hemos mencionado, por la fecha de nacimiento y de publicación de las primeras obras Di Benedetto se inscribe en la *Generación del 55*, como señala Luis Gregorich. Al mismo tiempo comparte rasgos comunes con otros autores de la capital y de distintas provincias, -David Viñas, Beatriz Guido, Alberto Rodríguez-, en la caracterización de *la Nueva Promoción*, como la denomina Jitrik Coinciden ambos críticos en diferenciar expresamente a los narradores de los años cincuenta de la *Generación del sesenta*. Criterio que compartimos puesto que estos narradores del *55* son los iniciadores de las renovaciones que se acentúan en las décadas siguientes.

Di Benedetto como habitante de una provincia del *interior* del país con una vida cultural propia, recogió influencias y experimentó con formas nuevas en su narrativa tomadas de su propio entorno cultural y de las vastas fuentes de la literatura universal. Resume en sus obras ese movimiento pendular que señala Cambours Ocampo en relación a los movimientos estéticos que se producían en el propio país. Recogió las influencias de la generación del cuarenta, incorporó parte de las preocupaciones sociales y estéticas de los *parricidas* y evolucionó, coincidiendo con algunas innovaciones formales propias de los años sesenta. A todo ello, sumó las múltiples influencias de la literatura norteamericana y europea.

En cada obra -que elabora y corrige con exquisito

cuidado-, el autor ha modificado y variado las formas y técnicas narrativas construyendo una vida literaria propia, renovadora y diferenciada de los demás autores de su generación. La experimentación surge en su obra como una búsqueda constante de una forma narrativa propia, que sirva a sus intereses y procupaciones.

La multiplicidad de influencias asimiladas de un modo personal, ya sea de Jean Paul Sartre, Thomas Mann, Dino Buzzatti, Horacio Quiroga, Jorge Luis Borges, Miguel Angel Asturias, Alejo Carpentier, configuran un espacio narrativo propio que no permite clasificaciones estrictas en relación con sus contemporáneos.

Di Benedetto mantuvo una vinculación literaria y estética con los miembros del grupo *Sur*, a quienes denostaban los *Parricidas*. En su obra el tratamiento de lo fantástico y lo existencial, tiene que ver con las propuestas de Jorge Luis Borges y de Sábato, aunque luego les diera un tratamiento personal y distinto.

En la incorporación de realidades sociales marginales y en el uso de un lenguaje desprovisto de artificios, se pueden hallar coincidencias con las preocupaciones estéticas de *los parricidas*. Influencias que provienen fundamentalmente de los escritores norteamericanos de la *generación perdida* y del existencialismo de Camus y Sartre, que esta generación valoró como modelos.

Los escritores del *55* incorporaron como elemento de sus ficciones el cine, el periodismo y los medios de comunicación en general. La obra de Di Benedetto se relaciona directamente

con estas preocupaciones estéticas de los escritores del 55. En la conformación de su mundo ficcional y en la adopción de diferentes técnicas narrativas, se pueden vislumbrar las influencias y aportes de innumerables modelos de la literatura europea y americana. Modelos y antecedentes que el autor ha asimilado e integrado en su mundo narrativo dándoles un tratamiento marcado por la variedad y la originalidad.

CAPITULO III : LOS MODELOS DEL ESCRITOR

3.1. ANTECEDENTES LITERARIOS

En la obra de Di Benedetto la renovación de las técnicas narrativas, relacionadas con la utilización del discurso y la construcción de la trama, tiene orígenes diversos. El autor, en diferentes entrevistas, ha manifestado las diferentes fuentes, influencias y modelos que han incidido en su propia concepción de la literatura:

> "(...) la escuela del escritor consta de dos materias; una, la vida intensamente vivida, razonada y sentida, la cual incluye también el conocimiento que la vida engendra la muerte. La otra disciplina que también se cursa como escritor son los libros, aquellos que significan algo, o que alguna vez significaron. (...) Los escritores latinoamericanos que mayor influencia tuvieron en mí, y por cierto los más significativos a mi modo de ver son Ernesto Sábato, Jorge Luis Borges, Augusto Roa Bastos, Horacio Quiroga, Gabriel García Márquez y João Guimarães Rosa. Pero, por supuesto, hay una serie de 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." [104]

En toda obra literaria existen diversas formas de transtextualidad, de relación más o menos directa con otros textos. Como afirma Genette "no hay obra literaria que, en algún grado y según las lecturas, no evoque otra, y, en este sentido, todas las obras son hipertextuales" [105].

---

[104] LORENZ, Günter: "Antonio Di Benedetto", en op. cit. p. 130.

[105] GENETTE, Gérard: *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus, 1989, p. 19.

Por una parte, la renovación producida por miembros de generaciones precedentes -Horacio Quiroga, Roberto Arlt, Macedonio Fernández, Juan Carlos Onetti-, le brindaron antecedentes que el autor mendocino recreó y reelaboró.

La creación de un universo ficcional conformado fundamentalmente con el lenguaje -como en *El Pentágono*, novela en la que construye un espacio verbal que se disgrega en varias direcciones construyendo espacios imaginarios superpuestos-, encuentra sus huellas en los autores antes mencionados. Técnica que inauguraron autores como Juan Carlos Onetti con *La vida breve* y la saga de Santa María, Juan Rulfo con *El llano en llamas* y el espacio mítico de Comala, más tarde, Gabriel García Márquez cuando inicia el ciclo de Macondo. Técnicas que enlazan con las ya creadas por William Faulkner, maestro en la elaboración de un espacio mítico textual que se recrea en diferentes novelas, en el fatalismo que rodea el clima de sus creaciones, enmarcadas también en un cierto pesimismo y en la técnica de un realismo expresionista.

Di Benedetto ha elaborado novelas de neto contenido urbano, como *Los suicidas* y *El silenciero*. La urbe no es Buenos Aires, como en casi todos sus antecesores, sino su ciudad, Mendoza. En el planteamiento argumental se pueden encontrar las huellas de otros escritores que tomaron el escenario de la gran ciudad para reflexionar sobre los problemas que ésta genera en el individuo. En las novelas del autor mendocino encontramos las huellas de ese existencialismo descarnado e irónico que ejerció Roberto Arlt en el ámbito de Buenos Aires.

Los jóvenes reunidos en torno a la revista *Contorno*, los denominados *Parricidas*, rescataron del olvido la figura de Roberto Arlt. Se identificaron con su visión existencialista y

su prosa descarnada. Estos escritores reaccionaron en contra de los miembros de *Sur*, los *novelistas del decoro*, como los tildó Adolfo Prieto desde las páginas de la revista. Realizaron una relectura y reinterpretación de toda la novela argentina. Encontraron en las obras de Arlt como en las de Leopoldo Marechal una ampliación del universo representado en el que entraban temas antes prohibidos, como el cuerpo, el sexo, lo escatológico, y un nuevo planteamiento ético y estético en relación con el lenguaje en el que la jerga, el chiste, el humor o el voseo se organizan en un discurso más realista [106].

Di Benedetto no adhiere al planteamiento de los *Parricidas* en líneas generales. Su prosa está cuidadosamente elaborada y nunca incurre en lo escatológico, pero sí encuentra en Arlt el planteamiento de un existencialismo rebelde con un fondo ético, el objetivismo descriptivo y la concisión del lenguaje.

En la literatura argentina Roberto Arlt puede considerarse el gran iniciador de la novela ciudadana. Interpreta la angustia interior del hombre desgarrado en el ambiente de la gran ciudad, desarraigado de su propia identidad. Otra particularidad de la obra de Arlt, que es retomada por Di Benedetto, radica en la técnica de introducir en medio del crudo realismo y la crítica social de sus novelas, un plano antinómico relacionado con lo fantástico. Los miembros de la

---

[106] La revista *Contorno* dedicó su número 2 íntegramente a la obra de Arlt. Oscar Masotta publicó un ensayo dedicado al mismo autor, *Sexo y traición de Roberto Arlt*, Buenos Aires, Jorge Alvarez, 1965. La misma revista dedicó varios artículos a Leopoldo Marechal revalorizando su *Adán Buenosayres*, que había pasado casi ignorado por la crítica. De la generación del 25, Ezequiel Martínez Estrada merece también varios artículos críticos sobre su forma de compromiso político, aunque se valora la actitud de denuncia con los miembros de su grupo.

Sociedad Secreta de *Los siete locos*, empeñada en destruir una sociedad sin esperanzas, son figuras alegóricas y grotescas de la sociedad real.

El mismo Arlt, con motivo del estreno de su obra *El fabricante de fantasmas* en 1936, hizo algunas precisiones acerca de los antecedentes de sus grotescos personajes:

> "Los espantables personajes que animan el drama, el Jorobado, la Ciega, el Leproso y la Coja, aparte de que en germen se encuentran en mis novelas *Los siete locos* y *El jorobadito* son una reminiscencia de mi recorrido por los museos españoles: Goya, Durero y Brueghel el viejo, quien con sus farsas de la Locura y la Muerte, reactivaron en mi sentido teatral la afición a lo maravilloso que hoy, insisto nuevamente, se atribuye con excesiva ligereza a la influencia de Pirandello, como si no existieran los previos antecedentes de la actuación de la fantasmagoría en Calderón de la Barca, Shakespeare y Goethe" [107].

Otros antecedentes de novela urbana de contenido existencialista los encontramos en un seguidor de Roberto Arlt, el uruguayo Juan Carlos Onetti. En 1939 Onetti había dado a luz la sombría confesión de Linacero, protagonista de *El Pozo*, de una soledad y un desarraigo incomunicables en medio de un ámbito urbano deshumanizado. En 1950 la Editorial Sudamericana de Buenos Aires publicó del mismo autor *La vida breve*, en la que crea un espacio textual imaginario. Santa María, ciudad mítica en la que el personaje Brausen se desdobla en otros posibles e inicia desde esos otros "Yo" el descenso a los infiernos y a diferentes fases de degradación del ser humano. Brausen trata de escapar de la soledad y el hastío de la monótona vida de oficinista en una ciudad hostil y

---

[107] Citado en LARRA, Raúl: *Roberto Arlt. El torturado*, Buenos Aires, Alpe, 1956, p. 45.

mecanizada. Onetti tiene como maestros indiscutibles en la ficcionalización y técnicas del discurso a Faulkner y al argentino Roberto Arlt.[108]

El juguete rabioso (1927) de Arlt, como *El Pozo* y *La vida breve* de Onetti, presentan el problema de la ciudad y su producto, el hombre angustiado, indiferente, alienado pero aún capaz de narrar el caos que le circunda . Juan Carlos Onetti ha manifestado, refiriéndose a la obra de Arlt:

> "Hablo de arte y de un gran, extraño artista.(...) El tema de Arlt era el del hombre desesperado, del hombre que sabe -o inventa- que sólo una delgada o invencible pared nos está separando a todos de la felicidad indudable, que comprende que *es inútil que progrese la ciencia si continuamos manteniendo duro y agrio el corazón como era el de los seres humanos hace mil años*".[109]

En ambos casos, como en *El silenciero* de Di Benedetto, se manifiesta el fracaso de la ecuación progreso mecánico igual a progreso humano. La crisis de identidad se agudiza en un mundo mecanizado. Basta comparar algunos ejemplos de las novelas de los tres autores para corroborar ese sentimiento de soledad en medio de una ciudad que avasalla y hostiga con su progreso mecánico. Erdosain el protagonista de *Los Lanzallamas* (1931) afirma:

> "(...) ciudades tremendas en cuyas terrazas cae el polvo de las estrellas, y en cuyos subsuelos, triples ruedas de ferrocarriles subterráneos superpuestos arrastran una

---

[108] Una comparación detallada de la obra de Onetti con la de Arlt, puede consultarse en MILIAN-SILVEIRA, María C.: *El primer Onetti y sus contextos*, Madrid, Pliegos, 1986, pp. 43-62.

[109] ONETTI, Juan Carlos: "Roberto Arlt", prólogo en *El juguete rabioso*, Barcelona, Bruguera-Alfaguara, 1979, pp. 15-16.

humanidad pálida hacia un infinito progreso de mecanismos inútiles." [110]

Por su parte, Eladio Linacero en *El Pozo* expresa:

"Esta es la noche. Yo soy un hombre solitario que fuma en un sitio cualquiera de la ciudad; la noche me rodea, se cumple como un rito, gradualmente, y yo nada tengo que ver con ella. (...) Todo es inútil y hay que tener por lo menos el valor de no usar pretextos". [111]

El anónimo protagonista de *El silenciero* relata:

"Lo que entra allí es progreso, pero no está donde tendría que estar, porque todo, alrededor, se halla habitado, y la gente no puede ni dormir, ni comer, ni leer, ni hablar en medio del desorden de los sonidos." [112]

El los tres casos, la soledad, la incomunicación están unidos a la ciudad y al progreso como factores de alienación de la conciencia. También se puede señalar otro elemento en común en estos autores: ante el desasosiego que provoca la soledad y la incomunicación, se sigue la huída a través de la imaginación creadora. En *Los siete locos* de Arlt, la sociedad secreta que han creado los protagonistas, pretende con sus experimentos destruir la sociedad real, carente de humanidad. Eladio Linacero en *El Pozo* y Brausen en *La vida breve* encuentran la compensación a su soledad en la posibilidad de escribir, el primero sus memorias y el segundo un guión cinematográfico que

---

[110] ARLT, Roberto: *Los lanzallamas*, Buenos Aires, Fabril Editora, 1968, p. 34.

[111] ONETTI, Juan Carlos: *El Pozo*, Madrid, Mondadori, 1990, pp. 64-75.

[112] DI BENEDETO, Antonio: *El hacedor de silencio*, Barcelona, Plaza y Janés, 1985, p. 53.

le han encomendado. Del mismo modo, el protagonista de *El silenciero* busca la oportunidad y la serenidad necesarias para escribir su largamente postergada obra titulada *El techo*. Lo único que escriben al fin estos personajes es la propia historia de su desdicha y de su soledad. Escribir una novela, un guión son retos que quedan sin respuesta, lo único que estos personajes escriben en su propia vida interior, su desdicha o su desgracia.

Al mismo tiempo, los nombres de los personajes, Erdosain, Brausen, Besarión, en los tres novelistas adquieren carácter significativo de esa condición de exiliados, de extranjeros sin pasado y sin historia, en ciudades donde todos son anónimos extranjeros o hijos de inmigrantes sin un pasado y una historia que los aglutine.

La escritura y los experimentos se vuelven símbolos de lo posible. Todos acaban chocando nuevamente con esa realidad de la que pretendían huir. Como afirma Adolfo Prieto, refiriéndose a la obra de Roberto Arlt:

> "La fantasía, en efecto, puede colorear y enriquecer de posibilidades el mundo circundante, puede reducirlo a símbolos, transformarlo en sueño, pero la fantasía, en esa suerte de juego maniqueo con el mundo circundante, termina siempre por testimoniarlo con su propia derrota".[113]

El progreso que había difundido confianza en el avance de la técnica a través de las máquinas, acaba por trastocarse en una agresión de las máquinas hacia el hombre. Ernesto Sábato, autor reconocido por Di Benedetto como uno de sus modelos

---

[113] PRIETO, Adolfo: "La fantasía y lo fantástico en Arlt", en *Estudios de literatura argentina*, Buenos Aires, Galerna, 1969, p. 97.

literarios, también ha teorizado sobre esta falsa idea del progreso en sus ensayos:

> "Los medios se transforman en fines. El reloj que nació para ayudar al hombre, se ha convertido hoy en un instumento para torturarlo. Antes, cuando se sentía hambre, se echaba una mirada al reloj para saber qué hora era; ahora se lo consulta para saber si tenemos hambre". [114]

En la gestación de novelas como *Zama*, en cuentos como "Aballay" y "El juicio de Dios" del autor mendocino, podemos señalar referencias hipertextuales que conectan sus obras con las de otros autores del continente americano. Influencias que se perciben en la elaboración del discurso, en la construcción de la historia y la formulación de un tiempo que gira de modo circular, elementos que logran conformar un espacio cerrado de connotaciones míticas.

Encontramos en los relatos de *El llano en llamas* (1953) de Juan Rulfo y luego en *Pedro Páramo* (1955), la creación de una geografía imaginaria. Comala, un punto imaginario entre la realidad y la fantasía, una especie de desierto en el que el tiempo pasado, presente y futuro se confunden y entrecruzan relacionados con la historia de pueblos remotos habitados por gentes solitarias que oscilan entre las culpas, las venganzas, las esperas. Los personajes se encuentran atrapados en medio de la tierra por una red de culpas que les hace soñar con huir, pero no logran nunca escapar.

Encontramos una relación paratextual entre el discurso narrativo de Rulfo y el epígrafe que precede el contenido de la

---

[114] SABATO, Ernesto: *Hombres y engranajes. Heterodoxia*, Madrid, Alianza, 1980, p. 46.

novela *Zama* de Di Benedetto: "A las víctimas de la espera", [115] Don Diego de Zama, el protagonista se sitúa, en la orilla del río que le invita al viaje, pero el viaje nunca se realiza. Espera un nuevo destino que tampoco llega, una culpa remota y desconocida lo lleva a distintas etapas de degradación y venganzas en una geografía innombrada en medio de la tierra por la que transita trasladándole su angustia. Del mismo modo, Aballay dedica su vida a peregrinar por medio de la pampa para pagar una culpa. Culpa que luego se vuelve contra él en forma de venganza.

Otro autor americano, Gabriel García Márquez, inicia la saga mítica de Macondo en la que recrea la historia colombiana. Del mismo modo, el Paraguay colonial de Zama se inscribe en esa misma dirección como un espacio absoluto y casi mítico, en el cual pasado y presente se funden para recrear la historia de América e indagar en el problema de identidad del hombre de ese continente.

Esta forma de experimentación, de creación de un espacio textual simbólico cruzado por diferentes tiempos y espacios ya lo había iniciado Di Benedetto en su primera novela *El Pentagóno*. Aunque el tema en esta novela está relacionado con el problema amoroso, la incomunicación y la fantasía creadora, anticipa el carácter dominante de la estructura narrativa como espacio de recreacion mítica de espacios y tiempos diversos.

Entre las numerosas influencias y antecedentes que podemos hallar en la obra de Di Benedetto, debemos destacar también la de otra figura que había sido olvidada por los escritores de la generación del cuarenta, la del narrador uruguayo posmodernista

---

[115] DI BENEDETTO, Antonio: *Zama*, Madrid, Alianza, 1985.

Horacio Quiroga. En particular el Quiroga que, instalado en la selva misionera, comienza a producir cuentos que reflejan ese mundo primario donde el animal y la tierra cumplen la tarea de imponerse sobre el destino los humanos, degradados en la escala de la creación ante la avasalladora naturaleza.

La transfiguración que se opera en el estilo de Quiroga, desde la primera época hasta las narraciones de la selva, van dando paso del rebuscamiento a la naturalidad, de la abundancia descriptiva a la parquedad de las esencias, al despojamiento que trasunta mayor dramatismo en lo narrado. En los *Cuentos de amor de locura y de muerte* (1917), Quiroga perfecciona la técnica del cuento aprendido de Poe y la objetividad se impone en la narración. En estos cuentos, como explica Emir Rodríguez Monegal:

> "(...) el hombre está notoriamente ausente de ella: es un testigo, a veces hasta un personaje secundario del relato, pero no está él entero, con sus angustias personales y su horrible sentido de la fatalidad". [116]

En 1926 se reúnen bajo el título *Los desterrados* una serie de cuentos que constituyen los más logrados del autor. De ellos, Rodríguez Monegal también afirma:

> " (...) son algo más que historias trágicas o cómicas, que se insertan en un mundo exótico. Consisten en profundas inmersiones en la realidad humana, hechas por un hombre que ha aprendido al fin a liberar en sí mismo lo trágico, hasta lo horrible" [117].

---

[116] RODRIGUEZ MONEGAL, Emir: "Horacio Quiroga: vida y creación", en *Narradores de esta América*, Montevideo, Alfa, 1969, Vol. I, p. 75.

[117] Ibíd. p. 79.

En esa visión trágica pero humana a la vez, radica la ternura hacia las criaturas que pueblan ese mundo indómito. En estos cuentos también aparecen elementos autobiográficos que se entremezclan entre las visiones ficcionales sin establecer fronteras claras entre realidad e invención.

Quiroga ha aprendido las técnicas del cuento de Poe, pero las ha perfeccionado con los procedimientos narrativos de otros autores como Chejov y Maupassant. Sus teorías sobre el arte del cuento quedaron reflejadas en el "Decálogo del perfecto cuentista" (1925), en "La retórica del cuento" (1928) y en su defensa del cuento en relación con la novela, desarrollada en "Ante el tribunal" (1931).

Las observaciones acerca de las características que debe reunir el cuento proclamadas por Quiroga, como la necesidad de apelar a la brevedad y la concisión y la objetividad en lo narrado, son rasgos que advertimos en muchos de los relatos de Di Benedetto.

En las líneas argumentales de cuentos como "El cariño de los tontos" y "Pez", el horror de la condición humana inmersa en una geografía avasallante, nos recuerdan a los dramas narrados por Quiroga en cuentos como "La gallina degollada" y "El muerto". Otros cuentos de Di Benedetto como "El puma blanco", "Caballo en el salitral", también se inscriben en esa corriente de neorregionalismo americanista, donde lo que importa no es sólo el paisaje, sino el hombre en su dimensión interior en relación con la naturaleza, que tan magistralmente pintaba Quiroga en sus cuentos.

Di Benedetto también ha experimentado en la elaboración de sus ficciones la disgregación de la trama narrativa y la

desrealización y deconstrucción de los conceptos de narrador y personaje. Técnicas iniciadas de manera incipiente en su primera novela *El pentágono* y luego en algunos relatos de *Absurdos*, como "Onagros y hombre con renos" y en la novela *Sombras, nada más...* . En esta articulación de sueños, fantasías y realidades en un todo homogéneo que es el texto, el autor retoma los procedimientos que habían postulado los vanguardistas de comienzos de siglo.

Macedonio Fernández, cuya obra y enseñanzas fueron tenazmente divulgadas por Borges, en 1928 había publicado su libro *No todo es vigilia la de los ojos abiertos*. Novela en la que trasluce el dominio de un lenguaje conceptista y en la que propicia una renovación de la narrativa. Su libro editado póstumamente, *Museo de la novela de la eterna* (1967), recoge a manera de una novela compuesta por misceláneas, todos sus principios renovadores, muchos de los cuales son incoporados por el narrador mendocino.

> "El espacio es irreal, el mundo no tiene magnitud puesto que lo que abarcamos con las más amplia mirada, la llanura y el cielo, cabe en el recuerdo, es decir en imagen, totalmente y con todo su detalle en un punto de mi psique, de mi mente; ésta no tiene extensión, puntos y contiene imágenes.(...)
> Es decir que todo lo que hay son imágenes, unas voluntarias, otras involuntarias, sueño y realidad entremezclándose y suscitando las mismas emociones y actos cuando son igualmente vivos" [118].

Macedonio Fernández de manera directa, o indirectamente a través de las propuestas teóricas formuladas por Jorge Luis

[118] FERNANDEZ, Macedonio: *Museo de la novela de la eterna*, Bs. Aires, Corregidor, 1975, Vol. VI de las Obras completas, p. 68.

Borges en sus ensayos, artículos periodísticos y creaciones, constituye el antecedente innegable de toda la renovación de la novela argentina contemporánea. Sus propuestas de desacralizar y desrealizar el contenido de la novela para instaurar el imperio de la imaginación y la participación activa del lector, están presentes en casi todos los narradores argentinos de las últimas décadas.

Di Benedetto introduce como materia de sus ficciones los sueños, pero como él mismo afirma:

> " (...) los sueños no son para contarlos de 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 de su trabajo, de que eso es un sueño. En la literatura elaborada se omite esa facilidad al lector" [119].

Entre las numerosas fuentes de las que el autor ha recogido elementos que luego incorporó a sus narraciones, merecen destacarse otras obras y autores que le han brindado materiales para la elaboración de su propio imaginario en relación con el mundo americano y el pasado indígena. Obras que han contribuido a la proyección de una narrativa fundada en el sincretismo de las diferentes culturas del continente.

En 1953, fecha de aparición de *Mundo animal de* Di Benedetto, se editó *El trueno entre las hojas* del paraguayo Augusto Roa Bastos. Conjunto de cuentos de temática regional pero que trasciende los límites del provincianismo en la

---

[119] ALMADA ROCHE, Armando: "Antonio Di Benedetto: Entre los grandes narradores argentinos", Entrevista, en *La Prensa*, Buenos Aires, Domingo 26 de Febrero, 1984, sec.Cult. p.6.

BIBLIOTECA

búsqueda de verdades universales, a la vez que muestra la tragedia de todo un pueblo.

En 1959 la novela de Roa Bastos *Hijo de hombre* obtuvo el Premio Municipal de Buenos Aires, la Faja de Honor de la SADE, el Primer Premio del Concurso Internacional de la Editorial Losada de Buenos Aires y fue seleccionada para participar en el concurso de la Fundación William Faulkner de Estados Unidos.

Roa Bastos, que residió largos periodos de su prolongado exilio en la capital argentina, participó como miembro de jurados que escogieron cuentos u obras de Di Benedetto para los máximos galardones, junto a Jorge Luis Borges, Leopoldo Marechal, Gabriel García Márquez, entre otros autores. Fue invitado también a dictar conferencias en la Universidad de Cuyo. Ambos autores han mantenido una comunicación fluída y constante, además de preocupaciones literarias comunes.

Entre el autor paraguayo y el mendocino hay grandes zonas de contacto. Coinciden en cuanto a preocupaciones éticas y estéticas, además de la confluencia en la visión de lo americano.

El protagonista de la obra de Di Benedetto, Don Diego de Zama, reside en la innombrada capital paraguaya en la última etapa colonial. La historia en la novela se constituye en soporte para cuestionar la identidad de un personaje que se convierte en símbolo del mestizo como entidad colectiva. Roa Bastos, al mismo tiempo, recrea y ficcionaliza la historia paraguaya indagando en el trágico destino de todo un pueblo que adquiere caracteres casi épicos. En ambos autores, la historia deja de ser sucesión de hechos acontecidos para convertirse en crónica del presente y de las diferentes visiones de una

realidad compleja: la de América y la del mestizaje y su postergación histórica.

Otros autores, dentro del marco de la literatura del continente, han enriquecido la visión de la realidad americana y le han señalado al autor mendocino diferentes modos de construcción ficcional. Huellas de autores como Borges, Manuel Mujica Láinez, Julio Cortázar, Martínez Estrada, pueden percibirse a los largo de su producción narrativa. En este apartado hemos señalado los modelos más destacados, sin agotar los múltiples entrecruzamientos intertextuales de su obra.

3.2. EXISTENCIALISMO Y PSICOANALISIS

Di Benedetto ha manifestado, en diferentes entrevistas, la influencia que han ejercido sobre su concepción literaria autores como Tolstoi, Dostoievsky, Kafka, Camus y en el ámbito nacional Ernesto Sábato. El común denominador en estos autores radica en el fondo existencial de sus ficciones, en la indagación de la situación del hombre frente al mundo, y en la concepción de la literatura formulada como espacio de cuestionamiento e indagación.

La filosofía existencialista tuvo amplia repercusión y gran acogida en el ámbito argentino. La Editorial Aguilar argentina editó las *Obras Completas* de Schopenhauer, de quien hizo múltiples referencias Jorge Luis Borges en sus ensayos, artículos y conferencias, al analizar las ficciones, las alegorías y los sueños, en relación con la ficción fantástica.

Las revistas más prestigiosas como *Sur*, *Crítica* y *Ficción* dedicaron numerosos artículos y análisis a las obras de Sartre y Camus, cuyas obras literarias y reflexiones críticas se tradujeron rápidamente en Argentina.[120]

Di Benedetto revela en sus obras el conocimiento de los autores existencialistas. En *El silenciero* hace numerosas reflexiones sobre el tema del ruido y del silencio, de la angustia que surge de la tensión entre la eternidad y el tiempo. Es así como las huellas de Kierkegaard y de Schopenhauer se hacen visibles en relaciones intertextuales, además de las citas directas y de las alusiones puntuales de sus concepciones.

La filosofía existencialista aparece en toda la narrativa del autor mendocino. De manera implícita en la concepción de la vida como un acto de desgarramiento que permite esa zona de contacto con lo divino, proveniente de la filosofía de Kierkegaard. De manera explícita hay entrecruzamientos intertextuales en la citación de fragmentos de los *Parerga y Paralipomena* de Schopenhauer en el texto de la novela *El silenciero* y de textos de Kierkegaard.

---

[120] Las obras de Jean-Paul Sartre y de Albert Camus se tradujeron en Argentina casi simultáneamente a su aparición en Francia. En la década de 1940 sus obras comenzaron a difundirse rápidamente. La Editorial Losada de Buenos Aires publicó en 1940 *Lo imaginario* de Sartre; en 1947 Aurora Bernárdez tradujo *La Náusea*; en 1948 la misma editorial publicó *Las manos sucias* y *El muro*; en 1950 *¿Qué es la literatura?*. Entre 1944 y 1949 Aurora Bernárdez y Guillermo de Torre tradujeron *El malentendido*, *Calígula* y *El estado de sitio* de Albert Camus, en 1958 la misma editorial publicó *El revés y el derecho*, recopilación de los ensayos de Camus y en 1963 los *Carnets Mayo 1935-Febrero 1942*. En 1964 se edita, al mismo tiempo que en Francia *Las palabras* de Sartre.

En *Los suicidas* la indagación acerca de la tentación de la muerte y la búsqueda del significado más allá de la vida, mantiene correspondencia con los ensayos filosóficos de Schopenhauer, en especial los de *El mundo como voluntad y representación*. Citas y transcripciones de textos de Camus, Sartre, entre la gran profusión de citas textuales que incorpora la novela, inciden en el cuestionamiento existencial de la vida.

En 1948 Ernesto Sábato publicó su novela *El túnel*, cuyo contenido se inscribe en los postulados del existencialismo de Sartre y de Camus. En este mismo sentido de expresión formal deshumanizada del drama de la vida contemporánea, se sitúa *El silenciero* de Di Benedetto, en la que el ruido físico se trastoca en metafísico, corroe y enajena la voluntad humana.

El concepto de *absurdo* introducido por Camus en su literatura, que contradice la explicación racional y la equidad del pensamiento, la alienación metafísica y el sufrimiento que se revela en sus personajes, son constantes en las obras del autor mendocino, en especial en *El silenciero*, *Zama* y *Los suicidas*.

Tanto en la novela de Sábato como en *Los suicidas* de Di Benedetto se encuentra la indeleble huella de Camus, que es la del hombre contemporáneo prisionero del absurdo y de la angustia.

En sus ensayos Camus objetó la hegemonía de las ciudades como símbolos de destrucción del hombre natural, especialmente de aquel que proviene de otras regiones y provincias. En *L'homme révolté* señalaba como origen de la tragedia contemporánea la vida en las grandes ciudades:

"Vivimos en la época de las grandes ciudades. De modo deliberado se amputó al mundo aquello que le da permanencia: la naturaleza, el mar, la colina, la meditación de los atardeceres. Ya no hay conciencia sino es en las calles, porque no hay historia sino en las calles". [121]

En el estilo de las obras narrativas de Di Benedetto, se encuentra también huellas del estilo de Camus, como del procedente de las obras cortas de Dostoievsky. El fragmentarismo de las visiones, el esteticismo del lenguaje que se prodiga en pinturas expresionistas de la atmósfera exterior, la utilización de frases cortas, pulidas hasta lo esencial, construyen un estilo conciso y eficaz, forjador de imágenes con significación totalizadora.

En ese nuevo realismo, impregnado también del esteticismo borgiano de la prosa, se inscribe la trayectoria y evolución de una conciencia desgarrada que pugna entre la realidad y la irrealidad, y que distorsiona la razón del propio discurso y de las acciones. Tema que aparece de manera recurrente en *El silenciero* y en *Los suicidas* como también en *Zama*. En *El Pentágono*, el desgarramiento de la conciencia adopta las formas

---

[121] CAMUS, Albert: *L'Homme révolté*, citado en VARGAS LLOSA, Mario: "Albert Camus y la moral de los límites", en *Contra viento y marea*, Barcelona, Seix Barral, 1983, Vol. I. p. 324.

* Vargas Llosa habla de una *moral de los límites* en Camus por su condición de provinciano, de extranjero en Francia y porque vivió en el borde donde se tocaban Europa y Africa, la civilización industrializada y el subdesarrollo. Esta caracterización puede aplicarse con ciertos matices en el caso de Di Benedetto. El autor mendocino es descendiente de emigrantes sicilianos y brasileños; vivió en una ciudad de provincia, desconectada por mucho tiempo de la capital del país y, por estar situado en la región andina, vivió de cerca el conflicto entre el ámbito rural y el urbano, el desarrollo y la miseria. Puntos de contacto por los que se sintió identificado con los postulados de ese nuevo humanismo del escritor francés.

de la fantasía compensadora.

En general, todos los personajes de las novelas de Di Benedetto son colocados ante una situación límite, enfrentados con su propia conciencia y ante un mundo borroso e incomprensible. Para don Diego de Zama como para el protagonista de *El silenciero* y *de Los suicidas*, el sufrimiento es el fondo de la vida, como preconizaba Schopenhauer, y acaban en el ascetismo ante la Nada que rodea sus existencias, con lo que nuevamente se acercan a las premisas de *El mundo como voluntad y como representación.*

Precisamente Zama es un ser que carece de voluntad, despojado de todo deseo de acción. Sufre los acontecimientos que se ciernen sobre sus esperanzas, del mismo modo que el protagonista de *El silenciero* cada día se siente más invadido por una fuerza externa denominada "ruido". En *Los suicidas* el protagonista se siente tentado por la idea del suicidio, como una simple negación de la voluntad de vivir y como incógnita hacia el más allá de la muerte. En todos estos pensamientos está la huella del filósofo alemán:

> " (...) la autonegación de la voluntad proviene del conocimiento y éste en sí es independiente del querer consciente, de lo dicho se infiere que esta supresión de la voluntad, esta entrada en el reino de la libertad, no puede obtenerse de propósito, sino que procede de una relación íntima entre la inteligencia y la voluntad y surge de repente, y como por un golpe recibido de fuera".[122]

De este modo, los personajes de Di Benedetto acceden a esa

---

[122] SCHOPENHAUER, Arturo: "Del suicidio. Es una afirmación de la voluntad de vivir", en *El mundo como voluntad y como representación*, México, Porrúa, 1983, p. 302.

libertad después del reencuentro con su propia conciencia. Don Diego de Zama accede a la libertad con la aparición del niño rubio, símbolo del reconocimiento del propio yo y de sus límites. Renato surge a una nueva vida después de la quinta glaciación y de una inmersión en el pasado y el protagonista de *Los suicidas* descubre el valor de la vida después del suicidio de su amante.

Albert Camus en su ensayo *Noces*, de 1939, expresó parte de de su filosofía:"Todo mi reino es de este mundo", "El mundo es bello y fuera de él no hay salvación" [123]. En los personajes de Di Benedetto esa convicción de fe en el hombre mismo, esa confianza en la forma superior del espíritu, también encuentra conexión con el pensamiento del escritor francés. Zama halla su propia identidad tras un proceso de degradación, de retorno a la tierra y al pasado, a los orígenes históricos de esa tierra que había despreciado. El protagonista de *Los suicidas* decide aventurarse a seguir viviendo , tras el suicidio que había pactado con su compañera de oficio y de arduas indagaciones sobre el sentido de la vida y de la muerte.

Los protagonistas de la narrativa de Di Benedetto, más allá del pesimismo, proceden a la salvación buscando una superación del espíritu, como en Camus y como en Schopenhauer, para quien:

> "(...) la *nada absoluta, el nihil negativum* propiamente dicho, no es concebible por la razón; esta *nada absoluta* se convierte en *nihil privatum*, o sea en una nada

[123] CAMUS, A.: cit. en VARGAS LLOSA, Mario: Op. cit. p. 323.

relativa, tan pronto como se la incluye en una noción más amplia o nos colocamos en un punto de vista más elevado". [124]

3.2.1. La psicología de los personajes.

La filosofía existencialista, como también el auge del psicoanálisis, con su búsqueda en el inconsciente de los fenómenos que manifiesta la consciencia, confluyen en la visión y autoexploración de muchos de los personajes novelescos de Di Benedetto. La sublimación de los instintos y la oposición de la potencia motriz, la libido enfrentada a la fuerza negativa o thanática, están presentes en los conflictos que aquejan a don Diego de Zama y al personaje central de *El silenciero*. Tema recurrente que aparece también en relatos breves del autor mendocino.

Ernesto Sábato ha dejado constancia en sus ensayos de numerosas reflexiones acerca de la situación actual del artista. La autoconciencia genera la huída hacia el interior del hombre mismo, hacia la indagación del propio "yo", característica que se refleja en muchos creadores contemporáneos:

> " (el artista) "no es que haya dejado de ser realista, sino que ahora, para él, lo real significa algo más complejo, algo que sin dejar de lado lo exterior, se hunde profundamente en el yo.(...) Al sumergirse en el yo, el escritor se encontró con un tiempo subjetivo, el tiempo del yo viviente, muchas veces, como dijo Virginia Woolf en *maravilloso desacuerdo* con el tiempo de los relojes." [125]

---

[124] SCHOPENHAUER, A.: *El mundo como voluntad*, Op. cit. p.313.

[125] SABATO, Ernesto: *Hombres y engranajes*, Op. cit. p. 70.

Las teorías freudianas del psicoanálisis y las jungianas relacionadas con la formación de los arquetipos en el inconsciente colectivo, tuvieron una gran difusión en Argentina desde mediados de los años cincuenta. Las ediciones de las obras de Freud y de Jung, y más tarde las de Lacan, circulaban en ediciones económicas de bolsillo, y encontraban en el público lector una buena acogida en esos momentos de la historia nacional, los de la indagación sobre su propio "ser" y su relación con el medio. La literatura, tanto en el plano de la creación como en el plano del análisis crítico, también se vio influida por las técnicas de interpretación psicológica.

Miembros de la generación *Parricida*, colaboradores de la revista *Centro* y luego de *Contorno*, como León Rozintcher y Oscar Masotta, propiciaron la integración del psicoanálisis y la literatura. Masotta, el autor del ensayo *Sexo y traición en Roberto Arlt* fue el fundador en 1969 de los *Cuadernos Sigmund Freud* y más tarde creador de la Escuela Freudiana en la Argentina. En España, durante su exilio, creó la Escuela de Psicoanálisis en Barcelona. Rozintcher también publicó textos con esta orientación como *Freud y los judíos*. Psicoanálisis y literatura coexistían tanto en los análisis e interpretación como en la creación de ficciones de estos autores.

En las novelas de Di Benedetto, como en numerosos cuentos, se pueden señalar recursos provenientes de la psicología incorporados a la técnica del relato. Las disociaciones del yo, el repentino surgimiento de lo inconsciente y las reflexiones que indagan sobre la conducta de los personajes y sus motivaciones secretas, se entrelazan con las fantasías en la ficción narrativa.

Los sueños, portadores de significaciones simbólicas en el

análisis freudiano, en las obras de Di benedetto ocupan un lugar preponderante. Especialmente en su última novela *Sombras, nada más...*, las sombras designan los arcanos de la mente y de los sueños. Del mismo modo, en los sueños de don Diego de Zama hay numerosos símbolos de contenido sexual vinculados con las pulsiones de la libido, que se materializan bajo la forma de animales o de presencias femeninas irreales y etéreas. Freud analizó los impulsos de vida y de muerte que subyacen en las manifestaciones del inconsciente de comunidades primitivas en su libro *Totem y tabú*. Tanto la obra del psicólogo como sus interpretaciones son citadas y utilizadas para explicar los sueños de los personajes de *Los suicidas*.

Di Benedetto ha manifestado también su inquietud por estudiar y analizar las diferentes formas de lo fantástico en relación con el psicoanálisis:

> "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" [126].

El conductismo, como corriente de la psicología científica, nació en norteamérica a comienzos de siglo. Su mayor difusión en otros países se produjo alrededor de los años cincuenta. La observación de la conducta como método de análisis, desecha la introspección y se centra en el pensamiento objetivo y en los factores del entorno como determinantes de las conductas.

Los modelos de análisis del conductismo influyeron en la narrativa norteamericana -Dos Passos, Faulkner, Hemingway,

---

[126] ALMADA ROCHE, Armando: "Antonio Di Bendetto: entre los grandes narradores argentinos", *op. cit. p. 6.*

entre otros-, adoptaron los postulados objetivistas al reflejar las conductas, antes que centrarse en explicar la psicología de los personajes. El objetivismo incide también en el tratamiento de los puntos de vista narrativos, en el lenguaje más realista, en la introducción de ambientes sórdidos y marginales para reflejar las conductas de numerosos personajes.

La influencia de la novela norteamericana en los narradores hispanoamericanos ha sido decisiva desde las primeras décadas de este siglo. En la obra de Di Benedetto, esta influencia está presente en relatos como "Declinación y ángel", "El cariño de los tontos", "El abandono y la pasividad", "Pez", por citar sólo algunos ejemplos. El *objetivismo* de Di Benedetto, que generó la polémica con Robbe-Grillet sobre la paternidad del género, tiene sus modelos en el conductismo y en la novela norteamericana, antes que en los autores franceses.

En las obras de Di Benedetto aparece con frecuencia otro tema cuyos antecedentes están en la psicología como en obras de la literatura europea: el tema de la culpa que los personajes asumen y arrastran como un estigma y como una carga similar al pecado original.

La relación con un padre autoritario y "castrador" en el sentido freudiano, aparece en numerosos relatos como "En rojo de culpa", "Enroscado", "Nido en los huesos" y en el suicidio de los adolescentes de la colina, en *Los suicidas.*

En buena parte de los cuentos de *Mundo animal* -"Amigo enemigo", "Nido en los huesos", "En rojo de culpa", "Bizcocho para polillas", "Sospechas de perfección"-, el factor desencadenante de la historia es, precisamente, el originario sentimiento de la culpa. Esta condena, fundada en un pecado

desconocido, genera una sensación de injusticia y poca predisposición para resolver el problema de un mal cuya causa se ignora.

Los protagonistas de otros textos novelescos, como el de *Los suicidas* y el mismo Diego de Zama, emergen en el discurso narrativo presionados por un sentimiento inicial de culpa, de horror y asombro ante la realidad, a la que observan con mirada impasible e incapacidad para transformarla. Fuerzas poderosas y sobrehumanas parecen regir sus destinos, recreando esa atmósfera kafkiana que desencadena los dramas humanos ante los laberintos que se abren en el tiempo y el espacio.

En 1943 la Editorial Losada publicó en Buenos Aires, traducida y prologada por Jorge Luis Borges, *La metamorfosis* de Franz Kafka. En el "Prólogo", Borges señalaba los valores esenciales de la obra, especialmente de los cuentos del autor checo, admirador de Pascal y de Kierkegaard:

> "La más indiscutible virtud de Kafka en la invención de situaciones intolerables. (...) El argumento y el ambiente son lo esencial; no las evoluciones de la fábula ni la penetración psicológica. De ahí la primacía de sus cuentos sobre sus novelas" [127].

La obra tuvo gran acogida y pronta difusión en el país y sus influencias no tardaron en expandirse en un clima intelectual propicio a toda indagación sobre el hombre y sus esencias.

Di Benedetto ha sido un lector atento de Kafka y se ha

---

[127] BORGES, Jorge Luis: "Prólogo" en KAFKA, Franz: *La metamorfosis*, Buenos Aires, Losada, 1969, 7a. edic. pp.11-12.

identificado con él en sus planteamientos humanos [128],como también ha sabido recoger de su técnica narrativa algunos elementos característicos. El dominio del suceso como categoría temporal, el tránsito de lo misterioso a lo absurdo de manera irreductible, la elección del punto de vista narrativo, surgen en las obras del autor mendocino desde los primeros cuentos y se reiteran en sus novelas y relatos posteriores, en los que las huellas de Kafka son evidentes.

Mario Lancelotti, al referirse a la ténica kafkiana del absurdo, que él mismo ha practicado en los cuentos de *La casa de afeites* (1963), señala:

> "(...) en cuanto fractura con un orden determinado, lo absurdo no reconoce la menor ambigüedad. Participa del carácter radical de la situación: *es*, simplemente. No hay aquí, como en el misterio, velo que apartar. Lo absurdo podrá asombrarnos, pero es inconjurable" [129].

Este rasgo característico de la obra kafkiana, lo encontramos en cuentos posteriores de Di Benedetto, como en los reunidos en *Absurdos* y en *Cuentos del exilio*.

Como ya hemos señalado, en los miembros de la denominada *Generación del 55*, causó un gran impacto la publicación en 1948 del ensayo de H. A. Murena titulado "El pecado original de

---

[128] En una entrevista con Celia Zaragoza Di Benedetto, reitera su propio sentido de la culpa, que ha manifestado en numerosas entrevistas y reportajes: "Me siento culpable de haber nacido (...) Cada acto que ejecuto, siempre lo veo mal. Me siento culpable y me siento desacomodado.", en ZARAGOZA, Celia: "El instinto de muerte es tema permanente en mis libros". Entrevista en "El País", Madrid, 14 de Enero, 1979, p. 4.

[129] LANCELOTTI, Mario A.: *De Poe a Kafka. Para una teoría del cuento*, Buenos Aires, EUDEBA, 1974,3a. edic. p.37.

América" [130]. Murena, que se consideraba por admiración, discípulo y seguidor de Ezequiel Martínez Estrada, insistía en la desarticulación del país entre la capital y sus provincias, denunciada ya por Estrada en sus libros *La cabeza de Goliat* y *Radiografía de la Pampa*. Esa desarticulación, sumada a la carencia de una historia, ya que el americano suele sentirse expulsado de la historia y de Europa, genera esa sensación que consiste en sentirse habitantes de un continente indefinible. Esa carencia de una historia común que identifique a sus habitantes se vive y se siente como una culpa, como un segundo pecado original:

> "Hay en la raíz de América un pecado original, América ha sido objeto de una elección, de un llamado, cuyo sentido es oscuro, y que sólo en cierto vago aspecto puede ser conjeturado." [131]

El tema de la culpa se halla entrelazado, en los escritores de esta época, con el tema de la identidad y su búsqueda en el marco geográfico americano. El existencialismo, la psicología y la tradición literaria se superponen en novelas y cuentos que indagan acerca de la esencia del hombre. La búsqueda de un sentido existencial, se asocia también con la preocupación por el pasado y las raíces históricas. La confluencia de tan diversas y variadas fuentes, ha contribuido a la creación de complejos universos ficcionales, como los creados por el propio Antonio Di Benedetto.

---

[130] Este ensayo fue publicado inicialmente en el Nro: 90 de la revista *Verbum*, creada por los estudiantes de la Facultad de filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, luego fue recogido en libro con otros ensayos del autor en *El pecado original de América*, Buenos Aires, Sudamericana, 1965.

[131] Ibíd. p. 167.

3.3. CINE Y LITERATURA

La utilización de la técnica narrativa objetivista, ensayada por el autor mendocino en sus obras de carácter experimental, encuentra sus raíces y antecedentes en los modos narrativos cinematográficos, influidos también por el conductismo de origen norteamericano.

Especialmente en el cuento "El abandono y la pasividad", en la novela corta "Declinación y ángel", luego en el cuento "Caballo en el salitral", Di Benedetto elabora diversas formas de narración objetiva.

El entrecruzamiento entre literatura y cine y la discusión acerca del punto de vista en la novela, fueron motivos de debate y cuestionamiento en Francia desde la época previa al estallido de la segunda Guerra Mundial.

Albert Camus y Jean-Paul Sartre elaboraron diversos trabajos críticos sobre literatura y arte y sobre obras de autores como Faulkner, Dos Passos, Mauriac, Camus. Los ensayos de Sartre, recogidos en *Situations I y II* [132], el ensayo sobre la estética comparada de novela y cine de Claude-Edmonde Magny, *L'histoire du roman francaise depuis 1918* publicado en 1950, demuestran el profundo interés por las posibilidades que el cine, como modo de construcción del relato, aportaba a la literatura.

Estos trabajos constituyen los antecedentes de un modo de reflexión crítica que incidió en el nacimiento de la *nueva*

---

[132] El ensayo de Sartre *¿Qué es la literatura?*, recogido luego en *Situations III*, fue editado en Buenos Aires por Losada en 1950, traducido por Aurora Bernárdez.

novela francesa. Textos que tuvieron también amplia difusión en el ámbito hispanoamericano y orientaron las búsquedas de los narradores que empezaron a escribir alrededor de los años cuarenta y cincuenta.

Claude-Edmonde Magny señala como iniciadores de la relación y transposición de los procedimientos del cine a la literatura, a los autores norteamericanos de comienzos de siglo: Caldwell, Faulkner, Hemingway y luego Dashiel Hammet. Autores que adoptaron en su narrativa la visión *behaviorista* del hombre. Describían, antes que los sentimientos y pensamientos de sus personajes, una visión objetiva de sus actos y de sus comportamientos ante una situación dada. En las novelas de estos escritores la realidad psicológica se reduce a una sucesión de conductas y comportamientos.

Entre las transposiciones fundamentales producidas entre cine y literatura Claude-Edmonde Magny señala como elemento fundamental:

> " (...) el modo de narración, que se convierte en absolutamente objetivo, de una objetividad que llega hasta el behaviorismo. (...) los hechos se descubrirán únicamente desde el exterior, sin comentario ni interpretación psicológica. Un segundo grupo comprende innovaciones más específicamente técnicas, hechas posibles por la aplicación a la novela del principio de los cambios de plano. (...) Ahora el novelista se toma la libertad de instalar su cámara donde mejor le parezca y de variar continuamente su posición, de manera que nos muestre la vida de sus personajes bajo una incidencia imprevista, desde muy cerca o muy lejos, y nos haga ver tal escena, ora por los ojos de uno de los protagonistas, ora por los de otro; y todo ello, conservando la continuidad esencial a todo relato, sea impreso, sea filmado." [133]

---

[133] MAGNY, Claude-Edmonde: *La era de la novela norteamericana*, Buenos Aires, Goyanarte, 1972, pp. 46-47.

El cine también aportó a la novela, como procedimiento narrativo, la incorporación de la elipsis. La omisión descriptiva de escenas y sucesos se sustituye por la sugerencia. Mediante la sugestión de la palabra, la insinuación de una imagen y el entrecruzamiento de planos que afectan al dominio del espacio y del tiempo, se concede la función creativa y participativa al lector y en la pantalla al espectador.

Estas breves consideraciones acerca de la estética cinematográfica y de la narrativa norteamericana de las primeras décadas, nos demuestran que el surgimiento de una nueva tendencia no es más que el resultado de un proceso, y la consecuencia de la reelaboración de antecedentes previos. La renovación de la novela se vio influida por varios factores, la introducción del psicoanálisis, el desarrollo de las teorías conductistas, la sociología y la estética del cine que incidieron en la novela norteamericana y en la francesa. Fenómenos que explican y ayudan a comprender el surgimiento de la denominada *nueva novela*, que se extendió también en Hispanoamérica.

Abelardo Arias, al analizar en un artículo las posibles concordancias entre la *nueva novela francesa* y la argentina, destaca que en un viaje realizado a Italia en 1952 y, durante una visita efectuada a Carlo Levi, escribió:

"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." [134]

Agrega Abelardo Arias otro comentario a esta reproducción de su escrito:

"Lo que escribí el 11 de Agosto de 1952 en Roma, era el resultado de una antigua idea que me rondaba desde tiempo atrás y de la cual pueden descubrirse rastros en mi novela *El gran cobarde* (1956). La certeza de que limitarme a los *objetos* mencionados en esa página 138, (Y que supongo la primera definición de *novela objetista*) era una especie de antihumanismo hizo que abandonara la idea; tomando de ella, sin embargo, lo que técnicamente me parecía importante" [135].

Abelardo Arias y Antonio Di Benedetto coincidieron en el ámbito cultural mendocino y más tarde realizaron en colaboración el guión cinematográfico de la novela del primero, *Alamos talados*. Como ha afirmado Di Benedetto en entrevistas y conferencias, los jóvenes del grupo *Voces* buscaban también en el cine nuevas formas narrativas.

Di Benedetto, desde su juventud estuvo vinculado al mundo de la imagen cinematográfica. En 1953 y 1954, como hemos reseñado en su biografía, se desempeñó como Director de los espectáculos de Cine Artístico. Fue también cronista y crítico de cine en los periódicos "La Libertad" y "Los Andes", en 1956 fundó "Cine Arte", sala que funcionó como cine club en su ciudad. En la productora cinematográfica Film Andes desarrolló

---

[134] ARIAS, Abelardo: "Orígenes y concordancias argentinas de la *nueva novela* francesa", en *Davar*, Nro: 100, Buenos Aires, sociedad Hebraica, Enero-Marzo, 1964, pp. 67-68.

[135] Ibíd, p. 68.

la labor de montajista y jefe de prensa. En 1959 escribió *El inocente*, guión cinematográfico de su cuento "El juicio de Dios. Desempeñó también la tarea de comentarista periodístico de los festivales de cine mundial. Sus declaraciones afirman que hubiera preferido ser guionista de cine antes que escritor.

> "Mi ambición era ser escritor de cine, pero no he pasado nunca de ser espectador".[136]

El Neorrealismo italiano, que comenzó a desarrollarse en la época inmediata a la posguerra, tuvo también una gran difusión y amplia repercusión a través de obras cinematográficas como las de Rosellini, de De Sica , de Visconti y en las obras del neorrealismo poético de Rosellini y de Fellini. Además, las obras literarias de Moravia, Pratolini y Svevo fueron traducidas y divulgadas en Argentina al poco tiempo de su aparición en Italia. La fidelidad de los escenarios retratados, la problemática social que reflejaban las obras, la ruptura de los tradicionales escenarios presentados en la pantalla, son elementos que se revierten también en la literatura, sumándose estas nuevas tendencias a la renovación de las técnicas narrativas iniciadas en décadas anteriores.

En la cuentística de Di Benedetto, esa estrecha relación entre cine y literatura, se manifiesta en la realización de un discurso neorrealista. Recurso que aparece en cuentos relacionados con temas propios de la región cuyana y vinculados a una problemática social específica como "Caballo en el salitral", "El puma blanco", "Pez". En otros relatos las transposiciones del cine se manifiestan en el tratamiento de la

---

[136] MARA, Susana: "Nuevo nombre para *Escrito en América*: Antonio Di Benedetto", en *TeleRadio*-entrevista, Madrid, 1978, p. 8.

sintaxis de las imágenes superpuestas, organizadas en planos paralelos, los puntos de vista y la focalización de situaciones y objetos, como en "El abandono y la pasividad", "Declinación y ángel" y en la novela *El pentágono*.

Los narradores del *55* en general han mantenido una estrecha relación con el cine. Una gran cantidad de relatos y novelas de estos autores fueron llevados al cine -Beatriz Guido, David Viñas, Juan José Manauta, Marco Denevi, Jorge Masciángoli, Di Benedetto, Dalmiro Sáenz, han visto sus obras llevadas a la pantalla. Al mismo tiempo, muchos de ellos han realizado adaptaciones de sus propias novelas o han colaborado como guionistas en otros proyectos cinematográficos.

De esa vocación cinematográfica de Di Benedetto surgió la composición de "Declinación y ángel" y la denominada "Polémica acerca del objetivismo", que ocupó un amplio espacio en artículos periodísticos. Polémica orientada a determinar la paternidad del *nouveau roman* o del objetivismo que por esas mismas fechas comenzó su andadura en Francia. [137]

Di Benedetto ha expresado, en relación con el origen de su relato *Declinación y ángel*:

---

[137] Tema que ha sido recogido en diversos artículos, citaremos algunos que se hacen eco de esta polémica: Günter LORENZ: "Antonio Di Benedetto", op. cit. pp.119-122; en Juan Jacobo BAJARLIA: "Di Benedetto y el Objetivismo", en *Comentario*, Nro: 49, Buenos Aires, Agosto, 1966, 65-67; Abelardo ARIAS: "Orígenes y concordancias argentinos de la *Nueva novela*", en *Davar*, Nro: 100, Buenos Aires, Enero-Marzo, 1964, pp 67-71; Joaquín SOLER SERRANO: "Antonio Di Benedetto", en *TeleRadio*, No. 649, Madrid, 1978, pp.614-616; Jorge URIEN BERRI: "Antonio Di Benedetto, el autor de la espera", en *La Nación*, Buenos Aires, 19 de Octubre, 1986, p. 6.

"Esto es la manifestación de un individuo -yo- que tenía en ese momento la cabeza puesta en el cine y aunque haya realizado el ejercicio solitario de la literatura, siente que se frustró por el otro lado. (...)

Yo pude escribir un relato a la manera tradicional, como había aprendido que se hacen los cuentos, como me lo pudo enseñar Horacio Quiroga, Chejov o Kafka. Pero esa necesidad de expresarse con el lenguaje del arte de nuestro siglo, es decir expresarse con imágenes y sonidos, hizo que yo dijera: no lo voy a contar así no más, lo tengo que contar de otra manera; esa otra manera es la aproximamción al cine. Ha quedado nada más que como cuento, nunca ha sido cine ni creo que llegue a serlo." [138]

Ernesto Sábato pronunció en Mendoza en 1953 una conferencia sobre la novelística de Flaubert, en la que destacó la imposibilidad de deshumanizar el arte, de suprimir lo humano de la ficción. El contenido de la disertación estimuló en Di Benedetto la aventura de escribir un cuento en el que predominara la acción misma y el movimiento de los objetos para determinar su significado. Así nació en 1954 "Declinación y ángel". El cuento no se publicó hasta 1958, fecha en que apareció el volumen bilingüe *Two Stories* que también recogía "El abandono y la pasividad", relato construido con procedimientos similares.[139]

[138] DI BENEDETTO, Antonio: "Nuestra experiencia frente al cine y la literatura", op. cit. p. 83.

[139] Juan Jacobo Bajarlía reafirma el origen del cuento de Di Benedetto como una respuesta a la conferencia pronunciada en Mendoza por Ernesto Sábato, en "Antonio Di Benedetto y el Objetivismo", en *Comentario*, op. cit. p. 65.

3.3.1. El objetivismo

Sábato expuso sus ideas contrarias a la deshumanización del arte en diferentes artículos y ensayos. Como crítica del incipiente movimiento del *nouveau roman* publicó un artículo en *Sur* [140], recogido más tarde en el libro de ensayos *El escritor y sus fantasmas* y en *Tres aproximaciones a la literatura de nuestro tiempo.*

En Francia en 1953 Alain Robbe-Grillet publicó *Les gommes*, en 1954 *Le voyeur*, en 1957 *La Jalousie*. En el mismo año Michel Butor dio a conocer *La modification* y Nathalie Sarraute, que había sentado las bases del *nouveau roman* en 1938 con su novela *Tropismes*, publica *Martereau* y *Portrait d'un inconnu*, novelas que inician la nueva corriente literaria denominada *Nouveau Roman* u *Objetivismo*.

Esta nueva tendencia, en su búsqueda de una nueva forma de narrar, suprime de la novela toda explicitación reemplazándola por un simple presentar las cosas. La mirada es el órgano que mejor puede recorrer la superficie de los objetos. De allí el nombre que adquirió este movimiento de *Objetivismo* o *Escuela de la mirada*. Para Robbe-Grillet la realidad del arte reside en la forma, la obra de arte es una realidad en sí misma, carente de intenciones realistas o comprometidas, Nathalie Sarraute indaga más en el subjetivismo. Es decir que no hay una línea unívoca en estos nuevos narradores, coinciden en la técnica de la mirada, en la preminencia de los objetos sobre la introspección psicológica de los personajes. Robbe-Grillet afirma:

---

[140] SABATO, Ernesto: "Algunas reflexiones a propósito del *nouveau roman*", en *Sur*, Nro: 285, Buenos Aires, Noviembre-Diciembre, 1963, pp.42-67.

"En vez de ese universo de *significaciones* (psicológicas, sociales, funcionales) habría pues que intentar construir un mundo más sólido, más inmediato. Que sea al principio por su *presencia* que los objetos y los gestos se impongan, y que después esta presencia continúe dominando por encima de toda teoría explicativa que intentara encerrarlos en cualquier sistema de referencia, sentimental, sociológico, freudiano, metafísico o sea cual fuere.

En este universo novelesco futuro, gestos y objetos estarán *allí* antes de ser *algo*; y después seguirán allí, duros, inalterables, presentes para siempre y burlándose de su propio sentido" [141].

En Argentina se publicaron las traducciones de las novelas de los autores franceses en fechas bastante próximas a su aparición [142]. El nuevo movimiento no encontró gran receptividad en el ámbito de una literatura en plena formación y búsqueda de su propia identidad. En 1962 Robbe-Grillet fue invitado a Buenos Aires por el Pen Club y la revista *Sur* publicó su artículo sobre la estética de la *nueva novela*.

Ernesto Sábato fue uno de los más encarnizados detractores de este nuevo tipo de objetivismo deshumanizado, conceptos que se reflejan en sus artículos y ensayos, donde afirma:

" (...) hay todavía una última inconsecuencia filosófica. Los personajes de estas narraciones sólo ven y sienten, pero el hombre es algo más que un sujeto sensorial: tiene voluntad, organiza y abstrae sus experiencias, termina siempre elevándose al nivel de las ideas; de ninguna

---

[141] ROBBE-GRILLET, Alain: "Un camino para la novela futura", en *Sur*, Buenos Aires, Septiembre-Octubre, 1960, p. 34.

[142] La Editorial española Seix Barral publicó de ROBBE-GRILLET: *La doble muerte del profesor Dupont* en 1956, *El mirón* en el mismo año, *La celosía* en 1957, *En el laberinto*, 1959. En Buenos Aires la Editorial Fabril publicó las novelas de Nathalie SARRAUTE: *El señor Martereau* en 1961, de Michel BUTOR: *La modificación* y *Pasaje Milán Nro:15*, Buenos Aires, Fabril, 1961; *El viento* de Claude Simon y Losada publicó en 1962 *En el laberinto* de Robbe-Grillet.

manera es una pasiva máquina fotográfica o, en el mejor de los casos, un aparato panestésico, sino que va ordenando esos datos de los sentidos en formas, convirtiendo paulatinamente el caos en estructuras" [143].

Carlos Fuentes también atacó al nuevo movimiento francés:

"La antinovela francesa, que lleva los procedimientos realistas a su expresión final: la de un mundo descriptivo de objetos vistos por personajes en la etapa sicologista más fragmentada: el *nouveau roman* bien podría llamarse la novela del realismo neocapitalista" [144].

Otros autores reseñaron y efectuaron comentarios sobre la nueva novela francesa en el ámbito argentino en los años sesenta [145]. En general la nueva narrativa no tuvo buena acogida pues se la consideraba como una manifestación de esnobismo y se la refutaba desde la óptica existencialista. Desde las páginas de la revista *Criterio*, Alberto García Fernández entendía que en la literatura existencialista el hastío de la existencia se enfocaba "desde el segundo término de la antinomia sartreana *en*

---

[143] SABATO, Ernesto: "Las pretensiones de Robbe-Grillet", en *Tres aproximaciones a la literatura de nuestro tiempo*, Buenos Aires, Alfa, 1968, pp.22-23. La primera versión de este ensayo apareció en *Sur*, Buenos Aires, 1963; reitera sus críticas al *nouveau roman* en *El escritor y sus fantasmas*, Buenos Aires, Aguilar, 1963.

[144] FUENTES, Carlos: "¿Ha muerto la novela?, en *La nueva novela hispanoamericana*, op. cit. p. 19

[145] Entre los artículos publicados en esos años sobre el *Nouveau roman*, podemos citar:Tomás Eloy Martínez: "Robbe-Grillet y la novela de vanguardia", en *La Nación*, Buenos Aires, 24 de Julio de 1960; Abelardo Arias: "Orígenes y concordancias argentinos en la *nueva novela* francesa", en *Davar*, Nro: 100, Buenos Aires, 1964, María Emma Carsuzán: "Nathalie Sarraute en *la nueva novela*", en *La Nación*, Buenos Aires, 30 de Enero, 1966; Osvaldo Seigerman: "Robbe-Grillet o la objetividad imposible", en *Ficción*, Nro: 29, Enero-Febrero, 1961.

BIBLIOTECA

sí-para sí, Robbe-Grillet lo hace desde el primero, desde el *en sí*" [146]. Del mismo modo, Rogelio Barufaldi [147] destacaba la imposibilidad de lograr un objetivismo puro pues el hombre, desde su nacimiento, busca valores y significaciones a la existencia misma.

La polémica acerca del descubrimiento inicial del objetivismo proviene de una cuestión de fechas de publicación. Tanto Abelardo Arias, como Günter Lorenz señalan la posibilidad de la coincidencia de fenómenos similares que se produjeron de manera simultánea a cientos de kilómetros uno del otro. Di Benedetto manifestó haber escrito "Declinación y ángel" en 1953, aunque no se publicó hasta 1958.

Abelardo Arias en el artículo publicado en *Davar*, afirma con relación al relato de Di Benedetto:

> " (...) ha tenido bastante resonancia en el interior del país, en particular en Córdoba, en sus ambientes literarios y universitarios; pero me temo que en Buenos Aires haya pasado desapercibida. Si el autor de *Zama* (novela que tampoco ha sido apreciada en su real valor) hubiera publicado "El abandono y la pasividad" en París, ya sería mundialmente conocido" [148].

Arias destaca como signo característico de la narrativa de Robbe-Grillet la despersonalización y el antihumanismo, en lo

---

[146] GARCIA FERNANDEZ, Alberto: "Una nueva experiencia novelística: El *relato Objetivo* de Alan Robbe-Grillet", en *Criterio*, Nro: 1348, Buenos Aires, Enero de 1960, pp. 51-52.

[147] BARUFALDI, Rogelio: "La nueva experiencia de la novela objetiva", en *Criterio*, Nro: 1419, Buenos Aires, 10 de Enero de 1963, pp. 9-11.

[148] ARIAS, Abelardo: "Orígenes y concordancias argentinos de la *nueva novela* francesa", op. cit. p. 69.

que diverge profundamente con el autor mendocino. Por otra parte, Alfonso Sola González en el prólogo a la edición de *Two Stories*, afirma:

> "En *El abandono y la pasividad*, Di Benedetto ensaya, por primera vez en lengua española, como experimentación de una nueva forma narrativa, lo que años más tarde en Francia sería llamado *Objetivismo*. No olvidamos, desde luego, antecedentes en la aplicación parcial, consciente o inconsciente, de este método expresivo, en escritores que bien podrían ser considerados *behavioristas* por su rechazo de la introspección como actitud novelística excluyente y su adhesión al *comportamiento* de los personajes. Pero Di Benedetto desarrolla mucho más a fondo y con mayor lucidez esta experiencia. (...) Di Benedetto no llamó a su ensayo literatura *objetiva*, sino *experimental*; era para él una entre tantas posibilidades expresivas y no se proponía transformarla en vía exclusiva o excluyente" . Pero Di Benedetto desarrolla mucho más a fondo y con mayor lucidez esta experiencia. Deja hablar a las cosas, y son ellas las que revelan, en algunos de sus cuentos, el dramatismo de la existencia." [149]

Juan Jacobo Bajarlía asumió también la defensa del behaviorismo como un modo de entender la realidad por el que habría optado Di Benedetto como precursor del Objetivismo:

> "No describe al hombre en función de sus accidentes, sino los accidentes, la acción de los elementos exteriores en función de un sujeto cuya significación será el hombre mismo. Renuncia a la introspección psicológica y a la descripción del hombre desde adentro para tomarlo como entidad *sobreentendida* desde el lado de la acción. Realiza lo que se llama *behaviorismo* o *conductismo* cuyos juicios de valor se dan a través del comportamiento, de las

---

[149] SOLA GONZALEZ, Alfonso: "El primer cuento *objetivista* de lengua española", prólogo en DI BENEDETTO, Antonio: *Two Stories*, Mendoza, Voces, 1965.

reacciones objetivamente observables, como decía J.B.Watson (The behaviorism, 1914)." [150]

Günter Lorenz, en el diálogo que mantuvo con Di Benedetto, insistía en el olvido en que Europa había mantenido a *El Pentágono* y *El silenciero*. Obras que él considera precursoras en la técnica de la novela "absoluta", como prefiere denominar a la *nueva novela* [151].

Por su parte, Luis Emilio Soto en la introducción de la edición de 1958 de *Declinación y ángel*, afirma la relación de estos cuentos con las técnicas cinematográficas:

> "Varios investigadores anotaron las afinidades del cuento con el cine cuando a éste se le regateaba aún la categoría de *séptimo arte*. Partiendo de esos préstamos mutuos el autor de *Declinación y ángel* ha concebido y realizado un extenso relato donde traspone a la acción narrativa el ritmo de la pantalla. (...) En *Declinación y ángel* el movimiento subjetivo se exterioriza en cambiantes escenarios, se desplaza en una red más compleja de móviles, pasiones, estallidos realistas. Acciones paralelas, contrastes de presencia y ausencia, todo se transfigura en un enjambre de imágenes visuales cuya trayectoria convergente adquiere un relieve humano y poético. (...) donde termina el alcance de las imágenes visuales y la fotografía animada, comienza el imperio ilimitado de la palabra y el mundo imaginario de introspección, magia, sueño y descenso al subsuelo infrahumano." [152]

---

[150] BAJARLIA, Juan Jacobo:"Libros y autores: Antonio Di Benedetto y el Objetivismo", en *Comentario*, Nro: 49, Buenos Aires, julio-Agosto, 1966, p. 66.

[151] LORENZ, Günter: "Antonio Di Benedetto", en op. cit. pp. 119-121.

[152] SOTO, Luis Emilio: "La literatura experimental de antonio Di Benedetto", Introducción, en DI BENEDETTO, A.: *Declinación y ángel*, Mendoza, Ediciones bilingües de la Biblioteca Pública San martín, 1958, pp. 10-11.

Di Benedetto al preparar el volumen para la Biblioteca Pública San Martín de Mendoza, encargada de la edición del libro, expresa en la contraportada de sus relatos:

> "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 narrado exclusivamente con imágenes visuales, no literarias y sonido. Fue concebido de modo que cada acción pueda ser fotografiada o dibujada o en todo caso termine de explicarse con el diálogo, el ruido de los objetos o simplemente la música." [153]

En otra entrevista en la que se le preguntaba acerca de esa vieja polémica, Di Benedetto relató su encuentro personal en Berlín con Robbe-Grillet. El autor cita, como resultado del diálogo entre ambos, las reflexiones y conclusiones del escritor francés:

> "Ni usted ni yo somos los inventores o fundadores del Objetivismo. (...) Nuestro rechazo de cierta literatura nos llevó escribir de otra manera, para escribir de esa otra manera, usamos para hacer propia nuestra propia composición recursos que estaban en todas partes, especialmente a través del cine. De esa manera comenzamos a coincidir en los resultados, estábamos actualizados por igual porque en un mundo tan comunicado con la presencia del espectáculo de cine, la televisión, escuchar la radio, leer los diarios, todo lo tiene el mismo día en todo el urbe".[154]

Esta polémica que, a todas luces parece innecesaria, pone

---

[153] DI BENEDETTO, Antonio: en Introducción a *Two Stories*, Mendoza, Ediciones Voces, 1965, pp. 42-43.

[154] SOLER SERRANO, Joaquín: "Mis personajes favoritos", op. cit. p.616.

de relieve el camino de experimentación técnica que el autor se proponía en sus narraciones desde los comienzos de su escritura. Experimentación que, por cierto, no abandona a lo largo de su producción aunque no vuelva luego a reincidir en esta manera objetista -que sería el témino más adecuado por la preminencia y ficcionalización de los objetos- de narrar los acontecimientos humanos. [155]

Creemos que el procedimiento ensayado por Di Benedetto en "Declinación y ángel" y luego en "El abandono y la pasividad", siguen caminos diferentes a los iniciados por Robbe-Grillet en su novela inicial *Les gommes*. En las narraciones de Di Benedetto, como él mismo afirma en los párrafos expuestos anteriormente, "el drama humano se halla implícito". Es decir que hay una relación objetiva de sucesos subjetivos. La prosa de Di Benedetto está profusamente adjetivada, lo que le da ese carácter poético que señala Luis Emilio Soto, procedimiento desechado por los objetivistas franceses. El drama de la separación de la pareja en "El abandono y la pasividad" se nos presenta de manera indirecta, elíptica como la denomina Claude-Edmonde Magny, por la vía de los movimientos y sonidos que producen las imágenes que el lector debe completar. Las secuencias, como en la pantalla, mantienen una sintaxis coherente con las impresiones que se transmiten. En tanto que

---

[155] El procedimiento narrativo de Di Benedetto se aproxima más a los ensayados por Adolfo Bioy Casares en *La invención de Morel* (1940), novela en la que artilugios mecánicos -máquinas grabadoras, reproductoras de imágenes y sonidos- logran crear una realidad superpuesta e idéntica a la existente. Cada vez que el movimiento de las mareas pone en funcionamiento las máquinas, se produce la repetición de las escenas grabadas. Del mismo modo, en "El abandono y la pasividad", en cada lectura las imágenes vuelven a cobrar movimiento y de manera elíptica muestran la separación de una pareja.

para Robbe-Grillet "el mundo no es significante ni absurdo. Es, simplemente"[156] y así lo describe.

En estas narraciones de carácter experimental Di Benedetto reafirma la concisión de una prosa de contenido poético, o de realismo poético para precisar mejor su estilo. Procedimientos que había iniciado ya en los cuentos de *Mundo animal.*

En estas narraciones aparecen prefiguradas, sólo que bajo un esquema narrativo diferente, los temas que son constantes en la obra del autor: la soledad, la incomunicación, el drama humano en relación con la figura del padre y, fundamentalmente, el sentido de la culpa. Temas que reaparecen en *El silenciero* y en *Los suicidas* sin olvidar a *Zama* y cuentos como los de *Mundo animal* y algunos de *Absurdos.*

En la Introducción de *Mundo animal* Di Benedetto formulaba sus propósitos literarios:

> "Busco poner al lector en el juego de la literatura evolucionada para internarlo en misterios de la existencia que, si no le planteo, puedo suscitar en su imaginación, y también para convocarlo a una cavilación -más duradera que la lectura- sobre la perfectibilidad del ser humano".[157]

En la última entrevista que el escritor concedió a un periodista del diario *La Nación,* pocos días antes de ser ingresado en la clínica en la que murió poco después, se renueva el diálogo en torno a esa vieja polémica sobre el

---

[156] ROBBE-GRILLET: Alain: *Por una novela nueva,* Barcelona, Seix Barral, 1965, p. 21.

[157] DI BENEDETTO, Antonio: "Introducción", en *Mundo animal*, op. cit. p. 10.

ANTERIOR SIGUIENTE

objetivismo. Di Benedetto aclara que, más que polémica, fue un simple episodio. Hemos detallado extensamente en la biografía los viajes, estancias y actividades que el autor desarrolló en Francia respondiendo a invitaciones, becas, dictado de cursos y conferencias. Por lo tanto, como él mismo afirma:

> "(...) 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. Pero también dí otra explicación. Dije que el *nouveau romàn* no me había capturado para militar en sus huestes, porque la mejor cualidad que le encontraba era la de producirme sueño. 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 Dostoievsky y Pirandello es Ionesco. Influyó en mí sin conseguir que lo imite.
> Porque representaba la absurdidad que es la suma potencia del que nos gobierna a todos los que estamos vivos." [158]

Di Benedetto reafirma, como en otras conversaciones y entrevistas, su deuda y su pasión con el cine y la influencia que éste ha ejercido en sus procedimientos narrativos:

> "(...) de chico viví en un pueblo en cuyo cine se proyectaban películas mudas y películas como *La quimera del oro* habrían influido en mí. (...) 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 también estaba allí. Pero no tuve influencias conscientes del *nouveau roman*." [159]

Malva Filer, que ha dedicado varios ensayos a las obras del autor mendocino, insiste en las búsquedas diferenciadas

---

[158] URIEN BERRI, Jorge: "Antonio Di Benedetto", op. cit. p. 6.

[159] Ibíd.

entre los narradores franceses y el argentino. Señala, al igual que Lorenz, la novela *El Pentágono* (1955) como obra de experimentación que se anticipa a *La jalousie* (1957) de Robbe-Grillet. Posteriormente indica los rasgos diferenciadores en la literatura de estos escritores:

> "En "El abandono y la pasividad", la mirada del hombre no intenta, como en *Les Gommes*, constatar desinteresadamente la presencia de los objetivos, ser imparcial y distante como una cámara fotográfica. Por el contrario, se trata de un texto cuyo lenguaje, pletórico de giros animistas, reviste a los objetos de calidad y emoción humanas. (...)
> La mencionada y equívoca asociación proviene del hecho que, en el brevísimo cuento, el drama humano se da a conocer por los objetos, por su apariencia y condición.(...)
> En obras posteriores, Di Benedetto no ha vuelto a utilizar en forma deliberada, las técnicas narrativas de *Declinación y ángel*. Su estilo sigue mostrando, sin embargo, una predilección por las descripciones concisas, en tiempo presente, en las que predominan las imágenes visuales y auditivas." [160]

En las obras de la primera época de Di Benedetto, como "Caballo en el salitral", "El cariño de los tontos" , "El puma blanco", no se sustraen las imágenes literarias ni la presencia de los protagonistas como lo hizo en *El abandono y la pasividad*. Coinciden todas estas obras en su carácter experimental, en un nivel de abstracción que las descarga de contenido humano y de la existencia de personajes en el sentido de la novela tradicional. El drama se revela mediante las imágenes y las acciones externas, lo que nuevamente nos retrotrae al cine mudo y a la significación del movimiento y de las secuencias en la sintaxis cinematográfica.

---

[160] FILER, Malva: *La novela y el diálogo de los textos: Zama de Antonio Di Benedetto*, México, Oasis, 1982, pp. 21-22.

En "El abandono y la pasividad" y "Declinación y ángel", ensaya la supresión del personaje como eje actancial de la narración. Las técnicas de superposición de espacios, tiempos e imágenes también hallan su experiencia inmediata en el cine.

Como el mismo autor afirma hablando de "Declinación y ángel": "Es una abdicación a la literatura de la técnica cinematográfica, no escrita como guión, sino como narrativa" [161].

El lenguaje del autor argentino se caracteriza por su purismo y precisión semántica extremas, una concisión y despojamiento de artificios retóricos excesivos, lo que le otorga fuerza poética en esa apretada síntesis conceptual. En el dominio de la lengua, Di Benedetto ha encontrado sus mejores maestros en Kafka, Camus, Sábato y Quiroga. Con respecto a la elaboración de su prosa, Di Benedetto revela su forma de trabajarla:

> "(...) si algo no suena bien busco otra palabra que convenga más a la sintonía o a la penetración en el espíritu del lector. Eso me determina a veces a crear párrafos o textos armónicos, no sonoros, pero sí melodiosos, en lo posible, sin disonancias. (...) Me preocupa la prosa bella, no las frases gratuitas, sino las que representan o sugieren algo." [162]

El existencialismo como fuerza motriz de todos los personajes, se encuentra en todas las obras y cuentos de Di Benedetto. La preocupación filosófica sobre la condición humana, el destino, el más allá de la muerte y la religiosidad como temas trascendentes, también aparecen en la mayor parte de su producción, temas que lo distancian del *Nouveau roman*

---

[161] SOLER SERRANO, Joaquín: Op. cit. p. 615

[162] URIEN BERRI, Jorge: "A. Di Benedetto", op. cit. p. 6.

francés.

Por estas características que acabamos de reseñar, en la obra del autor argentino no hallamos demasiados puntos de convergencia con el *nouveau roman*, iniciado en Francia en la época en que Di Benedetto hacía conocer sus obras de carácter experimental. La deshumanización y desacralización propuesta por los objetivistas, en Di Benedetto se torna drama existencial, metafísico, trascendente, y en otras obras se vuelve luego fantasías, sueños alegóricos o simbólicos.

La coincidencia entre la novela objetivista francesa y la del escritor argentino, radica en el sentimiento de ruptura total de valores de la época contemporánea y en la necesidad de buscar otras formas de expresión. Di Benedetto indaga en los valores humanos, en el desgarramiento del hombre frente al mundo, en relación a un espacio y a una dimensión histórica americanas.

Como señala Leo Pollmann, el nacimiento y desarrollo de la *Nueva novela latinoamericana* sigue caminos a veces opuestos y divergentes del surgimiento del *Nouveau roman* francés [163]. Este último se postula como una búsqueda ontológica y fenomenológica, en tanto la *Nueva novela* en Iberoamérica tiene un componente existencialista con una tendencia marcadamente metafísica para el crítico alemán.

Los personajes de la novela latinoamericana -como muestran los ejemplos de los pioneros de la renovación novelística, Roberto Arlt, que escribió *El juguete rabioso* (1927) y *Los*

---

[163] POLLMANN, Leo: *La "nueva novela" en Francia e Iberoamérica*, Madrid, Gredos, 1971.

siete locos (1931), muchos años antes que Sartre publicara su primera novela, Miguel Angel Asturias con *El señor Presidente* (1933) , Onetti con *El pozo* (1939), Sábato con *El túnel* (1948)-, no son héroes europeos supercivilizados, sino hombres que se encuentran en lucha permanente por la existencia y padecen miserias. Sus pensamientos se adentran en las formas mágicas y telúricas del pasado, de la pluralidad y yuxtaposición que se manifiesta en un pensamiento sincrético y en un lenguaje fundamentalmente americano.

La originalidad de la *nueva novela latinoamericana* se relaciona con la nueva actitud de asumir, por parte de los escritores, la peculiaridad narrativa y lingüística representativas de cada región. Como señala Angel Rama:

> " (...) ésta se percibía como notoriamente distinta de las sociedades progenitoras, por diferencia de medio físico, por composición étnica heterogénea, y también por diferente grado de desarrollo respecto a lo que se visualizaba como único modelo de progreso, el europeo".[164]

En este contexto de la *nueva novela latinoamericana* es el marco en el que mejor se inscribe la narrativa de Di Benedetto.

---

[164] RAMA, Angel: "Literatura y cultura", *en Transculturación narrativa en América Latina*, México, Siglo XXI, 1985, 2da. edic. p.13.

3.4. PERIODISMO Y LITERATURA

Di Benedetto se inició en el periodismo desde muy joven. Cuando aún no había terminado los estudios secundarios hizo algunas colaboraciones para pequeños periódicos de su ciudad.

El descubrimiento de las inmensas máquinas del diario *Crítica*, le habían impresionado en su primer viaje a Buenos Aires a los once años, cuando un tío lo llevó en uno de sus viajes de negocios.

> "A la derecha 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. Esto me produjo un ensimismamiento que me concentraba, me perdía." [165]

Este primer encuentro y descubrimiento del periódico quedó fijado en la memoria del autor. A manera de relato autobiográfico este episodio de la infancia aparece narrado en su última novela *Sombras, nada más*....Periodistas son también los protagonistas de otras novelas como *Los suicidas* y *El silenciero*.

En 1945 ingresó en el periodismo profesional en el diario *Los Andes*. Allí desempeñó funciones de articulista de la sección cultural, crítico, corresponsal, subdirector. Al mismo tiempo colaboraba con periódicos de la capital del país.

---

[165] ZARAGOZA, Celia: "Antonio Di Benedetto: los cuentos de mi madre me enseñaron a narrar", en *Crisis*, Nro: 20, Buenos Aires, Diciembre, 1974, p. 42.

El periodismo, que ha ocupado un lugar preponderante en su actividad pública, también le ha brindado estímulos y materiales narrativos. El autor encontraba en la actividad periodística varios motivos que lo impulsaron a mantener su actividad en ese ámbito:

> "La primera etapa en periodismo es siempre decisiva. En ese momento muchos se decepcionan. Y muchos también descubren por qué quisieron ser periodistas: para investigar, para retratar, para escarbar, para descubrir, para exhibirse. Hay tantas variedades." [166]

De su actividad constante como periodista también quedan reflejos en su narrativa, fundamentalmente en *Los suicidas* y en *El silenciero*. Novelas en las que la técnica del periodismo de investigación se transforma en discurso ficcional para desarrollar un tema que le preocupa u obsesiona.

Di Benedetto ha reconocido el trabajo documental previo a la construcción de varias de sus novelas. Con respecto a la gestación de *Zama*, expresa en la entrevista con Günter lorenz:

> "Imposible para mis recursos de 1955, cuando gestaba el libro, llegar al Paraguay. menos podría haber llegado al Paraguay de 1790. Por lo tanto, con auxilio bibliográfico de la Universidad Nacional de Córdoba, estudié la orografía, la hidrología, la fauna, los vientos, los árboles y los pastos, (...) tiré toda la información por la borda y me puse a escribir." [167]

Para la elaboración de otras novelas, en especial *El silenciero*, el autor manifiesta haber seguido "el método documental", similar al descripto para la creación de *Zama*:

---

[166] URIEN BERRI, Jorge: "A. Di Benedetto", op. cit. p. 6

[167] LORENZ, Günter: "A. Di Benedetto", op. cit. p- 132.

" Y también en él tiré por la borda todo el material documental en un momento dado. De todos modos, no fue tan marcado en *Los suicidas*, porque ese trabajo tiene un poco el carácter de un reportaje periodístico y de *collage* pictórico" [168].

Como hemos señalado en las referencias biográficas del autor mendocino, para muchos escritores de su generación y del continente, el periodismo y la docencia fueron actividades paralelas a las de la escritura, que por sí sola no les brindaba un medio de subsistencia. En el caso de Di Benedetto, el periodismo fue también una vocación y una actividad que le permitió indagar, analizar y profundizar tanto en los laberintos de la mente como de la vida. Así ha manifestado el autor su vocación por la escritura:

" (...) escribo porque me gusta narrar. Escribo porque me gusta el oficio de escribir. Escribo porque me gobierna una voluntad intensa de construcción por medio de la palabra. Escibo para analizarme. Escribo para poner en claro lo que me daña, lo que daña a la gente como yo. Escribo para entender y para entenderme. Escribo para que mi subjetividad explore los paisajes abiertos y las cavernas sombrías de la gente que le propone el mundo objetivo. Escribo para que mi conciencia recorra más regiones de lo que le propone el mundo objetivo. Escribo para confesar y no ser absuelto". [169]

Esa actividad paralela sufre diversos entrecruzamientos. *Los suicidas* está elaborada como la ficcionalización de una investigación periodística, el estilo sobrio, mesurado, sin artificios superfluos tiende a identificarse con el estilo periodístico. Al mismo tiempo, en la ficción se incorporan entrevistas, noticias, otros textos informativos que también

---

[168] LORENZ, G.: op. cit. p. 133.

[169] Ibíd, p. 125.

recuerdan las secciones y páginas de un periódico.

El autor ha reconocido en diversas entrevistas la íntima implicación entre la concisión de su prosa y el ejercicio del periodismo:

> "El ejercicio del periodismo da una agilidad expresiva y una capacidad de síntesis muy diestra en saber distinguir lo principal de lo secundario. Eso es muy valioso para un escritor. (...) 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".[170]

La precisión y la vocación por el empleo de un lenguaje conciso y ajustado es una constante, tanto en las novelas como en los cuentos de Di Benedetto. Esa concisión y despojamiento de todo lo accesorio en el dominio de las palabras, se acentúa en los cuentos breves, especialmente en *Cuentos del exilio*, en los que se aúna economía verbal y brevedad narrativa hasta convertirlos en microhistorias alegóricas y aforismos.

Di Benedetto ha afirmado que para evitar toda disgregación superflua en el dominio de la lengua, ha seguido con mucho rigor una ley fundamental:

> "Economía de las palabras, no abundar en ellas y, por el contrario, elegir la que sea más precisa y la que más exprese. (...) al pronunciar una palabra estás rompiendo el silencio, entonces que esa palabra sea tan elegida, tan

---

[170] HALPERIN, Jorge: "Conversación con el escritor Antonio Di Benedetto: Lentamente estoy volviendo al exilio", en *Clarín*, Buenos Aires, Domingo 14 de Julio, 1985, p. 19.

perfecta o tan apta para la comprensión de los demás que no rompa la armonía del silencio" [171].

Como hemos señalado en el apartado que destinamos a la ubicación generacional del autor mendocino, los escritores del *55* incorporan en sus modos ficcionales los medios de comunicación de masas. Medios que, en esos momentos, habían comenzado a adquirir un desarrollo y vitalidad significativos en el conjunto de la cultura. Di Benedetto no permanece ajeno a esa tendencia y, mediante la incorporación de técnicas narrativas y de estilos propios del cine y del periodismo, innova los modos de producción y construcción del relato.

3.5. CIVILIZACION Y BARBARIE

A lo largo de la historia de la literatura argentina se han perfilado dos corrientes diferenciadas. Una literatura esencialmente urbana, centrada principalmente en Buenos Aires, Capital Federal, que constituía la literatura llamada *nacional* y una literatura del resto del país ("el interior"), denominada *rural*, *regionalista* o *costumbrista*, si no respondía a los modelos y esquemas de la literatura europea.

La vieja polémica planteada por Domingo Faustino Sarmiento en *Facundo* [172] (1845) entre *Civilización* y *Barbarie*, entendía la *civilización* como la síntesis de los principios de orden y progreso propios del positivismo decimonónico. Términos enfrentados que perduraron durante mucho tiempo en el ánimo de

---

[171] RECIO, Paloma: "Entrevista con Antonio Di Benedetto: La soledad como protección", en *Quimera*, op. cit., p. 36.

[172] SARMIENTO, Domingo F.: *Facundo*, Buenos Aires, Losada, 1971, 5a. edic.

los intelectuales de la burguesía latinoamericana.

Desde Sarmiento, "civilización" fue sinónimo de cultura europea y "barbarie" denominó al mundo indígena y su cultura, y por extensión al medio rural separado de la culta, cosmopolita y desarrollada capital heredera de la tradición europea.

El centralismo de Buenos Aires impidió durante mucho tiempo conocer la riqueza, diversidad humana, histórica y cultural del país. El término *regionalismo* estuvo signado por una consideración casi secundaria de esta literatura. Habrá que esperar hasta la década de los años 50 y 60, para que los autores provenientes de las provincias y regiones del interior del país hallen resonancia nacional con la difusión de sus obras. Novelas y cuentos que trascienden la mera catalogación de *regionalistas* y *folcloristas.*

Carlos Fuentes en su ensayo sobre *La nueva novela hispanoamericana*, señalaba la ruptura de esa dicotomía entre los viejos conceptos de civilización-barbarie. En la medida en que la literatura del continente superó el provincianismo del fondo y el anacronismo de la forma narrativa, para dar paso a las nuevas propuestas de la imaginación. Fuentes afirmaba:

> "Todo es lenguaje en América Latina: el poder y la libertad, la dominación y la esperanza. Pero si el lenguaje de la *barbarie* desea someternos al determinismo lineal del tiempo, el lenguaje de la imaginación desea romper esa fatalidad liberando los espacios simultáneos de la realidad" [173].

Ese lenguaje de la *imaginación* que postula Fuentes, halla

---

[173] FUENTES, Carlos: *La nueva novela hispanoamericana*, México, Cuadernos de Joaquín Mortiz, 1972, 3a. ed. p. 58.

sus raíces, no sólo en la tradición de las configuraciones narrativas europeas, sino también en la inmersión en los mitos, leyendas y culturas indígenas del continente.

3.5.1. La superación del regionalismo

La *nueva novela* procede a reelaborar esa cultura del mestizaje y de transculturación propia de América, en un proceso de síntesis cultural y narrativa [174].

La narrativa latinoamericana contemporánea surge de una profunda renovación de las estructuras y contenidos de las ficciones. El paisaje cede el sitio al hombre mismo, su interioridad y contemporaneidad.

Desde las primeras décadas del siglo la antinomia entre la ciudad y el mundo rural, significaba *tradición* opuesta a la *modernidad*. Frente a la novela realista crítica, social y fantástica que se gestaba en las grandes capitales, en las provincias la creación permanecía vinculada a lo folclórico.

A partir de los años 40 surge en provincias del interior del país, un conjunto de narradores que superan el regionalismo tradicional. La incorporación de nuevas técnicas narrativas se utilizan para contar historias, vinculadas al mundo indígena y rural, pero cuya problemática se universaliza y trasciende los límites puramente regionales.

---

[174] En este mismo sentido, de superación de la vieja dicotomía entre los dos polos de la cultura americana, se inscribe el ensayo de Rafael Humberto Moreno-Durán: *De la barbarie a la imaginación*, Barcelona, Tusquets, 1976, pp.19-47.

Las diversas regiones del continente americano, que no siempre coinciden con los límites geográficos de cada país, comenzaron a producir una nueva literatura. Las renovaciones técnicas y formales de la novela moderna, se suman al dominio de la lengua, que recoge las formas de la narración oral y su dispersión en las formas narrativas tradicionales. Al mismo tiempo se produce una inmersión en las fuentes primigenias de la tradición indígena.

En la superación del regionalismo incide también la reactualización de los mitos relacionados con las culturas ancestrales de los pueblos indígenas. En ese proceso de transculturación que se produce en América Latina, como lo denomina Angel Rama [175], se incorpora la nueva visión del mito como historia, más que como invención o ficción, tomado del pensamiento francés, junto a la renovación de las técnicas del arte de vanguardia.

> "(...) la introducción del pensamiento francés y del arte surrealista, cuyos postulados míticos hicieron suyos escritores tan diversos como Asturias, Carpentier, Borges, (...). El mito (Asturias), el arquetipo (Carpentier), aparecieron como categorías válidas para interpretar los rasgos de la América Latina, en una mezcla *sui generis* con esquemas sociológicos, pero aun la muy franca y decidida apelación a las creencias populares supervivientes en las comunidades indígenas o africanas de América que esos autores hicieron, no escondía la procedencia y la

[175] Rama adopta este término pues expresa mejor el proceso de incorporación de una nueva cultura, con la significativa pérdida de la cultura precedente y un nuevo proceso de reelaboración de esos elementos culturales; en RAMA, A.: *Transculturación narrativa en América Latina*, op. cit. pp.32-43.

fundamentación intelectual del sistema interpretativo que se aplicaba." [176]

Di Benedetto vivió gran parte de su vida en Mendoza. Su infancia transcurrió en pequeños pueblos rurales de la provincia y, más tarde, su labor periodística y de escritor lo llevó a recorrer cada uno de los países del continente latinoamericano.

Mendoza está situada en la región andina, en la que no quedan prácticamente poblaciones indígenas, pero sí los resabios de un pasado imperio Inca cuyos restos arqueológicos aún perviven en la geografía y las costumbres. Por otra parte, como expresa el mismo autor:

> "(...) los ancestros de los indios sobreviven de alguna manera en retazos idiomáticos, artesanales, gastronómicos, en la leyenda, el mito y en costumbres camperas y hasta en el derecho rural. La ascendencia indígena, no obstante la profusa mezcla, aún dibuja el rostro y pinta la tez de tantas personas con que usted puede encontrarse en la calle" [177].

Las grandes ciudades argentinas han sido también destinos de emigración para gran cantidad de habitantes de otros países del entorno geográfico más próximo. Peruanos, bolivianos, chilenos, paraguayos, -indígenas y mestizos- acudían a las históricas universidades de Tucumán, Córdoba y Cuyo, y como trabajadores relacionados con las tareas agrícolas. El flujo de población indígena y el mestizaje no es un proceso acabado.

---

[176] RAMA, Angel: *Transculturación narrativa en América Latina*, op. cit. pp. 51-52.

[177] LORENZ, G.: "A. Di Benedetto", op. cit. pp 138-139.

Di Benedetto reconocía que no era un autor indigenista, no obstante, la preocupación por el pasado de esas poblaciones surge en sus novelas y cuentos.

> " (...) pero por ejemplo, mi novela *Zama* está muy influída por lo indígena. Es intenso mi interés por saber de los antiguos pobladores de América". [178]

En la misma entrevista con Lorenz el autor distinguía con precisión las diferencias que separan el "Regionalismo", "Costumbrismo" y "folclore", que aún perviven en algunas regiones como manifestaciones de una cultura popular, con el americanismo que él asume en sus obras.

> "América recoge y reelabora con avidez, erigiendo realizaciones propias de las que no excluye -en no obligados actos de devoción a los fantasmas prehispánicos- elementos rescatados o hipotéticos del arte y la leyenda de las razas indígenas extinguidas o sometidas. De allí la junta y mezcla -de estilos y épocas- en numerosísimas obras, sean piezas pictóricas o arquitectónicas, a veces, asimismo, en la literatura o la música". [179]

Esa vocación americanista y el conocimiento de un mundo que no le es tan distante y ajeno al autor, se manifiesta en los cuentos de ambientación regional. Los relatos que integran el volumen *Grot* o *Cuentos claros*, en "El puma blanco" y "Caballo en el salitral", se recrean ámbitos regionales cuyanos con renovadas técnicas narrativas. La síntesis del mundo americano surge con mayor fuerza en su novela *Zama* y en cuentos como "Aballay".

---

[178] LORENZ, G.: "A. Di Benedetto", op. cit. p.140.
[179] Ibid. p. 118.

Algunos críticos norteamericanos han hecho una lectura demasiado simplista y esquemática de *Zama* [180], criticando la no superación de la dicotomía entre civilización y barbarie característica en las letras argentinas. En el análisis posterior de la novela, pondremos de relieve el sentido de búsqueda de una identidad americana que logra al fin romper esa barrera inicial entre los dos mundos enfrentados.

Los cuentos y *nouvelles* de ambientación regionalista del autor mendocino, tampoco pueden ser rotulados de *regionalistas*. Las formas de experimentación narrativa que van desde el psicoanálisis, al cine, le sirven al autor para la creación de relatos impregnados de neorrealismo. Las realidades sociales propias de la región cuyana, constituyen el soporte de ficciones que no eluden la incorporación de lo fantástico y de lo histórico, en la recreación de espacios textuales ficticios, en los que abunda el humor, la ironía y el absurdo.

---

[180] Foster al hacer una reseña de la novela del autor méndocino, se refiere a su "provincianismo estudiado -que es atípico en la cultura argentina-" y caracteriza a la novela como un ejemplo de "existencialismo anacrónico", FOSTER, David W.: "Antonio di Benedetto", en *Currents in the contemporary argentine novel*, Columbia, Universidad de Missouri, 1975, p. 137.

Por otra parte, Mac Adam reseña la novela de Di Benedetto refiriéndose al planteamiento de la dicotomía entre civilización y barbarie que es común en las letras argentinas, dicotomía que no logra resolver el autor mendocino, en opinión del crítico, "nos iniciamos en *Zama* con la ilusión del realismo y pasamos por poco sin enteramos dentro de la locura". "El invisible, inaccesible rey en cuyo gobierno trabaja Zama es el oculto Dios del texto de Di Benedetto, el creador de su realidad kafkiana que niega al individuo su derecho a una identidad. Los primitivos tienen la ventaja sobre sus gobernantes civilizados: ellos saben quiénes son". MAC ADAM, Alfred: "Antonio Di Benedetto: *Zama*", en *World literature today*, No: 1, Vol. 54, Universidad de Oklhoma,1980,pp.77-78 (La traducción es nuestra).

3.6. LA LITERATURA FANTASTICA

Como herencia del grupo experimental de Florida y, difundida especialmente por Jorge Luis Borges y los miembros del grupo *Sur*, la narrativa denominada "fantástica" se extendió por todos los ámbitos literarios de la literatura argentina de las últimas décadas.

No sólo en la América del sur, sino también en el resto del continente la absorción de las vanguardias de comienzo de siglo, dio lugar a la formación de una narrativa de carácter fantástico, aunque con formas diferenciadas.

Miguel Angel Asturias y Alejo Carpentier han reconocido su deuda con el surrealismo y con las tradiciones y mitos de las culturas indígenas. Borges y Bioy Casares se nutren, además, de las innumerables fuentes de la literatura universal.

La realidad y el hombre mismo se ofrecen como partícipes de lo fantástico, de las leyes y potencias secretas y desconocidas que gobiernan el universo. La literatura se propone descifrar y revelar esas secretas fuerzas participando de las formas mágicas y hundiéndose en los sueños, el inconsciente y en los mitos atávicos de las creencias primitivas indígenas. El protagonista de *Los pasos perdidos* de Alejo Carpentier se pregunta:

"(...) si las formas superiores de la emoción estética no consistirán simplemente en un supremo entendimiento de lo creado" [181].

Las corrientes de esta forma de hacer literatura son variadas en sus técnicas y en los temas tratados. Lo fantástico en Borges y en Bioy Casares adquiere una función hedonista y lúdica frente a la literatura y al realismo que preconizaban sus contemporáneos. Para estos autores, las fuentes de lo fantástico proceden de la tradición del género desde la antigüedad, pasando por la literatura anglosajona y oriental, hasta las fuentes científicas de la psicología y la filosofía idealista.

Buenos Aires, ciudad cosmopolita, moderna y europeizada, carece de una tradición y un pasado histórico vinculado al mundo indígena. De allí que las fuentes de lo imaginario se busquen en otras culturas y en los libros, como pretendía Borges en "La Biblioteca de Babel", tras la búsqueda del libro que fuera la cifra de todo el universo.

Julio Cortázar, otro eximio cultivador del género, encuentra en los intersticios de los hechos cotidianos esas grietas que dejan entrever lo fantástico. Como resume Enriqueta Morillas Ventura refiriéndose a la concepción de lo fantástico en Cortázar:

"Ver, mirar, es entonces entrever, soñar, escrutar las asociaciones libres de la conciencia, las grietas y fracturas de la vida. La fantasía surge del rechazo de la

[181] CARPENTIER, Alejo: *Los pasos perdidos*, México, Siglo XXI, p. 219.

visión que mecánicamente nos entregan los sentidos domesticados." [182]

En la narrativa de Carpentier, Asturias y García Márquez, lo fantástico encuentra sus fuentes nutricias en la síntesis de diversas manifestaciones culturales y estéticas. Como afirma Nelly Martínez:

> "(...) trasfondo cultural surrealista, civilizaciones indígenas y negras, el mundo natural, todo se amalgama para crear mundos de ficción abiertos, universos animados donde afloran y se instalan los poderes ocultos de la realidad. Cualquiera sea la dirección última que tomen sus ficciones, autores como García Márquez, Asturias, Sábato, Borges, Carpentier y Cortázar, parten de una base común: el universo posee un alma que es menester despertar y una unidad esencial que es necesario perseguir".[183]

Los vanguardistas de *Martín Fierro*, en especial Macedonio Fernández, propugnan el predominio de la imaginación y la libertad creadora para la literatura:

> "(...) todo lo que hay son imágenes, unas voluntarias, otras involuntarias, sueño y realidad entremezclándose y suscitando las mismas emociones y actos cuando son igualmente vivos.(...)
> Pero además conviene a la rigidez de lo absolutamente fantástico que deseamos reine en ella, pues la invención, no la copia de realidad es la verdad en Arte, que la

---

[182] MORILLAS VENTURA, Enriqueta: "Poéticas del relato fantástico", en MORILLAS VENTURA, E. (Edit.): *El relato fantástico en España e Hispanoamérica*, Madrid, Sociedad Estatal Quinto Centenario, 1991, p. 99.

[183] MARTINEZ, Z.Nelly: "Realismo mágico y lo fantástico en la ficción hispanoamericana contemporánea", en YATES, D.L.: (Edit.): *Otros mundos, otros fuegos. Fantasía y realismo mágico en Iberoamérica*. Memoria del XVI Congreso Internacional de Literatura Iberoamericana, Michigan, Latin American Studies Center, 1975, p. 46.

novela se asegure los servicios de un personaje de *intachable inexistencia*." [184]

En la narrativa de Borges la metafóra se trasmuta en formas simbólicas, la forma del ensayo se articula en el cuento *mediante la formulación de teorías, citas, lecturas, falsas* atribuciones. El relato fantástico se postula como una metafísica por lo que se relega la función de los personajes. La actividad lúdica se orienta al idealismo y al solipsismo, el *principio de la analogía le permite construir esquemas plurales* de mundos duplicados y coexistentes. Por otra parte, Bioy Casares en sus primeras novelas introduce las máquinas prodigiosas y los experimentos pseudocientíficos para sus construcciones fantásticas. En cuentos y novelas posteriores, lo fantástico irrumpe en lo cotidiano de una manera insospechada y natural ampliando las posibilidades de lo real, como un modo de indagación de las posibilidades y límites del conocimiento humano. En estos dos autores lo fantástico *adquiere el significado de juego del intelecto y búsqueda* filosófica, metafísica y lúdica.

Borges y Bioy Casares retoman de la tradición y de la *antigüedad, los textos representativos de la imaginación* creadora, útiles para reelaborar textos y teorías, para interpretar el mundo, la vida y el destino humanos. Lo fantástico para Bioy Casares constituye una antigua forma de *interpretar el mundo.* De este modo inicia el "Prólogo" de la *Antología de la literatura fantástica* que publicaron en conjunto, con Silvina Ocampo y Borges en 1940 :

---

[184] FERNANDEZ, Macedonio: *Museo de la novela de la eterna*, Buenos Aires, Corregidor, Vol. VI, pp. 68 y 73.

"Viejas como el miedo, las ficciones fantásticas son anteriores a las letras. Los aparecidos pueblan todas las literaturas: están en el *Zendavesta*[185] en la *Biblia*, en Homero, en *Las mil y una noches*".

Borges, en su ensayo sobre Hawthorne, se refiere a las ficciones en las que coinciden y se confunden el plano estético y el plano común de la realidad y el arte, como invenciones tan antiguas como la literatura misma :

"Tales juegos, tales momentáneas confluencias del mundo imaginario y del mundo real -del mundo que en el curso de la lectura simulamos que es real- son, o nos parecen modernos. Su origen, su antiguo origen, está acaso en aquel lugar de *La Ilíada* en que Elena de Troya teje su tapiz y lo que teje son batallas y desventuras de la misma guerra de Troya." [186]

Para Borges el interés de lo fantástico reside en su aproximación a la filosofía como medio de búsqueda y reflexión:

"En el hecho de que no son invenciones arbitrarias, porque si fueran invenciones arbitrarias su número sería infinito; residen en el hecho de que siendo fantásticos, son símbolos de nosotros, de nuestra vida, del universo, de lo inestable y misterioso de nuestra vida; y todo esto nos lleva de la literatura a la filosofía" [187].

---

[185] BIOY CASARES, Adolfo: "Prólogo", en *Antología de la literatura fantástica*, seleccionada por Jorge Luis Borges, Silvina Ocampo y Adolfo Bioy Casares, Buenos Aires, Sudamericana, 1965, 3a. ed. p. 7.

[186] BORGES, Jorge Luis: "Nathaniel Hawthorne", en *Nueva antología personal*, Barcelona, Bruguera, 1985, 3a. ed. p. 220.

[187] BORGES, Jorge Luis: *La literatura fantástica*, Buenos Aires, Ediciones Culturales Olivetti, 1957, p. 5; citado en COCARO, Nicolás y SERRANO REDONNET, Antonio: "Introducción" en *Cuentos fantásticos argentinos. Segunda serie*, Buenos Aires, Emecé, 1976, pp. 23-24.

3.6.1. Los límites de lo fantástico

Las teorías y definiciones sobre lo fantástico no son siempre coincidentes al intentar establecer sus límites y las características que lo delimitan. Hay numerosos intentos de clasificación y tipologías de lo fantástico, que no agotan las posibilidades que la literatura brinda.

Roger Caillois [188] afirma que lo fantástico significa una ruptura del orden reconocido, una irrupción de lo inadmisible en el orden de lo cotidiano. Propone, al igual que Louis Vax y Emilio Carilla, una larga serie de temas propios de lo fantástico. Emilio Carilla reúne bajo la denominación de literatura fantástica lo maravilloso, lo sobrenatural, lo inexplicable e intenta clasificar las obras y los temas que caracterizan estas producciones. Para este autor, la literatura fantástica es "un medio de ahondar en los grandes problemas del hombre: metafísicos, teológicos, morales, estéticos" [189].

Louis Vax al tratar este tema, afirma que la literatura fantástica:

> "(...) nos presenta por lo general a hombres que, como nosotros, habitan el mundo real pero que de pronto se encuentran lo inexplicable".
> "(...) se deleita en presentarnos hombres como nosotros,

---

[188] CAILLOIS, Roger: "Introducción", en *Antología de la literatura fantástica*, Buenos Aires, sudamericana, 1977.

[189] CARILLA, Emilio: *El cuento fantástico*, Buenos Aires, Nova, 1968, p. 12.

situados súbitamente en presencia de lo inexplicable, pero dentro de nuestro mundo real". [190]

Para el mismo autor, la narración fantástica presenta hechos que superan la tradición del horror y lo monstruoso de las formas clásicas del género. El universo que postula el relato fantástico, para Vax es el mismo en el que habitamos:

"No es otro universo el que se encuentra frente al nuestro; es nuestro propio mundo que, paradójicamente, se metamorfosea, se corrompe y se transforma en *otro*. El autor no crea fríamente sus monstruos, sino que siente cómo llegan a ser monstruos los seres y las cosas que lo rodean". [191]

Por otra parte, Todorov ha intentado delimitar lo fantástico, por oposición a lo extraño y lo maravilloso, en la función del acto de lectura. Lo fantástico debe crear en el lector una especie de vacilación ante el texto, vacilación que surge de una lectura ingenua. Debe desecharse toda lectura alegórica o poética. Para Todorov lo "Fantástico puro" y lo "Maravilloso puro" sugieren de por sí la existencia de lo sobrenatural y no provocan ninguna reacción en el lector ni en ninguno de los personajes [192]. Todorov excluye de lo fantástico la fábula y la alegoría porque el sentido está ya explícito en el texto.

Para Borges la alegoría escapa a los postulados de lo fantástico. La alegoría como tal, servía al modo de pensamiento

---

[190] VAX, Louis: *El arte y la literatura fantástica*, Buenos Aires, EUDEBA, 1965, pp. 5 y 6.

[191] Ibíd. p. 16.

[192] TODOROV, Tzvetan: *Introducción a la literatura fantástica*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1974, 2a. ed.

de la Edad Media, como fábula de abstracciones. Muchos siglos más tarde la novela ha sustituido a la fábula como abstracción de individuos.

> "Para todos nosotros, la alegoría es un error estético. (Mi primer propósito fue escribir "no es otra cosa que un error de la estética", pero luego noté que mi sentencia comportaba una alegoría" [193].

Ana María Barrenechea refuta las tesis de Todorov. Considera que en la literatura hispanoamericana contemporánea, -expone el caso de Borges en particular-, se cita y anticipa que los sueños son sueños sin que esto disminuya el valor de literatura fantástica de los textos. Tampoco considera necesario separar de lo fantástico a la alegoría. En la literatura actual hay numerosos casos en los que lo alegórico:

> "(...) refuerza el nivel literal fantástico en lugar de debilitarlo, porque el contenido alegórico de la literatura contemporánea es a menudo el sinsentido del mundo, su naturaleza problemática, caótica e irreal" [194].

En muchos cuentos y novelas de autores hispanoamericanos, encuentra la coexistencia de elementos del orden natural y del no natural sin que esta superposición amenaze la calidad de lo fantástico. La misma autora destaca, en la semántica global del texto, la existencia de otros mundos, cuya intrusión amenaza con destruir el mundo real, al invertir los valores de la lógica habitual.

---

[193] BORGES, Jorge Luis: "De las alegorías a las novelas", en op. cit.pp. 265-269.

[194] BARRENECHEA, Ana María: "Ensayo de una tipología de la literatura fantástica (A propósito de la literatura hispanoamericana), en *Textos hispanoamericanos. De Sarmiento a Sarduy*, Caracas, Monte Avila, 1978, pp.87-103.

"(...) se postula la realidad de lo que creíamos imaginario y por lo tanto la irrealidad de lo que creemos real. Por deducción lógica o por contagio del mundo del misterio se llega a dudar de nuestra propia consistencia". [195]

La misma autora, en un ensayo anterior sobre la literatura fantástica Argentina, había delimitado las características que, a partir de Macedonio Fernández y de Borges asumió la literatura en el ámbito nacional.

"Piénsese en cambio en el mundo que nos proponen Macedonio Fernández y Borges. Con ellos y con otros escritores de su generación entramos en un ámbito distinto. El universo se desintegra, la llamada realidad se convierte en una fantasmagoría, en un vacío, en una sombra, o en una ficción literaria, y al fin acabamos dudando de nosotros mismos al dudar de todo lo que nos rodea. Junto a este hecho fundamental aparece otro no menos importante: la introducción del plano literario dentro del ámbito que el relato presenta como real; los cruces de lector, autor, obra, vida y crítica literaria, el borrar los límites entre la vida y la ficción artística" [196].

Otros teóricos de la literatura fantástica también refutan las tesis de Todorov. Irène Bessière se refiere a lo fantástico como a la poética de lo incierto en la que es imposible optar o dudar ante la presencia simultánea de dos lecturas posibles. Lo fantástico se formula como una estrategia discursiva, el texto fantástico sigue una lógica narrativa, formal y temática, que difiere de la lógica cotidiana y convencional.

---

[195] BARRENECHEA, Ana M.: "Ensayo de una tipología de lo fantástico", op. cit., p. 101.

[196] BARRENECHEA, A. y SPERATTI PIÑERO, S.: "Introducción" en *La narrativa fantástica en argentina*, México, Imprenta Universitaria, 1957, pp. 23-24.

"(...) la ficción fantástica construye otro mundo con palabras" [197].

Para Harry Belevan lo fantástico no es reductible a un género como pretende Todorov. En el texto fantástico la *expresión de la realidad y la irrealidad oscila de modo* permanente y, por tanto, no es reductible a un modelo. Es, como él la denomina, una "provocación lectural". Lo fantástico es una expresión, no del contenido racional de nuestros pensamientos, "sino de todo lo que no es racionalidad pura" [198].

Lida Aronne-Amestoy prefiere la denominación de *Realismo fantástico*, para designar la literatura de los autores hispanoamericanos contemporáneos. En sus textos se produce un equilibrio dinámico entre lo fantástico y lo real, que no se *reduce a un género en particular, sino a una estrategia* discursiva y a una estrategia interpretativa específicas de esos textos.

"El realismo fantástico es una función ambigua, que deconstruye tanto los presupuestos racionalistas cuanto los irracionalistas. Obliga así a la razón a reconocer su alteridad, a ser-con lo que se le opone, sin sometérsele y sin reducirlo. Como tal no es ajena a las funciones de la racionalidad, ya que lo inverosímil nunca concierne a un orden caótico. En todo caso, pretende iluminar nuevas formas de inteligibilidad, no previstas por una estructura mental que procede por dislocación irracional afirmando lo

---

[197] BESSIERE, Irène: *Le récit fantastique*, París, Larousse, 1974, p.11 y ss.

[198] BELEVAN, Harry: *Teoría de lo fantástico*, Barcelona, Anagrama, 1976, pp. 113 y 119.

uno siempre a expensas de lo otro. De ahí su valor revolucionario".[199]

Otro concepto, que se ha asociado a la literatura del continente que escapa de las tendencias realistas, ha sido la denominación de lo *real maravilloso*, para explicar la irrupción de un nuevo lenguaje y de elementos ajenos a la visión lineal de la realidad en los textos. Denominación que ha admitido Alejo Carpentier por oposición a lo *maravilloso literario* que proponían los surrealistas franceses.

Para Carpentier lo maravilloso está presente en la realidad cotidiana de América Latina, en sus mitologías, creencias, en sus ritos, ancestros y cosmogonías procedentes de las poblaciones indígenas, africanas y mestizas.

La literatura vinculada al mundo del indio, del mulato y del mestizo, como la creada por Arguedas, Asturias, Carpentier, han sido calificadas con esta denominación. En última instancia, representan una forma de tratamiento de lo fantástico, una manera de búsqueda de las revelaciones de los misterios del mundo. Para Carpentier:

> " (...) Lo maravilloso comienza a serlo de manera inequívoca cuando surge de una inesperada alteración de la realidad (el milagro), de una revelación privilegiada de la realidad, de una iluminación inhabitual o singularmente favorecedora de las inadvertidas riquezas de la realidad, de una ampliación de las escalas y categorías de la realidad, percibidas con particular intensidad en virtud

[199] ARONNE-AMESTOY, L.: "Lo fantástico como estrategia básica del cuento", en VALLEJO, Catharine V.de: *Teoría cuentística del siglo XX (Aproximaciones hispánicas)*, Miami, Florida, Ediciones Universal, 1989, p. 257-258.

de una exaltación del espíritu que lo conduce a un modo de *estado límite*" [200].

En otros autores lo fantástico objetiva también el horror del hombre ante un mundo incomprensible, gobernado por leyes que se desconocen. La irrealidad del mundo se trastoca en fuerza devastadora como la dimensión bestial que la subyace.

Sin agotar con estas consideraciones la delimitación de la literatura fantástica, sí nos interesa destacar la existencia de diferentes variantes de lo fantástico en la literatura hispanoamericana. Diferentes autores del continente han incidido a través de sus obras en elementos maravillosos, alegóricos, simbólicos, arquetípicos, de ciencia ficción, con funciones puramente lúdicas, alegóricas y simbólicas en la construcción de los universos imaginarios de sus ficciones.

En la literatura argentina, la tradición del género fantástico tiene sus antecedentes en el siglo XIX, con los relatos de Eduardo L. Holmberg, Eduardo Wilde, Leopoldo Lugones, entre otros autores que cultivaron las formas de la fantasía a finales del pasado siglo. Pero es en las primeras décadas del siglo XX, cuando comienza a gestarse como teoría y práctica la corriente de la literatura fantástica, como absorción y superación de las vanguardias y el surrealismo.

La crítica coincide en señalar la década de 1940 como la fecha de irrupción de la literatura fantástica en Argentina. La publicación de los libros de Jorge Luis Borges, José Bianco, Enrique Anderson Imbert, Bioy Casares, Estela Canto, entre otros autores, iniciaron una modalidad narrativa que se amplía

---

[200] CARPENTIER, Alejo: "Prólogo" en *El reino de este mundo*, México, Compañía General de Ediciones, 1969, 2a.ed. pp.10-11

con nuevas y variadas aportaciones en décadas sucesivas.

Sin embargo, Adolfo Prieto, halla en décadas anteriores el tratamiento de temas fantásticos en la literatura argentina. Autores como Horacio Quiroga, que anticipó la irrupción de un mundo natural avasallador y monstruoso, y Roberto Arlt, al cual pocas veces la crítica lo incluye dentro de la literatura fantástica, introdujeron elementos irreales en sus ficciones.

Adolfo Prieto señala en uno de los últimos relatos de Arlt, *Viaje terrible* (1941) [201], la incorporación de imágenes simbólicas que tipifican una forma de lo fantástico. En este último relato, Arlt parte de la irrealidad de un viaje en un barco, que luego se transforma casi en sueño y fantasmagoría alegórica de la realidad, donde se mezclan sueños, mundos ilusorios y fenómenos de ciencia ficción. [202]

En el caso del autor mendocino Antonio Di Benedetto, cabe decir que fue un escritor interesado por la narrativa fantástica en sus diferentes variaciones. Además, teorizó sobre ella en artículos y conferencias. Como hemos señalado anteriormente, el primer viaje que realizó de forma voluntaria a Buenos Aires, estuvo motivado por la invitación de Jorge Luis Borges para dictar una conferencia sobre literatura fantástica en la Biblioteca Nacional. Al mismo tiempo, empleó en sus novelas y cuentos elementos propios de las distintas vertientes de la literatura fantástica.

---

[201] ARLT, Roberto: *Viaje terrible*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1969.

[202] PRIETO, Adolfo: "La fantasía y lo fantástico en Roberto Arlt", introducción a *Viaje terrible*, op. cit. pp.9-36.

"Gracias a Borges me introduje en la literatura fantástica, en su esqueleto y su significación. El publicó un artículo analítico explicativo sobre ese género, con vertebración histórica que provocó mi propia reflexión e investigación, apoyado en el francés Roger Caillois. (...)
He trabajado en la búsqueda del origen y el ser de la literatura fantástica. He visto claramente tres etapas. al principio estuve convencido de que la literatura fantástica era una categoría en sí misma que admitía adjetivos de lo maravilloso, lo fantástico, lo sorprendente y lo sobrenatural. Luego estudié el tema bajo otra lente: con relación al sexo y los impulsos sexuales y con afinidad a la aplicación del *psicoanálisis* para poder interpretarla. Por último vino la vuelta a la lente de que la fantástica descubre una realidad. Los cuentos *fantásticos son realidades. La clave es buscar las claves* alrededor de lo fantástico en sí mismo, las pulsiones sexuales y los caminos del psicoanálisis" [203].

Di Benedetto, en su búsqueda experimental de nuevas formas narrativas, ha incorporado distintas formas de lo fantástico a través de sus cuentos y novelas. En *Mundo animal* los cuentos incorporan las formas del sueño, las formas alegóricas y simbólicas de las metamorfosis sucesivas, hasta la introducción de lo fantástico sin ningún nexo que lo diferencie de la realidad de lo narrado. Los animales y las metamorfosis hombre-animal se suceden en varios de los cuentos de este libro que, a manera de bestiario muestra, como afirmaba Borges:

"(...) que el *jardín zoológico fantástico, digámoslo así*, no era más rico que el jardín zoológico real" [204].

El laberinto de los sueños y sus correlatos fantásticos también se constituyen en materia narrativa para el autor.

---

[203] DI BENEDETTO, A.: en ALMADA ROCHE, A.: "Antonio Di Benedetto: entre los grandes narradores argentinos", en *La Prensa*, Buenos Aires, Domingo 26 de Febrero, 1984, p. 6 -sec. cultural.

[204] BORGES, Jorge Luis: *La literatura fantástica*, Op. cit.p. 5.

"(...) los sueños no son para contarlos de 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". [205]

El mejor ejemplo de esta elaboración artística de los sueños es la novela *Sombras, nada más....* En relatos de *Absurdos* y de *Cuentos del exilio* las formas de lo fantástico también reaparecen bajo diversas formas, a través de la personificación de los espejos, los sueños transferidos, el absurdo, las alegorías de origen bíblico, la reversibilidad de los conceptos de tiempo y espacio, los desdoblamientos del yo.

En los cuentos de tendencia realista, como los de *Grot*, lo fantástico se manifiesta en la forma de creencias y leyendas populares del mundo rural. También en *Zama* los elementos fantásticos aparecen bajo la forma de sueños, apariciones irreales y alusiones alegóricas al mundo indígena.

Di Benedetto, entre las diferentes formas narrativas adoptadas en sus obras, ha incorporado la narrativa fantástica para ampliar la visión de lo narrado, para indagar en los resquicios de la mente y en los laberintos y secretos de los sueños. Para el autor, la literatura fantástica representa:

"(...) la fuga de la realidad. (...) No se puede convocar a la irrealidad para que gobierne nuestra vida cotidiana, pero sí se puede buscarla como consuelo mediante los sueños. Y la otra forma de alcanzar la irrealidad es mediante la literatura fantástica." [206]

---

[205] ALMADA ROCHE, A.: "A. Di Benedetto", *Op. cit.* p. 6.

[206] HALPERIN, Jorge: "conversación con el escritor Antonio Di Benedetto: Lentamente estoy volviendo al exilio", op. cit. p. 18.

En algunos casos ejercita las formas de lo fantástico como una función compensadora de los deseos irrealizados, siguiendo la teoría freudiana de los sueños:

> "(...) con lo irreal se busca la felicidad en la parte que la realidad niega (...) quien accede a lo inexistente tal vez lo que desea es que haya otra realidad" [207].

Para el autor, la ficción fantástica es una actividad compleja en la que se mezclan el juego de la imaginación pero también los miedos y los deseos. Confluyen en ella los elementos de la imaginación creadora y también los del inconsciente:

> "La literatura fantástica deliberada es juego, juego dramático y ficción total; pero de todos modos, en ella se encuentra una asimilación y una trascendencia de tres factores esenciales: la fe, el miedo y los deseos. (...)
> Lo fantástico se halla en el embrión de todas las literaturas porque se engendra en la mente del hombre que no consigue explicarse las cosas extrañas que suceden en su entorno" [208].

Di Benedetto ha incorporado lo fantástico como un recurso más dentro de los variados procedimientos narrativos que ha desarrollado en sus obras. A excepción de algunos relatos breves de la última etapa de su vida, lo fantástico ha constituido una fuente de búsqueda de nuevas formas de narrar, antes que una opción plena por esta vertiente de la literatura. Pese a las propias declaraciones del autor:

> "(...) me gustaría que me señalaran como un infructuoso

---

[207] DI BENEDETTO, Antonio: "Síntesis de una conferencia sobre literatura fantástica en la Biblioteca Nacional", en *La Razón*, Buenos Aires, 5 de Octubre de 1958, p. 5.

[208] Ibíd. p. 5.

> aventurero de la literatura que pretendió escribir literatura fantástica y nunca tuvo la imaginación suficiente para dar una pieza acabada de este género" [209].

Lo fantástico en sus novelas y cuentos asume, más que un carácter eminentemente lúdico y estético, un modo de introspección y un camino de investigación de las diferentes facetas de la realidad misma. Una manera de internarse en las profundidades de la mente y de los sueños para interpretar la compleja realidad del hombre.

Partiendo de los postulados de lo fantástico proclamados por Borges y sus seguidores, Di Benedetto asocia, como afirma Cyril Connolly en sus ensayos sobre literatura:

> "(...) una idea de la perfección y una fe en la dignidad humana, combinadas con una trágica aprehensión de nuestra mortalidad y nuestra cercanía al Abismo". [210]

Para ello recurre a las viejas leyendas de carácter rural de su provincia y del continente, a las fuentes clásicas de la literatura medieval, a las fábulas y relatos bíblicos, a la utopía de la ciencia ficción, que le sirven de soporte para construir sus relatos de carácter fantástico.

---

[209] VAZQUEZ, María Esther: "Con Antonio Di Benedetto", op. cit. p. 9.

[210] CONNOLLY, Cyril: *El sepulcro sin sosiego*. Ensayo, Barcelona, Versal, 1990, p. 21.

CAPITULO IV : CLASIFICACION DE LA NARRATIVA DE ANTONIO DI BENEDETTO

4.1. LA NARRATIVA DE ANTONIO DI BENEDETTO

La variedad y profusión de la literatura argentina iniciada en la década de 1950, hace necesario detenerse en la obra de cada autor para lograr establecer los lineamientos generales, temática, técnicas y evolución de la misma. Un panorama tan vasto y diversificado, como el de las últimas décadas, escapa a los intentos clasificatorios elaborados sin la necesaria perspectiva histórica. Más aún, en un periodo en el que la literatura argentina está buscando sus señas de identidad y en el que afloran, de manera masiva, manifestaciones de provincias y regiones que antes se hallaban subvaloradas por la literatura nacional.

La búsqueda de referencias intertextuales en las distintas obras de Antonio Di Benedetto, no se agota con la explicitación de algunas de las fuentes que han influído en los tipos de discurso, modos de enunciación, conformación de sus relatos y en sus ideologemas. Como afirma Barthes, cada texto "está formado por escrituras múltiples, procedentes de varias culturas" [211] y, en el desarrollo de la obra de Di Benedetto, hay múltiples referencias, alusiones o simplemente influencias de otros autores y de otras literaturas que revierte en nuevas y

---

[211] BARTHES, Roland: "La muerte del autor", en *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escitura*, Barcelona, Paidós, 1987, p. 71.

originales producciones.

Di Benedetto es un autor de difícil clasificación por su permanente vocación experimental, que lo llevó a elaborar cada cuento y cada novela siguiendo técnicas, enfoques y corrientes de pensamiento diversas que confluyen, se separan o entrelazan en cada texto. Por ello, nos limitamos a citar aquellas fuentes que consideramos más destacadas dentro de su producción global y, en el análisis detallado de las obras, incluiremos otras fuentes y referencias particulares.

A Di Benedetto la denominación de "experimental" para su literatura no le resultaba demasiado halagadora. En una entrevista manifestó cierto cansancio por el vaciamiento del contenido de esta denominación:

> "(...) yo trataba de hacer cada vez una forma distinta. (...) La literatura no debe ser así, tiene que cambiar ante todo. Y luego yo también debo cambiar de libro en libro. Y lo fui intentando, de ahí lo de experimentar, que a la larga, por el mucho uso con medio mundo y con toda la literatura experimental que se hace, se volvió una acusación y un cargo contra todos los que hacen literatura puramente experimental".[212]

No puede calificarse toda la obra del autor mendocino bajo el rótulo de experimental. Cabe señalar que en su trayectoria como escritor, renovó las técnicas y modos narrativos en el transcurso de su oficio de narrador. No obstante, se pueden agrupar novelas y cuentos en grandes apartados que las relacionan con una temática y una técnica narrativa en particular.

La crítica, en general, cuando se ocupa de Di Benedetto lo

---

[212] SOLER SERRANO, Joaquín: "Mis personajes favoritos: Antonio Di Benedetto", en op. cit. p. 615.

encasilla bajo el rótulo de "narrativa experimental", y de "superación del regionalismo" [213]. Una lectura de toda su obra, nos ha llevado a buscar coincidencias temáticas y estructurales para indagar esas formas de experimentación y de superación del regionalismo costumbrista tradicional.

Para ello agrupamos, sin distinguir entre cuento y novela -dado que el autor tampoco separa nítidamente los géneros-, aquellas producciones narrativas que tienen elementos en común. La clasificación que proponemos, nos permite obtener una visión del conjunto de la obra y de la evolución en las concepciones estéticas del autor.

La obra narrativa de Di Benedetto incluye cinco novelas: *El Pentágono* (1955) reeditada con el título *Annabella* (1974), *Zama* (1956), *El Silenciero* (1964) -en la tercera edición en España se publicó con el título de *El hacedor de silencio* (1982)-, *Los suicidas* (1969) y *Sombras, nada más...* (1985).

Los libros de cuentos suman seis volúmenes: *Mundo animal* (1953), *Grot* (1957) -reeditado en Buenos aires con el título de *Cuentos claros* en 1969-, *Declinación y ángel* (1958), *El cariño de los tontos* (1961), *Absurdos* (1978) y *Cuentos del exilio* (1983).

Los dos últimos contienen en general cuentos inéditos, aunque algunos de ellos habían aparecido en las páginas de

---

[213] De este modo se refleja en gran cantidad de artículos y ensayos, por citar algunos, los de Ana M. Amar Sánchez, M.Stern y Ana M. Zubieta: "Antonio Di Benedetto" en op. cit.; en D.Foster: *Currents in the contemporary argentine novel*, Columbia, Universidad de Missouri, 1975, pp. 137-138, en Eduardo Romano (director del Seminario de Crítica Literaria Raúl Scalabrini Ortiz: op. cit. pp.300-310.

algún periódico o revista en fechas y épocas muy disímiles. Algunos de los cuentos incorporados en estos dos últimos libros también se habían publicado en volúmenes anteriores como el conocido relato "Caballo en el salitral".

Varios de los cuentos de estos libros pasaron a formar parte de antologías del autor como: *Two stories* (1965), que recoge un cuento de *Declinación y ángel* y otro de *El cariño de los tontos*; *El juicio de Dios* publicada en Buenos Aires en 1975, incorpora una selección de cuentos de todos los libros, al igual que la antología editada en España *Caballo en el salitral* (1981); *Páginas de Antonio Di Benedetto*, edición póstuma que incorpora fragmentos de novelas y cuentos, selección efectuada por el autor para la colección de la editorial Celtia de Buenos Aires. Colección que recoge selecciones de las obras de los autores argentinos más representativos de las últimas décadas.[214]

Poco antes de su muerte, el autor preparaba dos volúmenes antológicos de sus cuentos y novelas cortas para la Editorial Alianza.

Relatos Completos y *Cien cuentos* iban a ser editados simultáneamente en Madrid y Buenos Aires, reuniendo todas las narraciones cortas dispersas en numerosos libros y antologías

---

[214] En la bibliografía indicamos los relatos y cuentos del autor que han sido seleccionados para formar parte de otras antologías generales de varios autores en español y en otros idiomas.

poco asequibles. [215]. En el borrador de la introducción que Di Benedetto escribió bajo el título de "Información", para anteponer a los *Cien cuentos* afirma:

> "La presente gavilla de cien composiciones cortas constituye, si se quiere, una porción de las fanegas rendidas por la molienda de una vida dedicada -en parte- al ejercicio de la pluma, variadas mieses panificadas, como queda dicho, en cuentos y relatos, amén de mucho periodismo en América y España, una poca de poesía condenada al fondeadero y un parco número de novelas." [216]

---

[215] En los catálogos de la editorial correspondientes al año 1987-88 aún aparecían los dos títulos dentro del apartado de *novedades de próxima aparición*, que luego fueron suprimidos ante la cancelación del proyecto a la muerte del autor. Consultas en la editorial y los borradores del proyecto facilitado por familiares directos del autor fallecido, nos han permitido informarnos sobre la estructura proyectada de estos volúmenes. *Cien cuentos* incluye los ochenta y seis cuentos del autor, *más los capítulos de El Pentágono o Annabella*, que constituyen relatos independientes entre sí, aunque se estructuren en la novela, y tres fragmentos de la novela *El silenciero*, que en realidad suman en total ciento seis cuentos.

En el borrador de la Introducción que el autor había preparado, informa que redondea la cifra en *Cien cuentos*; elabora también un índice aproximativo de sus narraciones, atendiendo a un criterio temático antes que cronológico y propone una clasificación en treinta y cuatro apartados: *cuentos realistas, realismo histórico, naturalistas, de celos, de amor, fábulas, apólogos, de absurdo, irónicos, de nostalgia, de humillaciones, de metamorfosis, de frustraciones, psicológico, realismo mágico, realismo lírico, fanta-realismo histórico, objetivista*, etc. Como vemos, el criterio clasificatorio no respeta cuestiones técnicas ni literarias específicas, *sino más bien*, la *intencionalidad con que el autor* los ha percibido. En el volumen proyetado *Relatos completos*, el autor incluía las *nouvelles*, cuentos y novelas cortas, atendiendo fundamentalmente a la extensión antes que a criterios de carácter temático y literario.

[216] DI BENEDETTO, A.: Borrador de "Información" para la proyectada edición de *Cien cuentos* de Alianza Editorial, copia *mecanografiada*, p. 3.

En el citado borrador de "Información" preparado por el autor para los *Relatos completos* expresa:

> "Cuando Alianza Editorial decidió recoger mi dispersa narrativa sin pecado de extensión quedó claro que, a los fines de la comodidad manual del lector, convendría repartir en dos volúmenes. Lo cual facilitó además una distribución interna: la separación entre narraciones breves y la medianas (las largas, o novelas, para el caso excluidas).
>
> Las cortas, incluidas las cortísimas, configuran el volumen *Cien cuentos*. Las de mediano tamaño, donde van unas pocas *nouvelles*, el de *Relatos completos*.
>
> Este es y aquí queda, con una debilidad, la de indicar preferencias del autor, que el lector puede o no compartir".[217]

Estos borradores del autor, llenos de correcciones al margen e indicaciones de precisión ortográfica, constantes en su escritura, muestran sus preferencias para la incorporación de sus relatos en ese proyectado volumen aún inédito de *Relatos completos*: "Pez", "Enroscado", "El Juicio de Dios", "Aballay", "El cariño de los tontos", "Italo en Italia", "Onagros y hombres con renos", "En busca de la mirada perdida", "As", "Declinación y Angel", "El puma blanco", "Ortópteros". Tampoco se explicita otro criterio más que el de la extensión para efectuar la citada selección.

Di Benedetto ha mostrado una sólida maestría para la construcción de obras breves, como lo demuestran "El Juicio de Dios", "Caballo en el salitral", "Declinación y Angel", "El abandono y la pasividad", "Aballay", por citar sólo algunos ejemplos entre los más difundidos del autor. También en *Cuentos del exilio* adquieren gran vitalidad y maestría los relatos

---

[217] DI BENEDETTO, Antonio: "Información", borrador de la Introducción al volumen proyectado de *Relatos completos*, copia mecanografiada, p. 1.

brevísimos, que condensan una idea, casi como en un poema, y asumen a veces los rasgos de parábolas o alegorías. Micro-historias que llevan al máximo la intensidad de lo narrado y en las que los elementos estructurales del cuento tradicional desaparecen para convertirse a veces en un enunciado que ocupa uno o dos renglones, acercándose casi a la ausencia, a lo que Barthes denomina grado cero de la escritura.[218]

La elaboración de los cuentos y novelas cortas ha alternado con la gestación de las novelas en la carrera literaria del autor. Pero Di Benedetto ha intentado también experimentar con los géneros. Su primer y más novedoso ensayo lo constituye *El pentágono. Novela en forma de cuentos*, compuesta por dieciséis cuentos independientes que se estructuran en tres partes o épocas diferenciadas que, en su conjunto, conforman la novela [219]. Otras narraciones del autor oscilan entre el cuento y la novela corta o *nouvelle*, como él prefiere designarlas. Como es el caso de *Declinación y ángel* y *El cariño de los tontos*. Por esta razón es que proponemos analizar la obra del autor mendocino atendiendo a criterios estructurales y semánticos antes que a la separación, en este caso poco rigurosa, entre géneros narrativos.

Di Benedetto ha manifestado en varias conversaciones y

---

[218] Barthes señala el progresivo paso hacia la destrucción de la escritura en la literatura contemporánea que "alcanza hoy su último avatar, la ausencia: en las escrituras neutras, llamadas aquí *el grado cero de la escritura*".
BARTHES, Roland: *El grado cero de la escritura*, Buenos Aires, Jorge Alvarez, 1967, pp 11-12.

[219] Recordamos que Di Benedetto en la selección proyectada por Alianza de sus *Cien cuentos*, incluye los *dieciséis capítulos* de *El Pentágono*, como cuentos independientes.

entrevistas su predilección y deseo de ser novelista, pero también ha reconocido su mayor facilidad para el cuento:

> "Escribir una novela es la gran ambición, la gran tentación. Esto, sin embargo, va con beneficio de inventario. He escrito varias novelas pero sólo rescato de ellas a *Zama*, que me ha dado muchas satisfacciones. (...) Al lector, el cuento le brinda la facilidad de la brevedad, y al escritor le exige una gran síntesis. Como forma expresiva hoy me resulta más fácil ya que perdí la memoria, o me la hicieron perder".[220]

> "...no entendía las voces humildes de ese género llamado cuento en el que a lo mejor puede estar el destino que mi pretensión ha estado negando muchísimo tiempo. De este modo, no abomino de la novela; la miro como a una novia que uno pretende" [221].

En otra entrevista con María Esther Vázquez, el autor reitera su predilección por la forma narrativa del cuento:

> "Porque cuando resulta, se me vuelve...Pensé decirte: se me vuelve una joyita, pero eso es una vanidad que no puedo permitirme. Me sale una especie de juguete mecánico, con su alma propia y me satisfago con su existencia, como si consiguiera un arbolito, cosa que me gustaría mucho." [222]

---

[220] FEVRE, Fermín: "Soledades y proyectos del narrador argentino Antonio Di Benedetto: Volver por la puerta grande", en "La Nación", 8 de Diciembre, 1984, p. 6 .

[221] ZELARAYAN, Ricardo: "Un ser desdichado que tiene que luchar contra la palabra", en *Clarín*, Buenos Aires, 12 de junio, 1975, pp. 1-5.

[222] VAZQUEZ, María Esther: "Con Antonio Di Benedetto", en "La Nación", Buenos Aires, 14 de Diciembre de 1984.

4.2. Propuesta de clasificación

La clasificación de la narrativa de Di Benedetto que proponemos, intenta agrupar novelas, cuentos y *nouvelles* en grandes apartados. Esta separación atiende a las características generales de la obra en relación con la literatura del país y del continente. Constantes temáticas y argumentales y técnicas constructivas empleadas, constituyen los elementos fundamentales para analizar los grandes lineamientos de una obra indiscutiblemente singular y novedosa, en el marco de las letras argentinas de la segunda mitad del presente siglo.

Alberto Cousté, en el prólogo a la antología de cuentos *El Juicio de Dios* publicada en 1975 en Buenos Aires, advierte sobre los riesgos de abordar una literatura de textura tan dispar y cambiante como la de Di Benedetto:

> "Así, los autores que se empeñan en prolongar la cacería, que cambian de estilo y de propuesta, que dejan a sus críticos sin marco referencial y a sus lectores en la más incómoda de las incertidumbres, suelen quedarse a la vez sin postre: se insiste paternalmente en reprocharle no haber seguido una u otra línea en la que habían demostrado una envidiable buena letra o, más asépticamente, se tiende a ignorarlos para que el ejemplo no cunda.
> A esta tribu de organizadores de la incomodidad pertenece Antonio Di Benedetto: una decena de libros no parecen haberlo convencido de las ventajas de la línea recta, de los impredecibles riesgos de la originalidad." [223]

[223] COUSTE, Alberto: "Prólogo", en *El Juicio de Dios. antología de cuentos*, Buenos Aires, Orión, 1975, p. 7.

A. La narrativa experimental y la realista

Atendiendo a esa originalidad y cambiantes técnicas constructivas de sus obras, consideramos en este apartado en primer lugar la **narrativa experimental.** Cuentos y novelas cortas que se caracterizan por la innovación formal y técnica. Renovaciones que inciden en la búsqueda de nuevos modos narrativos y experimentales de construcción de la trama y del discurso.

Consideramos en este capítulo, los relatos de *Mundo animal*, la novela *El Pentágono* o *Annabella*, las *nouvelles* -como define el autor a sus novelas cortas- *Declinación y ángel* y una novela corta de *Absurdos*, "Onagros y hombre con renos"; el relato "Parábola del deseo, la maceración y la esperanza", como también los cuentos "Caballo en el salitral" y "El puma blanco" de *El cariño de los tontos.*

Cuentos y novelas que se caracterizan porque introducen nuevas formas en la producción del discurso. El objetivismo y el neorrealismo, que proceden fundamentalmente de la técnica cinematográfica anticipan, de alguna manera, las propuestas estéticas que difundió luego el *nouveau roman*. Las narraciones experimentales incorporan también las formas fantásticas y alegóricas del hiperrealismo de origen kafkiano. La autonomía de los personajes en relación con el narrador, la variación en los modos de focalización y la variedad de los puntos de vista narrativos, forman parte de las nuevas técnicas empleadas por el autor.

Dentro del capítulo dedicado al **realismo**, incluimos los cuentos y novelas cortas que adoptan las tendencias del nuevo realismo social, que comienza a gestarse a la caída del

peronismo, como reflexión crítica sobre la historia y el pasado.

Analizamos cuentos y novelas cortas de diversa temática, que se hallan incluidas en libros como *Grot* o *Cuentos claros*, *El cariño de los tontos*, *El juicio de Dios*. "Pez" y "Niños", de *Absurdos*, que retoman la tradición oral del relato popular y se vinculan con temas propios de la región andina y del ámbito rural cuyano. Textos que recrean segmentos de la historia nacional y revelan, al mismo tiempo, realidades sociales y humanas dramáticas. Coinciden estos relatos con el desarrollo de la estética cinematográfica neorrealista y su traslación al plano de la escritura. La influencia de los escritores norteamericanos de la "Generación perdida", se evidencia en el tratamiento de la conducta de los personajes y en las formas de utilización del discurso mediante frases cortas desprovistas de artificios retóricos.

Los antecedentes de estas visiones regionales cuya temática incide en el hombre frente a una desbordante y agresiva naturaleza, a un ambiente que condiciona los modos de vida del hombre, se hallan representadas en la literatura argentina desde fines del siglo XIX. Los relatos de Fray Mocho, (seudónimo de José Sixto Alvarez), más tarde los de Horacio Quiroga y de otros continuadores como Luis Gudiño Kramer, describían situaciones dramáticas en ámbitos particulares.

La región cuyana en especial, tiene sus cultivadores del regionalismo y el folclore en las obras legendarias de Alfredo Bufano, en *Las mil y una noche argentinas* y en los volúmenes de *Cuentos mendocinos* de Juan Draghi Lucero, como en las *Tradiciones, leyendas y cuentos argentinos* de Juan Pablo Echagüe.

Tradición literaria que Di Benedetto ha conocido de cerca y que, en parte, recrea en relatos de ambientación regional. Sin recaer en la vertiente *regionalista* tradicional de sus antecesores. Casi toda la narrativa del autor está localizada en Mendoza y en la región cuyana. Escenario en el que se desarrollan ficciones de contenido histórico, de crítica social, dramas existenciales y metafísicos. Las técnicas narrativas propias del relato contemporáneo le sirven al autor para acercarse a las formas del nuevo realismo crítico propugnado por los escritores del *55*. Realismo que deja lugar, en algunas ocasiones, a la introducción de leyendas y creencias populares de habitantes del interior provinciano, como núcleos semánticos generadores de significados específicos.

B. La dimensión americana y la búsqueda existencial

La interrogación sobre la identidad de América, constituye un apartado en el que consideramos, de manera especial, la novela fundamental del autor mendocino, *Zama*. Obra con la que logró un reconocimiento internacional, ya que fue traducida a diferentes idiomas y mereció destacados premios, entre ellos el del Instituto Italia América Latina con sede en Roma en 1978.

Requiere un apartado especial ya que es una novela compleja en la que se reconstruye la historia del Paraguay colonial del siglo XVIII, para reflexionar sobre la esencia de la identidad del hombre americano. Temática que enlaza con la mejor tradición iniciada en el continente por Alcides Arguedas y continuada por Carpentier y Rulfo, a la vez que indaga en la psicología existencial de los personajes, recurriendo a

técnicas narrativas contemporáneas. Los procedimientos intertextuales, la fragmentación narrativa, la introducción de micro-historias, la incorporación de conceptos del psicoanálisis, convierten a Zama en una compleja trama discursiva en la cual la historia y el presente se fusionan en el espacio del texto.

En ese mismo sentido de búsqueda de la identidad americana y del pasado, se inscriben otros relatos como "Tríptico Zoo-botánico", "Aballay", "Felino de Indias", pertenecientes al volumen de *Absurdos*. La historia constituye el soporte de la ficción que incorpora lo *fantástico*, que enlaza con la *tradición borgiana*.

La novela urbana es el capítulo en el que consideramos fundamentalmente *El silenciero*. El drama existencial, la incomunicación y la soledad, propias de la sociedad industrial y deshumanizada, se construye mediante técnicas discursivas autorreferenciales e intertextuales. La introducción de la trama de la novela policial, el humor y la parodia, señalan la modernidad de esta novela, al incorporar el espacio urbano contemporáneo en el que la búsqueda metafísica se torna imposible.

La ficción narrativa y el periodismo, es el capítulo en el cual se analiza la novela *Los suicidas*. Obra que incorpora la técnica y la investigación periodística como eje de la ficción. Novela que participa de la ficción, el ensayo y la enciclopedia, al estar construida sobre la base de la hipertextualidad. La citación e incorporación de otros textos, al mismo tiempo, mantiene una relación paratextual con otras narraciones del mismo autor. El cuestionamiento existencial, el problema de la vida y la muerte como indagación del destino

humano, son presentados con técnicas narrativas asociadas a los medios de comunicación de masas, periodismo, fotografía, que caracteriza la producción de muchos autores de la denominada *Generación del 55.*

C. Narración y fantasía

Cuentos fantásticos, policiales y de ciencia ficción es el capítulo dedicado a analizar una serie de cuentos reunidos en los libros *Absurdos* y *Cuentos del exilio*, como algunos otros, publicados sólo en revistas y periódicos. Relatos que retoman los postulados de la literatura fantástica y policial, de la tradición iniciada por Borges y Bioy Casares. Incluimos algunos cuentos aislados, como "El amor entra por los ojos" y "En busca de la mirada perdida", que emplean recursos propios de la ciencia ficción como elementos del discurso para recrear mundos utópicos. Microrrelatos, aforismos y greguerías, utilizan la condensación del discurso, el humor y la parodia, para representar algún aspecto de la realidad.

Relatos publicados en la década del setenta, en la última etapa creativa del autor. Incorporan las técnicas narrativas que dominan la escena de la literatura nacional y de los escritores más jóvenes. Lo fantástico se postula como una nueva estética y estretagia discursiva, que se diferencia de la formulación del tema en las primeras narraciones de carácter simbólico y alegórico.

La destrucción de la trama novelesca es el capítulo que se dedica al análisis de la última novela publicada por el autor, *Sombras, nada más...* Una nueva manera de experimentación,

tendente a la destrucción del concepto de novela y de la trama novelesca, genera un discurso de carácter autobiográfico en el que la realidad y lo onírico se confunden. Novela, confesión, biografía recreada por la ensoñación constituyen los elementos que conforman esta novela, cuyos límites como tal son imprecisos. Retomando algunos elementos de la experimentación iniciada en *El Pentágono*, se suceden el relato, los sueños, la memoria en ese desdibujado límite entre la conciencia y el sueño.

Di Benedetto destruye la distancia entre las funciones del narrador-personaje y autor, al mismo tiempo que destruye la trama argumental en la superposición constante del pasado y el presente, de hechos y sucesos disímiles, de la realidad y la ficción.

Muchas novelas y cuentos que analizamos en los diferentes apartados, participan de características constructivas y temáticas comunes con otras analizadas en otros capítulos y apartados. En el análisis particular de las obras, señalamos esas coincidencias y concordancias. En el proceso creativo y continuado de construcción de ficciones, el autor ha ido incorporando nuevos modos de construcción del relato, que se suceden en cuentos y novelas sucesivas. La clasificación que establecemos tiene como objetivo seguir la evolución en la narrativa del autor mendocino que, en un corto espacio de tiempo elaboró la mayor parte de su obra. Obras que son representativas de los diferentes momentos de la historia personal y de la evolución general de las letras del país y del continente.

Di Benedetto en su labor creativa alternó la construcción de novelas, cuentos y novelas cortas. Las antologías que

recogen muchos de los cuentos del autor no son representativas de una etapa o periodo narrativo determinado. Agrupan, por lo general, cuentos producidos en diferentes fechas y épocas, incorporan textos que se habían publicado en revistas y periódicos, junto a cuentos ya consagrados y premiados del autor. De allí, que nuestra clasificación no atienda en particular a la separación de géneros y a las fechas de aparición de sus libros, sino a la obra como totalidad, en la que hallamos etapas y modos de producción narrativa diferenciados.

Etapas que demuestran la evolución y asimilación por parte del escritor mendocino, de las renovaciones que se iban produciendo en la narrativa del país y del continente. Periodo de expansión económica y cultural que logró articular las más variadas manifestaciones creativas de las diferentes regiones, países y provincias de Hispanoamérica. La asimilación y reelaboración personal de las diversas tendencias de la literatura que comenzaron a gestarse en los años cuarenta, brinda el sello de originalidad a la obra del autor mendocino.

SEGUNDA PARTE : LA NARRATIVA EXPERIMENTAL Y LA REALISTA

CAPITULO I:
LOS PRIMEROS EXPERIMENTOS NARRATIVOS

1.1. "MUNDO ANIMAL"

En 1953 se publicó en Mendoza, en una edición reducida de trecientos ejemplares, el primer libro de cuentos de Di Benedetto, *Mundo animal* [224]. Con él inició un intenso periodo de creatividad y producción literaria con características muy diversas en lo formal, aunque con coincidencias en lo temático y en las preocupaciones de orden humano y filosófico. Esta edición pasó prácticamente inadvertida hasta 1971, cuando fue reeditada en Buenos Aires. Por esos años *Zama* y *Los suicidas* habían logrado ya una gran difusión y éxito editorial, tanto en el país como en el extranjero.

En 1951 Julio Cortázar había publicado los relatos fantásticos de *Bestiario* [225], con los que inaugura la línea predominantemente fantástica de su literatura. Cortázar, refiriéndose a la característica de sus cuentos, afirmó:

> "Casi todos los cuentos que he escrito pertenecen al género llamado fantástico por falta de mejor nombre, y se oponen a ese falso realismo que consiste en creer que todas las cosas pueden describirse y explicarse como lo daba por sentado el optimismo filosófico y científico del siglo XVIII, es decir, dentro de un mundo regido más o

---

[224] DI BENEDETTO, Antonio: *Mundo animal. Cuentos*, Mendoza, D'Accurzio, 1953; 2da. edic. Buenos Aires, Compañía Fabril Editora, 1971.

[225] CORTAZAR, Julio: *Bestiario*, B. Aires, Sudamericana, 1951

> *menos armoniosamente por un sistema de leyes, de principios, de relaciones de causa a efecto, de psicologías definidas"* [226].

En 1957 se editó el *Manual de zoología fantástica* de Jorge Luis Borges [227]. En la introducción, Borges explica el contenido del libro:

> "(...) *hemos compilado un manual de los extraños entes* que ha engendrado, a lo largo del tiempo y del espacio, la fantasía de los hombres". [228]

La coincidencia temporal en la aparición de estas obras en la literatura argentina, revela una búsqueda común de nuevas formas expresivas y temáticas. Adoptan en sus ficciones temas de la literatura universal relacionadas con las formas fantásticas de percepción de la realidad. Lo imaginario y lo real se funden en construcciones narrativas que adoptan la forma del relato breve. Narraciones que siguen, de alguna manera, el magisterio iniciado por el propio Borges en sus cuentos como en sus ensayos. Estos aspectos revelan que Di Benedetto, en la primera época de su producción narrativa, adoptó preferentemente los postulados estéticos propugandos por Borges y los escritores del grupo de *Sur*.

Si bien hay coincidencias en el recurso al mundo de los animales fantásticos y simbólicos en estos autores, el

---

[226] CORTAZAR, Julio: "Algunos aspectos del cuento", en *Casa de las Américas*, Nro: 31, Julio-Agosto, 1968, p. 179.

[227] BORGES, Jorge Luis y M. GUERRERO: *Manual de zoología fantástica*, México, Fondo de cultura Económica, 1957. Reeditado ampliado y con el título de *El libro de los seres imaginarios*, Buenos Aires, Kierg, 1967.

[228] BORGES, Jorge Luis: "Prólogo" en *El libro de los seres imaginarios*, Barcelona, Bruguera, 1983, 2da. edic. p. 5.

contenido del libro de Di Benedetto adopta una forma diferente. Los animales, como en los antiguos bestiarios, adoptan formas representativas para materializar angustias, temores irracionales que invaden y torturan a los personajes. Adquieren el valor de símbolos alegóricos para reflejar el horror de la conducta humana y la alienación generada por un mundo exterior que enajena la voluntad del individuo. Temática que encuentra su antecedente más inmediato en la novelística kafkiana, por encima del carácter lúdico y hedonista de los relatos de Borges y Cortázar.

Este primer libro de cuentos del autor mendocino mereció el Premio Municipal de mendoza (1952) y luego la Faja de Honor de la SADE (1953). El cuento "Hombre-perro", integrado en el volumen fue premiado en 1951 por el Consejo del Escritor de Buenos Aires. Fechas que nos indican que algunos de los cuentos fueron escritos con anterioridad a la publicación de este volumen y que merecían la atención y valoración de los jurados.

Carlos Mastrángelo analiza los cuentos de la primera etapa narrativa de Di Benedetto, al que considera como uno de los grandes cuentistas argentinos. En su ensayo señala la maestría del autor mendocino en el tratamiento de las formas breves del relato.

> "Di Benedetto tiene un preciso sentido del género, de la necesidad de la avaricia de las palabras y de las descripciones, y una rara facilidad para indicarnos las cosas sin describirlas ni mencionarlas. (...) Sobre todo, los cuentos de este autor cuentan con algo esencial: el movimiento, el interés, sostenido o creciente, y cierta

sugestión que logra con pocas palabras y en ocasiones sin ellas." [229]

Este primer libro de cuentos inicia el camino de experimentación en las formas narrativas, que el autor renueva en textos posteriores con la incorporación de nuevas técnicas y procedimientos constructivos. También en este primer libro se encuentra el germen de los temas y preocupaciones centrales de su narrativa, que se desarrollan y amplían en otras obras.

1.1.1. "Mundo animal" : Las ediciones

Di Benedetto ha relatado en una entrevista con Celia Zaragoza, que la primera edición de *Mundo animal* fue de unos pocos ejemplares y una labor casi familiar [230]. Edición que tuvo escasa repercusión en la crítica. No obstante, la aparición del libro mereció la atención de la revista *Libros de hoy* en la que se recogió una elogiosa reseña:

> "Dieciséis cuentos alucinantes, que emergen de un mundo de horror mental y atormentada subconciencia (...) Todos estos fragmentos de latentes vivencias tienen, según la oportuna advertencia del autor, una finalidad: impresionar fuertemente, pues se trata de cuentos con intención moralizadora, que pretenden dejar una huella perdurable en el ánimo del lector. Si bien en todos ellos se sugiere algo, siempre se deja abierto el camino para el libre

---

[229] MASTRANGELO, Carlos: *El cuento argentino, Contribución al conocimiento de su historia, teoría y práctica*, Buenos Aires, Nova, 1975, p. 83.

[230] "...época de graves dificultades. Con ese libro me inicio en la carrera literaria, por decirlo así, *en público*, ya que condené para siempre otros trabajos anteriores. Mi esposa, Luz, *más buenamente ansiosa que yo, trajo de la imprenta el primer* ejemplar de *Mundo animal* que, por mi parte, no había visto ni sabía que estuviese encuadernado.", en ZARAGOZA, Celia: "Los cuentos de mi madre me enseñaron a narrar", op. cit. p 42.

albedrío interpretativo del lector. Cuentos de exclusivo desarrollo interior, sin mayores aportes de la realidad circundante, se reducen a una aventura mental o psicológica".[231]

Vicente Giorno también hizo en *La viñeta de hoy* una breve reseña del libro editado en Mendoza:

"(...) extraordinario cuentista nos resulta el autor de *Mundo animal*, por la sencilla razón de que sujeto y estilo son carne y sangre de los relatos" [232].

Di Benedetto ha manifestado una constante vocación de perfección en su escritura. Ha reescrito varias veces algunos de sus cuentos, para modificar aspectos de la sintaxis, suprimir o incorporar algún nuevo vocablo más preciso, suprimir algunos argentinismos. En algunos casos, ha reformulado el planteamiento inicial de los cuentos, agregando nuevas secuencias y párrafos.

El autor es fiel a la sentencia borgiana de que siempre se escribe el mismo libro y a la tradición oral, que en cada narración varía algún aspecto en la producción del discurso [233].

---

[231] J.H.C.: "*Mundo animal* por Antonio Di Benedetto", en *Libros de Hoy*, Nro: 27-28, Buenos Aires, Imprenta Chile, Enero-Marzo, 1954, p. 229.

[232] GIORNO, V.: *La viñeta de hoy*, Buenos Aires, Nativa, 1955, p. 58.

[233] La vocación de reescritura en el autor mendocino, coincide con las declaraciones de Augusto Roa Bastos al rehacer su primer novela *Hijo de hombre*, publicada inicialmente en 1960: "Un texto si es vivo, vive y se modifica. Lo varía y lo reinventa cada lector en cada lectura. También el autor -como lector- puede variar el texto indefinidamente sin hacerle perder su naturaleza originaria sino, por el contrario, enriqueciéndola con sutiles modificaciones", ROA BASTOS, Augusto: "Prólogo" en *Hijo de Hombre*, Madrid, Alfaguara, 1988, pp. 16-17.

Entre la primera y las sucesivas ediciones de los libros de Di Benedetto, encontramos modificaciones, correcciones de estilo, sustitución de algún vocablo. Para el autor, "Tiene que haber una correspondencia rigurosa y estricta entre el sentimiento o la idea y el uso del idioma o del lenguaje" [234], en esa búsqueda se inscriben sus correcciones y modificaciones en los textos.

En la primera edición mendocina de *Mundo animal*, el libro contiene dieciséis cuentos. Dos de los cuales "De viboradas" y "Pero uno pudo" [235] desaparecen de la segunda edición del libro realizada en Buenos Aires años más tarde, en 1971.[236]

En la segunda edición, que contiene quince cuentos, se agrega "La comida de los cerdos". El cuento "Mi muerte suya" cambia el título por el de "Trueques con muerte" y se modifica

---

[234] RECIO, Paloma: "Antonio Di Benedetto", op. cit. p. 36.
*Como anécdota, merece destacarse que, en las ediciones consultadas de algunos libros de Di Benedetto, pertenencientes a escritores y amigos personales del autor, hemos hallado a lápiz en los márgenes, nuevas correcciones de vocablos y giros más ajustados con respecto a los del libro impreso.

[235] Este cuento "Pero uno pudo", reaparece en la antología cuya selección y prólogo realizó Fernando SORRENTINO: *35 cuentos breves argentinos*, Buenos Aires, Plus Ultra, 1973, pp.69-72. El autor no volvió a incluirlo en ninguna otra antología.

[236] Los cuentos contenidos en cada volumen son los siguientes:
-*Mundo animal*, Mendoza, D'Accurzio, 1953: "Mariposas de koch", "Amigo enemigo", "Nido en los huesos", "Pero uno pudo", "Es superable", "Reducido" "De viboradas", "Hombre-perro", "En rojo de culpa, "Las poderosas improbabilidades", "Volamos", "A vuestra elección","Algo del misterio" "Bizcocho para polillas, "Mi muerte suya", "Salvada pureza".
-*Mundo animal*, Buenos Aires, Fabril, 1971:"Mariposas de Koch", "Amigo enemigo", "Nido en los huesos", "Es superable", "Reducido", "Trueques con muerte", "Hombre-perro", "En rojo de culpa", "Las poderosas improbabilidades", "volamos","Sospechas de perfección", "Algo del misterio", "Bizcocho para polillas, "La comida de los cerdos", "Salvada pureza".

en la nueva escritura el punto de vista narrativo, de la primera persona femenina se pasa a un narrador más impersonal en tercera persona y se abrevia la extensión del cuento, de cinco a tres páginas.

Otros cuentos sufren modificaciones como "Es superable", "Las poderosas improbabilidades" y "A vuestra elección", que pasa a titularse "Sospechas de perfección". En general en estos cuentos se amplía su extensión y los argumentos fantásticos se enriquecen con nuevos aportes anecdóticos y pluralidad de visión.

Estos cuentos, en palabras del autor, surgieron inicialmente de "una indignación transfigurada":

> "(...) tal vez como un eufemismo inconsciente de carácter defensivo; pudo haber estado condicionado a la época: pasábamos la dictadura peronista que me tenía sitiado" [237].

En la edición de 1971 estos cuentos se enriquecen con elementos de carácter fantástico. Se amplían las metáforas y alegorías iniciales con nuevas y enriquecedoras visiones más plurales y un lenguaje más depurado.

Entre la primera y la segunda edición de *Mundo animal*, han mediado casi veinte años. En el curso de este prolongado tiempo Di Benedetto desarrolló gran parte de su carrera de escritor. En ese tiempo también se modificaron las circunstancias externas y las del país en particular.

La producción literaria de Di Benedetto es siempre el resultado de una actividad de elaboración muy intensa y muy

---

[237] LORENZ, Günter: "Antonio Di Benedetto", op. cit. p.131.

razonada. Con motivo de la reedición de este primer libro de cuentos el autor expresaba:

> " (...) supongo un tema, lo voy madurando, dejo que la vida me penetre, me documento. La escritura es un momento posterior a ese proceso de gestación. (...) Para el narrador, la literatura es el resultado de la situación del individuo que escribe, determinado a su vez por las características de su época. (...) Hablo del ser humano en conflicto entre su interioridad y las condiciones externas de su vida" [238].

Cuando aparece la segunda edición de este libro, Di Benedetto ya ha publicado sus novelas y gran parte de los cuentos. Algunas obras se han traducido a varios idiomas y ha merecido los premios y distinciones nacionales e internacionales referidos. De allí que la segunda versión de *Mundo animal*, reelaborada en un contexto histórico, cultural y vivencial del escritor muy diferente, se enriquezca con un estilo más depurado, más preciso y que las anécdotas se expandan en visiones plurales y más fantasiosas que las iniciales, escritas bajo un clima de censura y persecución política. Pese a las modificaciones, en lo esencial, el carácter general del libro se mantiene fiel a la intención del inicio.

En el Prefacio de la primera edición de *Mundo animal*, que ya hemos citado, el autor explicaba sus objetivos:

> "(...) busco poner al lector en el juego de la literatura evolucionada, para internarlo en misterios de la existencia que, si no le planteo, puedo suscitar en su imaginación, y también para convocarlo a una cavilación

[238] Sin indicación de autor: "El autor de *Zama* En Buenos Aires: Publican el primer libro de relatos del autor mendocino", en "La Opinión", Buenos Aires, 13 de Octubre, 1971, Sec. Cultura y Libros.

-más duradera que la lectura- sobre la perfectibilidad del ser humano".[239]

El concepto de "literatura evolucionada" al que hace referencia, indica la vocación del autor por crear espacios ficcionales capaces de movilizar la propia invectiva del lector. Los temas de los cuentos serán constantes de toda su obra posterior -el sentido de la culpa, que ha sustituido al de pecado en hombres desgarrados y sin religión, la inclinación al suicidio y la autodestrucción, la existencia de una burocracia y una injusticia insalvables-, ponen a estos hombres anónimos (como casi todos los personajes de Di Benedetto, símbolos de hombres en sentido genérico) en situaciones límites de irresolución y angustia.

Frente al planteamiento de las flaquezas y debilidades generales del ser humano, no propone soluciones ni salidas posibles. El ser humano despojado de sí mismo y de toda defensa, queda solo frente a la necesidad de nuevas respuestas. Son situaciones abiertas con las cuales el autor especula imaginativamente desde los primeros cuentos de este libro.

Di Benedetto conoce perfectamente la teoría del cuento de Horacio Quiroga, reconoce también su magisterio e influencia, pero intenta ir más allá de los límites que el género del relato breve le impone. Carlos Mastrángelo, que elogia la maestría narrativa de Di Benedetto, señala sin embargo una debilidad en algunos cuentos:

"(...) lamentablemente, y es lo único que faltaría para que estos cuentos representasen a un maestro del

[239] DI BENEDETTO, A.: *Mundo animal*, Mendoza, D'Accurzio, 1953, p. 9.

> género, algunos finalizan incompletamente. "Enroscado", tal como el autor lo termina, podría continuar indefinidamente, como esos neblinosos días otoñales". [240]

En ese inicial camino de experimentación, el autor fuerza la estructura breve del cuento con un final abierto, faltando a uno de los "mandamientos" del *Decálogo del perfecto cuentista* de Quiroga. Con esta ruptura de las normas del género, el cuento se presenta como una atmósfera de pesadilla y la realidad del mundo es aprehendida desde un enfoque filosófico y moral que lo aproxima a las ficciones kafkianas, [241] antes que a los otros cuentistas que publican en esas mismas fechas.

En el "Borrador de un reportaje" que acompaña la segunda edición del mismo libro, Di Benedetto explica:

> "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 humano " [242]

Francisco Urondo también percibe ese carácter alegorizante del que, sin embargo, el autor logra sustraerse por la apertura de los finales y por la claridad con que alude a las

---

[240] MASTRANGELO, Carlos: *El cuento argentino*, op. cit. p.83.

[241] * En esa misma línea constructiva se inscriben los cuentos de Ezequiel Martínez Estrada, *Tres cuentos sin amor* (1956), publicados tres años más tarde que *Mundo animal*. No debemos olvidar la admiración de los jóvenes mendocinos hacia este eximio ensayista autor de *Radiografía de la Pampa* y de un excelente estudio sobre Franz Kafka. La visita que realizó a Mendoza en 1953, fue la causa impulsora para que los jóvenes escritores mendocinos se nuclearan en el grupo *Voces*.

[242] DI BENEDETTO, Antonio: *Mundo animal*, Buenos Aires, Fabril, 1971, p. 10.

situaciones reales.

> "En este libro, que reúne quince relatos, parece correr el riesgo de transformar su fantasía en elementos alegóricos; pero como la suya es una fantasía implicante, no resbala por esas peligrosas laderas. Tampoco se deja enredar por la elusión." [243]

La denominación de fábulas para caracterizar estos relatos, no resulta suficiente, ya que también comparten las características de los apólogos y de las parábolas. Son narraciones de sucesos de los que, por semejanza y deducción, se puede extraer alguna verdad o reflexión sobre la naturaleza humana. En algunos casos, se convierten en verdaderos alegatos en defensa de una concepción moral y ética, como ocurre en el cuento "Amigo enemigo" y en "Sospechas de perfección".

Participan estos cuentos también de lo fantástico, pues se mueven en el mismo terreno de la especulación filosófica. Como afirma Italo Calvino, al referirse a la selección de cuentos que prologa:

> "(...) su tema es la relación entre la realidad del mundo que habitamos y conocemos a través de la percepción, y la realidad del mundo del pensamiento que habita en nosotros y nos dirige. El problema de la realidad de lo que se ve -cosas extraordinarias que tal vez son alucinaciones proyectadas por nuestra mente; cosas corrientes que tal vez esconden bajo la apariencia más banal una segunda naturaleza inquietante, misteriosa, terrible- es la esencia de la literatura fantástica, cuyos mejores efectos residen en la oscilación de niveles de realidad inconciliables" [244]

---

[243] URONDO, Francisco: "Reeditan un libro de Di Benedetto: Imaginación empírica y solidez narrativa de un escritor mendocino", en "La Opinión", Buenos Aires, 30 de Noviembre, 1971, p. 7.

[244] CALVINO, Italo: "Introducción", en *Cuentos fantásticos del XIX*, Madrid, Siruela, 1990, 5a. edic., p. 9.

A la manera de las ficciones alegóricas creadas por Nathaniel Hawthorne, Di Benedetto acude en estas narraciones, al arte para transformarlo en una función de la conciencia [245]. De este modo, nos introduce en un mundo de enigmáticas culpas, de castigos insospechados, que duplican las escenas del teatro del mundo y de la condición humana, dentro del marco de una cotidiana realidad, para indagar y cuestionar la perfectibilidad del ser humano, sin necesidad de moralejas.

1.2. BESTIARIOS : HOMBRES Y ANIMALES

> "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, camouflada y construida, revela orígenes inexpiados. Un pequeño filamento animal vive en el menor de los odios. (...) Y uno de los signos terribles del hombre consiste en no comprender intuitivamente las fuerzas del universo más que por una psicología de la cólera" [246].

Esta afirmación de Bachelard reafirma la tendencia general del escritor de buscar en lo imaginario la proyección de sus

---

[245] En la parábola "El holocausto de la tierra", Hawthorne concluye, "el corazón, ésa es la breve esfera ilimitada en la que radica la culpa de la que apenas son unos símbolos el crimen y la miseria del mundo. Purifiquemos esa esfera interior, y las muchas formas del mal que entenebrecen este mundo visible huirán como fantasmas" HAWTHORNE, Nathaniel: "Holocausto de la tierra", cit. en BORGES, Jorge Luis: "Nathaniel Hawthorne", *Nueva antología personal*, Barcelona, Bruguera, 1985, 3a. edic. p. 228.

[246] BACHELARD, Gastón *La poética del espacio*, México, Fondo de Cultura Económica, 1986, 2da. reimpresión, p. 76.

angustias y de sus temores. El animal, desde la antigüedad encarna la representación ilimitada de fuerzas positivas o malignas, asumiendo la identidad que el hombre en cada época quiso asignarle.

En la Edad Media, los bestiarios adquirieron el valor de textos pseudocientíficos que utilizaban descripciones fantásticas de animales y seres reales e imaginarios, para ilustrar aspectos del dogma cristiano. Por tanto los animales tenían un valor simbólico y polisémico.

Dentro de la corriente de la literatura fantástica postulada por Borges, reaparecen los bestiarios y los seres imaginarios como una posibilidad de seguir recreando los monstruos que es capaz de crear la imaginación del hombre. Como afirma Borges en el "Prólogo" de *El libro de los seres imaginarios*:

> "Ignoramos el sentido del dragón, como ignoramos el sentido del universo, pero hay algo en su imagen que concuerda con la imaginación de los hombres, y así el dragón surge en distintas latitudes y edades" [247].

En el mismo libro, Borges para presentar un animal imaginario, el "Fastitocalon", escribe:

> "La Edad Media atribuyó al Espíritu Santo la composición de dos libros. El primero era, según se sabe, La Biblia; el segundo, el universo, cuyas criaturas encerraban enseñanzas inmorales. Para explicar esto último, se compilaron los Fisiólogos o Bestiarios." [248]

---

[247] BORGES, Jorge Luis: "Prólogo", en *El libro de los seres imaginarios*, op. cit. p. 5.

[248] BORGES, J.L.: "Fastitocalon", en op. cit. p. 90.

Como hemos señalado, Di Benedetto ha aprendido de Borges a explorar en las posibilidades de lo fantástico y, aunque se aparta de la función lúdica y metafísica de los textos borgianos, sí recoge aquellos elementos que sirven a su propia recomposición del universo narrativo. Los cuentos de *Mundo animal*, se inscriben en esa línea de experimentación narrativa en la que incorpora técnicas, temas e influencias de distintas fuentes para recrearlas y conformar un imaginario propio.

En la primera edición de *Mundo animal* todos los cuentos mantienen una estructura similar en cuanto al procedimiento escogido de un narrador en primera persona o, como lo define Genette, autodiegético [249]. En la segunda edición, en la reelaboración de "Mi muerte suya", que cambia el título por "Trueques con muerte" y en el nuevo cuento que introduce, "La comida de los cerdos", el relato se presenta en tercera persona, a través de un narrador heterodiegético que confiere mayor ubicuidad y omnisciencia al acto comunicativo.

Las narraciones autodiegéticas, que predominan en toda la narrativa del autor, tanto en sus cuentos como en las novelas, tienden a otorgar a la diégesis narrativa un mayor grado de verosimilitud, se presentan como confesiones de las que se hace partícipe directo en el acto comunicativo al lector.

1.2.1. Fábulas, alegorías, sueños

El estilo de los relatos, que caracteriza toda la prosa posterior de Di Benedetto, es de un expresivo despojamiento,

---

[249] GENETTE, G.: *Figures II*, París, Seuil, 1983.

casi velado, conceptual, que se expresa en cuentos muy breves como "Mariposas de Koch".

En este cuento, el protagonista, al ver a su burro comer margaritas, decide imitarlo para lograr su misma serenidad espiritual. Pero con las margaritas ingiere mariposas que comienzan a multiplicarse y un día deciden volar. El poético vuelo de las mariposas albergadas en su interior, se transforma en escupitajos rojos, del color de su sangre, que caen pesadamente al suelo. El horror de la enfermedad que corroe el cuerpo y acerca la muerte, se transforma, por obra de la fantasía, en un intercambio de las esencias del mundo animal al del hombre, en una huída de la conciencia. La función apelativa de la narración autodiegética tiende a dar como verosímil una visión, una interpretación de la realidad aunque la óptica de esta visión pueda no coincidir con la de los demás. Efecto que se acentúa por el tono coloquial del discurso -dirigido a una segunda persona que no tiene presencia en el texto-, en el que se imbrica la imagen bucólica de la naturaleza y el horror de la descomposición que la misma origina.

> "Así es como han empezado a aparecer estas mariposas teñidas en lo hondo de mi corazón, que vosotros equivocadamente llamáis escupitajos de sangre. Como veis, no lo son, siendo, puramente, mariposas rojas de mi roja sangre. Sí, en vez de volar, como debieran hacerlo por ser mariposas, caen pesadamente al suelo, como los cuajarones que decís que son, es sólo porque nacieron y se desarrollaron en la oscuridad y, por consiguiente, son ciegas, las pobrecitas".[250]

María Esther de Miguel sugiere, como hipótesis de la posible coincidencia entre "Mariposas de koch" y "Carta a una

---

[250] DI BENEDETTO, A.: *Mundo animal*, Buenos Aires, 1971, p. 14. Todas las citas corresponden a esta segunda edición del libro.

señorita en París" de Julio cortázar -publicado en 1951, el mismo año en que se marcha a Francia-, el hecho de vivir:

> "(...) años signados por la falta de libertad en que el argentino vivió horas de peligrosa incertidumbre. Cuando no de humillación" [251].

Hemos señalado anteriormente la censura reinante durante el periodo de gestación de estos libros, pero más allá de la situación externa y, atendiendo a la producción inmediatamente posterior del autor, hay una intención estética y ética que va más allá de este hecho. Hay una voluntad creadora en la utilización de imágenes, asociaciones, sueños y fantasías. En el mismo "Borrador de un reportaje" que precede los cuentos de *Mundo animal*, el autor expresaba:

> "(...) que lo mío sea un estímulo de aptitudes creadoras de los otros y, a su merced, vaya más lejos de donde yo pude llevarlo" [252].

La forma concentrada del cuento, apta para la síntesis simbólica, transmite una visión angustiante e intensa. El sentimiento de culpa, la relación torturante con el padre y el fantasma sangriento de la guerra, que aparecen en relatos como "Nido en los huesos" y en "Amigo enemigo", recuerdan las ficciones de Kafka, por su atmósfera angustiante en las que el horror de la condición humana se muestra bajo diversas facetas.

En otros casos, la reminiscencia nos acerca a autores como Camus y Sartre, por el sentimiento de enajenación que los

---

[251] MIGUEL, María Esther de: "Conclusión", en "Aproximación a la obra de Antonio di Benedetto", *Nueva crítica*, Nro: 1, Buenos Aires, 1970, p. 103.

[252] DI BENEDETTO, A.: "Borrador de un reportaje", op.cit. p.10

personajes manifiestan con respecto a la realidad del mundo exterior. Ya no es la fantasía la que irrumpe en la realidad de una manera casual, sino el horror, la culpabilidad, la animalidad, la enfermedad que corroe y destruye, más que el cuerpo, la mente y los sentimientos del individuo. Visiones éstas que exceden las circunstancias del país. En ellas hay una concepción general sobre el hombre, el mundo, su destino que será un tema constante en la obra del autor.

En "Amigo-enemigo", un joven que quedó mudo al descubrir a su padre muerto por suicidio, vive incomunicado y rodeado de los libros que pertenecieron al progenitor. Libros sobre astrología, química, quiromancia, con los que el padre había pretendido falsificar licores.

En la habitación en la que se halla el joven mudo confinado con los libros, convive con un *pericote*, rata de albañal, que se ha introducido escapando de la persecución de los niños en el canal. Para evitar que el animal comiese los libros, única memoria del padre, empezó a darle pan y le puso nombre y edad: *Guerra*, que "Tiene los años de la humanidad y todavía más" [253].

La rata comienza a crecer de manera monstruosa, desborda los cajones de libros y se abalanza contra el joven. Este le arroja , como si fuera un puñal, una lapicera que se clava en la masa informe del animal. El monstruoso *pericote* huye dejando un reguero de sangre y el mudo recobra la voz.

Las interpretaciones de este cuento son múltiples por la cantidad de elementos que se condensan en un texto tan breve:

---

[253] DI BENEDETTO, A.: "Amigo-enemigo", op. cit. p. 20.

la figura del padre, el suicidio, la culpa, la pérdida de la voz, la pobreza, el animal que de compañero se trastoca en monstruo amenazante, la defensa ante el monstruo, la recuperación de la voz. Una interpretación literal nos orienta al monstruo de la guerra, tan antigua como el mundo, como simbología del *pericote*.

El animal se alimenta del pan que le brinda el joven y de los libros, única herencia del padre que se ha quitado la vida, dejándolo en la pobreza y con la pérdida del habla ante el horror de la muerte. El joven hiere mortalmente al monstruo con la pluma de una lapicera y recupera la voz. El monstruo, tras el reguero de sangre, lleva consigo todo el pan y el papel de los libros que ha comido, se lleva las culpas y el mudo recobra el habla.

Desde la pespectiva de un análisis psicológico se pueden extraer otras conclusiones diferentes a los indicios que el autor intercala en el texto. Los temas que surgen en la historia como el del suicidio, el sentimiento de culpa, la soledad y la incomunicación aparecen de manera reiterada en toda la obra de Di Benedetto.

El cuento incorpora también las formas de la hipertextualidad, como denomina Genette al texto en segundo grado [254]. En este relato opera por analogía, al incluir en un breve sumario la historia de "El flautista de Hamelín". En el cuento tradicional, el flautista libera de todas las ratas a un pueblo con el encantamiento de su música. El joven, al deshacerse del *pericote* recupera de a poco, como si se tratara

[254] GENETTE, G.: *Palimpsestos*, op. cit.p. 14 y ss.

del sonido de una flauta, su propia voz.

> "*El Tesoro de la Juventud* y *El flautista de Hamelín*. Un viejito de melena larga y blanca que toca un cornetín y multitud de ratas que pasan junto a él y se arrojan a un río ..."
>
> "El miedo y el asco (...) me forzaron un aliento de voz que yo no sabía qué era y creí sería, desee que fuese una flauta. Y mi arroyito de voz era el terror afinándose en música al paso por una flauta." [255]

La intención de formular narraciones abiertas, polisémicas, por lo que difieren del concepto tradicional de fábulas o moralejas, era dada por el autor en la Introducción a la primera edición del libro:

> "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" [256].

En el cuento "Bizcocho para polillas", el juego de las analogías lleva también a la asimilación del plano humano y animal en una relación destructiva. Un joven que ha optado por la soledad y el retiro, se convierte en alimento de las polillas como una ropa en desuso. Las polillas, en un comienzo, le comen las ropas dejando al desnudo un cuerpo que no supo brindarse al amor y la comunicación. El narrador, cansado de vivir sin saber para qué, ofrece a las polillas ya no sólo las ropas que le cubren, sino su corazón para que lo devoren y le quiten la vida.

El tema de la muerte, del suicidio y la tentación

---

[255] DI BENEDETTO, A.: op. cit. pp.19 y 21.

[256] DI BENEDETTO, A.: op. cit., primera edición, pp. 8-9.

permanente de la muerte, es un tema que se reitera en toda la obra posterior del autor, en particular, en *Los suicidas*. Hay una culpa desconocida y latente que arroja al ser al abismo o a la tentación de la muerte, pero el narrador no asume nunca la decisión de tal acto, son las polillas la que lo devoran y la compañera es la que se suicida en la novela citada. La muerte es una incógnita y una tentación que ejecutan animales u otros seres, el narrador no asume el acto de quitarse la vida. Como señala Malva Filer:

> " (...) el rasgo más acusado en los textos de *Mundo animal*, es el sentimiento de culpabilidad que abate a sus personajes, y los empuja a aceptar como merecida su propia destrucción. Se trata de una culpa nunca explicada, que el condenado admite con el mayor fatalismo"[257].

En la mayoría de los relatos que componen este libro, se produce una suerte de extrañeza, de enajenación ante un mundo que aparece como incomprensible. Con minuciosidad casi impersonal, pese a la utilización de la primera persona narrativa en todos los cuentos, se narran hechos de contenido simbólico, sin un plan de desarrollo temático explícito, sino más bien, a la manera de visiones o imágenes capaces de irradiar múltiples significados.

El autor ha expresado también, que estos cuentos no son más que "ordenamientos del sueño, de sueños que de noche soñaba y pasaba en limpio en las horas puras, las del amanecer" [258]. Del mismo modo, Hawthorne se propuso escribir un sueño "que fuera

---

[257] FILER, Malva: "La obra anterior a *Zama*. Experimentos narrativos", en *La novela y el diálogo de los textos*, México, Editorial Oasis, 1982, p. 16.

[258] DI BENEDETTO, Antonio: "Borrador de un reportaje", en Op. cit. p. 10.

como un sueño verdadero y que tuviera la incoherencia, las rarezas y la falta de propósito de los sueños" [259]. En los relatos de *Mundo animal* se equipara la literatura a las invenciones oníricas en las que la causalidad y la lógica desaparecen tras la superposición de imágenes que se transforman y contraponen como en el sueño de Hawthorne.

Las reflexiones de contenido alegórico y simbólico, toman diversas formas. El relato "Es superable", en la primera edición presenta la historia de un presidiario que asevera haber sido carnero antes de ser preso y, por tanto hombre, y haber descubierto la angustia. En la segunda edición el cuento es reelaborado con nuevas imágenes y nuevas metamorfosis.

Una vaca, después de su paso por el matadero, se metamorfosea en hombre, que es detenido por la policía. En el despacho del juez se convierte en un documento encerrado en la caja fuerte. Como consecuencia de un incendio, pasa a ser pan que más tarde será devorado por un niño hambriento y las migas sobrantes se convertirán en alimento para los pájaros. El paso de animal a hombre sólo es perceptible por la adquisición de la facultad del entendimiento que, al mismo tiempo, es la fuente generadora de la angustia existencial.

> "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 es que hace falta la angustia para poder pensar". [260]

Estas mutaciones trastocan y contradicen la "teoría sobre

---

[259] BORGES, JORGE L.: "Nathaliel Hawthorne", en op.cit. p.235

[260] DI BENEDETTO, Antonio: "Es superable", en op. cit. p. 32.

la materialidad constante" del señor juez y de sus empleados. Tras la muerte y en cada metamorfosis, la materia cambia o se modifica, no muere. La degradación, propia del hombre, comienza con la falta de libertad, como afirma el personaje del cuento:

> "Abomino de mi condición. No de la condición humana, sino de la condición humana sin libertad" [261].

La muerte, pese a los subterfugios, llega. El hombre al transformarse en migas que recogerán los pájaros, padecerá la muerte. Pero la muerte es sentida como una liberación; será una muerte "alada", transportada por los pájaros capaces de elevarse por encima de esa denostada falta de libertad.

> "Me reencuentro en las migajas, mis últimos restos, levemente ateridas sobre el pavimento color de ceniza.
> Después vendrá el sol, a devolver el dorado a las cascaritas.
> Sus destellos atraerán las aves que vengan navegando el cielo y, entonces, por sus picos, me elevaré a otra muerte, alada.
> Yo acepto. La vida es superable" [262].

De este relato se desprende la necesidad de la condición humana de una inmersión en la animalidad, para recuperar la primigenia inocencia, los sanos sentimientos y la espiritualidad propia de los pájaros, de los seres alados, capaces de volar, de elevarse por encima de la materialidad de lo cotidiano.

---

[261] DI BENEDETTO, A: op.cit. p. 35.

[262] Ibid. p. 37.

Di Benedetto construye en este cuento una serie de secuencias alegóricas en las que lo animal y lo humano se funden en un mismo plano de ficcionalización. Confluyen en esta elaboración distintas vertientes de la literatura universal, de la filosofía existencialista y la problemática sobre el ser y la muerte, hasta referencias bíblicas y de textos sagrados.

En la organización textual del relato no hay representación espacial ni temporal concreta, la materialidad como vaca, su sacrificio y la conversión en hombre preso se refieren a un pasado. La conversión dentro de la caja fuerte en documento, el incendio y la metamorfosis en pan se inscriben en el presente y la posibilidad de las migas de ser elevadas por los pájaros constituyen un futuro anhelado. Tampoco hay actantes en la construcción del relato. El sujeto discursivo o narrador, intercala las secuencias de un proceso puramente mental, sin referencias a una realidad externa concreta. La parábola cristiana de la muerte injusta en la crucifixión y del cuerpo de Cristo convertido en alimento, constituye una isotopía figurativa de lectura subyacente en el texto.[263]

Este cuento mantiene una relación hipertextual con otro relato breve, "Bueno como el pan", incluido en *Cuentos del exilio* [264], escrito y publicado muchos años más tarde. En este cuento, el sentimiento de culpa se vincula a la situación del exilio y los padecimientos que éste implica. Una carta del país de origen de la hija del narrador, desencadena la atenazante

---

[263] Algunos conceptos sobre la organización textual se han tomado de A.J. GREIMAS: *La semiótica del texto. Ejercicios prácticos*, Barcelona, Paidós, 1983.

[264] DI BENEDETTO, A.: *Cuentos del exilio*, Buenos Aires, Bruguera, 1983, p. 83.

culpa por haber abandonado material y económicamente a la familia. La impotencia ante una situación que se presenta insoluble por el destierro involuntario y las propias penurias económicas, llevan al protagonista a evadirse por la imaginación compensadora. Contemplando desde su balcón el vuelo de las palomas, la fantasía lo transforma en alimento:

> "El padre se está panificando. Se vuelve pan, se dora y se seca, se resquebraja. Luego sopla un poco de viento y como el pan se deshace, el aire carga con él y generosamente distribuye las migas a las palomas (...)" [265].

La situación que da origen a ambos relatos es diferente, en este último puede hallarse una posible relación biográfica. Pero el significado compensador de la fantasía por mediación de la transgresión discursiva, adquiere la misma función que en el relato de su primer libro.

En la proyectada antología *Cien cuentos*, preparada para Alianza Editorial -inédita aún-, el autor incorporó otro breve relato de marcado carácter epistolar y biográfico, "Epístola paternal a Fabia. Cuento como una carta", que no había sido editado ni incorporado en ninguno de sus libros. En este relato resurge el tema del duro exilio, la culpa por no poder alimentar, en el sentido amplio de alimento espiritual y material, a la hija que se encuentra lejos. La falta de libertad, referencia permanente de los cuentos de la primera época, se reitera por la interposición de un hecho más cruento, el propio exilio del autor, la persistencia de la culpa y la necesidad del alimento para los demás. La técnica epistolar utilizada otorga mayor realismo al discurso, que se aproxima

---

[265] DI BENEDETTO, A.:"Bueno como el pan", en *Cuentos del exilio*, op. cit. p. 87.

al sentido de una confesión.

> "Digo esto, Fabia, por una carta en que me cuentas tus cosas. Un poco de ellas, no demasiado. No te reprocho, supongo que es por no darme pesadumbres. En esta carta hay un párrafo, una línea que me traspasa: *Cuando al final del día vuelvo a casa y no hay qué comer.*
> Sin volver a leerla, seguiré escuchándola".[266]

Las metamorfosis hombre-animal, hombre-alimento, a la vez partes y elementos integradores del universo, surgen en numerosos relatos del autor que se interrelacionan con los de esta primera época narrativa conformada por los cuentos de *Mundo animal*. De allí que señalemos isotopías significativas que se reiteran de manera constante en la literatura del autor mendocino.

En 1987 Di Benedetto publicó en la revista *Femirama* una serie de relatos cortos agrupados bajo el denominador común de "Reunión en Nochebuena, de gente que sueña" [267]. Algunos de esos sueños fueron reelaborados e incorporados luego en *Cuentos del exilio*, como cuentos independientes con los títulos "Hombre-pan dulce" y "Sueño con arca y pavo".

El primero de estos relatos se sitúa en la Nochebuena y en la imagen de los belenes. Entre las figuras que reproducen los animales de un belén, coexisten animales irreconciliables como especies en la naturaleza. El león y la oveja, junto a los pastores, contemplan al niño. Las imágenes estáticas que evocan el nacimiento de Cristo, contrastan con la realidad. La violencia y el instinto de supervivencia que domina el mundo

---

[266] DI BENEDETTO, A.: "Epístola paternal a Fabia. Cuento como una carta", copia dactilografiada incorporada a la selección de *Cien Cuentos*, proyectada por Alianza Editorial, p. 8..

[267] DI BENEDETTO, A.: "Reunión en Nochebuena, de gente que sueña", en *Femirama*, Buenos Aires, Diciembre de 1987.

humano y animal lleva al protagonista a proyectar las metamorfosis de los animales y de los alimentos. El mismo se convierte en "pan dulce".

> "Una señora elige y compra ese pan dulce, es por la Navidad. En su hogar un filoso cuchillo me corta, una mano me distribuye y muchos dientes me destrozan" [268].

La narración autodiegética, la fusión de realidad y fantasía compensadora, conectan estos relatos con los de *Mundo animal* por la técnica narrativa, la temática y preocupación formal, aunque hayan sido escritos con casi veinticinco años de distancia unos de otros. El principio de analogía entre la imagen y la realidad, se convierte en una sucesión de planos enfrentados.

"Sueño con arca y pavo" recurre a las simetrías y analogías entre una Nochebuena azotada por una copiosa lluvia, con la historia bíblica del Arca de Noé recuperada a través de los sueños. La relación se invierte, los animales se amotinan y se adueñan del arca. La vigilia retrotrae al hombre a la realidad y, como es Navidad, decide matar al pavo que capitaneaba la rebelión animal de sus sueños.

La indiferenciación que se produce en los cuentos entre el mundo de los hombres y de los animales, tiende a la despersonalización del hombre. Ambos universos se funden en el de los seres vivientes, criaturas imperfectas sin Dios ni salvación posible. A través de la metáfora y la animalización, el hombre es observado desde fuera con todos los defectos de su propia naturaleza animal. Propósito que queda anunciado en el

---

[268] DI BENEDETTO, A.: "Hombre-pan dulce", *Cuentos del exilio*, op. cit., p. 158.

título del primer libro, en la relación analógica y metafórica que establece la aposición calificativa *Mundo animal*.

En otro plano de significación, los animales representan la misma dualidad que caracteriza al mundo humano que se debate entre el bien y el mal. Los personajes resultan atacados por animales a los que han dado albergue y alimento, como ocurre en "Nido en los huesos" y "Bizcocho para polillas". Los animales adquieren el simbolismo de la inocencia pero también, personifican las fuerzas destructivas del propio ser humano, que es capaz de devorar, agredir, matar a otros hombres. Simbolismo que también se refleja en el cuento "Hombre-perro".

> "La diferencia está en que usted cree que a veces los hombres se portan como perros y yo sé que todos los hombres son unos perros" [269].

El hombre, para su subsistencia, necesita del trabajo que le proporciona los medios para procurarse el sustento diario. Al verse privado de éste por otro hombre, se transforma en perro. El hombre, como la jauría hambrienta de animales, se transforma en bestia capaz de matar para arrebatar a otros el alimento, para asegurar su propia pervivencia. El trasvase del plano de la realidad al plano de la ficción se produce sin ninguna intermediación textual o discursiva. Tampoco hay una personificación del animal, simplemente, como en el relato fantástico, las dos realidades coexisten en un mismo plano del discurso.

> "Estuve aguardándolo pacientemente, pero cuando lo vi toda la furia me poseyó. Se me hincharon los belfos, me fui al suelo y mis cuatro patas me dispararon hacia él, que ya, advertido rápidamente, en sus cuatro patas también, con un

[269]DI BENEDETTO,A.:"Hombre-perro",en *Mundo animal*, p.51.

breve aullido de miedo, mostraba, por instinto de defensa, los dientes." [270]

En este mismo cuento breve el autor procede a la intercalación de una secuencia narrativa o subrrelato. Crea una nueva situación imaginaria, relacionada con el tema central del cuento por analogía, pero que constituye una disgresión de las secuencias narrativas del texto. Una joven, Barbarita, vive con su madre de manera muy humilde para ahorrar y poder comprar un piano. La micro-historia de Barbarita rememora en la mente del protagonista otra secuencia del pasado:

"(...) cuando vino Conchita Piquer al Teatro Municipal, La Perea, departamento seis, aprendió aquello de:
"A la lima y al limón,
Te vas a quedar soltera..." [271].

La "perrada" del narrador consiste en repetirle los versos de esa canción, tiempo después a Barbarita, que sigue pobre, soltera y sin piano. Este procedimiento de intercalación e inserción de secuencias autónomas dentro de otro discurso, se reitera posteriormente en sus novelas *El Pentágono*, *Los suicidas* y en *Zama*. En *El Pentágono*, la esposa del protagonista se llama también Barbarita y Laura -luego Annabella- se divorcia del protagonista por culpa de la compra de un violín.

En "Nido en los huesos" se produce un trasvase entre el mundo animal y el humano como mundos paralelos y simétricos. La niñez adquiere las mismas formas de la inocencia animal y se convierte en víctima de la arbitrariedad e incomprensión del mundo del adulto. Este relato presenta una triple dimensión

---

[270] DI BENEDETTO, A: "Hombre-perro", op. cit. 55.

[271] DI BENEDETTO, A.: "Hombre-perro", en Op. cit. p. 53.

animal-hombre.

Un mono y una palmera llegan a una casa donde sobra el espacio y el dinero. Luego el mono es castigado y privado de alimento por el padre, figura represora que ejerce la violencia del poder. En una segunda parte, separada por un espacio tipográfico en el cuento, es el niño el que se ve privado del amor y el alimento por parte del padre. La degradación abarca al niño como al animal, al no hallar un ambiente, un *hábitat* adecuado para desenvolverse. Niño y mono quedan expuestos a la intemperie.

El niño decide anidar pájaros en su cabeza, hacer de su casa una palmera. Así como el mono que se refugia en el árbol, decide construir un refugio, un lugar para la huida imaginaria donde pensar en hacerse un destino útil para los demás. Una cabeza llena de pájaros implica trinos, alegría, vuelo, superación del desamor y el abandono.

> "(...) si todos pusiéramos nuestra cabeza al servicio de la felicidad general, tal vez podría ser. Pero nuestra cabeza, no sólo el sentimiento" [272].

El concepto tradicional de moraleja propio de la fábula, se modifica y convierte en ruego, en ansia de un futuro deseado. Tema que reitera la idea expresada en "Es superable", la necesidad de sentirse útil, de convertirse en alimento para los pájaros, de elevarse por encima de las pequeñas miserias humanas.

En la tercera parte del relato, los pájaros que anida el

---

[272] DI BENEDETTO, Antonio: "Nido en los huesos", en op. cit. p. 27.

niño en la cabeza concitan también a los buitres, que comienzan a destrozarle los huesos del cráneo con sus afilados picos. El personaje acaba, como el mono refugiado e inadaptado en la palmera, escondido entre unos baúles a la espera de que alguien se apiade y le arroje algún alimento sin azuzar a los perros. La moraleja final es sustituida por un ruego.

> "Pero, por favor, que nadie, por conocer mi historia, se deje ganar por el horror; que lo supere y que no desista, si alienta algún buen propósito de poblar su cabeza de pájaros".[273]

El tema de la relación analógica hombre-mono y hombre-animal, tiene una larga trayectoria en la literatura universal, desde la literatura fantástica tradicional, la ciencia ficción y el cine, hasta la misma tradición de la literatura argentina. Como recuerda María Elena Legaz, en la literatura argentina esa relación ya fue tratada por Leopoldo Lugones en "Yzur" y en la concepción de Roberto Arlt del "simio tiste" [274].

El tema de la experimentación y trasvase de rasgos del mundo animal al humano, también se halla presente en autores más próximos en el tiempo como Adolfo Bioy Casares. Los experimentos del doctor Castel en *Plan de evasión* y en relatos

---

[273] DI BENEDETTO, A: "Nido en los huesos", op. cit. p. 28.

[274] LEGAZ, María Elena: "Nido en los huesos" en la obra de Antonio Di Benedetto", conferencia del Curso de actualización "La narrativa contemporánea" organizado por la Universidad Católica de Córdoba, Edición de la Universidad Católica, Córdoba, 1983, pp. 243-244.

como "De los reyes futuros" de *La trama celeste* , narraciones fantásticas y de búsqueda metafísica, superponen los dos mundos de la naturaleza.[275]

La simbología del mono aparece también en *Zama*, pero con otro nivel de significación. En la bahía en la que Diego de Zama espera la llegada del barco que le traerá noticias para modificar su destino, irónicamente gira en las sucias aguas indefinidamente el cadáver de un mono. Símbolo de la degradación y la muerte, pero también de la incitación al viaje, del choque entre la realidad y los deseos:

> "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 decrépito y ahí estaba él, por irse y no, y ahí estábamos".[276]

Di Benedetto, atento lector de Kafka, pero también de Horacio Quiroga y de Jorge Luis Borges, condensa en estos relatos la fábula que subordina a la estructura narrativa. La construcción del lenguaje, con el rigor y la sobriedad que aprendió de Borges, se pone al servicio de principios éticos tanto como estéticos. Refiriéndose a los cuentos de *Mundo animal*, Graciela Maturo señala:

---

[275] BIOY CASARES, Adolfo: *Plan de evasión*, Buenos Aires, Kapelusz, 1974 y "De los reyes futuros" en *La trama celeste*, Madrid, Castalia, 1990. En estos textos, publicados en 1945 y 1948, respectivamente, Bioy Casares trata el tema de la experimentación por medios quirúrgicos para traspasar a los hombres parte del cerebro de los animales y así modificar sus centros de percepción. En el caso del relato " De los reyes futuros", los experimentos genéticos violentan la naturaleza de los animales que al fin logran superar al hombre mismo y someterlos a su voluntad.

[276] DI BENEDETTO, A.: *Zama*, Madrid, Alianza, 1985, p. 11.

> "Su vocación ética impregna y orienta el juego de la fantasía, que trabaja sobre situaciones vividas, reconocibles, llevándolas a la ampliación hiperbólica o grotesca del tratamiento expresionista".[277]

En los quince relatos que componen este primer libro, hay un constante trasvase de la realidad a los sueños, al horror y la crueldad, como procedimiento que pretende cuestionar la realidad misma y reflexionar sobre las contradicciones de la conducta del hombre.

"En rojo de culpa" el autor aborda el complejo tema de la culpabilidad y los mecanismos que utiliza el inconsciente para liberarse de ella o, en términos de la psicología analítica, transferirla a otros. El narrador protagonista ejerce, pagado por los ratones, el oficio de receptor de todas las culpas que el mundo humano hace recaer en ellos como causantes de todos los males y pestes. Paga que irónicamente utiliza para su supervivencia y la de los suyos, incluidos los abrigos de piel, de ratones, para su esposa.

> "Se consideran inculpables y quieren tener en quien descargar la culpa que los hombres les adjudican, y me pagan a mí para que yo sea la culpa de ellos" [278].

La única manera de destruir las culpas consiste, como aclara el protagonista, en su olvido voluntario. Pero las culpas sobreviven y el hombre pagado para recibirlas, cuando pretende escapar de ellas es devorado por esas mismas culpas a manos de los ratones enfermos de peste bubónica. El pasado y la

---

[277] MATURO, Graciela: "La aventura vital en la creación de Antonio Di Benedetto", Estudio Preliminar en *Páginas de Antonio Di Benedetto. Seleccionadas por el autor*, Buenos Aires, Celtia, 1987, p. 17.

[278] DI BENEDETTO, A.: "En rojo de culpa", en op.cit. p.60.

culpa son indestructibles, vuelven y se reiteran pese a la voluntad por suprimirlos.

Este cuento está elaborado en tres partes separadas tipográficamente en el texto. En la primera un narrador autodiegético plantea el absurdo de su condición de receptor de las culpas de los ratones. La segunda parte presenta la matanza de ratones en una casa como causa posible de la venganza de los roedores. En el discurso, si bien predomina la primera persona narrativa, alternan enunciados formulados en una tercera persona plural con un carácter metanarrativo que refuerza el carácter de absurdo de toda la historia. La tercera parte retoma el problema de la culpa, el intento por huir de ella y la venganza implacable de los ratones.

> "Me previeron que no debía intentar la fuga. Cubrieron el espacio que me circunda de ratones muertos por la bubónica. Comprendí, menosprecié la advertencia y quise huir. Tres de los vivientes treparon por mis piernas y paralizaron mis movimientos (...)[279].

Las referencias bíblicas de la historia de Caín y Abel constituyen el soporte intertextual de un cuento en el que la culpa, la venganza, las guerras se entremezclan en el absurdo de un único hombre depositario de la culpa de todos los ratones.

Los ratones y el sentido de la culpa en este cuento adquieren un carácter simbólico, significado que se refuerza con la interpretación psicológica. Se entremezcla el absurdo de la invasión de los roedores y la negación generalizada del hombre por asumir sus errores y responsabilidades. Las alusiones paródicas al psicoanálisis aparecen en el texto

[279] DI BENEDETTO: "En rojo de culpa", op. cit. p. 62.

tratando de explicar las maneras de liberarse de las culpas:

> "El ilustrado profesor diría que no es posible destruirla, que las culpas permanecen y nos sobreviven, que moralmente sólo podemos contra ellas un acto bueno y compensador referido a la misma cuestión" [280].

La relación de culpabilidad y la referencia bíblica de la historia de Caín y Abel, halla su correlato en otro cuento escrito muchos años más tarde "Cajas, o Abel" [281]. Relato publicado en 1978 en el diario boanerense *La Prensa* e incluido luego en *Cuentos del exilio* con el título de "Dos hermanos".

El relato narra la absurda pasión de un hombre por buscar y recoger cajas como símbolos de enigmas posibles e intentar dilucidar el contenido de las mismas. Una noche encuentra una caja en la acera y desvela su contenido, la cabeza seccionada de un hombre. Mientras deja en el suelo una navaja, con un susurro de culpa, balbucea el nombre "Abel".

La reelaboración del tema bíblico de Caín y Abel, el simbolismo del contenido, asemeja este cuento con los del volumen *Mundo animal*. Pero en lo formal modifica los procedimientos de producción discursiva, no recurre a la simple analogía y correspondencia entre universos diferentes. Lo fantástico surge por la superposición de realidad e irrealidad en un mismo plano descriptivo.

El cuento "Las poderosas improbabilidades" en la primera edición de *Mundo animal* presenta al narrador, durante una

---

[280] DI BENEDETTO, A.: "En rojo de culpa", op. cit. p. 62.

[281] DI BENEDETTO, A.: "Cajas, o Abel", *La prensa*, Buenos Aires, 2 de Abril de 1978.

estancia en el campo, observando a una pava a la que le falta una pata. A la reunión campestre ha acudido Nora, un amor de la adolescencia del protagonista. Un insecto lo pica en un pie y debe guardar cama. Este incidente deja el camino libre al otro joven pretendiente de Nora. La imagen de la pava coja aparece como un símbolo de la desesperanza del narrador que, al faltarle la mujer deseada se siente incompleto, como el animal al que le falta una pata.

En la segunda edición del libro el cuento es ampliado en su extensión y también en sus anécdotas y significación. La que pudo ser "una historia de amor" , como afirma el narrador, incorpora el horror y la asimilación de la mujer a un animal al que le falta una pata como símbolo de imperfección, ante el despecho por haberla perdido.

El cuento, en esta segunda versión, da paso a otras formas descriptivas de la campiña mendocina, los viñedos, las acequias y los animales de una granja donde los protagonistas pasan el día. Allí el narrador ve a una pavita a la que le falta una pata. Los recuerdos de la infancia en los que Nora está asociada a su pensamiento en los actos y fiestas de la escuela, dan paso a otras formas de la fantasía. La picadura de un insecto le obliga a guardar reposo y Nora se interesa por su salud, pero acompañada de José. El sentimiento de pérdida del amor juvenil anhelado, hacen que el enfermo asocie a Nora a la pavita de la granja:

> "Pude ver, por la blusa entreabierta, que sólo tenía un seno, y con la pena por Nora acudió la memoria de la pavita de una sola pata" [262].

---

[262] DI BENEDETTO, A.: "Las poderosas improbabilidades" ,op. cit.

El amor imposible, la barrera de separación del objeto del deseo también se reproduce en diferentes textos narrativos del autor. En *El Pentágono* o *Annabella*, como en el cuento titulado "No", del libro *Grot*, el amor no correspondido se trastoca y desfigura en otras imágenes. En Annabella, la mujer es asociada con una perra; en "No", un incipiente embarazo se erige en muro que divide a los amantes.

A la manera de los sueños, las imágenes del deseo y la realidad se superponen y entremezclan generando una nueva y confusa realidad, la de la fantasía compensadora.

También por obra de la fantasía en "Volamos", un simple gato es visto como un perro y luego como un pájaro capaz de emprender el vuelo. La realidad no es tal como la percibimos y puede esconder matices diferentes: "(...) lo que se cree que es, no es" [283], afirma el narrador, para cuestionar la apariencia de la realidad y del universo. El gato es capaz de ser un gato que vuela, pero el hombre también vuela con su pensamiento, en su soliloquio para captar las diversas formas del mundo.

En este cuento el autor introduce el procedimiento de la trascripción de otra voz narrativa. Transcribe lo que su mujer le narra, un soliloquio femenino acerca del gato-perro-pájaro, da luego paso a un mínimo diálogo con la mujer, a fin de que la pretendida comunicación no se interrumpa. Este brevísimo cuento ensaya con los diferentes puntos de vista de una conciencia narrativa que se desdobla entre lo que escucha, reproduce, ve, piensa y transcribe el narrador.

---

pp. 71-72.

[283] "Volamos", Op. cit., p. 76.

El sentido de la culpa, de una justicia que no se comprende, de la condena aceptada con resignación, reaparecen con connotaciones que tienen que ver con la realidad propia del país y de la situación mundial de posguerra en el cuento más extenso del libro "Sospechas de perfección".Perfección que sólo reviste una imagen de utopía, de irrealidad que sólo existe en la ficción misma. La forma de parábola sirve al autor para condenar la condición violenta e irredimible del ser humano.

En la primera edición de *Mundo animal* este cuento tiene un final armónico: la llegada del protagonista a un país paradisíaco en el que reinan los valores humanos más deseados, luego de haberse liberado de su ejecución por parte de un pelotón de hormigas.

En la segunda edición el contenido se reformula incorporando nuevas secuencias. El deseo de venganza surge como actitud natural del ser humano, que infecta a los miembros de ese mundo ideal al que había arribado el protagonista en la primera versión.

Un anónimo protagonista, maestro de vocación, por el hecho de vender libros y enseñar a leer en una población analfabeta, es enjuiciado. Un anónimo tribunal de hombres enmascarados y montados a caballo, lo condena a muerte. El Tribunal representa una escena que recuerda al Juicio Final de la pintura y la literatura religiosa.

> "(...) mi persona fue llevada a juicio, ante un tribunal de hombres enmascarados y a caballo en bestias cubiertas de gualdrapas. Yo, en medio de todos, de pie, las muñecas oprimidas por una cuerda." [284]

---

[284] DI BENEDETTO, A.:"Sospecha de perfección", op. cit. p. 80.

La ironía envuelve el discurso que transcribe el desarrollo del juicio. El condenado carece de defensor, "-Porque de todos modos serás condenado" [285], le informan y, ante su extrañeza por la realización del juicio cuando ya la sentencia está establecida, el anónimo tribunal le responde: "-Porque este es un país amante de la justicia" [286].

La ejecución del condenado está encomendada a millones de hormigas que devoran sus carnes. Un segundo grupo de hormigas voladoras, debe acabar la tarea devorando los huesos. Estos seres alados, ante el alegato del enjuiciado, se sublevan y en lugar de destruir los huesos, los transportan a un país en el que reina la cordialidad, el amor y la paz. Paraíso donde el condenado renace.

> "Soy uno de los sostenedores de este Reino de los Hombres (que apenas es algo más que un Mundo Animal). Que se cobren en mí, las bestias, lo que de ellas despreciamos, condenamos y tememos, mientras en la misma especie humana brota y se ejerce, por individuos, por multitudes, de instante en instante, o por rachas, la ferocidad, la impiedad, la cerrada torpeza, los inmundos o temibles hábitos, el designio tramposo, el ánimo bélico y, en la guerra y la paz, el sentido de destrucción y la voluntad de opresión (...)". [287]

Cumplido el castigo se produce la redención, pero el germen del odio y de la destrucción están en la naturaleza misma del hombre. El renacido protagonista pretende destruir ese mundo ideal que habita y es sometido a un segundo juicio, sólo que éste se parece a las ferias regionales típicas de la

---

[285] DI BENEDETTO, A.: "Sospecha de perfección", p. 80.

[286] Ibíd.

[287] Ibíd. p. 83.

vendimia de la provincia andina del autor. No hay castigo de su afán de destrucción. El tribunal le ofrece jóvenes para que busque el amor y trabajo, a fin de que se reintegre al mundo.

El mal es una fuerza innata constitutiva de la misma naturaleza del hombre. El mundo ideal se apresta a participar de la venganza del hombre redimido en contra del mundo anterior que le condenó injustamente. La espiral de violencia se presenta como un hecho infinito, como una sucesión intemporal que se repite: culpa, condena, redención, paraíso, venganza son una repetición en la historia de los hombres. La historia es circular y se repite, como proclamaba también Borges. Temática que reaparece en un cuento recogido en *Absurdos*, "Tríptico zoo-botánico con rasgos de improbable erudición", publicado veinticinco años más tarde en España.

El sentido de la culpa que refleja el relato alude a esa doble culpabilidad que arrastra el continente americano, la original y la de pertenecer a un continente castigado y expulsado del paraíso. Teoría expuesta por H. A. Murena en su ensayo *El pecado original de América* [288].

---

[288] H.A. Murena, tanto en sus relatos, como en sus ensayos incorpora lo fantástico, pero no con un sentido lúdico sino, más bien, como un sufrimiento, como una reflexión angustiada de la condición humana. Contemporáneo de Di Benedetto, coinciden ambos autores en esa visión desgarrada del hombre en el contexto americano.

En el conocido ensayo, *El pecado original de América*, Murena expresa: "...el sentimiento de que América constituye un castigo por una culpa que desconocemos: *el sentimiento, en suma, de que nacer o vivir en América significa estar gravado por un segundo pecado original*". "...por escapar a Dios se cae en manos del hombre, que, como se sabe, a pesar de ser la única criatura que ha alzado su voz para quejarse contra el rigor de la divinidad, suele convertirse en el más sanguinario y cruel de los dioses". MURENA, H. A.: *El pecado original de América*, Buenos Aires, Sudamericana, 2da. edición, 1965, pp. 156 y 164.

Al mismo tiempo, la alusión al castigo por enseñar a leer a los analfabetos puede relacionarse con las persecuciones ejercidas por el peronismo contra los intelectuales. El escenario general se relaciona también con la situación de la posguerra mundial, época en que fueron concebidos los cuentos.

Este relato, el más extenso del libro, está compuesto por nueve partes, cada una de las cuales conforma un cuadro descriptivo de cada secuencia temporal y espacial: el juicio y condena, la espera, la ejecución, el renacimiento, la fiesta, el segundo juicio, la venganza. Secuencias que constituyen microrrelatos con una función descriptiva que, a manera de cuadros sucesivos, van conformando una escena en diferentes espacios reales e imaginarios como si de un friso se tratara, o como las escenas de una película que se suceden en un orden temporal. Procedimientos narrativos que se desarrollan y amplían en obras posteriores.

La formulación poética de las descripciones de los paisajes, fácilmente identificables de Mendoza, adquiere en este cuento inusitada fuerza, que no es común en los demás relatos expresados con un lenguaje de síntesis y despojamiento.

El universo de estos relatos breves condensa, de alguna manera, la temática y las preocupaciones que se reflejan en toda la obra de Di Benedetto. La preocupación por la indefensión del hombre frente al mundo que le toca vivir, los sueños y las fantasías que se corporizan en alegóricos animales simbolizando el miedo, el horror y la crueldad de la misma naturaleza del hombre, la libertad como bien inestimable que se torna en contrasentido, se reiteran bajo distintas formas y motivaciones en el conjunto de la obra. Varían las técnicas y las formas expresivas, pero los motivos centrales se desdoblan

BIBLIOTECA

y crecen como en una espiral o como en un laberinto que conduce por diferentes caminos hacia una única preocupación por el hombre.

El autor ha expresado, con respecto a la motivación constante que subyace en sus obras: "(...) las recorre una preocupación esencial por el hombre interior" [289]. Ese hombre interior es que el toma las múltiples formas que la ficción es capaz de crear.

"Reducido" es otro brevísimo cuento en el que los sueños toman corporeidad y se asimilan a la realidad. En sueños, de manera iterativa, se le aparece al narrador un perrito que se convierte en la compañía que compensa su cotidiana soledad. El absurdo se plantea cuando hombre y perro deben optar por fusionarse en el plano de la realidad o en el de los sueños para permanecer siempre juntos.

En "Algo del misterio", un gato habitante de un cine, aprende de los hombres y de las películas. Ha accedido a la vida superior a través de la cultura y de la capacidad de reflexionar, aunque conserva la animadversión hacia los ratones. El gato, que asume la función del narrador, también ha producido películas, es argumentista y director. Figura en las enciclopedias de cine y en las salas de Cine-arte, su único drama es seguir en el anonimato pues ha firmado sus obras con nombre fingido.

Las referencias al cine, a los clubes de cine-arte, nos recuerdan las actividades desarrolladas durante la juventud por el autor en su Mendoza natal. Su reconocida pasión por el arte

---

[289] DI BENEDETTO, A:"Borrador de un repotaje", op. cit.p. 9.

de la cinematografía se refleja en el uso de técnicas propias de la narración fílmica que incorpora a la sintaxis narrativa de algunos de los cuentos de este primer libro.

Otro gato, Fuci, es el protagonista de "Salvada pureza". Fuci también es un compañero de los sueños; es al mismo tiempo gato y leopardo. En los sueños comparte las preocupaciones del narrador que presiente y sueña, anticipadamente, la violencia y el peligro que acechan al mundo adulto. El niño pretende conservar la pureza y la inocencia de la infancia y conservar a su gato, antes de que se convierta en leopardo.

"Trueques con muerte" -que en la primera edición del libro llevaba el título de "Mi muerte suya"-, adquiere una mayor densidad narrativa por la elaboración del lenguaje. El discurso se vuelve más simbólico y complejo en la formulación en tercera persona de la segunda edición, que reemplaza a la narración autodiegética de la primera. Las secuencias y la extensión del cuento se condensan y se reduce su extensión.

El desamor de una pareja que agotó el amor y la gestación de un niño en el vientre de la mujer, se convierte en el motivo desencadenante de la brutalidad. La maternidad se frustra, hecho que la mujer siente como el "principio de su ir a la muerte. Se ha venido sintiendo circundada de vacío, y con nada adentro" [290].

La violencia surge como producto del desamor, de la maternidad frustrada, de una relación sostenida sólo por la convención. En el lenguaje predomina la referencialidad, que concede mayor objetividad descriptiva y acrecienta el horror y

[290] DI BENEDETTO:"Trueques con muerte", op.cit. pp.45-46

la brutalidad de la escena final del relato. La mujer, al ver frustrada su maternidad, arremete a puntapiés contra la gata embarazada y mata en su vientre a los gatitos que crecían en su seno.

El cuento "La comida de los cerdos", incorporado en la segunda edición del libro, es un relato muy breve en el que naturaleza y animales se convierten, como en los cuentos de Quiroga, en fuerzas salvajes y devastadoras. Con elaborado y metafórico lenguaje, un narrador omnisciente relata la aventura de una mujer que, en la soledad inmensa del medio rural, sueña con el mar, las playas de arena y la aventura amorosa. En su delirio casi onírico, se dirige hacia ese espejismo:

> "(...) nadie sabe de qué impulsos dotó, a esa mujer inexplorada, aquel ojo de agua que manaba limpio acariciando sin sensualidad las caderas de una vegetación hecha al destino de su ensimismado mundo líquido" [291].

Ese espejismo de amor y poesía no es otra cosa que el corral de los cerdos, donde "(...) los tres más bestiales la disputan en una contienda atroz", mientas la mujer cree entregarse a los brazos de un inexistente amado.

El horror del final se mitiga por el contenido poético de las imágenes que describen la porqueriza vislumbrada como un idílico paraje:

> "Entre los arroyos y el río, que desenrolla sus ruidos de indefensión contra el sueño, el viento entabla contienda con el sol impalpable que le dice quédate" [292].

---

[291] DI BENEDETTO:"La comida de los cerdos", op.cit. p.103.

[292] Ibid. p. 104.

Los dos cuentos que el autor suprime en la segunda edición de 1971, "De viboradas" y "Pero uno pudo", recurren a la personificación de los animales, las víboras en el primero, los insectos parásitos de las plantas en el segundo. Son realmente los menos logrados y se emparentan más con las fábulas que con el carácter experimental del resto de las narraciones comentadas anteriormente. Una víbora, de manera irónica, recrimina la actitud de los seres humanos y su vocación por ejercitar bromas de mal gusto. En el otro cuento, los insectos parásitos de las plantas llaman asesino al dueño de la casa que decide desinsectarlas, acusándole de su propia falta de higiene.

Estos dos relatos reconocen su filiación con las formas tradicionales de los cuentos de animales y leyendas que son tan ricas en el folclore de las diferentes regiones argentinas. Di Benedetto conocía los trabajos y recopilaciones de este tipo *realizadas por Américo Calí -maestro de escuela que le publicó siendo di Benedetto aún estudiante de bachillerato su primer* cuento-, y los trabajos de recopilación de relatos y leyendas del ámbito cuyano realizadas por Draghi Lucero.

Di Benedetto escoge para sus relatos simbólicos en general, salvo estos dos últimos cuentos, animales más próximos al entorno del hombre con el que conviven y mantienen una relación más estrecha, como el perro y el gato, antes que los animales de vida silvestre como los que recogen las fábulas y leyendas.

En los relatos de *Mundo Animal* confluyen una serie de vertientes literarias, desde el realismo kafkiano, pasando por la literatura fantástica y alegórica, las formas de la psicología freudiana y jungiana, hasta las formas de la

narrativa filosófica y metafísica, en cuyas huellas se pueden encontrar pensamientos de Nieztche, Schopenhauer, Sartre y Kierkegaard. Eclecticismo, que caracteriza la literatura argentina de este periodo, asimilado y transformado en la búsqueda de esa nueva forma de expresión, ligada con la realidad propia, que caracteriza la producción literaria de las últimas décadas.

En estos relatos se hallan en germen las constantes de toda la producción posterior del autor mendocino. Los relatos, como las novelas, parten de una relación distorsionada entre el "yo" narrativo, que asume la mayor parte de sus creaciones, en su relación con el medio que lo circunda. Los personajes son seres de apariencia normal y cotidiana, dotados de una lacerante conciencia de marginalidad, de soledad e incomunicación. Temas que se reiteran en varios relatos y en novelas como *El pentagóno*, *El silenciero* y *Zama*. Son personajes rodeados por el desamor, el sentido de una culpa inconfesada que arrastran como una condena y que les inmoviliza. El medio se torna hostil, incomprensible, ya sea el siglo XVIII en *Zama* o una zona urbana contemporánea como en *El silenciero* y *Los suicidas*. Ese mundo exterior, alienante e injusto, se convierte en una amenzadora fuerza de enjuiciamiento, de persecución e injusticias.

En estos relatos, como en las novelas, hay una nostalgia por la infancia, por la perdida pureza, por la vida animal y su primigenia inocencia, temas que están presentes en varios de los cuentos de este volumen, como en *Zama*, *Los suicidas* y en cuentos de *Absurdos*..

Los personajes, seres anónimos de cualquier calle, asumen esa condición de antihéroes, propio de toda la narrativa

contemporánea. Los sueños y las fantasías de la mente se convierten en refugio, cuando no la escritura, como búsqueda de sentido existencial y como posible camino para la huída. En *El silenciero* el protagonista, un aburrido oficinista, va postergando indefinidamente la creación de su novela *El techo*, título que a la vez se relaciona con la necesidad de espacio vital y de seguridad del que hablaba Bachelard [293], esbozado ya en el cuento "Nido en los huesos".

El clima de las narraciones se convierte en pesadilla y alucinación en la que el límite entre la realidad y la fantasía queda diluido. El uso de un lenguaje netamente coloquial, genera el desconcierto en el lector, la cavilación o la pregunta.

Junto a las desgarradoras alucinaciones de la conciencia, los sueños son también portadores de alegorías y de fantasmas. Toman cuerpo de animales inofensivos o se transforman en feroces símbolos de la amenaza y el peligro que acechan, ya sea al niño en su indefensión, a una mujer que se contempla en las mansas aguas de una charca, como se narra en los cuentos "La comida de los cerdos" y en "Salvada pureza".

El tema de la inseguridad y de la indefensión del hombre expuesto a la intemperie del mundo y a los peligros que la

---

[293] Bachelard señala el simbolismo que adquiere en la literatura la casa, el lugar donde se habita, como símbolo del universo; "...la casa es nuestro rincón del mundo. Es -se ha dicho con frecuencia- nuestro primer universo. Es realmente un cosmos". (...) "frente a la hostilidad, frente a las formas animales de la tempestad y del huracán, los valores de protección y de resistencia de la casa se trasponen en valores humanos. (...) Es un instrumento para afrontar el cosmos". BACHELARD, Gastón: *La poética del espacio*, México, Fondo de Cultura económica, 1986, 2a. reimpresión, pp.34 y 78.

misma condición humana implica, es un tema que se ha reiterado en la narrativa propia del periodo de posguerra. La concepción de una literatura de neto contenido existencialista -que presenta al hombre como a un ser acosado y angustiado, junto a las reflexiones implícitas de carácter filosófico sobre la condición humana-, tuvo gran repercusión en las letras del continente americano y numerosos antecedentes en la misma literatura argentina.

En la narrativa de Di Benedetto, más allá del experimentalismo formal que lo llevó a probar diferentes caminos narrativos, esa preocupación existencial subyace en cuentos y novelas tan diferentes como *El silenciero*, *Los suicidas* y *Sombras, nada más...* Es el camino que en estos primeros experimentos narrativos surge ya claramente vislumbrado y abierto.

1.3. LA CONDICION HUMANA Y LA VIOLENCIA

En los relatos de *Mundo animal* queda reflejada la imperfección de la condición humana y su proximidad al instintivo mundo de los animales. El mal, la violencia, aparecen como condición consustancial al hombre mismo. La relación entre el mundo de los animales y el de los hombres se reitera en otros cuentos y novelas del autor. En general, las criaturas que pueblan los textos son animales naturales antes que monstruos fabulosos o fantásticos.

Los animales escogidos son siempre los más próximos del mundo de la fábula. A diferencia de ésta, cuando se personifican, adoptan una simbología propia del mundo de la mente, representan la angustia, la culpa, la destrucción y la muerte.

La rata que el protagonista de "Amigo-enemigo" alimenta en su cuarto, responde al nombre de Guerra y "...tiene los años de la humanidad y todavía más" [294]. La simbolización de la guerra adquiere un carácter intemporal, anterior a la humanidad misma, de allí que también el sentido de la culpa aparezca como consustancial a la propia condición de habitante del mundo.

El animal, con su fondo natural de irracionalidad, mata y devora a otros animales para su supervivencia. Ese fondo de irracionalidad también pervive en el ser humano, en sus innumerables guerras, en su devorar a los animales como a los otros hombres. Hombre y animal tienen en común el ejercicio gratuito de la violencia, de la irracionalidad. Este tema

[294] DI BENEDETTO, A.: "Amigo-enemigo", *op. cit.* p. 20.

FACULTAD DE FILOSOFIA

reaparece en otros textos del autor, en *El pentágono*, el viajero de un tranvía acaba asimilándose a un blanco conejito y a su destino:

> "El último viaje en coche. Como tú conejito infantil y miserable. Maloliente, vencido, condenado.
> (...) Te llevan en coche, sí; pero te enjaulan, regatean tu precio, te venden, te desnucan, te comen, te digieren..."[295]

Del mismo modo, el hombre es capaz de convertirse en una araña infecta para hacer desaparecer a su rival en el amor por una mujer, como se relata en la misma novela:

> "Me lancé con una precisión de atleta, a su antebrazo desnudo. El tembló levemente, ¿por la araña? ¿por el trance?. Mordí, mordí, violenta, cruel, venenosa, rabiosamente."[296]

En otros casos, la mera distracción, la afición al deporte, es presentada como una manifestación brutal de descarga colectiva de la violencia, de la animalidad que el hombre en masa es capaz de descargar sobre los demás.

> Soy uno de tantos, en la tribuna abrumadora.
> Vocifero e insulto, y cuando de una ceja abierta mana sangre exijo que le reviente el ojo, y para el que se retrajo y no pelea, la escupida sobre el cadáver. Clamo violencia y destrucción.
> Es normal: mi belicosidad es colectiva, mis atrocidades concurren a mezclarse en el aire con las que sueltan los demás".[297]

---

[295] DI BENEDETTO, A.: *El pentágono. Novela en forma de cuentos*, Buenos Aires, Doble P, 1955, p. 56.

[296] Ibíd., p. 81.

[297] DI BENEDETTO, A.: *Los suicidas*, Buenos Aires, Sudamericana, 1967, p. 49.

La dualidad del ser humano, capaz de pertencer a una categoría superior por la cultura y la facultad de la reflexión se ve, sin embargo, enturbiada por el fondo de irracionalidad y violencia que lo asemeja al mundo inferior de los animales. Es el tema del relato "Algo del misterio", de *Mundo animal*, a través de la metáfora del gato que adquiere cultura y por tanto, se siente miembro de una clase superior. No obstante, no pierde su función primaria e instintiva que consiste en devorar a los ratones.

> "Los ratones, aunque ellos creyesen portarse bien y aun si se portaran bien, es más, si todo lo malo que hiciesen fuera jugar conmigo, lo que no es nada malo, serían mis víctimas, de cualquier manera, sin solución alguna" [298].

Del mismo modo que el hombre sobrelleva la culpa, trata de liberarse de ella, de trasladarla y proyectarla a su exterior. Los animales, acusados por el hombre de todas las maldades, desde las fábulas y bestiarios de la Edad Media, también pretenden desprenderse de esa culpa original que les han asignado.

> "Los hombres dicen: 'no es mi culpa; no soy culpable'. Y culpan a la esposa, al clima, a su hígado, a Dios, al nuevo horario.
> 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". [299]

La dualidad entre condición humana y animal, culpabilidad e inocencia, se presenta como las facetas encontradas sin

---

[298] DI BENEDETTO, A.:"Algo del misterio", *Mundo animal*, op. cit., p. 92.

[299] DI BENEDETTO, A.:"En rojo de culpa", op.cit.p.59.

solución en esa dialéctica del bien y del mal que el autor revela como condición inalienable del ser humano.

La infancia y los niños son dueños de la inocencia original de la que participan los animales, inocencia que el adulto destruye por la incomprensión y la violencia. El padre, incapaz de comprender la soledad del niño pequeño, lo castiga, lo condena a la condición de animal acorralado, como ocurre en "Enroscado":

> "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". [300]

El mal y la culpa se presentan, no con un sentido teológico, sino como manifestación esencial del ser. "¿Cómo pueden ignorar lo esencial, que el error se halla incorporado a la raíz del hombre?" [301], afirma corroborando esta afirmación el protagonista de *El hacedor de silencio*.

La violencia está enraizada en la condición humana misma, por su índole viviente, por su parte de animalidad, que el raciocinio, el lenguaje y la cultura no bastan para erradicar. Di Benedetto antes que moralizar prefiere indagar y ejemplificar las diferentes caras de esa violencia a través de hombres y animales, símbolos del universo al que pertenecen.

---

[300] DI BENEDETTO, A.:"Enroscado", en *El Juicio de Dios.Antología de cuentos*, Buenos Aires, Orión, 1975, p. 133. Relato publicado inicialmente en *Grot* o *Cuentos Claros*.

[301] DI BENEDETTO, Antonio: *El hacedor de silencio*, Barcelona, Plaza y Janés, 1984, p.97.

ANTERIOR SIGUIENTE

1.3.1. El simbolismo animal

En la aparición del mundo de los animales, algunos críticos han señalado ese carácter simbólico que adoptan los *mismos dentro de las ficciones del autor mendocino. Graciela* Ricci, en su libro *Los circuitos interiores* [302] -que constituye el primer y minucioso estudio que se realizó sobre *Zama* desde una perspectiva arquetípica-, señala en la obra de Di Benedetto una evolución de la conciencia en la búsqueda del centro o del "sí mismo". Búsqueda que se expresa en relaciones binarias entre los conflictos de instinto-culpa, sexo-pureza, el poder y el querer, vida y muerte.

El yo, siguiendo el concepto de individuación de Jung, en muchos casos es suplantado por otro yo aparente en la progresión de una psiquis fragmentada. Esas regresiones de la conciencia pueden manifestarse en diferentes niveles de irracionalidad, los animales ocuparían parte dé esas fragmentaciones y disociaciones del yo. Como afirma Jung:

> "(...) las bases *inconscientes* de los sueños y de las fantasías sólo en apariencia son reminiscencias infantiles. El realidad trátase de formas de pensamiento basadas en instintos primitivos o arcaicas, (...) Poco importa que la fantasía consciente esté formada por materiales míticos o de otra índole; en ningún caso debe tomársela al pie de la letra, sino procurar entender su *sentido*" [303].

---

[302] RICCI, Graciela: *Los circuitos interiores. Zama en la obra de Antonio Di Benedetto*, Buenos Aires, Fernando García Cambeiro, 1974, pp.9-15.

[303] JUNG, C.G.: *Símbolos de transformación*, Barcelona, Paidós, 1982, pp. 53 y 57.

Malva Filer, en su ensayo sobre los animales simbólicos en la obra de Di Benedetto, señala en *Mundo animal* una lucha entre espíritu y materia, en la que lo animal encarna de manera general el instinto o la libido. El aflorar de lo inconsciente, simbolizado de este modo, puede adquirir connotaciones negativas como positivas. De allí que las figuras animales puedan aparecer como formas destructivas y atemorizantes o como figuras protectoras, como ocurre en las leyendas y cuentos de hadas [304]. Señala la autora, como ejemplos, la función de las hormigas voladoras en "Sospechas de perfección" y la bestialidad destructora en "Salvada pureza".

Para Jung: "Los leones, toros, perros y serpientes que animan nuestros sueños, constituyen una libido indiferenciada, aún no domesticada, que al mismo tiempo forma parte de la personalidad humana y por eso puede denominarse muy bien *alma antropoide*" [305].

Como hemos señalado, en otros cuentos y novelas del autor reaparecen los animales con esa duplicidad significativa, aunque también se produce una transformación del simbolismo animal en novelas como *Zama* y en *Los suicidas*. Don Diego de Zama, acosado por los temores que le provocan sus impulsos sexuales, tropieza con un puma que le hace imaginar terribles peligros. En la misma novela, los caballos como formas arrolladoras simbólicas de la sexualidad, aparecen en momentos en los que el protagonista se enfrenta a sus deseos carnales.

---

[304] FILER, Malva: "Los animales simbólicos de Antonio Di Benedetto", en MINC, Rose y Marilyn FRANKENTHALER (Edit.):*Requiem for the Boom, premature?*, New Jersey, Montclair State College, 1980, pp. 123-136.

[305] JUNG, C.G.: *Símbolos de transformación*, op. cit. p. 336.

El *mismo temor* a las pulsiones de la libido aparece en *Los suicidas* bajo la forma de sueño, el protagonista sueña con Julia, su compañera, y la ve bajo la forma de un cerdo salvaje.

En las obras posteriores a *Mundo animal*, el simbolismo se atenúa y se orienta hacia otras formas de esa dualidad. En una entrevista publicada en *La Nación* en 1971, el autor expresaba:

> "Proyecto mi próximo libro como una variante de *Mundo animal* . Quiero que transcurra en el periodo de la primera formación de la tierra. (...) Todos tenemos la cueva prehistórica en el pecho, poblada de feroces y voraces animales antediluvianos."[306]

La dicotomía espíritu y materia, en los primeros cuentos de *Mundo animal* aparece bajo las formas simbólicas de animales que invaden los sueños o se corporeizan asumiendo roles destructivos. Representa la fragmentación de la conciencia de una existencia profana, de allí que el espacio simbólico de las transformaciones opere en el interior del hombre mismo, en su conciencia, como expresa Mircea Eliade:

> "Ya no hay *Mundo*, sino tan sólo fragmentos de un universo roto, la masa amorfa de una infinidad de lugares más o menos neutros en los que se mueve el hombre bajo el imperio de las obligaciones de toda existencia integrada en una sociedad industrial".[307]

Los animales no desaparecen de la obra de Di Benedetto, sino que se transforman y adquieren nuevos significados. El autor conoce y ha estudiado las teorías jungianas del

---

[306] *Sin indicación del autor del reportaje*: "Con Antonio Di Benedetto", en "La Nación", Buenos Aires, 18 de Julio, 1971.

[307] ELIADE, Mircea: *Lo sagrado y lo profano*, Barcelona, Labor, 1985, 6a. ed. p. 27.

inconciente colectivo, se ha documentado en textos bíblicos y medievales, que le aportan elementos creativos para sus ficciones. El mejor ejemplo de esta condensación del mundo del espíritu y de la materia, lo constituye el cuento "Onagros y hombre con renos", incluido en *Absurdos*. Relato en el que, siguiendo las teorías de Mircea Eliade, se produce una regeneración del espíritu por el retorno al tiempo original, tema que también se halla implícito en *Zama*, donde el animal es sustituido por la simbólica imagen del niño rubio.

La literatura científica, relacionada con los temas del psicoanálisis y la filosofía de las religiones, tuvo una gran difusión y fue motivo de interés para los miembros de la *Generación del 55*. Las bases de la psicología jungiana, las reelaboraciones e interpretaciones del mito, se presentaban como vías útiles para analizar e interpretar la realidad y el hombre americanos. Al mismo tiempo, brindaban a la literatura nuevos procedimientos narrativos relacionados con el tratamiento de las formas de los sueños, lo inconsciente, el sustrato mítico y religioso de una cultura predominantemente sincrética.

1.3.2. "Onagros y hombre con renos"

"Onagros y hombres con renos" [308] excede los límites del cuento y constituye más bien una *nouvelle*, o novela corta, a

[308] DI BENEDETTO, A.: "Onagros y hombre con renos", en *Absurdos*, Barcelona, Pomaire, 1978, pp. 175-258.

través de sus setenta y tres páginas. En ella se verifica la reformulación del simbolismo animal mediante la reintegración y el regreso a un mundo primigenio que se remonta hasta los inicios del planeta.

Incluimos esta novela corta en este capítulo pues el tema de la violencia y del "alma antropoide" de la que hablaba Jung, se relaciona con los temas desarrollados en los cuentos de *Mundo animal*. Varía la extensión, se amplían los procedimientos narrativos, pero en ella subyace la misma preocupación de aquellos cuentos. Las relaciones intertextuales se establecen con el simbolismo de los animales representados en los bestiarios, relatos bíblicos e históricos. El simbolismo del mundo animal y del humano se funden para iniciar un viaje al pasado, a la utópica refundación de América.

1.3.3. Símbolos y arquetipos

Un narrador en primera persona comienza relatando los recuerdos, procedentes de la memoria de su abuelo Jonás y de su padre Pablo, nombres con una clara alusión bíblica [309]. Esos recuerdos se relacionan con los renos, animales con signo positivo, al igual que los perros que lamen la mano herida del amo.

---

[309] en la Biblia, Jonás intenta eludir el deber de realizar la tarea encomendada por Jehová, en su intento de huída cae al mar y es devorado por la ballena. Jehová responde a sus ruegos y hace que la ballena lo expulse con vida y pueda cumplir su cometido. *Sagrada Biblia*, Barcelona, Antalbe, 1979, Vol. II, Cap. 1, V.I ss., pp. 936-937. La figura de Pablo, pertenece al *Nuevo Testamento*, por cuya prédica fue perseguido y su causa enterrada durante dos años. *Más tarde declarado inocente* se dirigió a Roma, para continuar su apostolado.

Junto a ésta, hay otra jauría de perros hambrientos que devoran a las víctimas de una batalla provocada por "guardaespaldas de caudillos", "mercenarios, hombres de ciudad, buenos para matar malos jinetes", "mercenarios y baquianos tenían el mismo amo", que los había mandado a matarse entre ellos.[310] Batallas que simbolizan situaciones que se remontan al ambiente pampeano y a las luchas por la tenencia de la tierra.[311]

Este relato inicial anticipa los acontecimientos que aún no se han narrado acerca de los renos y su misión salvadora. En el orden temporal del relato, funciona como una anacronía de orden temporal o prolepsis, como designa Genette a esta función anticipadora de algunas secuencias narrativas.[312]

El procedimiento del narrador que cuenta historias no vividas, pues aún no había nacido cuando ocurrieron, recuerda las técnicas narrativas empleadas también por Roa Bastos y más tarde por Carlos Fuentes. Estos narradores ausentes, nonatos, se convierten en un modo de la conciencia colectiva, que relata y rememora las experiencias comunes de un pueblo o de una

---

[310] DI BENEDETTO, A: op. cit. p. 180.

[311] No resulta aventurado afirmar que esta novela pueda incorporar, como transfondo en su ideologema fundamental, la situación del país durante el periodo de la dictadura militar que encarceló al autor en 1976. *Absurdos* se publicó en 1978, cuando Di Benedetto se encontraba en el exilio, los cuentos que reúne el libro fueron escritos en distintos momentos. El autor ha comentado que a través de las cartas que enviaba desde la prisión a sus familiares, sacaba fragmentos y partes de algunos de sus cuentos. No desechamos la idea que la parábola y metáfora bíblica le hayan servido al autor para reelaborar esa etapa de su vida y hallar sentido a la barbarie que lo rodeaba.

[312] GENETTE, G.: *Figures III*, op. cit.

colectividad, de cuya memoria atávica son partícipes aún antes de nacer.[313]

Jung afirma que a través del pensamiento fantaseador se establece el enlace con los estratos más antiguos del espíritu humano, desde largo tiempo atrás sepultados por debajo del umbral de la conciencia. La denominación de inconciente colectivo es "...útil y precisa pues indica que los contenidos inconscientes colectivos son tipos arcaicos o -mejor aún- primitivos" [314]. Esa función de enlace es la que cumple el narrador nonato, cuya memoria concuerda con el punto de vista del autor implícito en el texto.

El narrador es a la vez destinatario de las narraciones y de las historias transmitidas por su abuelo y por su padre, cumple una función mediadora al ser el depositario de un legado cultural. Las ambigüedades del texto tienen también la

---

[313] A.Roa Bastos en su cuento "Nonato" presenta también a un narrador presente como conciencia: "Me apuro a hablar de esos recuerdos de antes de nacer; no hay muchos pero yo pujo por hacerlos durar", en *De cuerpo presente y otros relatos*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1971. En *Hijo de hombre*, Madrid, Alfaguara, 1989, 3ra.reimpr., el viejo Macario asume esa función de narrar siempre los mismos relatos que pertenecen a la memoria colectiva del pueblo paraguayo. Carlos Fuentes en *Cristóbal nonato*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1987, construye una densa metáfora sobre la historia de América y el descubrimiento que entronca con 1992, también es narrada por el hijo que se está gestando y visualiza el pasado y el presente desde el seno materno: "...antes el tiempo no era nuestro, era providencial; insistimos en hacerlo nuestro para decir que la historia es obra del hombre, (...) entonces tenemos que hacernos responsables del tiempo, del pasado y del porvenir, porque ya no hay providencia que le haga de nana a los tiempos: ahora son responsabilidad nuestra: mantener el pasado; inventar el futuro", p. 11.

[314] JUNG, C.G.: *Arquetipos e inconsciente colectivo*, Barcelona, Paidós, 1988, 3a. reimpres., p. 11.

ambigüedad propia de los recuerdos, más aún tratándose de los recuerdos de un niño. Procedimiento que se acerca al utilizado por Arguedas en *Los ríos profundos* (1958), novela en la que la figura del adolescente, Ernesto, se mueve en un mundo de correspondencias entre el pasado indígena y la cultura española. El joven es el depositario de esos legados y el mediador que deberá cristalizar una síntesis.

Del mismo modo, en la *nouvelle* de Di Benedetto, Lactario deberá emprender su vida partiendo de la experiencia purificadora de Jonás y de los modos de la vida terrenal de su padre, Pablo.

Las secuencias de los recuerdos producen una ruptura de tiempo y espacio o anisocronías, como las denomina Genette, en el desarrollo de la historia.[315] Las secuencias se articulan mediante elipsis temporales, pausas descriptivas, descripción de escenas que no se relacionan directamente con el acontecimiento dramático del texto. El tiempo que se establece de este modo, es un tiempo casi mítico que hace referencia a los grandes ciclos de la humanidad para detenerse en la acronía e intemporalidad de los orígenes.[316]

La tercera persona narrativa incorpora una relación hipertextual de la escena bíblica de Jonás y la ballena. Jonás, devuelto de las aguas a la vida, rebautiza a su hijo Pablo, que

---

[315] GENETTE, G.: *Figuras III*, op. cit.

[316] Augusto Roa Bastos en *Hijo de hombre* ha empleado procedimientos análogos: los hechos de la novela se agrupan en torno a una figura o a un acontecimiento, sin prestar atención a la linealidad de los mismos. La figura del Cristo de Itapé, la figura de Cristóbal Jara coinciden con una dimensión religiosa, pero los acontecimientos humanos prevalecen, como en Di Benedetto, por encima de la concepción teológica.

había muerto en la batalla y había sido introducido en un pozo en la tierra. Pablo luego fue expulsado del pozo, como Jonás del vientre de la ballena. El renacido es rebautizado por su padre con el nombre de Renato.

Se asimilan en el relato, en un mismo tiempo primigenio, la escena bíblica y la forma primitiva de vida en los campos. Padre e hijo deciden sobrevivir, esa voluntad de vivir los lleva a un largo peregrinaje a través del tiempo, más precisamente, hacia el origen del tiempo.[317] Como señala Mircea Eliade:

> "El simbolismo del retorno al vientre tiene siempre una valencia cosmológica. El mundo entero, simbólicamente, *regresa, con el neófito,* a la Noche Cósmica, para poder ser creado de nuevo, es decir, para poder ser regenerado.(...) Penetrar en el vientre del monstruo -o ser enterrado simbólicamente, o ser encerrado en la cabaña iniciadora- equivale a una regresión a lo indistinto primordial, a la Noche cósmica."[318]

Las voces narrativas se alternan y bifurcan en cada párrafo del cuento, otros narradores asumen la primera persona Pablo, Jonás. Lactario retoma el relato e intercala otra voz después de haber nacido. El texto opone, al entrelazar voces diferentes, personas también diferentes. El discurso tiene como ejes actanciales a Jonás, casi profeta con una misión

---

[317] Procedimiento narrativo empleado también por Alejo Carpentier en *El viaje a la semilla* y en *Los pasos perdidos*, las historias narradas difieren en sus contenidos, pero el procedimiento narrativo del regreso en el tiempo hacia la búsqueda de los orígenes culturales del continente y a una cierta forma de utopía, ha sido asimilado por Di Benedetto de los autores latinoamericanos del presente siglo.

[318] ELIADE, M.: *Lo sagrado y lo profano*, Op. cit. pp. 164-165.

purificadora por cumplir, y Pablo o Re-Nato, hijo y discípulo. La relación fundamental se da en torno a la relación padre-hijo cuyos discursos son discordantes. Lactario, más que actante es la conciencia receptora de esos enunciados heterogénos.[319]

Jonás y Renato, en el largo recorrido que realizan en un espacio también indeterminado, recogen huevos y frutas silvestres. Jonás "Reflexiona: 'somos recolectores. en menos de una semana hemos descendido a la condición más primitiva'" [320]. Como en el *Viaje a la semilla* de Carpentier, Pablo y Jonás van retrocediendo a un tiempo primitivo y original, hacia la búsqueda del comienzo de la vida. Como también señala Eliade:

> "El *tiempo del origen* por excelencia es el Tiempo de la cosmogonía, el instante en que apareció la realidad más vasta, el Mundo. (...) la cosmogonía sirve de modelo ejemplar a toda *creación*, a toda clase de *hacer*. Por la misma razón, el *tiempo cosmogónico* sirve de modelo a todos los Tiempos sagrados, pues si el tiempo sagrado es aquel en que todos los dioses se han manifestado y han creado, es evidente que la manifestación divina más completa y la más gigantesca creación es la Creación del Mundo" [321].

En ese camino hacia el origen, los dos renacidos de la violencia que los había expulsado del mundo, siguen en su marcha a una jauría de perros famélicos. Comparten los alimentos y hasta las costumbres por la supervivencia. El viaje, por lo tanto, es un viaje iniciático, un arquetipo del

---

[319] Juan Rulfo, en *Pedro Páramo* refleja la misma discordancia, la homogeneidad de la sangre en la relación del padre con el hijo, Juan Preciado y Pedro Páramo, revela también la discordancia entre las formas de actuación. RULFO, Juan: *Pedro Páramo*, México, Siglo XXI, 1963, 4a.edic.

[320] DI BENEDETTO, A.: op. cit. p. 179.

[321] ELIADE, Mircea: "Regeneración por retorno al tiempo original" en op. cit. pp. 73-74.

eterno retorno, en opinión de Eliade, para integrarse en los gestos primordiales y creadores del mundo arcaico, que encierran la aparición de la libertad. [322]

El retroceso en el tiempo y el camino de la purificación está matizado de visiones casi mágicas. Pablo y Jonás duermen a la intemperie que se torna amenazante:

> "Las estrellas nos observan. No alumbran, miran. no se puede dormir espiado así.
> Con la misma inquietud y un tamaño enojo, Jonás se levanta y les suelta un grito salvaje.
> Comienzan a despegarse y a descolgarse de la bóveda.
> Caen y se funden o se trizan en la amplitud del espacio.
> La noche rutila de chispas. (...)
> El cielo se desestrella, se desastra, se descama en un descendimiento lento y armonioso de partículas de luz que, más cerca de la tierra, flotan" [323].

El lenguaje en este relato se torna poético. Metáforas, aliteraciones, imágenes llenas de cromatismo y sinestesias aproximan el texto ficcional a los textos cosmogónicos primitivos. El retorno a la época de los glaciares los vuelve poéticos cristales que se tiñen de tintes anaranjados por el cuerpo de los renos enterrados en la nieve.

Los espacios y los tiempos no son continuos ni lineales, se superponen o retrotraen en los recuerdos. Pablo recuerda las

---

[322] El concepto de "arquetipo" para Mircea Eliade se vincula a una historia que se ha manifestado en un tiempo remoto que se repite de manera cíclica, relacionada con el origen, muerte y renacimiento. ELIADE, M.: *El mito del eterno retorno*, op. cit. Para Jung el arquetipo también se halla vinculado a las imágenes primordiales, relacionadas con contenidos inconcientes de imágenes vinculadas al drama del hombre frente al cosmos. JUNG, C.G.: *Arquetipos e inconsciente colectivo*, op. cit.

[323] DI BENEDETTO, A: op. cit. pp. 182-183.

guerras y batallas de Europa y se pregunta si habrán acabado, y quiénes serán los vencedores, si los hay.

Una vez que han arribado padre y discípulo al territorio de las nieves eternas, a los "olimpos de los renos", como los denomina Jonás, se convierten en los primeros pobladores de la tierra. En el paraíso la presencia femenina, la Eva primigenia, adquiere la forma de una burrera que surge con su rebaño como una aparición.

De ese encuentro que es como una visión, nace Lactario, el narrador que había iniciado el relato de las memorias de su padre y abuelo. En el largo peregrinar tras las huellas de los perros famélicos, en el acecho constante por la sobrevivencia, llega el momento del ataque de la jauría por el sustento. Jonás logra una intervención mágica, invoca a los renos:

> "Irrumpe el rebaño convocado y hay un momento de batalla, ¡un momento basta!, en que magníficas astas de cristales recios topan a los canes y los echan a volar como despojos" [324].

En el bestiario medieval *El Fisiólogo*, los ciervos se asemejan con los eremitas:

> "(...) eremitas del desierto, que viven una existencia virtuosa, dolorosamente difícil y, cuando tienen sed, corren al manantial de salvación llevando su arrepentimiento, y a través de la virtud y las lágrimas apagan los relucientes dardos del Maligno, y pisotean y destruyen al gran Dragón, el Demonio" [325].

---

[324] DI BENEDETTO, A: op. cit. p. 204.

[325] MALAXECHEVERRIA, Ignacio: "Ciervos", en *Bestiario medieval*, Madrid, Siruela, 1989, p. 42.

En el texto de Di Benedetto, los renos adoptan las formas de animales coadyuvantes y benefactores del hombre -como aparecen en los Bestiarios-, al que liberan de la jauría de perros famélicos. Pero Jonás y Pablo no han aprendido la lección bíblica de la creación del mundo: "Trabajar siete días y después descansar", y duermen después de la batalla de los renos, cuatro días seguidos.

La compleja estructura narrativa de esta *nouvelle*, incorpora, además de los relatos bíblicos, textos medievales, interpretaciones del psicoanálisis, los juegos de los sueños y las fantasías. Renato se desdobla en otro yo y se sueña a sí mismo, temas tan caros a Borges y Cortázar en sus relatos fantásticos:

> "Renato cree que está despierto. Siente que cerca de él se halla alguien, un hombre andrajoso, arrodillado. Sin sorpresa comprueba que el hombre de al lado, el que se hinoja es él, Renato. Se está diciendo a sí mismo, con tono de oración: "Seguirás a tu padre...".
> Entonces despierta y cavila: *Me estoy soñando*" [326].

Después de la liberación de los perros, Jonás y Renato quedan en la soledad. Jonás comienza a emitir sonidos extraños, aúlla, rebuzna, el hombre y el animal han llegado a un estado primario de fusión e integración. Así como el grito convocó a los renos, los rebuznos quieren convocar la presencia de los onagros, que en una gran manada acuden al llamado, sólo que son

---

[326] DI BENEDETTO, A: op. cit. p. 206.

* Borges escribe en "El doble": "...sugerido o estimulado por los espejos, las aguas, y los hermanos gemelos, el concepto de Doble es común a muchas naciones. Es verosímil suponer que sentencias como *Un amigo es un otro yo* de Pitágoras o el *Conócete a tí mismo* platónico se inspiraron en él". *El libro de los seres imaginarios*, op. cit. p. 73.

asnos en lugar de onagros.

Los onagros son también animales descriptos en los bestiarios de la Edad Media con múltiples variaciones, aunque siempre responden a una visión demoníaca y terrenal. En *El Bestiario* de Thaün se lo muestra como el asno salvaje, que todos los días veinticinco de Marzo, rebuzna doce veces para anunciar el equinoccio en el que la noche y el día tendrán la misma duración. En *El fisiólogo* se dice que el onagro que guía la manada, cuando éstas dan a luz a machos, les cortan los testículos para que no puedan procrear.[327] Como animal salvaje, el onagro tiene una función demoníaca relacionada con el sexo y lo instintivo.

Con los animales aparece, ya no como una visión sino como presencia tangible, la burrera que llega para poner fin a los desvaríos de Jonás y a la soledad que los rodea. La bella joven es muda pero emite una serie de sonidos como "iaaa... jam o Iaján o Yajam" [328], nombre que suena más a onomatopeya del rebuzno de sus asnos que a voz humana. Jonás, con la manía por rebautizar todas las cosas, pretende imponer a la joven el nombre de María. La joven, con sus sonidos, impone al fin su nombre, Yajam.

Con la aparición en esta nueva Arcadia de la bella Yajam, Jonás sueña, o imagina, que los burros son onagros, que los siglos se han producido hacia atrás, que está en una ciudad de Francia o de Egipto y que asiste a la representación teatral

[327] MALAXECHEVERRIA, I.: op. cit. pp.152-155.

[328] DI BENEDETTO, A: op. cit. p. 213.

del "Teatro de locos" o "Teatro de asnos" [329]. Rememora parte de unos versos de los coros:

"De las tierras de Oriente...
(Sí, de las tierras de Oriente)
viene viniendo un asno hermoso.
Es valiente, es corpulento
y alistado viene para su dulce carga." [330]

La muchedumbre responde a coro: "Hia-Ham", "Hia-Ham". La asociación entre el nombre de la pastora y el sonido producido por los asnos le traen a Jonás las imágenes de otros símbolos: "Tropel de cerdos, y dice *Impureza*; tropel de asnos, y dice *Herejía*" [331]. Ante estas asociaciones, decide cambiarle el nombre a la joven pastora, ya no por el de María, sino por el de Epona, que asocia a una antigua ciudad sepultada por un volcán. Alusión a Pompeya donde se halló una pintura de una joven montada en un burro con un niño en brazos, esa joven se llamaba Epona, la protectora de los pesebres [332].

Jonás pretende ver a los burros como onagros, el niño Lactario pregunta sobre esos seres que desconoce y que pertenecen al tiempo de la memoria de su abuelo Jonás. Renato convierte en cuento infantil y poético las figuras de los animales, que recuerdan las descripciones del *Platero* de Juan

---

[329] Malva Filer aclara que esta representación de "La fête de l'Ane", también llamada "Fête des fous", son las representaciones populares medievales que se realizaban en Enero en Beauvais para recordar la huída de la Virgen a Egipto y los versos que Jonás pretende recordar pertenecen a un Himno que se cantaba durante la ceremonia, texto recogido en un manuscrito del siglo XI. FILER, Malva: op. cit. p. 130.

[330] DI BENEDETO, A.: op. cit. p. 214.

[331] Ibíd. p. 214

[332] JUNG, C.G.: *Símbolos de transformación*, op. cit. p.261.

Ramón Jiménez:

> "Los asnos están hechos de azúcar morena y su cabezota es un nido de mariposas."
> "Todos los burritos vuelan, con grandes alas de color canela, y van mascando margaritas." [333]

Epona señala el rumbo que tomará la continuación del viaje. Atraviesan praderas de finas hierbas y los asnos entran en celo. Renato y Epona se contagian de las tumultuosas bodas de los animales, el cielo se tiñe de rojo y Jonás clama a los renos purificadores, que no responden a su llamado.

El estallido de las nupcias de los asnos, de los pájaros, de Renato y Epona, hacen renacer la naturelza en su conjunto.

> "Al alba no segó cardos para los asnos, sino flores de tallos largos y con los tallos trenzó adornos que enlazó al cuello de las burritas, y cada una tenía su pecho -blanco o canela o gris o rucio- florecido de sonrojos y sueños azules enhebrados.
> Venía de decorar el mundo, de ofrecer su pagano tributo al amor, mi diosa de la asnería, y le crecían espigas de jacintos en el pecho y se le formaban aretes y pendientes de azahares y jazmines" [334].

Jonás sigue soñando con lograr que los asnos vuelen y recuperen su primitivo ser de onagros, para recorrer con ellos el tiempo hacia atrás, hacia los orígenes montado en esos seres alados. En el peregrinar que han recomenzado, se dirigen hacia las faldas de las montañas, que son sobrevoladas por buitres, cóndores de cuello armiñado, águilas, en tanto los *chingolos* sobrevuelan a ras del suelo.

---

[333] DI BENEDETTO, A: op. cit. pp. 215-216.

[334] Ibíd. p. 221.

Cabe destacar que este viaje inverso, este regreso a los orígenes del ser y del universo, si bien carece de determinación espacial, muestra claros indicios en el texto de localización en la región andina. Epona, a su llegada, provee a Jonás y Renato de calabaza, *bombilla*, yerba mate, jarros de hojalata para alimentarse. Más tarde, cuando se producen las nupcias de los animales y la naturaleza, sopla el viento Zonda, viento cálido típico de la región de los Andes bolivianos y argentinos. El cóndor y el águila de cuello de armiño son también las majestuosas aves que sobrevuelan la cordillera andina. Las descripciones de las majestuosas montañas también tienen semejanza con la imponente cordillera.

Arriban los caminantes a un paraje donde se conservan los blancos esqueletos de los megaterios [335], que conforman una especie de ciudad petrificada en el tiempo. Jonás se introduce en un esqueleto fósil y lo convierte en su casa.

En ese tiempo primigenio descubren al hombre primitivo, a los endriagos o monstruos fabulosos, hasta que se convierten de nómadas y pastores en ganaderos. Esto trae también la compañía de otros hombres, la codicia y la destrucción de sus rebaños. Epona recorre las distintas regiones y comercia con los cueros y lanas de los animales que se han reproducido. Trae utensilios, alimentos y alcohol.

El viaje hacia los orígenes, se revierte e inicia su nueva andadura hacia la civilización. Jonás se embriaga y, por obra del alcohol va pasando por los diferentes estadios animales, rebuzna, ladra, aúlla, brama, rozna, hasta lanzar un grito

[335] Mamíferos fósiles de gran tamaño, localizados en América del sur al principio del período cuaternario y contemporáneos del hombre primitivo.

supremo con el que reencuentra la muerte. La muerte de Jonás es una muerte azul, color firmamento y como una nube su alma asciende hacia el cielo en pequeñísimas partículas celestes.

Renato recuerda la historia de otra de sus múltiples vidas, como antiguo habitante de ciudades. Donde, en opinión de Jonás, vivir es asediar la nada. Pero esa Nada hay que rellenarla, el caos universal, según afirma Jonás, tiene un sentido:

> "Se revelará a tu inteligencia, si la aplicas, y para cada persona puede ser distinto, mas para todos representa una advertencia" [336].

Una progresiva glaciación, la quinta, va congelando la tierra. Encierra en sus témpanos helados todos los objetos de la civilización. Como si de un escaparate se tratara o de un yacimiento de la arqueología y de la historia, los glaciares contienen todos los objetos. Epona y Renato reconocen y nombran todos los objetos que han rodeado al hombre a través de las distintas épocas. Esta quinta glaciación traerá aparejada una nueva vida sobre la faz de la tierra:

> "(...) limpiará el planeta, sofocará las guerras, detendrá la avidez, obligará a los humanos a ser más solidarios entre sí para salvarse, mutarán las especias racionales e irracionales, y el pensante tendrá que deponer su orgullo y emplear con más justicia los dones de la naturaleza" [337].

Epona, la bella pastora que los condujo hacia el tiempo primitivo, sale a recoger los animales; por efecto de la glaciación queda para siempre cristalizada. Pablo, que ha

---

[336] DI BENEDETTO, A: op. cit. p. 244.

[337] Ibíd. p. 244.

abandonado el nombre de Renato observa que, al fin, los renos aparecen tirando un carruaje de pinturas azules y naranjas y transportan a Jonás con un fondo de música celestial, ya no hacia el septentrión, sino hacia una esfera celeste.

> "El color naranja se fue corriendo, como si a su paso lo recogiera el carruaje que absorbía el horizonte, y así terminó la historia de mi padre Jonás, que embelleció la nada." [338].

La aparición de los renos, anunciada desde las primeros renglones de la novela, constituye una secuencia iterativa para reforzar el significado de estos animales y su función purificadora.

De los animales simbólicos de *Mundo animal*, portadores de significaciones existencialistas negativas y depredadoras, Di Benedetto ha pasado a la reconciliación del mundo humano y del mundo animal. La purificación se logra por el retorno a los orígenes, al ser primitivo que se recrea y renace de una inmersión en el espacio sin tiempo del ser ancestral. La dicotomía entre espíritu y materia se supera en esta aventura de la imaginación por la aceptación de la totalidad del ser y la trascendencia del espíritu por encima de la materia.

La oposición demoníaco-celestial, bien-mal, establecida por la tradición en la oposición onagros-renos, queda deconstruida. El poder de Jonás para invocar a los animales, no logra hacer visibles los onagros que son sustituidos por simples y mansos asnos hechos de "azúcar morena", lo demoníaco ha sido eliminado. Jonás ha sufrido varias muertes y renaceres. Ha renacido después de su expulsión de la ballena, ha muerto

---

[338] DI BENEDETTO, A: op cit. p. 246.

disgregado como materia celeste y ha vuelto a renacer para ser transportado por los renos hacia la intemporalidad.

Como experimento narrativo, este relato procede a la elaboración de un espacio intertextual que se nutre de diferentes ámbitos de la cultura. Las voces narrativas se disgregan y diversifican en secuencias, que alternan los diferentes puntos de vista. Las elipsis y pausas descriptivas de contenido poético, configuran secuencias narrativas insertadas en espacios o escenarios que bien podrían representarse a través de secuencias fílmicas. Como composición formal, como discurso verbal abstracto, posee también los rasgos propios de la composición discursiva y de las imágenes que puden conformar una secuencia cinematográfica.[339]

La angustia existencial de los cuentos de *Mundo animal*, se convierte en una nueva forma de indagar sobre la nada de la existencia y la necesidad de ocupar esa nada con algún sentido trascendente. La parábola bíblica y las legendarias historias de los textos de la antigüedad se constituyen en los hipotextos de una nueva reformulación simbólica y narrativa.

La fabulación de antiguos mitos adquiere la función de establecer un orden dentro del caos, de fundar un cosmos en el

---

[339] CHATMAN, Seymour: *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y en el cine*, Madrid, Taurus, 1990.

cual el individuo pueda integrarse.[340] Di Benedetto ha manifestado una constante preocupación por el destino del ser humano, como individuo conformado por su pasado y su historia:

> "(...) en cuanto a los agentes que pueden motivar a ese *individuo, funcionan desde los instintos hasta el mito.* El mito que sin pensarlo heredamos todos, lo recogemos y lo aplicamos. A veces influye en nuestra fantasía y lo transfiguramos y convertimos en materia narrativa". [341]

Como señala Mircea Eliade, el hombre arcaico reproduce *esporádicamente la cosmogonía de la creación.*

> " (...) la abolición periódica del tiempo y el restablecimiento de sus virtualidades intactas, que le permite en el umbral de cada *vida nueva* una existencia continua en la eternidad y, por consiguiente, la abolición definitiva *hic et nunc*, del tiempo profano" [342].

---

[340] El *concepto de mito tiene varias y diferenciadas acepciones*; aquí retomamos el concepto utilizado por Eliade, textos que el autor también ha utilizado, en el sentido de modelo de espiritualidad primitivo , que es intemporal, y que sirve de modelo para el mundo o para la eternidad. El mito, el rito y el arquetipo expresan una serie de afirmaciones coherentes sobre la realidad última de las cosas, sistema que en sí mismo conforma una metafísica. O como lo define G. Durand: *Entenderemos por mito un sistema dinámico de símbolos, de* arquetipos y de esquemas, sistema dinámico que, bajo la impulsión de un esquema, tiende a componerse como relato. El mito es ya un esbozo de racionalización puesto que utiliza el hilo del discurso, en el que los símbolos se resuelven en palabras y los arquetipos en ideas.El mito explicita un esquema o un grupo de esquemas. Así como el arquetipo promovía la idea y el símbolo engendra el nombre, puede decirse que el mito promueve la doctrina religiosa, el sistema filosófico o la narración histórica y legendaria, en DURAND, Gilbert: *La imaginación simbólica*, Bs. Aires, Amorrortu, 1971, p. 64 y ss.

[341] RECIO, Paloma: "Antonio Di Benedetto: la soledad como protección", op. cit, p. 37.

[342] ELIADE, Mircea: *El mito del eterno retorno*, Madrid, Alianza, Emecé, 1989, 6a. reimpresión, p.145.

La toma de posesión y la creación de una ciudad en el desierto, como lo realizaron Jonás y Pablo en el desierto de los megaterios, recrea el acto fundacional y es una repetición del acto llevado a cabo por los dioses. Transformar el caos en un cosmos es un acto de creación, copia del acto primordial de creación del mundo y, por lo tanto, un arquetipo y un retorno a lo mítico, como afirma Eliade. En el relato de Di Benedetto, esa recuperación mítica, se relaciona específicamente con la refundación del espacio y del tiempo, como forma de superación del "pecado original" de América.

Los símbolos animales de los primeros cuentos, han pasado a ser símbolos de transformación y de integración. La concepción metafísica del universo se orienta a la búsqueda de una unidad e integración primordial con los elementos de la naturaleza. La experimentación de las formas narrativas han consolidado, entre el primer libro de cuentos y esta *nouvelle* publicada en 1978, los procedimientos que, de manera incipiente, se revelaban y hemos señalado en los primeros cuentos del autor.

1.3.4. La parábola del viaje

Más próximo a la redacción de los cuentos de *Mundo animal*, se encuentra el relato titulado "Parábola del deseo, la maceración y la esperanza", publicado en 1960 en la revista *Ficción* [343]. Cuento que no se incorporó luego en ninguno de los libros de relatos ni antologías del autor.

---

[343] DI BENEDETTO, A.: "Parábola del deseo, la maceración y la esperanza", en *Ficción*, Nro: 24-25, Buenos Aires, Goyanarte, Marzo, Junio, 1960, pp. 259-262.

Como el mismo título anticipa, el cuento asume la forma de la parábola para recrear los temas que ocupan, desde *Mundo animal*, gran cantidad de cuentos y novelas del autor: la culpa y la necesidad de su expiación, el viaje como vía purificadora y la espera como una puerta abierta a cualquier forma de la esperanza.

"Onagros y hombre con renos", publicado en *Absurdos*, casi tres décadas más tarde recrea las mismas preocupaciones, como hemos analizado en el apartado anterior. El hecho de que este cuento corto no haya sido seleccionado por el autor para su incorporación en alguna de las numerosas antologías de cuentos, hacen suponer que no lo consideraba a la altura de los demás relatos.

El argumento sitúa a dos amigos, Félix y Sulso en un plano de rivalidad y envidias. Al tomar conciencia de la situación, los dos amigos deciden retirarse voluntariamente para purgar las culpas. El retiro consiste en un viaje subterráneo que los acerca al centro de la tierra, donde conviven con hombres harapientos y sucios, un leproso, y dos muchachas encargadas de llevarles la comida. La permanencia en contacto con la naturaleza que rodea las profundidades de la tierra traen la paz al alma de los amigos que se reencuentran, al encontrarse primero consigo mismo.

> "Sin embargo no podían hablar, y hacerlo no era indispensable, porque se volvieron lejos de los demás hombres para pensar y consultarse.
> Y llegaron frente al corral de cabras, donde, sentados en un tronco desgastado, quedaron, ya en un silencio que no era el silencio común a ambos, sino el silencio de cada uno para sí mismo." [344]

[344] DI BENEDETTO, A: "Parábola del deseo..." ,op. cit. p. 261.

Los dos amigos no se deciden aún a retornar al mundo habitual, pues no están seguros de haber superado sus debilidades y continúan esperando.

"Pero Sulso pensó: "Sin embargo...Algo todavía, puede ocurrir".
Y Félix se dijo: "Es imposible no esperar"." [345]

Los temas de la psicología jungiana y de la filosofía de las religiones de Mircea Eliade, están presentes en el tema del viaje como elemento purificador. Viaje regresivo a un tiempo y espacio primigenio hacia el centro de la tierra, símbolo de la sacralidad de la naturaleza y al mismo tiempo del infierno dantesco.

El final del cuento queda abierto a la espera, esa espera a la que se somete también don Diego de Zama, espera del reencuentro de la unidad, del encuentro consigo mismo que se perfila en las búsquedas de los personajes de Di Benedetto.

En la narrativa del autor argentino hay una evolución y variedad de temas y tratamientos del discurso. La primera época de su producción, está signada por la experimentación con las formas y la incorporación de elementos fantásticos y simbólicos, recuperados de las más diversas fuentes de la cultura universal.

En relatos y novelas posteriores, el autor adopta nuevas técnicas narrativas y enfoques para desarrollar el tema, que es permanente en toda su producción literaria: el hombre frente a

---

[345] Ibíd. p. 262.

los laberintos de la vida, la soledad y la muerte.

Desde las primeras narraciones del autor se perfilan líneas temáticas que, con diferente tratamiento, técnicas narrativas, estilos, reaparecen en el resto de su obra. Las analogías entre el mundo animal y el mundo humano, las formas rituales del viaje hacia el pasado, hacia el interior del ser mismo o por los escalones de la historia, las formas simbólicas de los sueños y las fantasías, emergen en casi todas las novelas y cuentos del narrador que, con *Mundo animal*, inició una intensa labor creativa.

CAPITULO II :
EL PROCESO DE CONSTRUCCION NOVELESCA

2.1."EL PENTAGONO.NOVELA EN FORMA DE CUENTOS"

Las primeras experiencias narrativas de Antonio Di Benedetto constituyen un camino de búsqueda expresiva a través de la experimentación con las formas, como manera de significar los contenidos de lo narrado. El mejor ejemplo de novela experimental, lo constituye *El pentágono. Novela en forma de cuentos* que el autor editó en 1955 [346], dos años después de publicar en Mendoza los cuentos de *Mundo animal*.

Di Benedetto, anticipándose -y coincidiendo sin saberlo con otros autores de diferentes países-, se proponía renovar la forma de narrar. Así lo afirma el autor en el prólogo a la segunda edición de este libro.

> "Transcurría la década del 40 y, saturado de novela tradicional -sin negarla, antes bien, deslumbrado y apasionado por sus exponentes clásicos-, acometí el atrevimiento, en grado de tentativa, de *contar de otra manera*, Por lo cual provoqué esta *novela en forma de cuentos*" [347].

Como se informa en la contraportada de la primera edición del libro, Di Benedetto promueve una novedad importante en las letras argentinas, modifica la arquitectura de la novela

---

[346] DI BENEDETTO, A.. *El Pentágono. Novela en forma de cuentos*, Buenos Aires, Doble P. 1955

[347] DI BENEDETTO, A.: "Indicios", prólogo en *Annabella. Novela en forma de cuentos*, Buenos Aires, Orión, 1974, p. 12. Este prólogo está fechado en 24 de Diciembre de 1973

"Cada uno de los cuentos que integran la obra constituye por sí mismo una pieza acabada y plenamente resuelta, pero articulados unos con otros, configuran, en efecto la novela, *novedosa por su técnica y apasionante* por su asunto, lindero por momentos éste con la pesadilla. (...) *El Pentágono* es un juego, un juego dramático e irónico, de las ironías que un hombre se lanza a sí mismo, primero de *pensamiento y luego de no buscadas realidades*" [348].

Esa renovación, que coincidió con las nuevas formas de la narrativa francesa, sólo le fueron reconocidas a Di Benedetto más tarde, cuando la *nueva novela* había logrado difusión y el reconocimiento general de la crítica.

"Vine a saberlo hacia 1960, y mejor me enteré después, cuando algunas voces de la crítica argentina, también europea, *se acordaron de El pentágono*, "El abandono y la pasividad", *Declinación y ángel* y otras imperfecciones mías, en sus nóminas y referencias sobre Objetivismo u Objetismo, la Novela Nueva y los Precursores; en las del Absurdo por *Mundo animal, Caballo en el salitral* y otra vez *El pentágono*" [349].

De manera casi simultánea al surgimiento del *nouveau roman*, que tuvo su mayor difusión alrededor de los años sesenta, el autor instaura el juego de los géneros a partir de cuentos que tienen una significación en sí mismos, pero que al mismo tiempo se interrelacionan para construir la trama de la novela.

La crítica alemana ha insistido en considerar las obras iniciales de Di Benedetto como pioneras de la "novela

---

[348] DI BENEDETTO:"Contraportada", en *El Pentágono*, op.cit.

[349] DI BENEDETTO, A: "Indicios", en *Annabella. Novela en forma de cuentos*, op. cit. pp. 12-13.

absoluta", como la denomina Günter Lorenz [350] y, en cierto modo, anticipatorias del *nouveau roman*. Günter Lorenz y E. Rudolph dedicaron varios artículos -publicados en revistas y periódicos alemanes- a comentar y reseñar las traducciones de las obras del autor mendocino al alemán. Coinciden en resaltar el experimentalismo de la obra de Di Benedetto y la intención de "(...) crear una literatura abstraída y conducida por el distanciamiento de los métodos científicos, pero que sigue siendo una literatura humana, incluso como experimento" [351]. En esa preocupación humana, fundamental en los textos de Di Benedetto, radica la particularidad del autor y la mayor divergencia con las formas iniciales del *nouveau roman*.

El Pentágono constituye un experimento narrativo que fusiona los géneros de novela y cuento. Al mismo tiempo, desaparecen del texto las funciones actanciales de los personajes, para convertirse en una simple proyección de una conciencia creadora. Las formas objetivas de producción del discurso inciden en la descripción de imágenes, más que de sucesos.

El espacio virtual que constituye el texto sirve también para el juego con las formas que se instalan en el mismo. Las figuras geométricas se componen y descomponen de forma simétrica, mediante los signos del lenguaje.

El texto está construido con los signos lingüísticos capaces de configurar, no sólo un universo verbal y

---

[350] LORENZ, Günter: "Antonio Di Benedetto", en op. cit. pp. 119-122.

[351] LORENZ, G. y RUDOLPH, E.: *Süddeustcher Rundfunk*, Stuttgart, 24 de Septiembre, 1968, citado en LOUBET, Jorgelina: "Crítica", en *Nueva crítica*, Nro.1, Buenos Aires, 1970, p. 100.

comunicativo, *sino también un universo simbólico, donde los signos forman figuras geométricas que se elaboran mediante el* lenguaje. De este modo, la novela se formula como juego de formas y de estructuras. Los cuentos generan una novela, dos triángulos unidos generan un pentágono, los tres tiempos de la narración vuelven a configurar los triángulos que hunden sus vértices en una época especulativa, una época crítica y otra época de la realidad.

La novela es un juego de la fantasía y de la imaginación de un protagonista que, enamorado de una joven inaccesible a su voluntad, se casa con otra que lo engaña. Motivo por el cual decide burlarse de sí mismo inventando excusas para suponer que si se casaba con la primera, irremediablemente sería burlado.

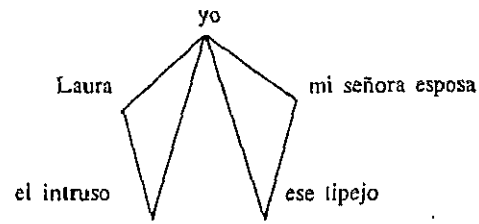
La primera edición de *El Pentágono* antepone al texto de la *novela un "Prólogo". Un narrador heterodiegético en tercera persona relata, con el modo impersonal y las incertidumbres* propias de las formas de la transmisión oral, los motivos centrales que desencadenaron los cuentos que se relatan posteriormente. Esta aclaración anticipatoria previa, constituye una prolepsis repetitiva, en la medida que duplica un segmento narrativo que aún no se ha narrado. [352]

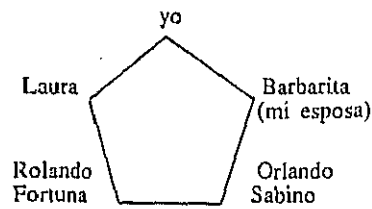
> "No se puede saber si es verdad. Cuentan que se enamoró de una joven de menos años que él. (...) Como las cosas no podían quedar así, tuvo que buscarse una solución. Y esta solución fue burlarse de sí mismo, darse argumentos, suponer que si se casaba con ella, irremisiblemente sería burlado. Para que el remedio no quedara en el mortero, sacaba todo eso del cerebro y lo ponía en relatos, *cuentos, los primeros de su pluma que le parecieron* viables. (...) Lo que muchos le han visto hacer en los días subsiguientes es algo gráfico. Y quienes no lo

[352] GENETTE, G.: *Figures III*, op. cit.

vieron aún o se atreven a decir que no es cierto (...) Al parecer, él parte de la idea literaria del triángulo amoroso y deriva hacia otra figura , suponiendo que hay dos triángulos, aunque hace desaparecer uno de los ángulos porque en los dos triángulos es el mismo, es decir, él." [353]

Gráficamente, mediante figuras geométricas, el narrador anticipa las diferentes formas de relación que adoptarán los personajes de los relatos. Conforman en cada etapa una nueva figura con sus vértices ocupados por personas indefinidas hasta tomar cada ángulo un nombre propio. Sólo el vértice superior es siempre el mismo. A modo de ejemplo, reproducimos dos de las cinco figuras que aparecen en el texto [354]:





[353] DI BENEDETTO, A.: "Introducción ", *El pentágono*, op. cit. pp.17-19.

[354] En la segunda edición del libro con el título de *Annabella*, las figuras son las mismas, sólo cambia el nombre de Laura por el de Annabella.

En este mismo "Prólogo" el narrador expresa que la obra reviste el carácter de burla y de comedia:

> "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"[355].

Sobre la génesis de *El Pentágono*, en los "Indicios" -que a manera de prólogo preceden la segunda edición-, Di Benedetto hace referencia a los años 40 como periodo de gestación del libro. Declaraciones que reiteran su búsqueda solitaria de nuevos modos narrativos.

> "(...) 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".[356]

El autor señala, en el mismo prólogo, que para la primera edición de 1955 desechó uno de los cuentos que componían el texto original. En su lugar, agregó otros dos relatos elaborados por esas fechas. Estas aclaraciones reafirman que la redacción de los cuentos que conforman la novela, fueron escritos en fechas anteriores al nacimiento y difusión de la *nueva novela francesa*.

Los relatos que componen la novela tienen una función de

---

[355] DI BENEDETTO, A: "Introducción al Pentágono", op. cit. pp. 15-17.

[356] DI BENEDETTO, A.: "Indicios", en *Annabella*, op.cit. p.13.

juego irónico, desesperado y absurdo elaborado por la conciencia de un narrador quien, en los laberintos de su mente, gesta las hipótesis y las escenas en un mundo irreal. Espacio que se gesta en la autorreferencialidad del propio lenguaje, sin proyección externa.

En la entrevista con Lorenz, Di Benedetto hace alusión a las circunstancias que le motivaron para escribir *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..." [357]

En la edición de 1955 aparece, entre la primera y segunda época de los cuentos, un "Interludio". Con una tipografía en cursiva, idéntica a la de los "Indicios", incorpora otra voz narrativa autodiegética que hace referencia a una enfermedad. Esta voz narrativa, que supone la del autor, procede a la intercalación de un segmento de narración independiente. Texto que desaparece en la edición con el título de *Annabellà*. [358]

> "Evadido de mi lecho de enfermo, ganoso de sol, de un día de sol...
> Intermedio verde. Intermedio primavera - invierno, parque-ciudad. Túnica de sol. el aire, un aire limpio y débil, está más fuerte que yo.
> Si esa muchacha me mira, la tierra tendrá perfume. Si no

---

[357] LORENZ, G.: "Antonio Di Benedetto", op.cit. pp.133- 134.

[358] Utilizamos el concepto de "intercalación" propuesto por Greimas, ante la dificultad de delimitar el concepto de microrrelato. GREIMAS, A.J: *La semiótica del texto: ejercicios prácticos*, Barcelona, Paidós, 1983.

hubiera tanta gente, yo cantaría, llorando. Si ella estuviera aquí... Si ella estuviera conmigo..." [359]

El autor intercala secuencias narrativas que amplían y diversifican la línea argumental, introduce textos independientes -Indicios, interludios, prólogos- que alternan los diversos puntos de vista narrativos y modifican la función del narrador y del personaje como voces unívocas dentro del discurso. Estos procedimientos narrativos reaparecen, con matices y ampliaciones, en novelas posteriores.

Ana María Amar Sánchez y otras autoras, al tratar la obra del autor mendocino en *La historia de la literatura Argentina*, señalan la renovación que lleva a cabo Di Benedetto en el contexto de la *narrativa del 55*. Fundamentalmente los aportes del psicoanálisis, posibilitan la deformación del concepto de argumento y de estructura, que se presenta como un enigma, que no transmite una plenitud de sentido.[360]

Las huellas del discurso autodiegético de todos los cuentos, es una huella de la propia conciencia. El discurso es eminentemente subjetivo sin proyección objetiva, en el que lo imaginario va construyendo las formas de la realidad de lo narrado.

La fantasía casi surrealista de la imaginación de Santiago -el narrador-, la tensión entre lo trágico y a veces lo cómico

---

[359] DI BENEDETTO, A.: "Interludio", *El Pentágono*, p.85.

[360] AMAR SANCHEZ, Ana, STERN, Mirta y ZUBIETA, Ana: "La narrativa entre 1960 y 1970: Di Benedetto, Tizón, Moyano y Hernández", en *Capítulo. La historia de la Literatura Argentina*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1981, p. 629.

o burlesco, las fusiones entre la realidad y la fantasía pura, en estos cuentos se encuentran más cercanas a las formas teatrales y paródicas de Ionesco que al *nouveau roman*, como han pretendido algunos críticos [361].

El autor finaliza la introducción de la segunda edición aclarando que, en la novela, el amor tal vez sólo sea un pretexto para expresar una preocupación de mayores connotaciones:

> "Quizás sólo sea un tema externo, como pretexto para hablar de los seres que ansían no morir sin ser amados; para hablar de los humillados y los injuriados, por o sin causa de amor; de los desgarrados, de los solitarios". [362]

2.2. LAS VERSIONES DE LA NOVELA

Como hemos señalado, Di Benedetto ha corregido, revisado y modificado innumerables veces los textos de sus novelas y cuentos. Muchas modificaciones proceden sólo al cambio de vocablos y sustituciones de frases. En especial cuando la obra

---

[361] Ionesco publicó *La leçon* en *1951*, *Les chaises* en 1952, *Victimes du devoir* en 1953, por citar algunas de sus obras iniciales. Di Benedetto ha manifestado en distintas entrevistas su admiración por el autor francés, además de haber escrito artículos sobre su obra y dictado confererencias sobre el teatro del absurdo. Di Benedetto coincide con Ionesco en la visión de un mundo de pesadilla, basado en la soledad del hombre, la crisis de la comunicación y la alienación de la vida contemporánea; ese clima angustiante ha generado las obras de una implacable parodia contra el mundo actual que el escritor argentino también ha reproducido en muchos de sus textos.

[362] DI BENEDETTO, A.: "Indicios", op. cit. p. 14.

comenzó a publicarse fuera de los límites de su país, corrigió y suprimió argentinismos en la búsqueda de un lenguaje más universal y neutro en cuanto al léxico. Otras veces, como apuntamos en el caso de *Mundo animal*, han pasado varios años entre la publicación de la primera y la segunda edición del libro. Es en estos casos, cuando se han producido modificaciones más sustanciales en el contenido de los textos.

El Pentágono se publicó inicialmente en Buenos Aires en 1955, precedida por un "Prólogo al Pentágono". La primera época comprende ocho relatos, continúa el "Interludio" que hemos citado anteriormente. La segunda época incluye tres cuentos y la tercera época está constituida por cinco relatos.[363]

La segunda edición de la novela aparece con un nuevo título *Annabella. Novela en forma de cuentos. El Pentágono,*

---

[363] *El Pentágono. Novela en forma de cuentos*, Buenos Aires, Doble P, 1955. Contiene: Introducción al Pentágono. **Primera Epoca: Especulativa.** "Aunque me confunda", "La casa del contrabajo A. Casa del contrabajo B", "La suicida asesinada", "Soy un poco más, pero si fuera un poco más", "El desesperado manso", "Te soy fiel", "Primer desalojo, año 1788; segundo desalojo, año 1951", "*Mi pecho convulso, seccionada pata de araña*". INTERLUDIO. **Segunda época: Crítica:** "Este canto de mi angustia", "Tú, como mi sueldo... lo único", "Laurita cachorera". **Tercera época: De la realidad:** "Los miserables", "La coartada múltiple", "A la que no se priva", "Parecida a tí, vienes a tener de ella", "El juicio y el viaje".
- *Annabella. Novela en forma de cuentos. El Pentágono pasado en limpio por el autor*, Buenos Aires, Orión, 1974. Contiene: INDICIOS. INTRODUCCION AL PENTAGONO. **Primera época: especulativa:** "Aunque me confunda", "Casa del contrabajo A-Casa del contrabajo B", "La suicida asesinada", "Soy un poco más, pero si fuera un poco más", "El desesperado manso", "El *desalojado manso*", "Te *soy fiel*", "*Mi pecho, convulso*, seccionada pata de araña". Las partes segunda y tercera son iguales a las de la primera edición, salvo el último relato de la segunda parte que cambia el título "Laurita cachorrera" por el de "Anna cachorrera". En esta edición desaparece el INTERLUDIO.

pasado en limpio por el autor, publicada también en Buenos Aires en 1974, casi veinte años más tarde de la primera publicación.

La nueva edición incorpora, a manera de prólogo, unas páginas tituladas "Indicios" firmadas por El Autor. En ellas Di Benedetto expone conceptos generales acerca de la época de gestación inicial del texto, el origen y los motivos que lo impulsaron a adoptar el nuevo nombre de Annabella. La Laura de *El pentágono*, pasa a ser *Annabella* y a darle el título a la segunda edición del libro.

> "Annabella era una actriz del cine francés de la Edad de Oro.(...) Tomé su nombre (sólo el nombre, nada biográfico le atañe) para la figura femenina central de mi obra. Más adelante sentí la necesidad de borrarlo, tal como en el libro el protagonista, que idealiza a su amada, pretende destruirla dentro de sí mismo. Dejé que, en lugar de Annabella, prosperara Laura, así llamada en *El pentágono*, porque este nombre correspondía a una imagen de amor y nostalgia, correspondía a una ausencia (*La ciudad sin Laura*, de Francisco Luis Bernárdez, publicado unos años antes"[364].

El nombre de Annabella fue tomado de una artista del cine

---

[364] DI BENEDETTO, A.: "Indicios", en *Annabella*, op. cit. pp.11-12.

* El poeta argentino Francisco Luis Bernárdez, al que hace alusión el autor, residió durante cinco años en España en la época naciente del Ultraísmo, pero no se incorporó a este movimiento hasta 1922, con su libro *Bazar*. De regreso a su país se incorporó activamente al movimiento de *Martín Fierro*. *Una ciudad sin Laura* (1938) es un ejemplo de conceptismo y de poesía amatoria. *Capítulo. Historia de la literatura argentina*, op. cit. Vol. IV.

francés, protagonista entre otras películas de "14 de Julio", "La bandera" y "Hotel del Norte", afirma el autor.[365]

También explica que, siendo Laura la esencia del libro, adoptó el nombre de *El pentágono* en la primera edición, respondiendo a los deseos de hacer algo nuevo y distinto. La figura geométrica representaba mejor esa intención, más que el simple nombre de la protagonista.

En la reedición del libro bajo el título de *Annabella*, hallamos modificaciones y variaciones de sintaxis, estilo y léxico prácticamente en todos los cuentos que componen el libro. No obstante, la novela mantiene la estructura de la edición anterior. En ese mismo sentido, el autor en los "Indicios" expresa:

> "*Annabella* sucede a *El Pentágono* sin tansfiguraciones de fondo. En esa parte nunca fue alterado el remoto original, ni cuando sin tino me obstiné en *actualizarlo*, ante la inminente y generosa edición de Prelooker (Buenos Aires, 1955)".[366]

En *Annabella* se suprime el "Interludio" que separaba la primera de la segunda parte en la primera versión. Uno de los dieciséis cuentos modifica el nombre y cambia su posición en el orden del libro. En *El Pentágono* el cuento "Primer desalojo, año 1788; segundo desalojo, año 1951", cambia el nombre por "El desalojado manso" en *Annabella* y se anticipa su ubicación en el

---

[365] Di Benedetto se refiere a la actriz francesa que se hizo popular con la interpretación protagónica de *El millón*, con el nombre artístico de Annabella Charpentier. Encarnaba por lo general el papel de joven bella, ingenua, sentimental, acorde con la época dorada del cine francés de los años 1930 a 1950, *Enciclopedia ilustrada del cine*, Barcelona, Labor, 1970, p. 43.

[366] DI BENEDETTO, A.: "Indicios", en *Annabella*, op.cit. p.13.

orden de la narración, al mismo tiempo que se suprime la referencia cronológica.

En otros relatos como "Mi pecho convulso, seccionada pata de araña" y en "El juicio y el viaje", el autor procede a modificar y reescribir fragmentos y párrafos del texto original. Hemos comentado la vocación del autor por la perfección de su estilo y las múltiples correcciones y precisiones semánticas que ha introducido en sus textos. No obstante, cabe destacar que el conjunto de la novela no sufre variaciones importantes en cuanto a estructura y significación, salvo la supresión del "Interludio" y el cambio de orden en la ubicación de un relato.

Di Benedetto, en una conversación con Almada Roche, hacía alusión a sus obras con las siguientes palabras:

> "Son repeticiones, ejercicios en busca de un trabajo mayor. Estoy de acuerdo con eso de que únicamente se escribe un solo libro y que los que vienen luego no son más que redundancias" [367].

Esa vocación de reescritura es la que le llevó a buscar cada vez mayor precisión en su estilo, a sustituir vocablos, modificar la sintaxis, incorporar nuevas secuencias, para lograr la máxima expresividad y concisión en el uso del lenguaje.

La primera versión de la novela *El Pentágono* está precedida de una "Introducción al Pentágono", que funciona como un texto intercalado que anticipa y prefigura el contenido del

[367] ALMADA ROCHE, Armando: "El escritor es un demonio que sufre", op. cit. p. 8.

libro. *Annabella* está encabezada por los "Indicios", introducción firmada por El Autor, en la que explica los motivos del cambio de nombre en la novela y las correcciones efectuadas:

> "Sobre las correcciones para la edición ha de considerarse, simplemente, que he tomado mi escrito y lo he pasado en limpio.
> Este libro trata la infracción.
> Su anécdota particulariza la infracción matrimonial, en la atmósfera de un modo de amor, un modo curioso o absurdo".[368]

En *Annabella* también se agrega la "Introducción al Pentágono", con variaciones de estilo que renuevan la sintaxis hacia formas más poéticas y menos coloquiales. En *El Pentágono* el narrador expresa:

> "(...) como las cosas no podían quedar así, tuvo que buscarse una solución. Y esta solución fue burlarse de sí mismo, darse argumentos, suponer que si se casaba con ella, irremisiblemente sería burlado. Para que el remedio no quedara en el mortero, sacaba todo eso del cerebro y lo ponía en relatos, cuentos, los primeros de su pluma que le parecieron viables." [369].

El mismo párrafo en *Annabela* se ha reescrito de la siguiente manera:

> "Ya que no podía reducirse a padecer, tuvo que buscar el medio de mitigar su dolencia. Creyó hallarlo en ridiculizarse a sí mismo, darse argumentos de mofa, suponer que, de casarse con ella, irremisiblemente sería burlado. Sacaba de su interior las desalentadoras

---

[368] DI BENEDETTO, A.: "Indicios", en *Annabella*, op.cit. p.13.

[369] DI BENEDETTO, A.: "Introducción al pentágono", en *El Pentágono*, p. 11.

imaginaciones y las ponía por escrito, construía cuentos, los primeros de su pluma que pasaron su propia crítica." [370]

Si nos atenemos a la transcripción literal del texto, se infiere que los relatos que componen esta novela fueron construidos alrededor de 1940 y que fueron los primeros "de su pluma que le parecieron viables". Por lo tanto, estos cuentos serían anteriores a los recogidos en *Mundo animal* (1953), constituirían los inicios de su labor creativa dispuesta para su publicación. Referencia cronológica que corrobora el camino de experimentación narrativa iniciado por el autor, con bastante antelación al surgimiento y desarrollo de la *nueva novela* y de la novela estructural que tuvo su mayor difusión en la década de 1960.

El primer relato del libro es el que sufre mayor cantidad de modificaciones en la redacción de la segunda versión de la novela. Citamos un breve ejemplo de los cambios estilísticos efectuados por el autor en el texto:

"En fin, todo es culpa de estos. O de ésto, porque esta oficina nos pone así.
Nuestras mesas escritorios están juntas en una forma quizá exagerada. Nos comunicamos, mejor dicho, ellos se comunican cuanto piensan y cuanto les ocurre, y yo los oigo, debo oírlos, me he acostumbrado a hacerlo y casi me resulta una necesidad cotidiana. Aun cuando permanecemos callados nos estamos comunicando nuestros pensamientos". [371]

En *Annabella*, leemos el mismo párrafo corregido:

---

[370] DI BENEDETTO, A: "Introducción al pentágono", en *Annabella*, p. 17.

[371] DI BENEDETTO, A: *El Pentágono*, p. 24.

"Arduo viene a ser el intento de distinguir si es mera fantasía de entresueño, cuando nace el día bajo la amenaza del despertador, o son fugas somnolientas de oficinista.

Me amodorro, escucho sin atender las conversaciones de mis compañeros; nuestras mesas escritorios están juntas de un modo quizás exagerado...

Percibo difusamente su vecindad, sus voces se infiltran en mi divagar y tiendo a desaparecer individualmente.

Se produce una abstracción de los sonidos y me parece que formamos una orquesta, que somos instrumentistas o instrumentos, no sé, que ejecutan los debidos movimientos para emitir sonidos, pero la música no se produce."[372]

Las modificaciones establecidas en las obras podrían desembocar en la elaboración de un nuevo texto diferente, pero no es el caso de la obra de Di Benedetto. Las variaciones son fundamentalmente de estilo, que tras casi veinte años de escritura se vuelve más dócil a las formas poéticas para reflejar ambientes de ensueño y de fantasía onírica.

Este primer cuento, "Aunque me confunda...", en la primera versión es más extenso y la sintaxis recurre a oraciones muy breves, en cuyos enlaces predomina la coordinación, con escasas formas descriptivas. En la segunda edición, el cuento se aligera y es más breve. La sintaxis se resuelve con una construcción ampliada, más narrativa y con un carácter de mayor incertidumbre a través del empleo de las formas impersonales del verbo.

En general, las modificaciones que ha sufrido la novela entre la primera y la segunda publicación, se orientan a la búsqueda de un mayor perfeccionamiento en la transmisión de las ideas, en lograr un lenguaje cada vez más depurado y en conceptualizar con mayor rigor las formas del pensamiento. En

---

[372] DI BENEDETTO, A: *Annabella*, p. 30.

lo que atañe al contenido, salvo las modificaciones que hemos mencionado del cambio de nombre de un cuento y de ubicación del mismo en el conjunto del texto, tienen escasa incidencia en la significación de la obra.

Algunas de las secuencias que se han modificado se relacionan con la imagen de Laura. En *El Pentágono* está esperando su quinto hijo, hecho que en *Annabella* no se menciona. La disputa matrimonial entre Santiago y Laura por la adquisición de un contrabajo, en *El Pentágono* se resuelve con la compra de un instrumento usado. En *Annabella* compran un contrabajo nuevo. Estas variaciones mínimas, en lo que se refiere a las anécdotas de los relatos, no modifican la estructura ni el significado global de la novela.

2.3.ESTRUCTURA DE"EL PENTAGONO"o"ANNABELLA"

El Pentágono o *Annabella* está estructurada en tres partes o épocas diferenciadas: Especulativa, Crítica y De la realidad. Las tres épocas aluden a tres estados de la conciencia del protagonista y a formas diferentes de diagramación del triángulo amoroso. El motivo central del texto gira en torno al tradicional tema del amor, los celos, las infidelidades, la irrupción de un tercero en la relación amorosa.

El autor ha tomado un tema tan antiguo como la literatura misma: el amor y los celos. Tema que se convierte en el punto de partida para la construcción de una serie de cuentos que, en su conjunto, constituyen una novela. Di Benedetto ejecuta y

pone en práctica un modo de experimentación personal, como propugnaba Henry James para la novela.[373]

El lenguaje y las figuras geométricas que se construyen a través de éste, operan como las piezas de un juego que pueden sufrir múltiples combinaciones en el transcurso del mismo. El juego del amor se formula como un *puzzle* de piezas móviles e intercambiables. Conforman figuras diferentes de acuerdo con el movimiento de piezas que se realice. La construcción de la trama se convierte en un entrelazamiento de diferentes opciones que funcionan por adición o descarte de nuevas piezas.

La primera época de la novela, titulada "Especulativa", ocupa la mayor extensión dentro del texto y está formada por ocho relatos. En esta primera época se crea el primer triángulo amoroso con las figuras de Santiago-Annabella-Rolando Fortuna. La segunda época, "Crítica", que sólo contiene tres cuentos y es mucho más breve, presenta las posibles variaciones e intercambio de los vértices del triángulo. La tercera y última parte, compuesta por cinco cuentos, titulada "Epoca de la realidad", coincide a nivel argumental, con la destrucción de la figura del pentágono y el retorno al punto inicial.

La novela no existe fuera del texto mismo, es un universo construido con palabras que no tienen existencia real más allá

---

[373] * Henry James expresaba que la novela debe presentarse como una impresión directa de la vida, pero lo que hace de la novela un género valioso es la ejecución, que sólo "(...) pertenece al autor, es lo más personal que hay de él, y por ella lo medimos. La ventaja, el lujo del novelista, así también como su tormento y su responsabilidad, es que no hay límites para lo que pueda intentar como ejecutante; no hay límites para sus posibles experimentos, esfuerzos, descubrimientos, logros." JAMES, Henry: "El arte de la ficción", en *El futuro de la novela*, Madrid, Taurus, 1975, p. 21.

del discurso en el que se autogeneran los diferentes significados. Como afirma Todorov, "(...) la obra literaria no existe fuera de su literalidad verbal". [374]

La escritura se formula como cuestionamiento del discurso y de su capacidad para representar una realidad exterior a sí mismo. El lenguaje adquiere en la novela un valor autorreferencial, la experiencia narrada es sólo la experiencia de la mente y de la imaginación de sucesos posibles e irreales. El narrador emplea un lenguaje corriente, sin establecer límites entre la vigilia y los sueños, por lo que el discurso adquiere la misma dimensión de veracidad en el plano de las palabras.

Borges, a través de sus conferencias y fundamentalmente en los ensayos publicados en la década de 1930 y 1940, puso en cuestión los conceptos tradicionales de realidad, tiempo, espacio y escritura. En estos mismos ensayos difundió ampliamente las teorías filosóficas de Hume, Berkeley, Schopenhauer, en particular aquellas que ponen en duda la frontera entre vigilia y sueños y el concepto lineal del tiempo.

También al referirse a la función de los libros, Borges afirma que "(...) el libro es una extensión de la memoria y de la imaginación. (...) ¿Qué es nuestro pasado sino una serie de

---

[374] TODOROV, T.: *Literatura y significación*, Barcelona, Planeta, 1971, p. 13 y ss. Añade también Todorov: "cada texto lleva en sí un cierto concepto de la literatura, del lenguaje, de lo simbólico, a la vez en el modo de significación que ejemplifica y, muy a menudo, en una discusión explícita de estos problemas".

sueños? ¿Qué diferencia puede haber entre recordar sueños y recordar el pasado? Esa es la función que realiza el libro." [375]

Schopenhauer se pregunta: "(...) nosotros soñamos; ¿ acaso no será toda nuestra vida un sueño? - o más concretamente: ¿hay un criterio seguro para distinguir el sueño de la realidad, los fantasmas de los objetos reales? (...) La vida y los ensueños son hojas de un mismo libro. Su lectura de conjunto se llama vida real. (...) también nuestra vida es una hoja suelta en el libro del universo" [376].

En este mismo sentido de vigilia, sueños y ficción, se inscribe la historia de amor y celos de Santiago, el protagonista de la novela de Di Benedetto. Para Santiago, las imágenes de Annabella, Orlando y Rolando toman la corporeidad propia de la vigilia y sus acciones se entremezclan como si de la vida real se tratara.

2.3.1. Epoca especulativa

Una imagen de ambigüedad e incertidumbre es la que presenta el primer relato del libro "Aunque me confunda..." :

> "Uno contaba a otro: "...soñé que volaba". entonces me nació la confusa memoria de que yo también había soñado que volaba.(...)
> Tal vez no fue un sueño, sino que yo puedo hacerlo, y en cuanto despierte lo haré, hacia el azul y el dorado de la

[375] BORGES, Jorge Luis: "El libro", en *Borges oral*, Barcelona, Bruguera, 1980, 2a. ed. p. 13.

[376] SCHOPENHAUER, A.: *El mundo como voluntad y representación*, México, Porrúa, 1983, pp. 28-29.

mañana, sobre los álamos, por encima de la sorpresa de los que sigan ligados a la tierra." [377]

En este primer cuento encontramos también una referencia intertextual con otros relatos de *Mundo animal*, como "Nido en los huesos" y "Volamos", en los que se asocia el mundo de la infancia y las fantasías opuestos al mundo agobiante del adulto. El adulto necesita elevarse por encima de la materialidad de lo cotidiano, por encima del anonimato y la alienación a que lo somete el mundo del trabajo diario, que masifica no sólo los espacios, sino también las conciencias.

"No soy diferente. Nos igualan, nos recortan, el horario, el sueldo, la obediencia, la rebeldía no pronunciada, el prometerse tanto y no llegar a parte alguna. Nos iguala lo peor: la pretensión de no ser iguales." [378]

La fantasía, como en *Mundo animal*, también cumple una función compensadora. El vuelo se transforma en recuperación de la memoria y de los deseos. Santiago recuerda a Annabella, una Annabella soñada, deseada pero perdida.

"Y tú... más allá, más allá de estos muros. No sé dónde, para mí perdida; olvidada de mis manos, tal vez con tus manos en el hueco de otras manos." [379]

Este primer cuento reitera lo anunciado por el narrador implícito en la "Introducción al Pentágono": un amor perdido y otro burlado son la causa de que Santiago empiece a dibujar

---

[377] DI BENEDETTO, A: *El Pentágono*, op. cit. p. 29. Las citas pertenecen a esta primera edición, salvo aquellos textos modificados, en cuyo caso se aclara la procedencia de la cita.

[378] Ibíd. p. 32.

[379] Ibíd. p. 33.

extrañas figuras que se traducen en relatos. El amor nunca correspondido por una joven muchacha se convierte en el refugio de la imaginación, para olvidar la infidelidad de la esposa.

"Casa del contrabajo A - Casa del contrabajo B", es el segundo cuento del libro. En *Annabella* se suprime el epígrafe que iniciaba el relato en *El Pentágono:*

"Una antigua historia puede contarse de otra manera".[380]

Annabella vive con sus padres en un contrabajo, Santiago decide contraer matrimonio, pero la muchacha no quiere desprenderse del instrumento. Santiago accede, pues considera que no es un enemigo del arte. Llevan el contrabajo a su vivienda y se instalan en él. El error de Santiago proviene de su aceptación forzada del instrumento. La recriminación a Annabella por no haber estudiado violín o violoncelo, que son instrumentos más pequeños, provocan la huida de Annabella. Santiago quisiera salvar el error comprando otro contrabajo en mejor estado, pero Annabella ya no está.

Tres años más tarde, Santiago se entera por el periódico de la realización de un concierto en el que participa Annabella. Acude al concierto para ver a la joven. Esta vive con otro hombre en la estrechez de su contrabajo en el que hace música con su nuevo acompañante. El primer triángulo amoroso queda establecido, conformado por Santiago, Rolando y Annabella.

---

[380] DI BENEDETTO, A.: *El pentágono*, p. 33.

"Pero, hablar o no hablar, matarlo o no matarlo...Después, después, tendría que pensar en todo lo que no supe y... llorarme" [382].

"Soy un poco más, pero si fuera un poco más..." es un relato compuesto por un monólogo dialogado de Santiago consigo mismo. Los juegos de palabras, cambios de sentido y comparaciones absurdas, le sirven al narrador para comparar su viaje en un autobús con los camiones que conducen animales al matadero. El cuento no es más que un juego verbal del atormentado Santiago para olvidarse de Annabella. Pero el recuerdo, implacable al fin reaparece:

"¡Annabella, si fuera!... ¡Si yo fuera el que tú!..." [383].

El tono de burla e ironía se trasluce en los juegos verbales de Santiago. Mientras viaja en autobús, su pensamiento divaga, juega con los pensamientos y los significados de las palabras, ocupa el oficio de conductor, de revisor del autobús, hasta ser el conductor de un coche mortuorio. Estos juegos son simples abstracciones y dilaciones de su única preocupación: Annabella.

"La señora, joven señora pintona, agradece al señor sedente que sea señor cedente. La dama no agradece al caballero. Yo no soy un caballero. Soy el señor que cede el asiento.(...)
Mi callo reventado por piedama es tu ojo reventado por patapollo. ¿Sabes? me duele un poco. El ojo me duele un poco. Al caballero le duele el ojo de conejo. al conejo le duele el ojo de caballero". [384]

---

[382] DI BENEDETTO, A.: op. cit. p. 52.

[383] Ibíd. p. 59.

[384] Ibíd. p. 58.

"Pero, hablar o no hablar, matarlo o no matarlo...Después, después, tendría que pensar en todo lo que no supe y... llorarme" [382].

"Soy un poco más, pero si fuera un poco más..." es un relato compuesto por un monólogo dialogado de Santiago consigo mismo. Los juegos de palabras, cambios de sentido y comparaciones absurdas, le sirven al narrador para comparar su viaje en un autobús con los camiones que conducen animales al matadero. El cuento no es más que un juego verbal del atormentado Santiago para olvidarse de Annabella. Pero el recuerdo, implacable al fin reaparece:

"¡Annabella, si fuera!... ¡Si yo fuera el que tú!..." [383].

El tono de burla e ironía se trasluce en los juegos verbales de Santiago. Mientras viaja en autobús, su pensamiento divaga, juega con los pensamientos y los significados de las palabras, ocupa el oficio de conductor, de revisor del autobús, hasta ser el conductor de un coche mortuorio. Estos juegos son simples abstracciones y dilaciones de su única preocupación: Annabella.

"La señora, joven señora pintona, agradece al señor sedente que sea señor cedente. La dama no agradece al caballero. Yo no soy un caballero. Soy el señor que cede el asiento.(...)
Mi callo reventado por piedama es tu ojo reventado por patapollo. ¿Sabes? me duele un poco. El ojo me duele un poco. Al caballero le duele el ojo de conejo. al conejo le duele el ojo de caballero". [384]

---

[382] DI BENEDETTO, A.: op. cit. p. 52.

[383] Ibíd. p. 59.

[384] Ibíd. p. 58.

El cuento "El deseperado manso" narra la muerte de Rolando a causa de los disparos de unos desconocidos. El triángulo vuelve a perder uno de sus vértices. La muerte de Rolando constituye otra hipótesis compensadora para recuperar a Annabella. Pero la fantasía le depara nuevas sorpresas a Santiago. Surge la figura del hermano del muerto, quien vengará el asesinato y cumplirá las misiones inconclusas que dejó Rolando, una de ellas, la de amar a Annabella. El triángulo recupera otra vez el vértice destruido.

"El desalojado manso" es la nueva versión del cuento "Primer desalojo, año 1788; segundo desalojo, año 1951", que aparecía en *El Pentágono* situado después de "Te soy fiel". En la segunda edición, se han agrupado los cuentos "El desesperado manso" y a continuación "El desalojado manso", para reforzar la significación y la continuidad del relato.

En las dos versiones, tanto en *El pentágono* como en *Annabella*, el cuento se inicia con una referencia intertextual, más explícitamente, paratextual, como denomina Genette a este procedimiento de citación. El texto incluye, como epígrafe, una cita de Simone de Beauvoir:

> "-¿No moriré jamás?
> -No, ni aunque lo desees".
> Simone de Beauvoir, *Todos los hombres son mortales.* [385]

Annibella, la hija de Santiago y Annabella, pidió al padre respetar los objetos de la madre muerta. La joven se casa, Santiago rompe el acuerdo e investiga las pertenencias de Annabella. Allí descubre que su esposa no le había sido fiel y surge el nombre de Rolando Fortuna.

---

[385] DI BENEDETTO, A.: op. cit. p.69.

El autor en la versión de *Annabella* ha situado a continuación de "El desesperado manso" este cuento "El desalojado manso", para aunar en dos secuencias continuadas la muerte y resurrección de Rolando y lograr de este modo mayor continuidad a la narración.

Han pasado muchos años y Santiago se ha convertido en inmortal. A los ciento setenta y tres años decide fundar un club de longevos. Un nuevo socio, más anciano que él, solicita ser admitido en el club. Rolando Fortuna a sus ciento ochenta y siete años vuelve a burlarse de Santiago. Primero lo desalojó de su lecho matrimonial muchos años atrás, luego del lugar de paz, del club donde Santiago había decidido pasar su inmortalidad. El fantasma de los celos, como el de la culpa en *Mundo animal*, son imposibles de borrar. Renacen y se renuevan en el proceso de la escritura.

> "Salí murmurando contra la desventaja de que también haya otros que sean inmortales". [386]

"Te soy fiel" se sitúa en la época de noviazgo de Santiago y Annabella. Los celos de Santiago van más allá de esa circunstancia. Narra sus incertidumbres acerca de la posible existencia de otros hombres en la mente de la joven durante su adolescencia.

Como cita paródica y burlesca, Santiago recuerda la fatalidad amorosa señalada por Campoamor acerca de que todas

---

[386] DI BENEDETTO, A.: Op. cit. p. 73.

las estudiantes se enamoran de su profesor de literatura [387]. Santiago introduce la ficción de sus construcciones mentales, en la ficción de otros libros, de otros textos, para seguir recreando sus celos.

En el margen de las páginas de un libro, Santiago encuentra escritas por Annabella tres fatales palabras : "Te soy fiel". El proceso de la escritura, como testimonio de las formas del pensamiento, desencadenan nuevamente los celos de Santiago. En el libro, pocas páginas antes de la frase manuscrita de Annabella, aparece un personaje con el nombre de Rolando.

La escritura se convierte en juego intertextual de citas de un texto preexistente, citas añadidas por Annabella, la escritura del cuento por parte de Santiago. La cita, la parodia burlesca, convierten a la escritura en instrumento capaz de crear realidades y ficciones que se parecen a realidades.

> "-¡Ah! Yo sé que a veces es necesario, es forzosamente imprescindible que escribamos lo que tenemos en la cabeza. Queremos verlo, queremos que se materialice de algún modo". [388]

---

[387] Las composiciones poéticas de Ramón de Campoamor (1817-1901), poeta de la época de la Restauración, constituyen lecciones prácticas de temas relacionados con la vida cotidiana, fundamentalmente las de *Las Doloras* (1846) y composiciones burlescas y de humor, en particular, las reunidas en *Humoradas* (1866-1888), que agrupan composiciones de carácter cómico-sentimental: "Todo en amor es triste;/ más triste, y todo, es lo mejor que existe". GAOS, Vicente, *La poética de Campoamor*, Madrid, Gredos, 1955.

[388] DI BENEDETTO, A.: op. cit. p. 80.

"Mi pecho, convulso, seccionada pata de araña" es el último cuento de esta primera época especulativa, en la que el pensamiento ha ido elaborando las diferentes posibilidades de construcción y deconstrucción del triángulo amoroso. El triángulo se deshace sucesivamente por un proceso de muertes múltiples.

Annabella lleva tres años casada con Rolando. La vida de éste se va apagando por una enfermedad. Santiago, desde su irresolución e incapacidad para promover acciones que cambien el destino de los acontecimientos, prefiere convertirse en araña. Desde el techo de la habitación de la pareja, espera la muerte de Rolando para aspirar a su ansiada Annabella.

Rolando da un beso de despedida a su mujer y, en el mismo momento, le dispara un tiro a la garganta. La muerte los une en ese último beso. Santiago-araña se lanza sobre el brazo de Rolando y transmite su ponzoña.

> "Mordí, mordí, violenta, cruel, venenosa, rabiosamente. A él no le importaba, no lo distraje del designio homicida Mientras yo mordía en su carne mi derrota, el cuello de mi amada recibía la bala de su amado." [389]

Rolando, sabiendo que va a morir, luego de matar a Annabella se suicida. Santiago-araña pierde una de sus patas en la lucha.

La primera época de hipótesis especulativas se conforma en torno a la construcción y variaciones de un vértice del tiángulo amoroso. Vértice que ocupan o liberan sucesivamente Annabella, Rolando, su hermano, con interludios de sucesivas

[389] DI BENEDETTO, A: op. cit. pp. 86-87.

muertes y asesinatos. Obstinadamente el triángulo vuelve a reintegrarse.

El texto, la escritura y los personajes tienen el poder de autogenerarse y liberarse de la voluntad del autor. Santiago decide convertirse en inmortal para recuperar a Annabella en un futuro hipotético, pero Rolando también se hace inmortal. El texto y la escritura se formulan como juego de la imaginación y de la capacidad constructiva de las palabras. El fin de esta primera época acaba con la destrucción del triángulo por la muerte, no decidida por Santiago, de los dos vértices del conflicto amoroso.

Di Benedetto ha manifestado en innumerables entrevistas y conversaciones, su deuda literaria con el autor italiano Luigi Pirandello:

> "un día redescubrí a Pirandello. La claridad y el sentimiento de Pirandello me dijeron ese es el camino".[390]

> "Los principales autores con quienes me he educado durante mi aprendizaje de escritor son Fedor Dostoyevski, Franz Kafka y Luigi Pirandello".[391]

En la misma entrevista con Paloma Recio, el autor reincide en su proximidad, no sólo literaria, sino también cultural con el autor siciliano:

> "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 un gran

---

[390] RECIO, Paloma: "La soledad como protección", op.cit. p.35.

[391] A.A.V.V.: "Antonio Di Benedetto", en *Encuesta a la literatura latinoamericana*,Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1987, pp. 409-414.

afecto por la familia y con los odios familiares también. Mi familia es siciliana, yo soy siciliano, y siento como un siciliano, leo todos los libros, las novelas que encuentro que tengan que ver con Sicilia, todas las películas que tienen que ver con el sur de Italia las he devorado, y me siento muy italiano del sur." [392]

Además de las propias declaraciones del autor, encontramos en los relatos de la primera época y, fundamentalmente en los cuentos de esta novela, aspectos e influencias de la obra de Pirandello. La obra del autor siciliano, de un profundo dramatismo nutrido de su propia tragedia familiar, pone en cuestión permanentemente el concepto de verdad. La reflexión e instrospección se refleja en sus relatos y obras teatrales. Obras que muestran el absurdo trágicómico de la vida humana, la imposibilidad de comunicación entre los seres humanos, el poder constructivo de los sueños.

Las obras, *Seis personajes en busca de un autor* y *La tragedia de un personaje* [393], revelan su visión de las debilidades y pasiones trágicas de los hombres que se tornan absurdas y, por tanto irreales. Pirandello, para expresar la fragmentación de los distintos niveles de la realidad, modificó las formas e introdujo innovaciones estructurales: la independencia de los personajes, la superposición de diferentes niveles de realidad, el absurdo, la obra que engloba a otra obra, son procedimientos habituales en la novela y el teatro

---

[392] RECIO, Paloma: op. cit. p. 39.

[393] PIRANDELLO, Luigi: *Obras completas*, Barcelona, Plaza y Janés, 1955, 2 vol.

del autor italiano [394].

Muchos procedimientos narrativos ensayados en la obra del autor siciliano aparecen en los relatos de Di Benedetto en la construcción de la trama y la ruptura de los géneros, como en la concepción de personajes y acciones. Lo que confirma que las fuentes de inspiración del autor mendocino se inscriben en las obras de autores del realismo y de su crisis, que se suceden desde comienzos de siglo, más allá de las coincidencias con el *nouveau roman*.

---

[394] *La reformulación del concepto tradicional del personaje, que cobra vida propia y se convierte en un ente que participa en la construcción del texto, también ha sido ensayado por Benito Pérez Galdós. En este sentido, la novela *El amigo manso*, del autor del realismo español, renueva la técnica del personaje partícipe de la escritura, que, en este caso se asemeja a las secuencias del "Desesperado manso" y "El desalojado manso"; los personajes cobran autonomía y se imponen por encima de la voluntad de su creador. Afirma el personaje de Galdós:

"-Soy -diciéndolo en lenguaje obscuro para que lo entiendan mejor- una condensación artística, diabólica hechura del pensamiento humano (*xímia Dei*), el cual, si coge entre sus dedos algo de estilo, se pone a imitar con él las obras que con la materia ha hecho Dios en el mundo físico. (...)"

"El mismo perverso amigo, que me había llevado al mundo sacóme de él, repitiendo el conjuro de marras y las hechicerías diablescas de la redoma, la gota de tinta y el papel quemado."

PEREZ GALDOS, Benito: "El amigo manso", *Novelas*, Madrid, Aguilar, 1981, 3a. reimpr. Vol.I, pp.1185 y 1308.

Miguel de Unamuno, en su *nivola*, *Niebla*, también concede autonomía y participación en la discusión sobre el concepto de novela a su personaje ficticio: "Ocurrióseme un momento hacerle escribir a mi Augusto una autobiografía en que me rectificara y contase cómo él se soñó a sí mismo".

UNAMUNO, Miguel de: *Niebla*, Buenos Aires, Espasa Calpe, 1967, p.21.

2.3.2. Epoca crítica

El primer cuento de esta segunda etapa, "Este canto de mi angustia", recompone un nuevo triángulo. Santiago decide convertir el pozo de su angustia en algo positivo y transforma esa angustia en música y canto. En la versión de *Annabella* se ha modificado y simplificado la sintaxis, con respecto a la primera versión del relato.

> "Toda esta desecante angustia... tuve conciencia, supe ya definitivamente que mi angustia podía ser vertida, no para que se comprendiera (...) Podía ser vertida para que fuese algo nuevo, de más aceptable existencia y, caso de ser ello factible, de alguna utilidad (...)".[395]

La magia del sueño transforma la angustia y los gemidos de Santiago en el más bello de los cantos. Santiago despierta y los gemidos que escucha son proferidos por Barbarita, su esposa, horrorizada de oír su canto-angustia.

La época crítica incorpora en el texto la figura de la mujer real de Santiago, Barbarita. Se conforma un nuevo vértice en la relación Santiago-Barbarita-Annabella.

Los relatos de la segunda y tercera parte de la novela, se reducen en su extensión. "Tú, como mi sueldo... lo único", constituye una reflexión de Santiago ante su esposa, Barbarita, tratando de convencerla de que pese, a que sueñe, piense y viva por Annabella, no posee nada de ella.

"Anna cachorrera", el último relato de la segunda época,

---

[395] DI BENEDETTO, A.: *El Pentágono*, op. cit. p. 94.

retoma las interferencias de lo humano y animal del primer libro de cuentos del autor. La asociación con el mundo animal constituye una forma más de la fantasía para tratar de olvidar a la mujer añorada. Del mismo modo que en "Las poderosas improbabilidades", de *Mundo animal*, el protagonista ante la Nora perdida la asocia a una pava coja, Santiago deforma y animaliza al objeto de su deseo.

Santiago acuna a su niño pequeño, lo único que realmente le pertenece. El acto de mecer al niño le trae a la imaginación a Annabella a quien compara con una perra rodeada de cachorros, deformada por la maternidad. La fantasía cuando se vuelve cruel, es modificada por el propio soñador. Santiago modifica la visión, pues prefiere ver a Annabella adolescente avanzando por la misma acera hacia su encuentro. La realidad se impone, Santiago se convence de que sólo ha sido un sueño.

Esta segunda época crítica constituye una especie de interludio, de composición breve que introduce otra parte más extensa. En *El Pentágono* se introducía como discurso intercalado un "Interludio", que en la edición de *Annabella* se ha suprimido. Por lo tanto, la segunda época cumple esa función. Un Santiago más realista reconoce su humillación y su fracaso amoroso, reconoce que Annabella es sólo un sueño y necesita desmitificarla para hacer desaparecer ese objeto de angustia. Transformarla en un sueño bello e imposible, en un ser real casi animalizado rodeada de cachorros, significa un camino de descenso a la realidad. En esa realidad está Barbarita, su esposa y un niño que cuidar.

El haz de relaciones de este nuevo triángulo, gira en torno a Santiago-Annabella-Barbarita, una vez eliminado Rolando del vértice del triángulo inicial.

2.3.3. Epoca de la realidad

La tercera época está compuesta por cinco narraciones breves. El primer relato, "Los Miserables", establece una relación intertextual con el título de la novela de Víctor Hugo. El juego intertextual de la citación paródica, le sirve al narrador para generar relaciones analógicas de significados, para jugar con ellos y mostrar los débiles límites entre la cordura y la locura. El cuento comienza con una cita que parodia otra cita de Cocteau, transferida a Víctor Hugo:

> "Yo había leído en un libro esta ocurrencia minorativa: *Víctor Hugo era un loco que se creía Víctor Hugo.*
> "No pude volver a casa. La frasecita coctóquica era un payaso con resorte que a cada rato saltaba de la caja sorpresa y el muñeco tenía mi cara".[396]

Barbarita escribe un discurso para leer en la escuela donde trabaja. Santiago llega de su oficina y ella, que en la época de la realidad no se molesta por la presencia del marido, sólo le responde despectivamente: "-¡Estás loco!". Santiago se retira a su habitación, parodiando y cambiando la frase de Cocteau a su circunstancia, la frase de su mujer le ha sonado:

---

[396] DI BENEDETTO, A.: op. cit. p. 111.

* Las referencias intertextuales incorporadas en el texto, se relacionan con poetas, novelistas y autores teatrales que tienen en común una preocupación social, al mismo tiempo que formulan grandes renovaciones en el plano de la construcción ficcional. Víctor Hugo (1802-1885) proponía desde sus primeras obras la ruptura de los géneros para dar mayor expresión a la complejidad de la realidad del hombre. Jean Cocteau (1889-1963), autor teatral, crítico, cineasta, proponía, en sus poemas, una forma ficticia para ascender hacia lo trascendente, hacia el reino de la fantasía para tratar sus temas predilectos, el sueño y la muerte.

"Mi marido es un loco que se cree mi marido". [397]

Barbarita, ha dejado de ser la víctima y ha pasado a la victimaria. Santiago, ante el desprecio y desinterés de mujer por él, decide ir a visitar a Annabella. La joven recibe en su casa enternecida por su presencia. La visita sólo le sirve a Santiago para confirmar la imposibilidad de e amor.

> "(...) si yo la perdí, ella también me perdió.
> En fin, que así es. Aunque en rigor de verdad no pued decir que lo sea, pues no sé con certeza si este segund episodio ha sucedido realmente." [398]

En esta época de la realidad los celos de Santiago s desplazan hacia Barbarita y la posibilidad de ser engañado. E cuento "La coartada múltiple", parodia de relato policial vuelve a dejar a Santiago humillado ante sí mismo.

Santiago planifica una coartada para asesinar a Barbarita y lograr la impunidad de su crimen. Establece una coartada múltiple: a las 23 horas ha estado en tres sitios diferentes a la vez, en el circo, en la policía denunciando un incendio y en una asamblea de la Sociedad Filarmónica.

Se dirige a su domicilio para confirmar las sospechas del engaño de su mujer. Pero Barbarita está en la casa y sola. Santiago continúa elaborando intrigas, sospechas. Barbarita había estado en casa de su hermana y no sabe quién miente, quién traiciona. El es la víctima del engaño amoroso, y su

---

[397] DI BENEDETTO, A.: op. cit. p. 113.

[398] ibíd. p. 114.

coartada laboriosamente construida se deshace como una burbuja.

"A la que no se priva" retoma el tema de la fábula con animales. Santiago y Barbarita caminan por la calle hacia su casa, en el camino ven a un cochero que habla con su caballo. El animal solicita su jubilación para recuperar la libertad después de tantos años de servicios. El cochero duda en golpear al animal por tanta osadía. De regreso en el hogar, Santiago comienza a dar coces pidiendo a Barbarita que lo jubile, y aprovecha la situación para darle a su mujer una bofetada.

El penúltimo relato de esta tercera época de la realidad, "Parecida a tí, vienes a tener de ella...", reincide en la fabulación de Santiago motivada por los celos. Nace Santiaguito, el hijo de Santiago y Barbarita. Los celos de Santiago comienzan a elaborar hipótesis acerca del parecido de cada parte del niño consigo mismo, dudando de su paternidad real. Las proyecciones de la mente son capaces de modificar la realidad para el torturado protagonista.

> "Porque Bárbara se parecía a Santiaguito. No puedo pensar que esa sonrisa, de perfil, fuera en primer término de la madre, sino del hijo.(...)
> "¡Oh, sangre de mis ojos! Esa mueca, la del embozado desdén, es la de la madre. Mi hijo, mi Santiaguito, es su parte mala, es la parte mala de su ser, se parece a la madre". [399]

En la época de la realidad Santiago tiene menor presencia que en el mundo de los sueños y de las fantasías. Su existencia oscila entre los celos y la abulia, los triángulos y pentágonos se han deshecho.

---

[399] DI BENEDETTO, A.: op. cit. p. 134.

El último cuento y el más extenso de la novela, "El juicio y el viaje", vuelve a recomponer las figuras para llegar a la disolución y al punto de partida inicial.

Barbarita ha matado a la esposa de Orlando Sabino, su amante. Deseaba preservar la dignidad de Orlando ante la posibilidad de que su mujer lo engañara. Este hecho es el desencadenante de un juicio casi kafkiano, en el que el absurdo alcanza su mayor elaboración. El triángulo recompuesto incluye a Santiago-Barbarita-Orlando Sabino.

Santiago y Orlando encadenados con pesados grilletes y bolas de hierro atadas a sus pies, deben comparecer en el juicio pese a no tener culpa alguna. En una secuencia dantesca, Santiago es obligado a entrar en una cuba de barro en la que debe permanecer durante todo el juicio. En el transcurso del careo Santiago es reprobado por jueces y público sin que se sepa cuál es su culpa.

En otra sesión del juicio Santiago debe exponer su confesión. Entre el público se sienta Barbarita con dos hombres, Orlando Sabino y Rolando Fortuna. Nuevamente el personaje de ficción trasciende el texto y toma vida propia, pese a las imprecaciones de Santiago:

> "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 Annabella. Entonces repliqué:
> -Rolando Fortuna no existe. Lo inventé yo" [400].

El Rolando Fortuna presente no es más que una posibilidad.

---

[400] DI BENEDETTO, A.: op. cit. p. 142.

Santiago echa en falta la presencia de Annabella. El juez categóricamente arguye:

"-Annabella no está porque no es. Annabella es aquello a lo cual se tiende.
¿Pretendía decirme que Annabella representaba el ideal, meramente un ensueño? [401].

Santiago es condenado a realizar un viaje en automóvil. Emprende la marcha por los senderos montañosos de la cordillera. En el camino cruza otro coche que está aparcado, detrás del cual están Bárbara y Orlando Sabino. Suenan dos disparos que impactan en Santiago. El viejo Ford sigue avanzando por su propio impulso. En otro recodo del camino aparece Rolando Fortuna, quien también le dispara. Santiago va perdiendo la consciencia a causa de las múltiples heridas.

"Sentí que algo me venía a la boca, desde el pecho. Pensé que sería un borbotón de sangre. No. Era una palabra:
-Anna...
Sí, Annabella.
Comprendí entonces a dónde -a quién- me dirigía con el fordcito". [402]

La figura del pentágono se ha destruido y retornado al punto inicial de partida: Santiago soñando con Annabella. Los personajes de ficción han destituido al narrador Santiago de su función creadora, reenviándolo a la secuencia inicial de soñar con un ideal inexistente, Annabella.

---

[401] DI BENEDETTO, A.: op. cit p. 143.

[402] Ibíd. p. 147.

2.4. EL DESDOBLAMIENTO DE LA CONCIENCIA

Con *Annabella* el autor experimenta técnicas narrativas y modos de estructuración textual que aparecen luego con frecuencia en otras obras, reelaboradas e interrelacionadas con nuevos procedimientos y enfoques narrativos.

Ana M.Amar Sánchez y otras autoras, en la citada *Historia de la literatura argentina*, reconocen en esta novela del autor mendocino, la puesta en práctica del juego de una serie de haces relacionales que se encadenan en los movimientos de las secuencias. Otra característica constructiva del texto, radica en su entramado, construido a partir de duplicaciones: dos parejas, dos hombres, dos mujeres, dos hijos que se gestan.

Las autoras señalan también la duplicación de fonemas en la construcción de los nombres. La forma compuesta de Annabella en el que se duplican las letras (n/n-l/l), lo mismo que sucede con Barbarita (bar/bar) y con Rolando-Orlando (metátesis inicial ro/or).

> "Esta organización dual alcanza también a la paronimia (heterosignificado-homosignificante): el sujeto, si estuviera sujeto... Este juego de dualidades, que proliferan y se abisman en el texto, postulan un nuevo modo de realismo que acepta la presión de lo imaginario, lo dibuja y lo incluye a través de esta modalidad operacional de la escritura" [403].

Malva Filer, que también ha dedicado uno de los pocos artículos existentes destinados a comentar esta novela, señala

---

[403] AMAR SANCHEZ, Ana, STERN, M. y ZUBIETA, Ana: "La narrativa entre 1960 y 1970", op. cit. pp. 629-630.

la preponderancia de los nombres femeninos de origen sajón en el sistema nominal que Di Benedetto emplea en esta novela: Annabella-Barbarita, en el binomio Orlando-Rolando las variantes son la romance y germánica de una misma raíz y equivalentes en territorios lingüísticos diferentes. También señala Malva Filer que Santiago y Orlando-Rolando son dos figuras contrapuestas como lo fueron en el mundo medieval. El nombre de Annabella trae también al recuerdo el poema de Edgar A. Poe "Annabel Lee" [404]. Llaman también la atención de la autora los apellidos: Sabino, que designa a los hombres traicionados por sus mujeres y Fortuna por lo que el vocablo alude en sí mismo, como por su relación con el *Laberinto de Fortuna* de Juan de Mena. En tanto que el grupo femenino carece de apellidos. [405]

La significación múltiple que adquieren los nombres en la novela de Di Benedetto y la construcción del texto partiendo de dualidades, tienen también correspondencia con la figura del doble, o de las proyecciones del yo en otros seres, frecuente en otros textos del autor.

Hemos señalado al hablar de *Mundo animal*, que Di Benedetto ha sido un lector atento de textos de Freud, de Jung, de filosofía de las religiones. Textos de los que ha tomado una serie de nociones que luego incorpora a sus ficciones

---

[404] "Annabel Lee", el poema de Edgar Allan Poe expresa la nostalgia y la unidad del alma del amante con la de la hermosa Annabel que se encuentra sepultada en su tumba junto al mar. El amor se presenta como vínculo indisoluble más allá de la muerte y el tiempo. El poema se halla recogido en POE, Edgar A.: *Poesía completa*, Barcelona, Río Nuevo, 1983. Edición bilingüe, pp. 76-77.

[405] FILER, Malva: "Estructura y significación de *Annabella* de Antonio Di Benedetto", en POPE, Randolph D.: *The analysis of literary texts. Current trends in methodology*, Ypsilanti, Bilingual press, Michigan University, 1980, p. 296.

narrativas.

Jung ha desarrollado ampliamente el tema del inconsciente colectivo, pero también el concepto de inconsciente individual.

> "Se trata de experiencias muy antiguas de la humanidad que se reflejan en la difundida creencia general de que en uno y el mismo individuo puede existir una pluralidad de almas. (...) Ocurre que la conciencia secundaria representa un componente personal, que no está separado por casualidad del yo consciente sino que debe su separación a ciertos motivos".[406]

Ese desdoblamiento de la conciencia en otros seres es un recurso muy utilizado por la literatura contemporánea y, en particular, por la literatura fantástica. Ejemplos de esas figuras proyectadas en otros, disociadas y fragmentadas en seres diferentes, ha sido desarrollado desde las obras iniciales, por Juan Carlos Onetti, Felisberto Hernández, Borges, Cortázar y Bioy Casares.

Di Benedetto también se ha referido al tema de las proyecciones del yo y la función disociadora de los espejos:

> "Uno se encuentra con una suerte de espejo, que Borges usaba mucho como símil. Uno se enfrenta consigo mismo, se ve en el espejo y se ve por dentro y comprende el odio de Borges por los espejos. Muchos sentimos ese odio. A partir de que uno se aplica el espejo a sí mismo, piensa en todos los demás como impelidos a mirarse en ese espejo donde se ven todas las deformaciones, la putrefacción. Entonces se descubre que no es solo uno el que está allí. Si 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. (...) Todo está ahí, en ese espejo que, por suerte se agota en su contenido, en cuanto

---

[406] JUNG, C.G.: *Arquetipos e inconsciente colectivo*, op. cit. pp. 1920.

uno deja de mirarlo. Pero si después de tanto mirar recuerda algo, le puede salir una novela o un cuento más o menos afortunado" [407].

Las proyecciones de la conciencia en otros seres, en la literatura suele incorporar también la pluralidad de visiones contrapuestas y enfrentadas. Jung también afirma, con respecto a este tema:

"Si en el sujeto de la percepción y el conocimiento se produce una transformación tan fundamental como la que significa la existencia de otro sujeto que no es igual al consciente, debe surgir una imagen del mundo distinta de la anterior" [408].

En las novelas de Di Benedetto esas disociaciones del yo narrativo en otros narradores y personajes, se pone de manifiesto de diversas maneras. En *Annabella* los personajes de Orlando y Rolando, como el de Annabella, no tienen existencia real, son simples proyecciones de la conciencia del narrador Santiago. Cada personaje adquiere las virtudes y defectos que el narrador quiera proyectarles para dar paso a la compensación de sus propias fantasías, odios y pasiones.

---

[407] URIEN BERRI, Jorge: "Antonio Di Benedetto, el autor de la espera", op. cit. p. 6.

* La concepción de Di Benedetto tiene gran coincidencia con la de Borges en el poema "Los espejos": "Prolongan este vago mundo incierto / en su vertiginosa telaraña; / A veces en la tarde los empaña/ el hálito de un hombre que no ha muerto.// Nos acecha el cristal. Si entre las cuatro/ paredes de la alcoba hay un espejo,/ Ya no estoy solo. Hay otro. hay el reflejo/ Que arma en el alba un sigiloso teatro". BORGES, Jorge Luis: "El hacedor", *Obras completas*, Buenos Aires, Emecé, 1989, Vol. II, p. 192.

[408] JUNG, C.G.: *Arquetipos e inconsciente colectivo*, op. cit. p. 223.

La unicidad del ser se trastoca en pluralidad: uno es a la vez, otro u otros. Los límites de la personalidad se desdibujan, se transfieren, generando un problema de orden metafísico. Procedimientos narrativos que fueron utilizados también por Pirandello, Faulkner y Kafka y retomados más tarde por los cultivadores del *nouveau roman*, como Butor y Robbe-Grillet. Describir la reflexión de la conciencia sobre sí misma, se convierte en una forma de aproximación menos ilusoria a la realidad.

Este desdoblamiento de la conciencia lo hallamos también en otras obras del autor argentino. En *Zama* coinciden dos personajes que representan las dos caras de la antítesis civilización/barbarie: Ventura Prieto y Vicuña Porto. La antítesis de los nombres también alude al binomio español/criollo. Las iniciales de los nombres y apellidos coinciden: V.P.. Ambos personajes constituyen las dos facetas en conflicto en el propio Diego de Zama y, por lo tanto, se constituyen en las proyecciones de su propio yo, en otros antagonistas que liberan la batalla entre la cultura y la barbarie, motivos de angustia para don Diego.

En *El silenciero* la figura del doble también aparece bajo la forma del único amigo del protagonista, Besarión. Este no tiene entidad definida -en el texto funciona como el *Super Yo*, la otra conciencia de la que hablaba Freud-, del propio silenciero. Es la voz de su conciencia, que le dicta sentencias filosóficas y le advierte sobre el desgarramiento de su ser.

En *Los suicidas* Marcela también opera como una proyección de la conciencia del periodista. Ambos buscan el significado de la muerte y pactan el suicidio conjuntamente. La materialización del sucidio la concreta Marcela, el periodista

ha dejado morir la parte destructiva de su propio ser.

Este proceso de profundización en la realidad del yo, al que se puede aplicar la concepción jungiana del sueño, llevan a Graciela Ricci a afirmar que la obra de Di Benedetto puede ser estudiada:

> "(...) como la expresión de una fantasía inconsciente o de un sueño. Desde esta perspectiva, todos los personajes serían fragmentos o aspectos de dicha fantasía y configurarían un Personaje único. A su vez, este personaje, en este caso, Zama, que sería el yo o punto central desde el cual se experimenta el *self* o totalidad psíquica de la persona (léase novela)."[409]

En *Annabella* la narración autodiegética de todos los cuentos convierte al texto en un largo monólogo, en una disgresión discursiva, proyección de la vida psíquica de Santiago. Las formas predominantes del presente en las acciones, les da también un carácter de simultaneidad, emanada de la conciencia del narrador. En los laberintos de la mente, el discurso se organiza y estructura en distintas direcciones.

Los diferentes personajes emergentes en la imaginación del narrador y narratario, Santiago, son mostrados en su accionar, por las conductas que adoptan ante cada nueva situación dentro del juego. La subjetividad queda relegada a la simple formulación conductista de las acciones de los personajes que, como entes de ficción, carecen de psicología propia.

El drama del amor y los celos, netamente romántico, es el eje sobre el cual se desarrolla una temática más amplia, la soledad, la incomunicación, el desgarramiento del hombre frente

---

[409] RICCI, Graciela: *Los circuitos interiores*, op. cit. pp.11-12.

al mundo contemporáneo. Las citas intertextuales de Campoamor y Víctor Hugo, de Simonne de Beauvoir y Jean Cocteau, funcionan como indicios de dos tiempos históricos y preocupaciones también disímiles en épocas y contenido. Romanticismo y existencialismo coexisten en el desarrollo de la trama de la novela. El drama romántico y el drama existencial contemporáneo afectan al ser, al yo individual frente al mundo que lo rodea.

Los tiempos y los universos pueden ser coincidentes. Este juego de duplicaciones y haces narrativos paralelos que hemos apuntado, conecta con las técnicas narrativas de la literatura fantástica impulsadas por Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares.[410]

La novela se formula como juego de la fantasía y de la conciencia, de la psicología y las teorías aprovechadas por el tratamiento fantástico. *Annabella*, es un juego de la imaginación y de la razón, que problematiza y pone en duda las maneras de entender la realidad, al tiempo que lo hace también con el mismo acto de la escritura.

---

[410] * La temática de universos paralelos y coexistentes y de tiempos simultáneos, está formulada en la narrativa y ensayos de Borges. También Bioy Casares en *La invención de Morel* y en cuentos de *La trama celeste*, presenta tiempos y espacios disímiles pero coexistentes. Morel logra la eternidad mediante la superposición del mundo real con el de las imágenes grabadas por su máquina; en *La trama celeste* el vuelo de un avión conecta con otro espacio y universo paralelo y simultáneo al mundo real. Temática tratada en las ficciones de H.W. Wells.

Para los habitante de Tlön, lo único que existe es el idealismo: "Su lenguaje y las derivaciones de su lenguaje -la religión, las letras, la metafísica- presuponen el idealismo. El mundo para ellos no es un concurso de objetos en el espacio; es una serie heterogénea de actos independientes. Es sucesivo, temporal, no espacial." BORGES, Jorge L.: "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius", *Ficcionario*, México, Fondo de Cultura Económica, 1985, p. 151.

2.4.1. LOS PROCEDIMIENTOS DE LA NOVELA

Como hemos señalado en apartados anteriores, la renovación y búsqueda de nuevas formas narrativas válidas para reflejar las preocupaciones del hombre contemporáneo, comenzaron a ser ensayadas por escritores como Roberto Arlt y su continuador Juan Carlos Onetti. Al mismo tiempo que Macedonio Fernández y Jorge Luis Borges provocaban nuevas rupturas y proponían nuevas formas de narrar en las letras rioplatenses.

En 1950 Juan Carlos Onetti publicó su novela *La vida breve*. El protagonista, Brausen, es un oficinista agobiado por su situación de pequeños fracasos cotidianos:

> "Gertrudis y el trabajo inmundo y el miedo de perderlo -iba pensando del brazo de Stein-; las cuentas por pagar y la seguridad inolvidable de que no hay en ninguna parte una mujer, un amigo, una casa, un libro, ni siquiera un vicio, que puedan hacerme feliz" [411].

Brausen tiene que escribir un guión cinematográfico que le permita obtener recursos para la subsistencia. El clima de angustia y soledad, lo llevan a evadirse por la imaginación. Brausen se transforma en el viejo médico Díaz Grey y, en otro plano de la ficción, se convierte en Juan María Arce, amante de una prostituta. Las realidades ficticias creadas por Brausen se independizan y cobran autonomía dentro del texto y desplazan a Brausen, su creador.

La realidad deja de ser unidimensional y se proyecta de

---

[411] ONETTI, Juan Carlos; *La vida breve*, Barcelona, Edhasa-Sudamericana, 1977, p. 54.

manera multiforme en otros seres y situaciones. El suicidio y el asesinato rondan la mente de Brausen como un modo de venganza contra la vida misma. Al fin, el asesinato de Queca lo comete otro joven amante, quitándole la posibilidad de su ejecución a Brausen-Arce. A estos personajes casi agónicos, meras conciencias y fantasías, se les quita la posibilidad de la acción, son sólo espectadores de los actos que proyecta su propia fantasía.

La narración fragmentaria entrelaza y superpone secuencias sin un orden cronológico establecido, delineando una compleja estructura. La realidad, como en un juego de espejos, se reproduce, se bifurca con variaciones de la escena original. Cada episodio es una variación del conflicto inicial: la angustia existencial, el desamparo, la soledad, la pobreza.

Brausen, el solitario y deprimido oficinista, descubre que por medio de la palabra puede ser un demiurgo y crear nuevos mundos en los que él se introduce. En ese mundo ficcional, los personajes aman, mueren, resucitan cada vez que la escritura se pone en funcionamiento. Gertrudis, la mujer real de Brausen dentro del texto, lo abandona. En tanto Díaz Grey persigue el amor imposible de Elena Sala y Juan María Arce mantiene relaciones amorosas con Queca, la prostituta.

El universo de la ficción se torna, al fin, en una duplicación del mundo real del que se pretendía huir. El fracaso, la infidelidad, la soledad, se ciernen sobre los ficticios actores de los dramas. El guión cinematográfico que pretendía escribir Brausen se convierte en el texto mismo de la novela.

Hemos comentado esta obra del escritor uruguayo por la

proximidad en las fechas de publicación con *El Pentágono* de Di Benedetto, por las similitudes en las técnicas constructivas y el motivo central de las mismas.

Santiago, en *El Pentágono* o *Annabella*, es un solitario y aburrido oficinista desencantado de la vida por el engaño de su mujer. El recuerdo de otra mujer de la adolescencia, lo lleva a escribir cuentos que son variaciones del mismo tema: el amor y los celos. Del mismo modo que Brausen, hastiado de su matrimonio con Gertrudis se convierte en Arce para ser amante de Queca y en Díaz Grey para perseguir a Elena Sala, Santiago crea a Rolando y a Orlando para perseguir a la inalcanzable Annabella. Los proyectos de Santiago de asesinar a sus antagonistas y a la mujer objeto de sus desgracias, son burlados por la interposición de los actos de los seres de ficción que deciden morir o matarse por su propia cuenta.

El fragmentarismo de las secuencias, la ruptura de la temporalidad y de las fronteras de la vida y la muerte, el asesinato y el suicidio, en las dos novelas son asimilables por la escritura dentro del universo cerrado del texto.

Para explicar un tema tan antiguo como el del amor y los celos o el del drama pasional, no es necesaria tan laboriosa construcción estructural. En ambos autores lo que importa, más allá de las anécdotas, es el proceso constructivo en sí mismo y el dinamismo que una visión calidoscópica de la realidad genera en cada secuencia.

Brausen y Santiago se salvan de su angustia, de su aterradora soledad por medio de la palabra, de la escritura y de la ficción que los aleja de esa realidad inicial, aunque la ficción luego duplique y reproduzca las mismas formas y vicios

de esa realidad que se pretende neutralizar. El conflicto de la escritura es al mismo tiempo el conflicto del hombre, el demiurgo-escritor sólo puede crear hombres a su propia imagen y semejanza que multiplican sus propios vicios y defectos.

Santiago otorga mayor dinamismo a la escritura en el proceso continuo de escribir y borrar lo escrito para volver a escribir, como si de un palimpsesto se tratara, compone y dscompone triángulos y pentágonos, escribe y re-escribe cuentos en los que proyecta sus desalentadoras imaginaciones desde diferentes ángulos, tratando de borrar su angustia.

Lo primordial en la novela deja de ser el tema y los personajes, que son reemplazados por la elaboración del discurso mismo. Emir Rodríguez Monegal denomina, a este tipo de obras *novelas de lenguaje.*

> "(...) la novela usa la palabra no para decir algo en particular sobre el mundo extra-literario, sino para transformar la realidad lingüística misma de la narración. Esa transformación es lo que la novela dice. (...) Su mensaje es el lenguaje (...) Es el tema subterráneo de la novela latinoamericana más nueva: el tema del lenguaje como lugar (espacio y tiempo) en que *realmente* ocurre la novela. El lenguaje como la *realidad* única y final de la novela. El medio que es el mensaje" [412].

La vida breve y *El pentágono* constituyen los antecedentes en el tratamiento de la trama narrativa de la denominada "novela estructural", que tuvo su mayor difusión en la década del sesenta. Autores como Severo Sarduy, Néstor Sánchez y Manuel Puig -cuyas obras tienen también cierta similitud en el tratamiento narrativo con las novelas de Robbe-Grillet y

---

[412] RODRIGUEZ Monegal, E.; "La nueva novela latinoamericana", en *Narradores de esta América*, B. Aires, 1969, pp.32 y 36.

Nathalie Sarraute, impulsores del *nouveau roman* en Francia-, cultivaron ese tipo de novelas que se autogeneran en el proceso constructivo del discurso.

En la construcción discursiva de estas novelas predomina el discurso abstracto y el figurado, como lo denomina Todorov, para señalar las formas de enunciados carentes de transitividad. Recurso frecuente del relato psicológico en el que, como afirma también Todorov, el personaje-narrador sólo existe en su palabra y los demás personajes son sólo imágenes reflejadas en su misma conciencia.

> "El relato en primera persona no explicita la imagen de su narrador, sino que por el contrario, la hace aún más implícita. Y todo intento de explicitación sólo puede conducir a una disimulación cada vez más perfecta del sujeto de la enunciación".[413]

En este mismo sentido, Malva Filer señala en esta novela de Di Benedetto que el lenguaje, la trama, el escenario, los personajes "(...) no existen como tales sino en cuanto palabras que han ido llenado el espacio literario" [414] . Para la autora, la estructura de Annabella funciona como signo, estructura que es creada por la intransitividad del lenguaje que pone en evidencia la literalidad del enunciado.

El espacio de la novela, al ser ésta una manifestación de la conciencia, pierde el valor topológico para convertirse en un espacio interior abstracto que se reelabora en cada

---

[413] TODOROV, Tzvetan: "El análisis del discurso literario", en *¿Qué es el estructuralismo?"*, Buenos Aires, Losada, 1971, pp.125-126.

[414] FILER, Malva: "Estructura y significación de Annabella de Antonio Di Benedetto", op. cit. p. 291.

secuencia narrativa. En *Annabela* el espacio tópico del enunciado, la oficina, sirve como desencadenante de nuevos espacios utópicos, tal como los define Greimas [415], espacios indefinidos y cognoscitivos que son proyecciones de la conciencia del narrador y significantes sólo para él.

En *Annabella* el espacio tópico adquiere la misma indefinición espacial del espacio utópico. Las acciones se suceden en la oficina, la habitación del hotel, el interior de un autobús, la calle, la casa, como determinaciones espaciales casi abstractas. El espacio que adquiere un mayor significado utópico es el de la última secuencia, cuando Santiago es condenado a realizar un viaje -el arquetipo del eterno retorno que establece Eliade y que antes hemos citado-. El viaje se realiza hacia una dimensión espacial cada vez más abierta: surgen las altas montañas y los cerros se desdibujan para dejar a Santiago ante un espacio absoluto, de inmensidad íntima como lo denomina Bachelard [416], en el que se reencuentra consigo mismo y retorna al origen, la soledad y el recuerdo de Annabella.

> "Quizá, me dije, si alguien me viera desde los cerros como yo me veo por la distancia no pudiera percibir el ruido del motor, que ya no oigo, supondría que presencia el paso de un viajero mágico. Y no, no es magia.
> No era magia que los cerros cesaran de circular a mi

[415] Greimas distingue cuatro espacios posibles en las secuencias del discurso: el espacio *tópico* en el que se localiza la acción, *heterotópico* se refiere a otros lugares que preceden o suceden en el discurso encadenándose al primero, el espacio *utópico* o de la imaginación que otorga perdurabilidad al ser, y el espacio *paratópico* o lugares mediadores entre los polos de la categorización espacial. GREIMAS, A.J.: *La semiótica del texto*, op. cit.

[416] Bachelard se refiere al espacio íntimo como una categoría filosófica del ensueño que permite contemplar la grandeza que se sitúa en un punto casi infinito. BACHELARD, G.: *La poética del espacio*, op. cit. 229-249.

lado, que se aquietaran, inmovilizándose hasta adquirir en mi retina perdurable fijeza." [417]

Como señala Lotman, el texto artístico posee la capacidad de formar parte de varias estructuras contextuales y recibir correspondientemente distintos significados. El texto narrativo es un texto repetidamente codificado [418]. En *Annabella*, se emplean los códigos abstractos de la geometría y los códigos lingüísticos, realizando una serie de correlaciones semánticas entre ambos niveles de significado. La utilización de un modelo geométrico abstracto como el pentágono, se corresponde con los modelos abstractos de construcción de las relaciones humanas por parte de Santiago.

El espacio y el tiempo en *Annabella* carecen de valor indicial. No hay indicaciones cronológicas de las diferentes secuencias que componen el texto, son acontecimientos desprovistos de referencia temporal y no guardan relación de sucesión y continuidad. Estas indeterminaciones aproximan el texto de la novela a lo que Genette denomina acronía, "un acontecimiento sin fecha ni edad".[419]

El tiempo, como teorizaba y proponía Borges, es una materia modelable por medio de la escritura y, por tanto, puede avanzar, retrocer y coexistir en un mismo momento. En "El jardín de senderos que se bifurcan", la noción del tiempo se clarifica en el mismo sentido, Ts'ui Pên tiene esta visión del universo:

---

[417] DI BENEDETTO, A.: *Annabella*, op. cit. pp. 146-147.

[418] LOTMAN, Yuri M.: *Estructura del texto artístico*, Madrid, Itsmo, 1988, pp. 82 y ss..

[419] GENETTE, G. *Figures III*, op. cit. p. 136.

"(...) no creía en un tiempo uniforme, absoluto. Creía en infinitas series de tiempos, en una red creciente y vertiginosa de tiempos divergentes, convergentes y paralelos. Esa trama de tiempos que se aproximan, se bifurcan, se cortan o que secularmente, se ignoran, abarca todas las posibilidades" [420].

Las secuencias del texto se alternan, en el proceso abstracto y materializador de la conciencia del narrador, como las imágenes que de manera casi simultánea puede presentar la proyección cinematográfica. La carencia de relaciones espacio-temporales se justifica, pues la novela no pretende reflejar una realidad externa, sino los mecanismos internos de funcionamiento de la conciencia y la fantasía -por los cuales Annabella puede morir y renacer, Rolando suicidarse y convertirse en inmortal al mismo tiempo, Santiago estar casado con Barbarita y con Annabella-. Los actores de las secuencias pueden conspirar y rebelarse contra el autor y, Santiago, como El *amigo manso* de Galdós, escribir el proceso de su propia muerte discursiva.

Estos procedimientos narrativos anticipan y prefiguran una constante en la narrativa del autor mendocino. El relato de *Zama* se sitúa en el siglo XVIII, en un espacio geográfico que hace suponer el Paraguay de la época colonial, aunque no se cita explícitamente en el texto. La trayectoria de don Diego de Zama es también el proceso de su conciencia, un viaje de regreso hacia las formas primitivas -internarse en las llanuras y el desierto para perseguir a un forajido que está entre ellos- para lograr en un tiempo primigenio la unidad y el reencuentro consigo mismo. Hemos señalado al tratar "Onagros y

---

[420] BORGES, Jorge Luis: "El jardín de senderos que se bifurcan", *Nueva antología personal*, Barcelona, Bruguera, 1985, 3a. edic., p. 136.

hombre con renos", procedimientos análogos en la elaboración de la parábola de connotaciones bíblicas y fantásticas, de viaje ritual e iniciático en la búsqueda del renacer y de la unidad esencial del ser.

Lotman afirma que "(...) la estructura del espacio del texto se convierte en modelo del espacio del universo y la sintagmática de los elementos en el interior del texto, en el lenguaje de modelización espacial" [421]. En *Annabella*, la primera época especulativa conforma el espacio triangular de las relaciones entre Santiago, Annabela, Rolando. La segunda época crítica establece el espacio del pentágono con la incorporación de otros vértices de la figura, Barbarita y Orlando y, la tercera época o de la realidad, procede a la disolución del espacio elaborado por la conciencia para llegar a un tiempo, sin espacio y sin tiempo, el punto de partida inicial en un presente intemporal.

La novela, como descripción de la evolución de la conciencia, genera un espacio propio. Como señala Julia Kristeva, "el espacio de la novela se multiplica, por lo que parece, hasta el infinito, obedeciendo a una restricción que lo programa: el regreso al punto de partida, o el fracaso es infligido al protagonista, y todo puede empezar de nuevo".[422]

---

[421] LOTMAN, Yuri M.: *Estructura del texto artístico*, op. cit. pp.270-271.

[422] KRISTEVA, Julia: *"la cosmogonía novelesca", en El texto de la novela*, Bracelona, Lumen, 1981, pp. 249-263.

BIBLIOTECA

2.4.2. Fusión de novela y cuento

Desde la primera edición, *El Pentágono* llevaba incluido como subtítulo *Novela en forma de cuentos*, que se reproduce también en la edición revisada de *Annabella* de 1974.

Di Benedetto manifiesta en los "Indicios" que acompañan la edición de *Annabella*, los motivos generadores de este experimento narrativo,

> "(...) saturado de 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*. Por lo cual provoqué esta novela en forma de cuentos" [423].

El autor, como ha manifestado en numerosas entrevistas, heredó de su madre la afición por contar y narrar, oficio tan antiguo como la humanidad misma. Los relatos orales de su madre giraban en torno a historias reales y ficticias de la familia, de las tradiciones y leyendas del Brasil y de la baja Italia, de donde provenían sus padres. Di Benedetto aprendió de ella las técnicas fundamentales del arte de contar y la pasión por el relato, pero su técnica narrativa va más allá de la simple transmisión oral del relato.

> "Me provocaba estímulos para descubrir que es bueno, para una narración, dejar elementos inconclusos. Así la historia continúa con la ayuda creativa de quien la escucha o quien la lee, es decir, el lector o el oyente participan de la creación, reciben su siembra."[424]

---

[423] DI BENEDETTO, A.: "Indicios", op. cit. p. 12.

[424] ZARAGOZA, Celia: "Antonio Di Benedetto: Los cuentos de mi madre me enseñaron a narrar", op. cit. p. 42.

Hemos señalado la notable habilidad y maestría del autor para condensar sus ficciones en formas narrativas breves, que son las que predominan en su obra, por encima de las formas novelescas. En las novelas hallamos también la estructuración en partes no muy extensas que se conectan con las demás por medio del personaje y la temática central, pero que constituyen partes delimitadas de manera casi autónoma. Técnica constructiva que predomina en *Zama* y en *Los suicidas* compuesta también por fragmentadas secuencias.

Con *El pentágono* el autor ha intentado, no la ruptura de los géneros, sino la fusión de ambos sin perder de vista los rasgos estructurales de cada uno de ellos. Al mismo tiempo que introduce renovaciones formales y técnicas en la tradicional concepción del cuento.

Las definiciones de novela -a lo largo de la historia de la literatura- han vacilado en anteponer la extensión, la constancia de un personaje, la unidad del universo narrativo como un fin, para caracterizar composiciones narrativas de muy diferente extensión, características y formas.

La novela se ha definido como superación del mito y la epopeya. Más recientemente se ha señalado un retorno al mito, a partir de los trabajos sobre la morfología del cuento folclórico iniciada por Vladimir Propp y de los modelos de la antropología estructural de Lévi-Strauss.

Los estructuralistas rusos, como Tomachevsky, han buscado la unidad de la novela en el concepto de personaje. En tanto que el estructuralismo genético de Lucien Goldman caracteriza la novela por la existencia de un individuo problemático y por la búsqueda de valores relativos. Goldman considera la novela

como una estructura significativa y un modelo estructural.

> "El significado de la obra, en la medida en que es obra literaria, tiene siempre el mismo carácter, a saber, un universo coherente en cuyo interior se desarrollan los acontecimientos y se sitúa la psicología de los personajes y en el interior de cuya expresión coherente se integran los automatismos estilísticos del autor" [425].

Lukács, por otra parte, caracteriza a la novela como un sistema abstracto que conforma un universo cerrado y con un sentido inmanente. Como producto acabado, la novela "aparece como algo que deviene, como un proceso", afirma Lukács, y agrega luego:

> "No sólo porque la problemática y la inconclusión normativa de la novela, hacen filosófica e históricamente, una forma verdadera y porque, signo de su legitimidad, capta a través de su sustrato la verdadera situación actual del espíritu, sino también porque su carácter de proceso no excluye la conclusión sino desde el punto de vista del contenido. En tanto que forma, a la inversa, constituye un equilibrio móvil pero seguro entre el devenir y el ser" [426].

Julia Kristeva retoma de Lukács la noción de la novela como proceso y propone un modelo de análisis generativo transformacional. Modelo que consiste en leer el texto como la trayectoria de una serie de operaciones transformacionales por las que:

> " a) cada segmento es leído a partir de la totalidad del texto y contiene la función general del texto; b) se

[425] GOLDMANN, Lucien: "La sociología y la literatura:situación actual y problemas de método", *Sociología de la creación literaria*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1979, p.30.

[426] LUKACS, Georg: *Teoría de la novela*, Barcelona, Edhasa, 1971, pp.76-77.

> accede a un nivel anterior a la forma acabada bajo la que el texto se presenta en definitiva, es decir, al nivel de su generación como una infinidad de posibilidades estructurales".[427]

Atendiendo a los conceptos vertidos por Lukács y por Julia Kristeva, podemos advertir que El Pentágono o Annabella, participa de los caracteres propios de la novela. Como universo cerrado, con un significado que se quiere inmanente y en cuyo interior se operan una serie de procesos de transformación.

Los acontecimientos de ese mundo cerrado giran en torno a Santiago y las relaciones entre realidad y fantasía alrededor de dos mujeres: Annabella y Barbarita. También la novela participa del carácter de universo abstracto y posee una coherencia interna lograda a través del proceso de evolución de la conciencia de Santiago. La relación entre el ser y el querer ser, entre la realidad y el deseo, conforman el proceso del desarrollo discursivo.

La teoría en torno al cuento tampoco ha logrado definiciones estrictas para caracterizar un género que, en las letras hispanoamericanas en el presente siglo, ha vuelto a adquirir una importancia y difusión considerables. A la vez, el relato breve ha sufrido modificaciones estructurales y ha renovado sus formas en el transcurso de las últimas décadas, de modo tal, que las fronteras que lo separaban de la novela se han desdibujado.

El autor, sin embargo, ha mantenido la construcción de cuentos que se entrelazan para conformar la novela. En este sentido, la incorporación de los dieciséis relatos que

---

[427] KRISTEVA, Julia: *El texto de la novela*, op. cit. p. 24.

conforman la novela en la proyectada edición de *Cien Cuentos* confirma el carácter independiente de los mismos. [428]

El antecedente más inmediato para analizar el cuento se halla en Edgard Allan Poe, quien señalaba como características fundamentales del género la brevedad y la unidad de efecto o de impresión. En cuanto a la extensión, Poe señalaba que la lectura de un relato breve puede abarcar entre media y dos horas, ni tan breve que se convierta en epigrama, ni tan extenso que le prive de la fuerza de la totalidad. [429]

El concepto de "efecto único" señalado por Poe, ha sido el que más ha trascendido en la teoría a través del tiempo. Otros autores han intentado definir el relato por similitud con el poema y con el mito, porque expresan verdades intuitivas antes que razonamientos lógicos.

---

[428] *Hemos mencionado anteriormente que el autor, antes de morir, estaba preparando para la Editorial Alianza dos volúmenes que reunieran sus cuentos y algunas novelas cortas. En el borrador de esa antología inédita, se incluyen, con variaciones en los títulos, los relatos de Annabella como cuentos independientes. Los títulos apuntados en el borrador de *Cien cuentos* son: "Remota costumbre de volar", "De los usos del contrabajo", "Todo lo que no sabía", "Ser poco", "El consuelo del manso", "Desventajas de la inmortalidad", "Ser fiel", "La araña", "Conciencia de la angustia", "Algo limpio, hay", "Mejor no pensar", "Los perdedores", "En otro sitio", "Apetencia de jubilarse", "La parte mala" y "Cuánto estropeamos nuestros ideales".

La condensación de los títulos suprimiendo los puntos suspensivos y acortando la extensión de los mismos, con respecto a los títulos que poseen en la novela, les dan el carácter de cuentos independientes. En la novela, los títulos constituyen formas secuenciales narrativas que garantizan la continuidad de los relatos.

[429] Estas ideas Poe las expuso en la tercera edición de los *Twice Told Tales*, de su contemporáneo Nathaniel Hawthorne, cit. en LANCELOTTI, Mario A.: *De poe a Kakfa. Para una teoría del cuento*, op. cit. pp. 29-31.

Para Mark Schorer el cuento se diferencia de la novela porque éste constituye el arte de la *revelación* moral, en tanto que la novela señala una *evolución* moral [430]. En el género breve el personaje aprende una verdad sobre sí o sobre su circunstancia como resultado de una crisis, narra un momento de revelación que coincide con la brevedad e intensidad que postulaba Poe.

El efecto único señalado por E. A. Poe fue interpretado por numerosos críticos como un efecto relacionado con la conclusión y final del cuento. El final sorprendente es señalado como característica esencial de este género por Alba Omil y Raúl A. Piérola. Para estos autores, los *ingredientes* fundamentales del cuento son:

> "(...) economía, interés, intensidad. El final debe cerrar herméticamente la estructura narrativa sin dejar resquicio para nuevas aperturas, para *ninguna* explicación posterior, so pena de destruirla". [431]

Para los mismos autores, la diferencia fundamental entre los dos géneros reside en la estructura, el cuento se organiza en torno a un eje que se vincula con el título y el desenlace. La novela permite la amplitud de situaciones y desarrollos que luego convergen en un mismo punto.

Raúl Castagnino afirma que el relato posee, como rasgos fundamentales, la brevedad que le brinda autonomía y la

---

[430] SCHORER, Mark (ed.) *The story: A critical anthology*, New York, Prentice Hall, 1953. Cit. por MORA, Gabriela: *En torno al cuento: De la teoría general y de su práctica en Hispanoamérica*, Madrid, José Porrúa Turanzas, 1985. Cap. I.

[431] OMIL, Alba y PIEROLA, Raúl Alberto: *Claves para el cuento*, Buenos Aires, Plus Ultra, 1881, p. 14.

composición en una forma cerrada, caracteres que lo convierten en un arte verbal asimilable al poema. El cuento, para este autor, es un artefacto, en el sentido de *acto de arte*, creación que se independiza como objeto creado [432]. Carlos Mastrángelo lo caracteriza por la brevedad y reconoce como indispensables las características señaladas por Horacio Quiroga para delimitar el género breve. [433]

El "Decálogo del perfecto cuentista", escrito por Horacio Quiroga en 1925, ha sido reproducido por casi todos los teóricos que han abordado la problemática del género. En ese decálogo, con no poca ironía, Quiroga señala los principales pasos para la elaboración del cuento. Entre los que destaca la sobriedad del estilo, no escribir bajo el imperio de la emoción y elaborar una estructura cerrada. "El Manual del perfecto cuentista", publicado en el mismo año, reitera el carácter humorístico del decálogo y propone una serie de "trucs" o recetas para la elaboración de cuentos. Arremete contra el folclorismo y la composición de los finales de los relatos.

En "La retórica del cuento", Quiroga señala como caracteres del género la brevedad y el interés, elementos válidos tanto para el relato oral como para el escrito. Añade que no es necesario que el cuento tenga principio, medio y fin, grandes maestros del género han construido historias breves y enérgicas de un simple estado de ánimo, de una situación moral o sentimental, de un incidente o de una escena trunca.[434]

---

[432] CASTAGNINO, Raúl H.: *Cuento-artefacto y artificios del cuento*, Buenos Aires, Nova, 1977, pp. 15-36.

[433] MASTRANGELO, C.: *El cuento argentino*, op.cit. pp.7-13.

[434] QUIROGA, Horacio:"La retórica del cuento", cit en MORA, Gabriela: *En torno al cuento*., op. cit.

Julio Cortázar, traductor y lector de Poe, también ha *teorizado sobre el cuento poniendo énfasis en la intensidad* como rasgo característico del mismo. Intensidad que debe abarcar a la construcción, es decir, en *cómo* se cuenta, que es más importante que el *qué* se cuenta, como a la tensión interna del relato. Para Cortázar el cuento debe ser "(...) un resumen implacable de una cierta condición humana, o el símbolo *quemante de un orden social o histórico*" [435]. El relato breve, para el autor argentino, posee la misma intensidad, tensión y ritmo que la poesía, elementos que le dan eficacia y sentido a la narración.

La mayor parte de los críticos coincide en señalar como *característica fundamental del cuento* la brevedad. Desde la sentencia de Poe de que un cuento se lee de "una sentada", la imprecisión del término ha generado no pocas polémicas.

Irving Howe [436] ha dado una nueva denominación de *short short story*, a una clase de relatos caracterizados como *brevísimos -cuya extensión tendría como máximo entre mil* quinientas y dos mil quinientas palabras-, por oposición al cuento canónico que puede variar entre las tres mil y ocho mil palabras. Estos cuentos brevísimos dejan de lado la noción de personaje, pues sólo aparecen como relámpagos a través de un incidente de contenido simbólico que los asemeja al poema lírico. Señala Howe también la existencia de algunos cuentos brevísimos que adquieren el valor de parábolas o alegorías.

---

[435] CORTAZAR, Julio: "Algunos aspectos del cuento", en *Casa de las Américas*, Nro: 31, Julio-Agosto, 1968, p.181.

[436] HOWE, Irving (ed.): *Shorts shorts an Anthology of the shortest stories*, New York, Bantam Books, 1983; cit. en MORA, G.: *En torno al cuento*, op. cit. pp.29-34.

En la antología seleccionada y prologada por Howe se incorporan cuentos de entre tres y ocho páginas, hasta un cuento de Monterroso de página y media. Se incluyen también otros relatos de Joyce y Chejov de una extensión mayor.

El criterio de la extensión y de la intensidad, son insuficientes para describir el cuento en Hispanoamérica. Entre los escritores de las últimas generaciones, hallamos cuentos de muy diferentes extensiones hasta llegar a cuentos de sólo una línea o dos, como en el caso del propio Di Benedetto. Por otra parte, Felisberto Hernández, Cortázar, Borges, Anderson Imbert, por citar algunos cultivadores del género, han creado cuentos de muy diversa extensión y características.

Juana Martínez Gómez ha señalado en su artículo "Crisis del cuento hispanoamericano actual" [437], el cambio profundo que ha experimentado la práctica del cuento en Hispanoamérica en las últimas generaciones. Cambios que ponen en tela de juicio las claves y constantes del género. La crisis se entiende como cambio positivo y no como depresión o disminución en su creación.

Señala la autora como modificaciones esenciales en la construcción del cuento, el cambio en el concepto de *historia* propia del cuento, que puede llegar a su negación y a la reducción a límites extremos. Se escriben cuentos en los que no se cuenta nada a la manera tradicional, puede ser un gesto, un aforismo, una descripción. Los conceptos de *intensidad* y *tensión*, características insoslayables del género, también han perdido vigencia en la cuentística más reciente.

---

[437] MARTINEZ GOMEZ, Juana: "Crisis del cuento hispanoamericano actual", en *Barcarola*, Nro: 25, Albacete, Noviembre, 1987, pp. 171-180.

Otra de las nociones básicas del cuento, propugnada por Poe y Quiroga: la *extensión* del relato, ha sufrido también variaciones. Como ejemplo, Juana Martínez Gómez, señala los *relatos breves de Borges, hasta las dos o tres líneas de* algunos cuentos de Di Benedetto, Monterroso y Skármeta. De todo ello deduce que:

> "(...) *los géneros no sólo se definen por la naturaleza de un enunciado sino por su inserción en un proceso de* comunicación muy complejo en el que están implicados por igual el autor y el lector" [438].

En ese proceso de cambio lo único que permanece invariable en el cuento es la intencionalidad y el efecto que produce en el lector. Como señala Gabriela Mora [439], las nuevas corrientes críticas que analizan la narración y el relato, han introducido una serie de nociones interpretativas que han modificado de manera cualitativa el análisis de las obras.

Nociones como las de acontecimiento, propuesta por Lotman, de *macro y microestructura* textual propuestas por Van Dijk, las nociones de *personaje* estudiadas por Greimas, *el orden de las secuencias*, reelaboradas por Todorov, Barthes y Culler, el estudio de las *unidades narrativas* y del discurso, con los trabajos de Kristeva, Genette -por citar algunas de las teorías que han incidido en el estudio de los procesos constructivos del discurso y del relato-, pueden ser aplicadas al análisis de textos narrativos, independientemente de su extensión.

Los preceptos fundamentales del cuento por oposición a los

---

[438] MARTINEZ GOMEZ, J.: "Crisis del cuento hispanoamericano actual", en op. cit. p. 179.

[439] MORA, G.: *En torno al cuento*, Op. cit. pp. 129-139.

de la novela se deconstruyen. Basta leer algunos textos breves de Borges, Bioy Casares, Cortázar, Di Benedetto, para percibir que el relato contemporáneo admite elementos procedentes de la literatura fantástica, de ciencia ficción, de la novela policial, así como recursos referidos al tratamiento del narrador, los personajes, el tiempo, los modos de focalización, que hacen del género breve una materia narrativa tan elaborada como la novela. Sólo queda como rasgo diferenciador entre ambos géneros la menor extensión del cuento frente a la novela y esa intensidad que le otorga la condensación.

En la literatura de Hispanoamérica el relato ha tendido a reducir su extensión para aproximarse a la síntesis poética, a la enunciación de un estado anímico. De allí que las categorías tradicionales para caracterizar el género, no resulten de total aplicación a las narraciones que, desde Felisberto Hernández, Borges, Rulfo, Carpentier, Cortázar, García Márquez, Bioy Casares y Di Benedetto, entre otros autores, se ha venido practicando en las letras de aquel continente.

En los cuentos que conforman *Annabella* encontramos características que pertencen a los dos géneros fusionados. En cada cuento, como propone Schorer, se produce una *revelación moral*. Santiago descubre alguna nueva forma de engaño que se le revela a su conciencia como en "La suicida asesinada", "El desesperado manso" y "El desalojado manso". Al mismo tiempo, el conjunto de los cuentos revelan una *evolución moral* del narrador -característica que Schorer señala para la novela-, en la paulatina toma de conciencia de la realidad por parte de Santiago.

Los relatos de *Annabella* no cumplen con los preceptos de Poe, referidos al final cerrado y hermético. Al comentar *Mundo*

animal, hemos señalado la crítica que Mastrángelo vertía sobre algunos relatos de Di Benedetto por la falta de un final rotundo, *transgrediendo los postulados* expuestos por Horacio Quiroga. En ese momento señalamos que, *siguiendo la línea* iniciada por Borges y Martínez Estrada, Di Benedetto procedía a la construcción de narraciones abiertas a varias lecturas y posibilidades interpretativas. Modalidad narrativa que se reitera en *Annabella*.

Los cuentos de *Annabella*, en su mayoría quedan inacabados, sin un *final explícito*. Tampoco hay una correspondencia estricta entre título y tema, muchos *títulos incorporan puntos* suspensivos. El final de algunos relatos acaba con interrogaciones como en "Te soy fiel", "Tú, como mi sueldo...lo único", dudas como "La suicida asesinada", deseos como en el relato "Soy un poco más, pero si fuera un poco más...", con evocaciones y recuerdos como acaban "Anna cachorrera" y "Los *miserables*". Esta carencia de un final sorprendente y categórico constituye una de las renovaciones formales introducidas por el autor en relación al cuento *propugnado por* por Poe y por Horacio Quiroga.

Los finales abiertos permiten el encadenamiento de las secuencias en el marco de la continuidad y sucesión de la trama. Como en la novela psicológica, la primera persona -la narración autodiegética-, otorga al discurso la consistencia de *continuum* de la conciencia. Esa forma de soliloquio, de reflexión articulada en voz alta -en este caso por escrito-, que Santiago utiliza para narrar sus disgresiones reflexivas, otorgan a los textos independientes el carácter articulado como capítulos de una novela.

Algunos de los cuentos de la novela tienen, no un final

sorprendente y cerrado de manera hermética como postulaban algunos críticos. sino la conclusión de una secuencia narrativa con una revelación moral. Como sucede en los relatos "Mi pecho, convulso, seccionada pata de araña", "La coartada múltiple", "A la que no se priva" y "El juicio y el viaje".

Lo que da unidad estructural a *Annabella* son algunos rasgos como la extensión, que permite el desarrollo de una conciencia individual. Hecho que muestra, como propugnaba Schorer, la revelación y la evolución moral del personaje, caracteres que este autor establecía para separar novela de cuento.

Por otra parte, la macroestructura o estructura profunda del texto en la acepción de Van Dijk, incluye una serie de *temas* que se reflejan de manera iterativa en la estructura de superficie o microestructura. Tomando el texto como un todo, "(...) si nos es posible construir una macroestructura para un discurso, puede decirse que ese discurso es coherente globalmente" [440]. El sentido global del discurso depende de la secuencia proposicional que subyace en el mismo. Secuencias que se organizan a partir de Santiago y sus relaciones con Barbarita, Annabella y éstas a su vez con Rolando y Orlando.

El tema de las secuencias narrativas de cada relato nos permite apreciar el sentido global de la novela. Santiago y su relación con Annabella y con Barbarita, son las proposiciones que se repiten de manera significativa en todo el texto.

El procedimiento utilizado por Van Dijk, procedente de la

---

[440] VAN DIJK, Teun: *Estructuras y funciones del discurso*, México, Siglo XXI, 1989, pp.44-45.

semántica y de la gramática generativa, concuerda en cierta medida con el concepto de *Isotopía* formulado por Greimas. La isotopía, tal como la concibe este autor, consiste en el hallazgo de un determinado número de semas o categorías *idénticas en un texto* [441]. *La sucesión de los relatos*, propuesta por Di Benedetto en *Annabella*, otorga al discurso el carácter de unidad y coherencia interna en el que, una serie de isotopías que se repiten a lo largo de los cuentos, organizan el discurso como una unidad. La isotopía fundamental del texto gira *en torno a Santiago y a los anafóricos Annabella y* Barbarita, alrededor de los cuales se conforman todas las secuencias que organizan el texto.

Al mismo tiempo, la "Introducción al Pentágono" -que se incluye *en las dos versiones de la novela-, opera como núcleo* centralizador del texto, funciona como una secuencia cardinal en la terminología de Barthes [442]. La "Introducción" es el centro que organiza y da coherencia a las demás funciones o secuencias narrativas. Todos los relatos mantienen entre sí, y con la *Introducción, una relación intertextual y metadiegética que los* vincula y de la cual son diferentes variaciones.

Jorge Luis Borges retomó la antigua técnica narrativa del libro de cuentos orientales *Las mil y una noches*. Texto que *motivó sus ensayos sobre Los traductores de las 1.001 noches*

---

[441] * Para Greimas, la *isotopía discursiva* es un indicio de la coherencia del discurso que "(...) sólo puede ser afirmada si es posible postular, para la totalidad de las frases que lo constituyen, una isotopía común, reconocibles gracias a la recurrencia de una categoría o de un haz de categorías lingüísticas a lo largo de todo su desarrollo" , GREIMAS, A.J.: *La semiótica del texto*, op. cit. pp.43-44.

[442] BARTHES, Roland: "Introducción al análisis estructural de los relatos", en *Comunicaciones*, Buenos Aires, Editorial Tiempo Contemporáneo, 1970, pp. 9-43.

-incluidos en *Historia de la eternidad*-, como también su incorporación como relación intertextual en numerosos relatos fantásticos. La técnica del relato enmarcado, característico de *Las mil y una noches*, incorpora a través de un narrador único una serie de cuentos que se dispersan en distintas direcciones con personajes o temas comunes. El texto que se prolonga en otros textos, constituye el soporte de algunos cuentos de Borges:

> "Recordé también esa noche que está en el centro de las 1.001 noches, cuando la reina Shabrazad (por una mágica distracción del copista) se pone a referir textualmente la historia de las 1.001 noches, con riesgo de llegar otra vez a la noche en que la refiere, y así hasta lo infinito." [443]

En *Annabella*, Santiago como Schehrazada [444] -que cada noche narra un cuento para prolongar su vida-, se pone a contar cuentos y a escribirlos, para olvidar su angustia, para olvidar el engaño de su mujer :

> "Ya que no podía reducirse a padecer, tuvo que buscar el medio de mitigar su dolencia. (...)
> Sacaba de su interior las desalentadoras imaginaciones y las ponía por escrito, construía cuentos, los primeros de su pluma que pasaron su propia crítica" [445].

Para Santiago -como para los habitantes del imaginario universo borgiano de Tlön- la cultura está formada por una sola disciplina: la psicología.

---

[443] BORGES, Jorge Luis: "El jardín de senderos que se bifurcan", op. cit. p. 133.

[444] ANONIMO: *Las mil y una noches*, León, Ediciones Everest, 4ta. edición, 1985.

[445] DI BENEDETTO, A.: op. cit. p. 17.

"Las otras están subordinadas a ella. He dicho que los hombres de ese planeta conciben el universo como una serie de procesos mentales, que no se desenvuelven en el espacio sino de modo sucesivo en el tiempo." [446]

Di Benedetto con esta novela, producto de la experimentación narrativa, ha pretendido vincular espacios reservados tradicionalmente al cuento y a la novela. Ha logrado una fusión por medio de recursos procedentes de la literatura fantástica, del relato policial, de la novela de tradición psicológica, para generar un texto novedoso por su particular construcción y por el tratamiento de un tema clásico como el del amor y los celos.

La tradición en la que se inspira Di Benedetto para la experimentación de las formas narrativas, se inscribe en los postulados de Borges, en la narrativa norteamericana de raíz conductista, que impulsó un mayor acercamiento a la objetividad -reactualizada más tarde por los franceses con el *nouveau roman*, aunque con diferencias en el objetivismo propuesto-.

La novela norteamericana desde comienzos de siglo -Faulkner, Dos Passos, Hemingway, Hammet, Chandler-, renovó las técnicas de la narración, anteponiendo la conducta antes que la psicología de los personajes. Revisó las formas de tratamiento y focalización del narrador, las voces del texto y la mirada exaltadora de lo visual, como reflejo inmediato de la gran influencia que el cine ejerció sobre la literatura en estas décadas. El cine y la pintura, como han manifestado Hemingway,

[446] BORGES, Jorge Luis: "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius", op. cit. p. 152.

Dos Passos [447] y Roberto Arlt en Argentina, condicionaron una combinación de "miradas", y modos de ver la realidad y, por ende, un nuevo lenguaje narrativo.

En este marco de renovación se inscribe la novela de Di Benedetto, que ha pasado casi inadvertida para la crítica. La cual sólo se ha limitado a señalar la renovación formal y el intento de conformar una novela mediante la utilización de cuentos, sin haber efectuado un análisis global de la misma.

Este experimento narrativo de Di Benedetto no se repite en el resto de su producción narrativa, pero sienta las bases de una escritura que se propone como reflexión y, al mismo tiempo, como juego del intelecto para desvelar las preocupaciones vitales y formales del hombre contemporáneo.

---

[447] Hemingway en una entrevista, citaba como sus antecedentes y fuentes de inspiración literaria a músicos y pintores, desde Tintoretto, Goya, Giotto, hasta Van Gogh, Gauguin, entre otros. Del mismo modo Dos Passos consideraba la pintura italiana de los siglos XIV y XV como la que mayor influencia había ejercido en él para narrar con palabras una historia. PLIMPTON, George: "Una entrevista con E.Hemingway", en *Otro país*, Buenos Aires, 1968 y Dos Passos, J.: "Qué constituye un novelista", en *Facetas*, Nro: 3, Buenos Aires, 1971.

CAPITULO III : LITERATURA Y CINE

3.1. LA OBJETIVIDAD DE LA ESCRITURA

En *1958*, un año después de publicar el libro de cuentos *Grot* -que analizamos en otro apartado-, Di Benedetto editó en Mendoza *Declinación y ángel* [448]. Volumen integrado por dos relatos de muy diferente extensión. "El abandono y la pasividad" tiene sólo tres páginas y treinta y ocho "Declinación y ángel". Poseen ambos como rasgo en común una nueva forma experimental de construcción del relato.

Los dos libros -*Grot* y *Declinación y ángel*-, aparecieron en fechas posteriores a la caída del peronismo. Como hemos señalado, este hecho significó una renovación en la literatura que se producía en el país. En el caso particular del autor mendocino, estas dos obras reflejan el tránsito desde una forma puramente experimental de narración hacia la adopción de la nueva estética realista que propugnaban los escritores del *55*.

Hemos dicho ya que Di Benedetto compuso "El abandono y la pasividad", como respuesta a una conferencia pronunciada en 1953 por Ernesto Sábato en Mendoza. Sábato, al disertar sobre *Madame Bovary*, hizo referencia a la imposibilidad de deshumanizar la novela, ya que ésta siempre encierra un drama humano.

---

[448] DI BENEDETTO, A.: *Declinación y ángel. Cuentos*, Mendoza, Biblioteca Pública San Martín, 1958. Edición bilingüe español-inglés. Con una Introducción de Luis Emilio Soto.

Esta anécdota, recogida en varias entrevistas, permite suponer que la composición de este relato data de fechas aproximadas a la visita de Sábato a Mendoza. [449]

> "Yo escribí el cuento "El abandono y la pasividad" pero como ya había partido hacia Buenos Aires se lo mandé por correo y le escribí: 'Mire Sábato, posiblemente una novela sin seres humanos no se puede hacer porque requiere más acción, la concurrencia de más episodios y la conflagración de los episodios, pero un cuento, sí se puede'. Sábato, con su laconismo, que es de una maestría extraordinaria, me contestó: 'La excepción confirma la regla'. Es decir que yo había conseguido escribir un cuento pero no tenía razón". [450]

De allí nació "El abandono y la pasividad", otro experimento narrativo del autor, que deja de lado lo fantástico y lo psicológico para internarse por los caminos del objetivismo. En cuanto al origen de "Declinación y ángel", no poseemos datos sobre su fecha de composición. Se puede suponerla próxima a la escritura de "El abandono y la pasividad", dado que esta técnica no vuelve a reaparecer en las demás obras del autor. El libro no se dio a conocer hasta 1958 en la edición bilingüe castellano-inglés, que prologa Luis Emilio Soto.

En este prólogo Luis Emilio Soto alude a la relación de

---

[449] Di Benedetto reafirma en una entrevista más reciente este desafío: "(...) me atropelló un desafío de Sábato. El anduvo por Mendoza hace muchos años y un grupo de amigos lo rodeamos para escuchar sus lecciones sobre tal o cual tema literario. Incluso, lo invitamos a nadar en un zanjón donde aprendimos cosas de la naturaleza. (...) Cuando Sábato concluía su estadía en la provincia, dio una conferencia sobre *Madame Bovary*, de Flaubert y en un pasaje dijo que en toda novela no puede faltar el ser humano con sus sentimientos y su conducta". HALPERIN, Jorge: "Lentamente estoy volviendo al exilio", op. cit. p. 19.

[450] Ibíd.

Esta anécdota, recogida en varias entrevistas, permite suponer que la composición de este relato data de fechas aproximadas a la visita de Sábato a Mendoza. [449]

> "Yo escribí el cuento "El abandono y la pasividad" pero como ya había partido hacia Buenos Aires se lo mandé por correo y le escribí: 'Mire Sábato, posiblemente una novela sin seres humanos no se puede hacer porque requiere más acción, la concurrencia de más episodios y la conflagración de los episodios, pero un cuento, sí se puede'. Sábato, con su laconismo, que es de una maestría extraordinaria, me contestó: 'La excepción confirma la regla'. Es decir que yo había conseguido escribir un cuento pero no tenía razón". [450]

De allí nació "El abandono y la pasividad", otro experimento narrativo del autor, que deja de lado lo fantástico y lo psicológico para internarse por los caminos del objetivismo. En cuanto al origen de "Declinación y ángel", no poseemos datos sobre su fecha de composición. Se puede suponerla próxima a la escritura de "El abandono y la pasividad", dado que esta técnica no vuelve a reaparecer en las demás obras del autor. El libro no se dio a conocer hasta 1958 en la edición bilingüe castellano-inglés, que prologa Luis Emilio Soto.

En este prólogo Luis Emilio Soto alude a la relación de

---

[449] Di Benedetto reafirma en una entrevista más reciente este desafío: "(...) me atropelló un desafío de Sábato. El anduvo por Mendoza hace muchos años y un grupo de amigos lo rodeamos para escuchar sus lecciones sobre tal o cual tema literario. Incluso, lo invitamos a nadar en un zanjón donde aprendimos cosas de la naturaleza. (...) Cuando Sábato concluía su estadía en la provincia, dio una conferencia sobre *Madame Bovary*, de Flaubert y en un pasaje dijo que en toda novela no puede faltar el ser humano con sus sentimientos y su conducta". HALPERIN, Jorge: "Lentamente estoy volviendo al exilio", op. cit. p. 19.

[450] Ibíd.

los textos de Di Benedetto con el cine y con los procedimientos narrativos propios de este medio. Cuando se publicó este volumen, Di Benedetto ya había dado a conocer también su celebrada novela *Zama* en la que la técnica narrativa asume caracteres diferentes. Por lo tanto, estas narraciones "objetivistas" u "Objetistas", como prefiere denominarlas Juan Jacobo Bajarlía, se inscriben en el periodo experimental de *búsqueda de un estilo propio y de nuevos procedimientos* narrativos.

Soto destaca en el Prólogo del libro esta búsqueda e indagación personal emprendida por Di Benedetto:

> "Prefiere correr el riesgo que es inherente al prurito de indagación, al gozoso rastreo de pistas inéditas. Desde su rincón cuyano participa de la inquietud innovadora que hoy desasosiega a los cultores del arte narrativo. Ráfagas universales propagan la necesidad de liquidar los resabios de un impresionismo formalista, rezagado y difuso. La *requisitoria de nuestro tiempo bajo la crisis sin* fronteras, radicaliza y problematiza todo el ámbito de la cultura, aunque esa revisión incide fundamentalmente en los valores estéticos. Si la técnica narrativa se transforma no es por mero afán de originalidad." [451]

Es en estos años cuando el autor menciona también su actividad en relación con el cine, a través de la tarea de guionista y de comentarista cinematográfico que desarrollaba en *Film Andes y en diversos periódicos y revistas. La estética del* cine, que habían iniciado los escritores norteamericanos de la "Generación perdida", fue un reto y una fuente de inspiración en la renovación de las técnicas narrativas.

---

[451] SOTO, Luis Emilio: "La literatura experimental de Antonio Di Benedetto", prólogo a *Declinación y ángel*, op. cit. p. 9.

Luis E. Soto señala, con acierto, la influencia de la estética cinematográfica en estos experimentos narrativos de Di Benedetto:

> "Varios investigadores anotaron las afinidades del cuento con el cine cuando a éste se le regateaba aún la categoría de *Séptimo arte*. Partiendo de esos préstamos mutuos el autor de *Declinación y ángel* ha concebido y realizado un extenso relato donde traspone la acción narrativa al ritmo de la pantalla. La prolijidad detallista por obra del *ralenti* le permite en el boceto anterior recortar las cosas y reagruparlas a la manera de huellas digitales o lengua cifrada con la cual reconstruye un drama".[452]

La construcción de estas narraciones persigue, como el movimiento de la cámara, el enfoque de diversos escenarios desde diferentes ángulos y puntos de vista. La focalización de las escenas muestra, como en una sucesión de imágenes fotográficas, el movimiento de las cosas y los efectos de la naturaleza sobre ellas. No hay personajes, en el sentido tradicional del término, hay imágenes visuales que se suceden dando ritmo y sentido al drama humano que está implícito a través de la sugestión de las mismas imágenes.

Imágenes y sonidos, construidos con signos lingüísticos, reconstruyen la atmósfera de la separación de una pareja que se deduce al final de "El abandono y la pasividad". La narración se completa con las palabras que, del mismo modo que en la pantalla, integran los diferentes planos de la composición narrativa. Claude Edmonde-Magny señalaba la introducción de la técnica cinematográfica en autores como Dos Passos, quien:

> "(...) ya en la pre-guerra había publicado *Manhattan transfer*, a propósito del cual se ha hablado de *jazz*

---

[452] SOTO, Luis Emilio: "La literatura experimental de A. Di Benedetto", op. cit. p. 10.

sinfónico, aunque más aún que de la música negra acusa la influencia del cine" [453].

El objetivismo descriptivo -como también señala Magny-, se erige como característica diferenciadora de casi todos los novelistas norteamericanos de la época previa a la guerra mundial. La técnica cinematográfica y el conductismo han influido en las formas narrativas de la literatura contemporánea.

> "Casi todos los novelistas americanos de los últimos veinte años, desde Caldwell a Hemingway, parecen haber adoptado incoscientemente la visión behaviorista del hombre: no nos dan los sentimientos o los pensamientos de sus personajes, sino la descripción objetiva de sus actos, la estenografía de sus discursos; en pocas palabras, el registro de sus *comportamientos* ante una situación dada".[454]

La novela norteamericana también aprendió del cine que más que decir, vale el mostrar con palabras situaciones e imágenes contrapuestas, divergentes. La elipsis en la novela configura esa nueva estética de la narración que deja al espectadór, como al lector, ante la tarea de completar los significados de una trama tan compleja como la vida misma.

Cine y literatura han tratado de abarcar los temas abstractos que preocupan al hombre contemporáneo, en lugar de detenerse en la evolución psíquica y vital de uno o de varios protagonistas. No hay explicaciones causales, ni relaciones de causa-efecto, los hechos ocurren, se suceden bajo la mirada atenta y objetiva del narrador.

---

[453] MAGNY, Claude-Edmonde: *La era de la novela norteamericana*, op. cit. p. 44.

[454] Ibíd. p. 47.

3.1.1. El abandono y la pasividad

Di Benedetto para escribir este breve cuento toma como objetivo central el movimiento de los objetos y la participación de los elementos naturales.

> "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 la carta escrita y el agua desflecaba la letra. La acción se completa sin que participe el ser humano. Fue por el cielo y el agua, los elementos de la naturaleza". [455]

De este modo, motivado por las palabras de Ernesto Sábato, Di Benedetto tranformó esas imágenes en el relato "El abandono y la pasividad":

> "Una bocanada de luz se derramó en el cajón de la ropa de hombre; pero inmediatamente fue ahogada. La luz fue entonces sobre la ropa femenina, que mudó de continente: del cajón de la cómoda a la valija." [456]

Un narrador impersonal, extradiegético en la terminología de Genette, nos ofrece imágenes y movimientos que se traslucen en los mismos objetos, antes que en las acciones de los personajes. Las imágenes se suceden y los cambios cromáticos aluden al paso de las horas, al atardecer, al envejecimiento que padecen los objetos con el paso de los días.

De las secuencias se deduce que una mujer ha abandonado su

---

[455] HALPERIN, Jorge: op. cit. p. 19.

[456] DI BENEDETTO, A.: "El abandono y la pasividad", en op. cit. p. 13.

hogar, partiendo con su maleta y dejando en el apartamento una nota debajo de un vaso con flores. Las imágenes sucesivas dan nociones temporales, el agua del vaso se enturbia, el reloj se detiene, la tormenta y el granizo han culminado. Hasta que una piedra, arrojada desde una acequia por un niño, rompe el vidrio de la ventana y provoca lo que no pudo la tormenta, romper el vaso con flores y turbias aguas. El agua, otro agente externo, provoca en su avance la disolución de la escritura.

> "La tinta, que fue caligráfica, se vuelve pintora y figura, en azul, barbas, charcos, estalagmitas...".[457]

Las sucesivas imágenes dejan percibir el paso del viento Zonda y su acción sobre los objetos. El papel se seca, el polvo se acumula sobre los muebles. Un hombre entra en la habitación y pretende leer el mensaje que, por obra de la naturaleza, ha dejado de serlo.

La luz establece un diferente orden en los objetos. La mañana deja ver la cama que ha sido utilizada, la ropa del hombre sobre una silla.

> "La luz solar, consecuente inspectora, encuentra que todo está. Hay menos orden: la colcha arrugada, cajones abiertos... pero todo permanece. Faltan del cajón de la ropa de hombre una camisa, un pañuelo y un par de medias; pero encima de una silla quedan otra camisa, otro pañuelo y un par de medias sucias".[458]

Los actos y movimientos de los sujetos se comunican y exteriorizan por los cambiantes escenarios. Como el objetivo de

---

[457] DI BENEDETTO, A: op cit. p. 14.

[458] Ibíd. p. 15.

una cámara, las sucesivas imágenes muestran el drama de la separación sin aludir a ningún sentimiento ni al pronunciamiento de palabras. Los acontecimientos se desvelan por su imagen, se suceden en imágenes.

Este cuento reafirma lo que anunciaba Claude-Edmonde Magny para la literatura del periodo de entreguerras.

> "(...) ya no percibimos de la misma manera en que lo hacíamos hace cincuenta años; en particular, hemos adquirido la costumbre de *ver relatar* historias, en lugar de oírlas narrar". [459]

El "Procedimiento de la cámara" -como denomina Noé Jitrik a este registro objetivo de la realidad [460]-, tiende a la captación, que no puede ser neutral, de una indubitable realidad. Se muestra una realidad que siempre estará condicionada por el enfoque que el usuario haga del objetivo.

Este modo narrativo pretende ser un registro veraz e indiscutible de la realidad que presenta. Rompe el tradicional esquema descriptivo-narrativo de esa otra manera de hacer realismo propia de la novela naturalista tradicional. La tecnología se pone al servicio de la literatura para mostrar una parcela de la realidad y para buscar en las diferentes miradas otros significados.

En "Las babas del diablo", Julio Cortázar pone en boca del fotógrafo una reflexión acerca de la objetividad de la mirada:

---

[459] MAGNY, Claude-E.: *La era de la novela norteamericana*, op. cit. p. 44.

[460] JITRIK, Noé: *Procedimiento y mensaje en la novela*, Córdoba, Imprenta de la Universidad Nacional de Córdoba, 1962, pp.91-108.

"(...)todo mirar resuma falsedad, porque es lo que nos arroja más afuera de nosotros mismos, sin la menor garantía, (...) si de antemano se prevé la posible falsedad, mirar se vuelve posible; basta quizá elegir bien entre el mirar y lo mirado, desnudar a las cosas de tanta ropa ajena."[461]

Con la adopción de este procedimiento narrativo no se excluye la figura del narrador, éste asume una forma impersonal en el empleo de la tercera persona y mediante las formas verbales reflexivas para dar esa proyección hacia lo exterior, buscando un modo de focalización externa. Procedimientos que había utilizado John Dos Passos tanto en *Paralelo 42* como en *Manhattan Transfer* y Hemingway en *Adiós a las armas* y en *Ahora brilla el sol*. Novelas en las que la actividad de los personajes se describe con un discurso despersonalizado:

---

[461] CORTAZAR, Julio; "Las babas del diablo", *Las armas secretas*, Buenos Aires, 1959, p. 67.

* Como procedimiento narrativo el uso del artilugio de la cámara fotográfica, fue utilizado también por otros narradores argentinos contemporáneos de Di Benedetto, como forma de negar la pretendida objetividad. La cámara abre el camino a la fantasía y a otras realidades. En este mismo sentido se inscribe el cuento de Adolfo Bioy Casares "Los novios en tarjetas postales" en el que la ficción supera la objetividad de la cámara fotográfica con la aparición de aquello que no ha visto el ojo detrás del objetivo; BIOY CASARES, Adolfo: *Cuentos breves y extraordinarios*, Buenos Aires, Raigal, 1955. *La invención de Morel* (1940) también elabora una realidad mediante procedimientos fotográficos y fílmicos Aunque esta novela se inscribe en la corriente de lo fantástico, trata de mostrar dos realidades superpuestas, la objetiva y la proyectada por aparatos de reproducción de imágenes y sonidos. El autor más tarde retomó la preocupación por la técnica fotográfica en *Aventuras de un fotógrafo en La Plata* (1985), en la superposición de los diferentes planos de la realidad vista por el ojo humano y el de la cámara. Julio Cortázar en el cuento "Las babas del diablo" también fusiona el recurso fotográfico y lo fantástico para mostrar otros modos de la realidad. CORTAZAR, Julio, en *Las armas secretas*, Buenos Aires, Sudamericana, 1959.

"Afuera, un tren nocturno, corriendo por los rieles de los tranvías, pasaba llevando verduras a los mercados. Eran ruidosos por la noche, cuando uno estaba desvelado." [462]

Noé Jitrik en su valioso ensayo acerca de la evolución de la noción de personaje en la narrativa latinoamericana, *El no existente caballero*, señala las diversas formas y procedimientos narrativos que, en la actual literatura latinoamericana, adoptan los autores en el camino hacia la desaparición y anulación del personaje.

Como ejemplo del procedimiento que Jitrik denomina *"de la inversión de los signos"*, cita este cuento breve de Di Benedetto, "El abandono y la pasividad". Señala la oposición presencia-ausencia de personaje que se vuelve efectiva como una mera descripción.

"(...) una pura descripción desde los objetos -descripción que elude toda mención a seres humanos o personaje de cualquier índole que sea- va informando, conformando un vacío que corresponde, no obstante, a alguien percibible; dicho de otro modo: la ausencia de personaje nos da la forma de un personaje; no nos queda otro remedio que reinvertir los signos para precisar esa forma y entenderla; una existencia posible, la del personaje, se desarrolla ante nosotros como una ausencia completa, como una inexistencia visible que apela a la condición fundamental del personaje." [463]

La realidad que se presenta no está sujeta a interpretación por parte del narrador, en sí misma esa realidad

---

[462] HEMINGWAY, Ernest: *Ahora brilla el sol*, Buenos Aires, Losada, 1957, p. 105.

[463] JITRIK, Noé: *El no existente caballero*, Buenos Aires, Megápolis, 1975, p. 86.

está llena de significación a través de las imágenes. El procedimiento mecánico que supone la intervención de una cámara, está condicionado por quien la opera. Jitrik afirma:

> "(...) la cámara sirve tan sólo para ejemplificar una actitud intelectual que se traduce en un tipo de narración. (...) esa actitud consiste fundamentalmente en un deseo de captación indubitable de la realidad como es, a través de un registro amplio y fiel y por medio de una objetividad que no quiere ser neutralidad sino la única expresión posible y, por eso, quiere estar comprometida con los altos fines éticos que dan sentido a su mera existencia" [464].

Albert Camus, en sus ensayos, cuestionaba la técnica fotográfica como medio capaz de duplicar la realidad de manera irrefutable:

> "La mejor de las fotografías traiciona ya lo real, nace de una elección y da un límite a lo que no tiene. Reproducir los elementos de la realidad *sin escoger*, sería, si ello fuese imaginable, repetir estérilmente la creación". [465]

Maurice Nadeau, al referirse a las nuevas corrientes de la literatura francesa, planteaba el problema del objetivismo como un problema de lenguaje. Formas discursivas que asumen nuevos puntos de vista en la búsqueda de la originalidad.

"(...) la búsqueda de la objetividad es una cosa, pero su

---

[464] JITRIK, Noé: *Procedimiento y mensaje en la novela*, op. cit. p 93.

[465] CAMUS, Albert:"Carnets", cit. en GOYTISOLO, Juan: *Problemas de la novela*, Barcelona, Seix Barral, 1959, p. 27.

conquista otra distinta, e ilusoria mientras el novelista deba servirse de un lenguaje que no puede ser el de las cosas mismas, mudas por definición". [466]

En el relato de Di Benedetto se eliden los personajes como *actantes*, en el sentido en el cual los define Greimas. Dejan de ser el soporte del relato. A diferencia de los textos iniciales de Robbe-Grillet, el drama del hombre está implícito en la narración. Los objetos no se personifican ni se les concede animación, son sólo los testigos mudos que configuran cada escena y dan marco a la actuación del hombre. Pero esos mismos objetos, en el relato de Di Benedetto, adquieren significación humana por el procedimiento de las analogías y la adjetivación a la que recurre el lenguaje. El discurso los convierte en objetos vistos por una mirada esencialmente humana.

Jorgelina Loubet señala, como característica fundamental de este relato de Di Benedetto, el contenido humano que emerge del discurso. Si bien la descripción se hace desde los objetos, el autor no reniega del reflejo humano sobre ellas -como proponía Robbe-Grillet-.

"(...) posa sobre ellas una mirada que, lejos de pretenderse inocente, asume la carga humana total. De ahí en "El abandono y la pasividad", el empleo de giros animistas: *la puerta selló con ruido, el despertador mantuvo la guardia, el vaso está aterido, el agua...se hace nido, la castidad del vidrio.* Tan impregnada está esa mirada en la circunstancia del hombre, que llega el escritor argentino incluso a establecer entre las cosas vinculaciones humanas; así, el vidrio *arrastra a su*

---

[466] NADEAU, Maurice: "Le nouveau Roman, en *Critique* Nros: 123-124, París, p. 714,

perdición al hermano vaso, y el agua *va al papel que resultaba intocable vecino."* [467]

El drama queda sin resolver, no sabemos quiénes son los que se separan, ni la causa del abandono de la mujer del hogar. La forma de presentación indirecta del suceso apela a la función completiva por parte del lector. Los significados pueden ser múltiples, la ficción se presenta como un modo de enunciación al que el receptor debe otorgarle significado. Sartre afirmaba con respecto a la función del lector:

> "(...) el lector tiene conciencia de develar y crear al mismo tiempo, de develar creando, de crear por develamiento. En una palabra, la lectura es creación dirigida".(...)
> "Escribir es llamar al lector para que haga pasar a la existencia objetiva el desvelamiento que ha emprendido por medio del lenguaje" [468].

Las formas del presente del indicativo de los verbos, tratan de emular la sucesión simultánea de las imágenes como en una proyección fílmica. Las escenas se continúan en una relación de simultaneidad narrativa corroboradas por el presente. El paso del tiempo se refleja en las modificaciones que sufren los objetos, no por la modificación de la sintaxis.

> "Por su inercia cobra vigencia una mosca, entre un sol y otro, entre un sol y otro, pero no más de dos.
> El agua se enturbia y se hace nido. Como una flor ha sobrenadado su superficie un mosquito y adentro, ahora, prueban profundidad las larvas.
> No obstante, este mar manso es cuna letal, agua sin alimento, y al cabo manda arriba los débiles despojos.

---

[467] LOUBET, Jorgelina: "Crítica", en MIGUEL, M. Esther de y otros: "Aproximación a la obra de Antonio Di Benedetto", *Nueva crítica*, Nro: 1, Buenos Aires, 1970, p. 96.

[468] SARTRE, Jean Paul: *¿Qué es la literatura?*, Losada, Buenos Aires, 1965, 3a. ed. p. 94 y 96.

(...) el papel sube crujiendo hasta las proximidades brilantes de unos anteojos. Desciende hasta la mesa de noche y después, con otra luz encima, la del resurrecto velador , tiembla un rato inacabable ante los lentes redondos. Pero no se entrega. No es más un mensaje. [469]

Di Benedetto antepone unas breves palabras preliminares en la edición del volumen que reúne estos dos relatos, explicando el procedimiento narrativo empleado:

"*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 narrado exclusivamente con imágenes visuales -no literarias- y sonidos. Fue concebido de modo que cada acción pueda ser fotografiada o dibujada o en todo caso termine de explicarse con el diálogo, el ruido de los objetos, o, simplemente, la música" [470].

La adopción de nuevas formas de realismo, como un proceso de "ruptura y tradición, continuidad y renovación" característico en las letras hispanoamericanas -como lo denomina Rodríguez Monegal-, asume diversas formas experimentales de aproximación y miradas sobre esa realidad.

"Lo que hay detrás de esta renovación , casi ritual, de un proceso es lo que podría calificarse de cuestionamiento de la herencia inmediata. (...) al volver hacia el pasado en busca de una tradición que permita destruir otra más reciente, los creadores de la ruptura suelen elegir dentro

[469] DI BENEDETTO,A.:"El abandono y la pasividad", op.cit.p.14.

[470] DI BENEDETTO, A: "Palabras preliminares", ibíd. p. 7.

de posiciones que en su tiempo fueron antagónicas y que el tiempo ahora ha neutralizado".[471]

Noé Jitrik escoge este cuento breve de Antonio Di Benedetto, como ejemplo de la destrucción de las formas narrativas empleadas por este nuevo realismo de las últimas generaciones de escritores.

"Pero el realismo no es *el realismo* sino los intentos realistas y en cada uno de ellos la limitación de base puede reducirse ya sea porque las relaciones entre la mirada, tiempo y espacio no son necesaria y mecánicamente confluyentes sino a veces muy quebradas y dialécticas, ya porque la experimentación sienta también allí sus reales, si no es en los tres elementos en alguno por separado. Por dar un solo ejemplo, el objetivismo *avant la letre* de Antonio Di Benedetto descripción de ambiente desde los objetos mismos, como si la mirada fuese la de ellos y no la de alguien exterior, se inscribe en una tentativa esencialmente realista pero de ninguna manera el efecto es superficial seguramente porque el desplazamiento del punto de vista desencaja las relaciones, rompe la conjugación asfixiante. La experiencia de Di Benedetto es ejemplar y muestra, ante todo, un cierto marco dentro del cual son posibles muchas otras transformaciones".[472]

Este cuento experimental del autor mendocino, inició el acercamiento a un nuevo modo de narrar, conectado con las formas del realismo surgido después de 1955. El relato mereció la aprobación de Ernesto Sábato, pero no la confirmación de la posibilidad de deshumanizar la novela. Un nuevo reto llevó a Di Benedetto a aventurarse con similares procedimientos en una narración más extensa, la novela corta "Declinación y ángel".

---

[471] RODRIGUEZ MONEGAL, Emir: "Tradición y renovación", en FERNANDEZ MORENO, César (Coord.): *América Latina en su literatura*, op. cit. p. 144.

[472] JITRIK, Noe: "Destrucción y formas en las narraciones", en FERNANDEZ MORENO, César (coord): *América Latina en su literatura*, op. cit. p. 231.

3.1.2. "Declinación y ángel"

Como el mismo autor lo anticipa en las palabras preliminares, esta *nouvelle* está compuesta por imágenes visuales y sonidos. La técnica fotográfica, el "Procedimiento de la cámara" -como lo definía Noé Jitrik-, en este relato adopta una nueva óptica. Ya no son los objetos los que nos sitúan frente a las circunstancias, sino las imágenes visuales, los comportamientos y las acciones que se complementan con sonidos.

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.

El acto de la lectura se convierte, como en el cine, en un desciframiento de imágenes, en una lectura sucesiva o diacrónica, de hechos que se suceden, superponen y entrecruzan alrededor de una casa de apartamentos y la presencia de un hombre, una mujer y un niño, al que acecha la fatalidad. Los sonidos, la música, los ruidos propios de la vida cotidiana en la casa, como en la calle, las voces, alternan con silencios expresivos en los que sólo predominan los gestos y las miradas.

Un narrador extradiegético presenta las imágenes a través de las formas impersonales reflexivas y en tercera persona verbal, como medio de objetivar el discurso. El verbo se reduce

a una conexión de movimiento, se despersonaliza:

> "Una cabeza de mujer reposa sobre un respaldo de cuero sujeto a leves sacudimientos rítmicos. (...)
> La mujer entreabre los ojos, examina un instante al muchacho; los cierra."[473]

El novelista presenta el material que ha seleccionado a modo de secuencias indiscriminadas, tal como las ve un ojo en una amplia mirada. Las imágenes se sitúan en un mismo plano que los demás acontecimientos del relato, otorgándole una cierta uniformidad al discurso. Las frases breves, entrecortadas, configuran una sintaxis descriptiva, modo de construcción discursivo que magistralmente había utilizado John Dos Passos:

> "Cuando llegaron a Madison Square era la hora de cenar, las calles estaban desiertas. Comenzó a lloviznar un poco y las banderas de Broadway y la Fifth Avenue colgaban flojas de los mástiles.
> "Fueron a comer al Hofbräu. A Charley le parecía demasiado caro, pero Doc dijo que la cena era cosa suya".[474]

Di Benedetto emplea similares procedimientos a los utilizados por los narradores norteamericanos. No presenta una anécdota central en torno a la que se configuran las demás, sino que muestra una sucesión de escenas en imágenes. Estas van configurando distintas anécdotas que confluyen en la unidad del relato.

Una primera secuencia presenta a una mujer que viaja en un tren, y entabla conversación con un joven adolescente que viaja

---

[473] DI BENEDETTO, A.: "Declinación y ángel", op. cit. p. 17.

[474] DOS PASSOS, John: *Paralelo 42*, Buenos Aires, 1938, p. 306, cit. en JITRIK, Noé: *Mensaje y procedimiento en la novela*, op. cit. p. 100.

a su lado. Las imágenes y los sonidos provocados por los objetos, el tren, las detenciones, el humo, el paisaje, son presentados por medios de imágenes descriptivas y adjetivadas que buscan provocar en el lector la imagen visual y mental del escenario.

> "Sube el sonido del tren y desde arriba del convoy se ve, adelante, la locomotora afanosa hendiendo una ancha planicie sin cultivo, amarronada e indiferente.
> Se abre una puertecilla de madera lustrada. (...)
> Surge una cigarrera de metal. Humo entre los labios; un celeste flotante contra el rojo fresco." [475]

En sucesivas imágenes el tren arriba a su destino. La mujer y el adolescente ocupan un mismo taxi. Se despiden frente a la puerta de la casa de la mujer. Esta es recibida por la empleada.

> "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 entoman como vencidos, pero muy luego dan paso al brillo de dos ojos que miran adelante con decisión." [476]

Las imágenes dan paso a los diálogos. La actuación de los personajes nos informa que la mujer se llama Cecilia, la empleada Silvia y un niño, que juega en el patio de la casa de apartamentos, Angel. Como aclara Luis Emilio Soto en el prólogo del libro:

> "(...) donde termina el alcance de las imágenes visuales y la fotografía animada, comienza el imperio ilimitado de

[475] DI BENEDETTO, A.: op. cit. p. 18.
[476] ibíd. p. 22.

la palabra y el mundo imaginario de introspección, magia, sueño y descenso al subsuelo infrahumano"[477].

Pese a que el autor anuncia en las palabras preliminares del libro que el relato está compuesto sólo por imágenes visuales, las imágenes literarias y poéticas se entremezclan con las meras descripciones objetivas.

Distintas escenas muestran la vida de la casa de apartamentos. El niño que sube al tejado para ver a un trabajador reparando el tanque de agua, el marido de la vecina que regresa del trabajo, el obrero que descansa. Cecilia enterándose por la vecina que su amante ha estado en la casa durante su ausencia. El encuentro con Julián, el amante, los reproches. La ira de Cecilia que despide a Silvia, la empleada, haciendo recaer en ella sus frustraciones.

La trama narrativa se complica con la presentación de imágenes sucesivas. Secuencias que muestran al mismo tiempo la degradada vida de una casa de apartamentos, en la que la intimidad, las habladurías, los lindes entre lo personal y lo colectivo se mezclan entre los vecinos. Las secuencias -como en un film-, muestran diferentes planos: Cecilia echa a su amante, los vecinos del primero almuerzan y comentan sobre la vida de Cecilia, el fontanero y el niño en el techo del edificio. El juego de diferentes lentes y objetivos presenta imágenes que matizan, coordinan y entrelazan los distintos planos.

"El hombre engancha la servilleta en la camisa.
Cecilia se arroja en la cama sin despojarse de las chinelas, los ojos muy abiertos. una gran calma, una calma

---

[477] SOTO, Luis Emilio: " La literatura experimental de A. Di Benedetto", op. cit. p. 11.

lúcida y sufriente .
Angel y sus padres están comiendo. No hay palabras." [478]

El tiempo se abre a las posibilidades de lo simultáneo en el presente del relato. La descripción de los movimientos, de los hechos externos que realizan los personajes, nos remite al behaviorismo o teoría de la conducta que ya hemos mencionado, mediante la focalización externa propia del cine.

El objetivismo de la narración, tanto fílmica como literaria, toma también como procedimiento la alternancia de diferentes planos sin romper la continuidad esencial del relato.

La novela norteamericana de las primeras décadas renovó también el ambiente social y la procedencia de clase de los personajes novelescos. Incorporó vagabundos, desocupados, víctimas de la fatalidad económica. Como señala también Magny, sólo con un método objetivo de descripción se podía ampliar la materia narrativa de la novela mostrando los comportamientos de los individuos más que las formas de la introspección [479].

La novela también ha aprendido del cine, que valen más las imágenes que muchas palabras. El impacto es mayor al ver dos imágenes enfrentadas o la presentación de una conducta violenta por su simple mostración, antes que por una detallada explicación que atenúa el efecto en la sensibilidad de quien la recibe. El lenguaje en esta narrativa se aproxima a esa forma dialogada de ausencia, de elipsis, que Barthes califica como grado cero de la escritura, "(...) la literatura es llevada

[478] DI BENEDETTO, A.: op. cit. p. 32.
[479] MAGNY, Claude-Edmonde: op. cit. pp.41-57.

hacia una problemática del lenguaje; ya no puede ser otra cosa", afirma.[460]

Los protagonistas del relato de Di Benedetto son gentes simples de una casa de apartamentos de una ciudad cualquiera. Los habituales oficios y la vida normal de sus habitantes, no hacen suponer la violencia, la degradación de las relaciones que esa misma convivencia provoca, ni la fatalidad que irrumpe de manera violenta para poner fin a la escena. Como en algunos relatos de Faulkner, en especial en *Santuario*, la violencia sólo queda sugerida, apenas insinuada por el procedimiento de la elipsis en la mostración de la imagen por medio del lenguaje.

Mientras Cecilia y Julián cenan en un lujoso restaurante, el adolescente del tren ha ido a su casa a visitarla. Angel, el niño, ha recibido los bombones que deposita en la puerta de Cecilia. Las imágenes se suceden bruscamente: el regreso a la casa, el hallazgo de los bombones, los celos de Julián, los golpes contra el cuerpo de Cecilia, el padre de Angel que observa desde abajo la escena, el padre de Angel que recoge el cuerpo desmayado de Cecilia lo deposita en la cama, el deseo de la mujer que lo lleva al límite entre la cordura y la bestialidad. El ritmo veloz de las secuencias se detiene, deja en suspense el final. El relato descriptivo se reanuda, más pausado, con el nacer de un nuevo día.

Una nueva sucesión de imágenes muestra la casa a la mañana siguiente: el obrero reparando el tanque de agua , Angel jugando con una cometa en el techo junto al obrero, el padre

---

[460] BARTHES, Roland: "La escritura y la palabra", en *El grado cero de la escritura*, op. cit. p. 72.

preparándose para ir al trabajo, la madre en las labores del hogar.

Angel en el techo hace volar la cometa. El padre, en lugar de marcharse al trabajo, se introduce violentamente en el apartamento de Cecilia con intención de poseerla. Se libran la feliz hazaña del niño en el techo junto al cielo y la batalla física entre Cecilia y el padre del niño. La fatalidad se impone, el niño cae desde el techo, el padre aterrado declara su culpa, Cecilia inicia una oración.

Luis Emilio Soto señala el arte narrativo de esta novela corta del narrador mendocino:

> "Di Benedetto considera irrenunciable ese poder expresivo que es peculiar del cuentista y al que echa mano el cine dentro de sus límites de adapatación. Ahí está para corroborarlo la límpida prosa de este libro, acotaciones flexibles, insinuantes, capaces de registrar hasta los mínimos matices del movimiento y la plasticidad del relato. El autor apunta a la visión prístina y a la versión directa de las cosas, exentas de acarrero literario. (...) De ahí el valor de estas aproximaciones a la objetividad estética en el dominio del cuento" [481].

Como apunta Luis E.Soto, este relato se aproxima a la objetividad. El procedimiento cinematográfico se vierte sobre el guión, en el que predomina la exhibición de las conductas de los personajes. Esas descripciones objetivas de movimientos y secuencias simultáneas sustituyen a la imagen propia de la pantalla por los giros impresionistas y el "realismo poético" de las descripciones, tal como denomina Jorgelina Loubet al estilo del narrador.

---

[481] SOTO, Luis Emilio: op. cit. p. 11.

"El farol de la esquina, galanteado por las mariposas, ornamenta la vereda de franjas diagonales: la sombra del tronco de los árboles. El caminante que viene con sus bultos es golpeado rítmicamente por los espacios de luz, que lo empapan un momento, deleitándose en extenderse sobre sus mejillas frescas y sus hombros erguidos, y luego se cortan por el tajo de las sucesivas penumbras".

"De arriba, el cuadro es de grises densos, de sueño cargado de palpitaciones. Pero más encima, sobre los tejados y la silueta de las chimeneas, la luna es un botón de nácar, ligeramente desgastado en un borde." [482]

Juan Carlos Ghiano ha señalado -refiriéndose a "Caballo en el salitral" y a los relatos de la primera época de Di Benedetto-, la capacidad y el mérito del autor mendocino para fusionar elementos diferentes en la narración.

"(...) el asentamiento en la psicología no se opone a los vuelos de la inventiva ni a las renovaciones de la expresión (...). De acuerdo con la fidelidad esencial a los temas se sostienen las variantes de la técnica, buscados como expresión intercambiable de cada historia". [483]

La poesía que rodea el vuelo de la cometa del niño contra el azul del cielo, contrasta con el otro plano, el del padre en el suelo intentando forzar a Cecilia.

"Arriba descubre, minúsculo el punto anaranjado móvil. Tiene, el rostro de Angel, plenitud de dicha. Se arroba en todo cuanto lo circunda: a su nivel, en la misma manzana, le guiñan con sus inconstantes cuajarones de sol los vidrios de esos apartamentos horizontales". [484]

---

[482] DI BENEDETTO, A.: op. cit. pp. 36 y 45.

[483] GHIANO, Juan Carlos: "Nueva visión de lo cotidiano", *La Razón*, Buenos Aires, 29 de Diciembre, 1956.

[484] DI BENEDETTO, A.: op. cit. p. 53.

"El hombre de abajo se echa al suelo. Se arrastra con la fiebre de alcanzar esas piernas de mujer. (...) [485]

Di Benedetto en estas narraciones de *Declinación y ángel* logra esquematizar, utilizando técnicas narrativas inspiradas en la estética del cine, situaciones que se abren a variadas intenciones y sentidos. Las conductas humanas se muestran con toda su ilogicidad, dejando al descubierto una parte de la esencia de la misma condición humana.

Si en "El abandono y la pasividad" intentó mostrar el drama humano por medio de los objetos, en "Declinación y ángel", las imágenes le sirven para retomar un tema que hemos apuntado como constante en su narrativa: la incierta condición humana.

En esta *nouvelle*, los temas iniciados en *Mundo animal* y continuados en *El Pentágono*, reaparecen bajo diferentes tratamientos narrativos: el ser humano, el amor, los celos, la violencia y la animalidad.

El simbolismo que hemos señalado en *Mundo animal*, en este relato se reitera en la imagen del niño, cuyo nombre simbólicamente es Angel. La infancia pura y libre se enfrenta al mundo de degradación y violencia de los adultos. El sentido de la culpa, de la infancia atropellada, que aparece desde los primeros cuentos del autor, aquí se reitera ante la imagen simbólica del *ángel caído*.

Los dos planos espaciales, la altura y el suelo, recuperan también la simbología de los cuentos de *Mundo animal*. La altura

[485] DI BENEDETTO, A.: op. cit. p. 53.

como espacio libre para la fantasía, el vuelo de los pájaros y la inocencia infantil se contrapone con lo terrenal, lo degradado y la conducta animal.[486] El niño se sitúa en la azotea junto a la luz y los pájaros:

> "Pero la vista queda subyugada por el vuelo en repentinos arcos de una silenciosa familia de palomas. Grises. Azuladas. Un imprevisto y suave viraje y muchas de ellas descubren, al levantar las alas, la blancura tierna del plumón interno". [487]

El espacio tópico, como lo denomina Greimas -en *El Pentágono* se reducía a los desplazamientos de la mente de Santiago-, en este relato se circunscribe a un espacio externo, cuyo anclaje se sitúa fundamentalmente en el viaje en tren, la casa de apartamentos, el techo, el primer piso. Las sucesiones temporales, por la función del presente narrativo, adquieren valor de simultaneidad. El relato como el film, se actualiza en un tiempo que es el de la lectura.

Noé Jitrik reconoce como una característica común a los escritores que él denomina de *la nueva promoción* -autores que comenzaron a difundir sus obras a partir de 1952-, la profunda modificación que introducen en las formas literarias como resultado de la época que les toca vivir. Para estos escritores, entre los que sitúa a Di Benedetto, la época de su

---

[486] Como afirma Lotman, los modelos nocionales del espacio se convierten en una imagen del mundo, un modelo ideológico global. Sobre el fondo de las construcciones espaciales los textos crean un modelo de ordenación del mundo, "bajo" como materialidad, "alto" se identifica con amplitud espacial, que puede aplicarse a la iteración de estas nociones en la obra de Di Benedetto. LOTMAN, Yuri: *Estructura del texto artístico*, op. cit. pp.272-282.

[487] DI BENEDETTO, A.: op. cit. p. 53.

formación supone:

> "(...) la primacía del cinematógrafo como vehículo global de las manifestaciones de esa fuerza y creador de un lenguaje diferente de comunicación; por el psicoanálisis como metodología divulgada de aproximación a los problemas; por el periodismo como creador del lenguaje de lo cotidiano e introductor del tiempo en los sucesos que tienen lugar en él" [488].

Las innovaciones y formas experimentales que Di Benedetto ensaya en sus obras de la primera época, se inscriben en esa línea de búsqueda de nuevas formas narrativas que es común a los escritores de su generación. Su búsqueda es un camino pesonal que, más allá de modas e influencias, se inscribe como una creación original y propia.

3.2. EL NUEVO REALISMO

En el marco de las renovaciones formales iniciadas por la nueva vanguardia que surge con la caída del peronismo, se inscriben estos relatos del autor mendocino. Si en las narraciones de la primera época se hallaba más próximo a la estética de la literatura de los años cuarenta -compromiso ético, preocupación trascendente y metafísica, diversas manifestaciones del existencialismo, cuestionamiento de las formas y de la situación del hombre frente al mundo-, en este periodo se produce un acercamiento a las formas del realismo social y crítico propugnado por los miembros del *55*.

Recordamos que Rodríguez Monegal señalaba tres grandes momentos de ruptura violenta y de crisis en las letras

[488] JITRIK, Noé: *La nueva promoción*, op. cit., p. 25.

hispanoamericanas del presente siglo. La de las vanguardias de los años veinte, la producida alrededor de los años cuarenta -con el marco histórico de la guerra civil española y la segunda guerra mundial-, y la ocurrida alrededor de la década del sesenta.

> "Si por un lado cada crisis rompe con una tradición y se propone instaurar una nueva estimativa, por otro lado, cada crisis excava en el pasado (inmediato o remoto) para legitimizar su revuelta, para crearse un árbol genealógico, para justificar una estirpe. Ocupados a la vez del futuro que están construyendo y del pasado que quieren rescatar, los hombres centrales de estas tres crisis reflejan claramente ese movimiento circular (hacia adelante, hacia atrás) que es característico de los instantes de crisis".[489]

En 1961, tres años más tarde de la publicación en Mendoza de *Declinación y ángel*, Di Benedetto publicó en Buenos Aires un nuevo volumen de narraciones, *El cariño de los tontos* [490], que toma el título de la novela corta incluida en el volumen.

El libro está integrado por dos relatos breves, "caballo en el salitral" y "El puma blanco" y una novela corta, *El cariño de los tontos*. "El puma blanco", antes de aparecer recogido en este libro, se había publicado en la revista *Ficción* [491]. En 1958 "Caballo en el salitral" obtuvo el Primer Premio del Concurso Nacional de cuentos organizado por el diario "*La Razón*". Estos hechos indican que la fecha de

---

[489] RODRIGUEZ MONEGAL, Emir: "Tradición y renovación", en FERNANDEZ MORENO, C.(Coord.): *America latina en su literatura*, op. cit. p. 139.

[490] DI BENEDETTO, A.: *El cariño de los tontos*, Buenos Aires, Goyanarte, 1961.

[491] DI BENEDETTO, A.: "El puma blanco", *Ficción*, Nro.; 19, Buenos Aires, Mayo-Junio, 1959.

composición de los cuentos es anterior a la de su publicación reunidos en este libro.

"Caballo en el salitral" ha sido el cuento más celebrado de Di Benedetto y se ha incorporado en casi todas las antologías de cuentos del autor [492], tanto en español como en otros idiomas. Numerosos artículos periodísticos y reseñas bibliográficas en revistas de difusión general, dedicaron artículos para comentar estas narraciones experimentales del autor mendocino. Pero la crítica en general no ha abordado ningún estudio sistemático de las narraciones breves del autor.

En 1965, los relatos breves "El abandono y la pasividad" y "Caballo en el salitral", se reúnen en otra antología bilingüe inglés-español titulada *Two Stories* [493]. La reunión de estos dos cuentos en un mismo volumen responde no sólo a las preferencias del autor, sino también, a las similitudes empleadas en los procedimientos narrativos. En ambas narraciones cortas los procedimientos transpuestos del cine al texto se combinan con la ausencia de personajes actantes. En el primero son los objetos los protagonistas, en el segundo el animal y la naturaleza quienes cobran una dimensión actancial preponderante. En los dos cuentos también prevalece, no la

---

[492] "Caballo en el salitral" se reproduce en la antología *Two stories*, Mendoza, Voces, 1965; en *El juicio de Dios*, Buenos Aires, 1975 y *Caballo en el salitral*, Barcelona, Bruguera, 1981, en *Absurdos*, Barcelona, Pomaire, 1978 y también se incluye en el aún inédito volumen de Alianza *Cien Cuentos*. "El puma blanco" se reproduce también en la antología citada *El juicio de Dios*.

[493] DI BENEDETTO, A.: *Two stories*, Mendoza, Voces, 1965. Esta edición incluye, a manera de prólogo, el artículo de Alfonso Sola González titulado "El primer cuento *objetivista* de lengua española", una nota de Los Editores -que reproduce parte del artículo de Abelardo Arias publicado en *Criterio*- y una mención a los premios obtenidos por el cuento "Caballo en el salitral".

personificación de los objetos y animales, pero sí la humanización de éstos por medio de la poética adjetivación que rige sus movimientos.

Di Benedetto ha ensayado los procedimientos tendentes a neutralizar la función del narrador y de los personajes en la ficción. Pero su literatura no se deshumaniza, como afirma el mismo autor:

> "(...) porque está escrito con un algún estilo. Desde la composición al ordenamiento de los materiales hasta el encadenamiento de cada frase. Y, además, la belleza, la intensidad, el dramatismo o el agonismo que se ha puesto en cada pensamiento. Eso es literatura."[494]

En este apartado dedicaremos el análisis a los dos cuentos breves del volumen *El cariño de los tontos*: "Caballo en el salitral" y "El puma blanco", pues se inscriben en la misma línea experimental de los relatos del volumen de *Declinación y ángel*. La novela corta "El cariño de los tontos" la consideramos en otro apartado por su mayor acercamiento a otras narraciones del autor en cuanto a técnica narrativa y al planteamiento argumental, que se inscribe en las formas de la problemática regionalista y del nuevo realismo social.

En los cuentos "El abandono y la pasividad" y en "Declinación y ángel", Di Benedetto recurrió a diferentes medios exteriores, objetos, imágenes y sonidos, para relatar las aventuras y el drama humano de unos personajes comunes instalados en una vida vulgar y cotidiana.

En *El Pentágono* el autor intentó la independencia

---

[494] HALPERIN, Jorge: "Lentamente estoy volviendo al exilio", op. cit. p. 19.

ficcional de los personajes, en tanto que en los cuentos de *Declinación y ángel*, la noción de personaje queda supeditada al modo de narración. En esas mismas fechas, el autor intenta otra manera experimental, la práctica desaparición del concepto de personaje del texto narrativo. La realización de lo que Jitrik denominó como "El no existente caballero" -para referirse a las diferentes formas de disolución del personaje en la narrativa latinoamericana-, en "Caballo en el salitral" y "El puma blanco", Di Benedetto lo convierte en práctica narrativa.

El afán de objetividad lleva al autor a componer dos cuentos breves en los que los animales y la naturaleza asumen la función central del relato, los personajes humanos sólo aparecen circunstancialmente en los mismos, como receptores de la fatalidad que gobierna los destinos.

La progresiva asepsia y neutralidad en las instancias del relato, entre narrador-personaje -iniciada en los cuentos de *Declinación y ángel*-, en "Caballo en el salitral" se orienta hacia la anulación de esas funciones. La narración de relatos cuyos protagonistas principales son animales, obviamente, desplaza también su anclaje tópico de los departamentos y los edificios hacia un espacio natural y abierto, la cordillera andina y las amplias llanuras desérticas que se extienden hacia la pampa.

Todas las obras de Di Benedetto están localizadas en el ambiente mendocino y cuyano, pese a que no se expresen referencias topográficas específicas. Mendoza, la cordillera andina, asoman en todos los relatos de *Mundo animal* como en los de *Declinación y ángel* y los de *Absurdos*. Las acequias características de Mendoza, el viento Zonda propio de la región andina, el nombre de las calles de Mendoza, los viñedos y la

mención de algún vino, retrotraen todas las situaciones espaciales al ámbito geográfico cuyano.

En la entrevista con Günter Lorenz, el autor reconocía la preminencia de los paisajes de su región en la composición de algunos de sus cuentos:

> "Cuentos tengo que me habrían sido imposibles sin las inmensas extensiones semidesérticas de las estribaciones de los Andes o de la llanura pampeana. Digo, respectivamente, de "El puma blanco" sobre la fascinación de lo maravilloso que los hombres pueden quebrar torpe y grotescamente, y "Caballo en el salitral", ilustración del absurdo, realizada casi íntegramente con animales". [495]

El espacio geográfico de la región de Cuyo en estos cuentos constituye el soporte de las secuencias descriptivas. Las formas narrativas objetivistas, iniciadas en *Declinación y ángel*, en estos relatos se ponen al servicio de una nueva forma de realismo que asume la problemática social de la región.

El lenguaje está construido, a la manera de los novelistas norteamericanos, mediante una sintaxis en la que predominan las frases cortas, con un ritmo entrecortado por escasos diálogos. Las descripciones incluyen una profusa y poética adjetivación que procura la cadencia, la musicalidad de las imágenes que se refieren a los elementos de la naturaleza. El narrador adopta la tercera persona para el logro de una mayor objetividad. Los diferentes planos de las situaciones, mantienen esas formas de sucesión y entrelazamiento propios de la estética cinematográfica que señalamos en las narraciones del libro publicado con anterioridad.

---

[495] LORENZ, G.: "Antonio Di Benedetto", en op. cit. p. 124.

BIBLIOTECA

3.2.1. "Caballo en el salitral"

La narrativa experimental de Antonio Di Benedetto sigue los lineamientos generales de las renovaciones e innovaciones que se producen en la literatura argentina y europea en general. Sólo que el autor mendocino incorpora a esos procedimientos narrativos el ámbito y el espacio geográfico que le son propios.

> "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". [496]

El silenciero y *Los suicidas* se localizan en la ciudad de Mendoza, capital cuyana circundada por la majestuosa cordillera andina hacia el oeste y las llanuras y desiertos que se internan en la zona de la pampa. Muchos cuentos se sitúan en las inmediaciones de la ciudad, como partes integrantes de una realidad más vasta. Las inmensidades geográficas que sobrecogen el espíritu, la vida en los pequeños pueblos rurales, la pobreza y la incultura que dominan los pequeños núcleos alejados de la ciudad, aparecen en estos relatos de la segunda época del escritor mendocino.

Ezequiel Martínez Estrada había denunciado en sus libros *Radiografía de la Pampa* y en *La cabeza de Goliat* el irracional desarrollo del país en relación con la capital y sus provincias. Di Benedetto, habitante de una provincia, incorporó

---

[496] LORENZ, G.: "A. Di Benedetto", en op. cit. p. 123.

los elementos culturales procedentes de las grandes capitales, y supo adaptarlos al marco geográfico de su región, cuya problemática también asume en sus ficciones.

Di Benedetto reniega del regionalismo como forma de producción literaria, pero tampoco ignora los espacios geográficos que le circundan. Espacios y realidades que incorpora en muchos de sus cuentos, como escenario y como reflejo de una problemática humana.

> "Tipifiquemos usando la palabra *folklore*, *provincianismo* y *regionalismo* en sus tonos menores. Para exlicárselo es preciso conocer nuestra América. (...) ¡Tenemos ciudades! Sí, y hasta poblaciones rurales desarrolladas, incluso altamente desarrolladas, pero asimismo tenemos subdesarrollo económico y cultural que forma dilatadas manchas -bien dolorosas, como manchas ácidas- en el mapa del continente y a veces forman estratos dentro de las urbes y zonas más prósperas y evolucionadas. (...) Por lo tanto, junto a una literatura moderna inventora y hasta difícil, subsiste, para el consumo local de algunos sectores de población, una literatura modestita y atrasada que seguramente existe en alguna medida dentro de naciones de otros continentes." [497]

La geografía americana, con su inmensidad y grandeza, genera en el hombre un sentimiento de pequeñez e indefensión ante un espacio que se erige como un absoluto frente a lo reducido de sus fuerzas.

"Caballo en el salitral" nació de una imagen real, percibida por el autor en una calle mendocina. Los datos de la realidad se convierten en el puente que unen esa realidad con la ficción y la fantasía.

"Fue una observación que hice a la hora de la siesta que,

---

[497] LORENZ, G. : op. cit. pp. 114-115.

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 llevando fardos y dando vueltas en el desierto desesperado de hambre sin saber que llevaba con él el alimento". [498]

Las imágenes, como en los cuentos de *Declinación y ángel*, se suceden por la mediación de un narrador impersonal. Este emplea la tercera persona para la presentación de las sucesivas imágenes y para transmitir los pensamientos del protagonista, Pedro Pascual. Las formas impersonales del comentario oral dan lugar a breves diálogos entre las gentes del pueblo que comentan el suceso de un avión sobrevolando los techos de sus casas.

"El aeroplano viene toreando el aire.
Cuando pasa sobre los ranchos que se le arriman a la estación, los chicos se desbandan y los hombres envaran las piernas para aguantar el cimbrón." [499]

Una indicación cronológica sitúa la acción del cuento en Agosto de 1924. La referencia temporal adquiere una función significativa e indicial, que comentamos más adelante.

El cuento comienza con la imagen de un aeroplano surcando el aire ante la mirada curiosa de los vecinos del pueblo. Por la tarde, pasará por el mismo pueblo un tren conduciendo al Príncipe Humberto de Saboya. Llegado desde el Piamonte, el

---

[498] HALPERIN, Jorge: "Lentamente estoy volviendo al exilio", op. cit. p. 19.

[499] DI BENEDETTO, A: "Caballo en el salitral", en *El cariño de los tontos*, op. cit. p. 9.

príncipe hace una gira por el país.

> "Humberto de Saboya, príncipe de Saboya, no es rey; pero lo será, dicen, cuando se le muera el padre que es rey de veras".[500]

Estas primeras secuencias narrativas toman hechos de la vida real, históricos, se menciona a Zanni, al heredero de la corona piamontesa. Pedro Leandro Zanni fue un pionero de la aviación argentina que realizó, por esas fechas, la proeza de cruzar el océano conduciendo un aeroplano.

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.

Las voces anónimas de gentes del pueblo comentan los sucesos preguntándose si será Zanni el del aeroplano:

> "-¿Será Zanni..., el volador?
> -No puede. Si Zanni le está dando la vuelta al mundo.
> -¿Y qué, acaso no estamos en el mundo?
> -Así es; pero eso no lo sabe nadie aparte de nosotros.
> (...)
> "Esa misma tarde, dicen, el príncipe de Europa estará allí, en esa pobrecita tierra de los medanales." [501]

Pedro Pascual, un campesino que ha ido al pueblo con su carro en busca de alimento para las vacas, constituye un reflejo de la situación marginada del campesino:

---

[500] DI BENEDETTO, A.: "Caballo en el salitral", op. cit. p. 9.
[501] Ibíd. p. 9.

"Tanta tierra la del patrón que él cuida y tener que cargar pasto prensado y alambrado para quitarle el hambre a las vacas. (...)

"Los hombres caminan, largo a largo, pisan fuerte, y harían ruido, si pudieran, pero las alpargatas no suenan". [502]

Pedro Pascual, por la curiosidad de ver pasar el tren del príncipe de Saboya, ha demorado su regreso al campo. Por la tarde emprende el retorno hacia el hogar. Las amenazadoras nubes que se cernían sobre el cielo descargan el agua con toda su fuerza. El hombre se refugia entre unos matorrales y la fatalidad se cierne sobre él.

"Entonces sucede. El rayo se descarga 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". [503]

El caballo, espantado y cegado por el rayo, huye con el carro cargado de hierba y se interna en el desierto. La naturaleza con su ciclo de tempestad y calma, de sol y luna, se ciernen sobre el caballo ciego con toda su inclemencia.

El absurdo de la existencia rodea también al animal. Cargado con una abundante cantidad de hierba, el caballo, atado al carro, no puede acceder a ella.

"El pasto enfardado pudo ser su golosina de una noche; estacionado, su eterno almacén. Muy alto, sin embargo, para sus piernas cortas." [504]

---

[502] DI BENEDETTO, A: op. cit. p. 9.

[503] Ibíd. p. 11.

[504] Ibíd. p. 12.

La naturaleza emerge con todos sus seres diminutos, los pequeños pájaros silvestres hacen compañía al caballo ciego. La presencia de dos yaguarondíes, especies de gatos monteses, ahuyentan nuevamente al animal. Con su pesada carga, el caballo se interna en parajes diferentes poblados de especies de plantas y animales descriptos en todo su salvajismo y belleza.

> "La nueva luz revela una huella triple, que viene al carro, se enmaraña y se devuelve. La formaron las patitas, que apenas se levantan, del pichiciego, el Juan Calado, el del vestido trunco de algodón de vidrio. (...)
> El ramillete de finas hojas del coirón se ampara en la reciedumbre del solupe y, para prolongar las horas mansas del desquite de tanta hambruna, el coirén comestible se enlaza más abajo con los tallos tiernos del telqui de las ramitas decumbentes". [505]

La presencia imponente del puma pone fin al comienzo de un romance imposible del caballito ciego con una yegua salvaje. El horror percibido lleva al caballo a una nueva huida deseperada y se interna en el salitral. El agotamiento, el hambre, la sed hacen presa del debilitado animal errante. La crueldad del fatalismo lo enreda en sus propias carencias.

> "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 atrás.
> Ronda una ronda mortal. (...)
> Tan sequito está, tan flaco, que luego, al otro o al otro día, como ya no gravita nada, el peso de los fardos echa el carro hacia atrás, las varas apuntan al firmamento y el cuerpo vencido queda colgado en el aire". [506]

---

[505] DI BENEDETTO, A.: op. cit. pp.12-13.

[506] Ibíd. p. 14.

Todo el relato se desenvuelve en el presente narrativo mediante el procedimiento del encadenamiento sucesivo de las imágenes. Las elaboradas imágenes evidencian la fuerza de la naturaleza y de las relaciones que rigen las diferentes especies animales y vegetales. Graciela de Sola ha señalado la coincidencia de esa técnica narrativa con los procedimientos cinematográficos.

> "La comparación plástica surge necesariamente cuando leemos por ejemplo "Caballo en el salitral". Es sobre todo un ejercicio del ojo una suma de impactos sensoriales de luz, volumen, textura que cristaliza en la palabra intensa y justa del narrador. Di Benedetto enfoca la realidad con la mirada de un pintor, de un escultor, de un camarógrafo. No en vano ha escrito excelentes guiones de cine".[507]

Una indicación temporal -"Un setiembre"-, inicia un nuevo párrafo en el cuento. El espacio tipográfico y la referencia cronológica señalan el inicio de secuencias que se desarrollan en un impreciso tiempo posterior. Esta última sucesión de imágenes narrativas muestra el esqueleto del caballo y del carro detenidos para siempre en el salitral. Una bandada de pájaros que emigra hacia otras tierras cruza el cielo. Una paloma imposibilitada de seguir el viaje se desprende de la bandada, desciende y hace nido en la calavera del caballo.

> "(...) la madre ha encontrado nido hecho donde alumbrar sus huevos. Como una mano combada, para recibir el agua o la semilla, la cabeza invertida del caballito ciego acoge en el fondo a la dulcísima ave. Después, cuando se abran los huevos, será una caja de trinos".[508]

---

[507] SOLA, Graciela de: "Antonio Di Benedetto: un narrador frente a los laberintos", en "Clarín", Buenos Aires, 27 de Marzo, 1969, p. 5.

[508] DI BENEDETTO, A.: op. cit. p. 15.

En este cuento ya no son los objetos los que transmiten las acciones de los personajes. Las imágenes visuales y poéticas, iniciadas ya en "Declinación y ángel", transmiten la grandeza y crueldad de una naturaleza agreste e indómita, presentadas por un observador exterior que desliza su mirada sobre el paisaje.

Los espacios enfrentados campo, desierto, salitral, se contraponen con las imágenes iniciales del pueblo por el que pasa el progreso técnico de la civilización. El hombre domina el espacio y la velocidad, pero no domina la naturaleza. Esta emerge como fuerza arrolladora en su inmensa soledad poblada de seres y especies animales que continúan el ciclo vital de reproducción y supervivencia desde el comienzo de los tiempos.

Di Benedetto ha desplazado la acción del relato del ámbito de la ciudad a las salinas y paisajes casi esteparios que se extienden desde el pie de la cordillera andina hacia el este. Ambito propicio para reflejar un drama de contenido humano: la pobreza del campesinado del interior de la provincia, la furia de una naturaleza agreste que agrega fatalidad a la propia de la condición marginal de esos hombres.

Nuevamente el mundo humano y el animal quedan en un idéntico nivel de actuación. La fatalidad persigue al hombre como al animal. En el ámbito de los animales, al igual que en el humano, el más fuerte impone su ley.

> "(...) viene el puma, el bandido rapado, el taimado que parece chiquito adelante y crece en su tren trasero para ayudar el salto.
> No busca el agua, no comerá conejos. Desde lejos ha oteado en descubierto el caballo sin hombre." [309]

---

[309] DI BENEDETTO, A.: op. cit. p. 13.

Podemos señalar una relación de hipertextualidad entre el final del relato de "Caballo en el salitral" y el cuento "Nido en los huesos" del primer libro de cuentos del autor. En "Nido en los huesos" un niño y un mono son puestos en una situación de identidad impelidos por las circunstancias externas. La arbitraria autoridad del padre conduce al animal y al niño a una situación de soledad y aislamiento. Para superar esa soledad, el niño decide convertir su cabeza en un nido de pájaros, el mismo destino útil de la calavera del caballo.

> "Cuando comprendí la inutilidad del mono pude acercarme a lo que me pareció hacerse un destino útil, siquiera sea para los demás. Su cabeza hueca me sugirió el aprovechamiento de la mía. Quise hacer de ella y fue sencillo hacerlo, un nido de pájaros. Mi cabeza se colmó de pájaros, voluntaria y gozosamente, de mi parte y la de ellos".[510]

El realismo descriptivo del cuento incorpora las formas del lirismo poético, que ya habíamos señalado como característica de los relatos de *Declinación y ángel*. Los objetos y los animales no son humanizados ni personificados, sino descriptos desde una visión humana que acude a las imágenes dotadas de plasticidad por la adjetivación, las analogías, el ritmo, la cadencia sonora. El mundo natural cobra la vida que le otorga una mirada intensamente human.

> "La maquinita pita al dejar de lado la estación y a Pedro Pascual le parece que ha asustado las nubes. Se arremolinan, cambian de rumbo, se abren como rajadas, peehadas por un soplido formidable.[511]

---

[510] DI BENEDETTO, A.: "Nido en los huesos", en *Mundo animal*, op. cit. p. 27.

[511] DI BENEDETTO, A: "Caballo en el salital", op. cit. p. 10.

"(...) tiene un resuello el animal. Ofuscado y resoplante, tupidas las fosas nasales, no ha sondeado en largo rato en busca de alimento, pero el pie, como bola loca, ha dado con una mancha áspera de solupe. La cabeza, por fin, puede inclinarse por algo que no sea el cansancio."[512]

Las reseñas críticas sobre este relato señalan como característica esencial la densidad poética de las imágenes y al carácter experimental del mismo. En el relato prevalecen como protagonistas los animales, sin caer en la fábula ni en la leyenda. Atols Tapia insiste en la ternura que emerge de la narración.

"Caballo en el salitral" es quizá es mejor depositario de la sutil, contenida capacidad de ternura de Antonio Di Benedetto. La historia de ese caballito abandonado a su suerte en el desierto, inmerso con su carro a rastras en su círculo de condenado, en ese infierno zoológico que para él crea el autor, es sobrecogedora".[513]

A nuestro juicio, cabe destacar de "Caballo en el salitral" la capacidad de síntesis del autor que, en escasas seis páginas y media, logra recrear un universo complejo de relaciones históricas, humanas, naturales, con un contenido simbólico que trasciende el texto. Di Benedetto es uno de los pocos cuentistas entre los escritores del 55 -quienes escogieron la novela como espacio más abierto y más amplio para el desarrollo del realismo crítico-. Adopta las formas del cuento breve como técnica narrativa capaz de sintetizar un universo complejo.

Di Benedetto en los dos cuentos breves de *El cariño de los*

---

[512] DI BENEDETTO, A.: op. cit. p. 12.

[513] TAPIA, Atols. "*El cariño de los tontos*, por Antonio Di Benedetto", en *Ficción*, Nros: 41-42, Buenos Aires, Abril, 1963, pp. 147-148.

BIBLIOTECA

tontos ha utilizado las técnicas objetivas iniciadas en *Declinación y ángel*. También agrega las notas de realismo social y crítico que es común a los escritores de su época. Para ello recurre a esquemáticos personajes que configuran una síntesis de tipos humanos.

El autor mendocino conjuga y concentra con gran maestría todos los procedimientos narrativos que caracterizan a la nueva novela latinoamericana en las formas concisas del cuento breve. El relato adquiere de este modo una gran complejidad y un gran contenido simbólico que permite diversas lecturas.

3.2.2. "El puma blanco"

En "El puma blanco" se modifica el procedimiento narrativo utilizado por el autor con respecto a los relatos precedentes. Un narrador en primera persona del plural inicia el relato. El discurso alterna la primera persona del singular para transcribir las opiniones y pensamientos del narrador principal, éste a su vez emplea la tercera persona para referir las voces y diálogos de sus compañeros de grupo y cede la palabra en los diálogos a otros personajes. Procedimiento que da lugar a la introducción de las formas dialectales y expresivas propias de los campesinos y gentes que van hallando en su recorrido. El narrador asume de este modo la misión de transcriptor. Es partícipe y testigo de los sucesos que narra. Narra desde el "yo" y desde el "nosotros".

El hecho de ser un miembro "contratado" dentro del grupo, constituye un indicio acerca de su relación ocasional y no subjetiva con los demás miembros. Esta circunstancia le brinda

un carácter testimonial y objetivo a su discurso. Al mismo tiempo, las opiniones que el narrador emite le confieren una función *ideológica* -como denomina Genette al procedimiento de emitir explicaciones y justificaciones por parte del narrador principal-. Su primera intervención es una justificación irónica de su participación en la aventura.

> "Buscamos un puma blanco. Polanco lo precisa vivo, para hacer cruza. Llevamos red, lazo y narcótico. Pero todos cargan revólver o pistola, como precaución. La única arma larga es mía. Soy el tirador, el contratado. No soy cazador; no me gusta matar animales. Sólo tiro a la paloma, por ejercitarme en blanco móvil." [514]

Polanco, un hombre de ciencia, inicia un peregrinaje por los Andes en busca de un puma albino para culminar sus investigaciones en el campo zoológico. De Mendoza procede el ejemplar de zorro albino que exhibe el museo Darwin de Moscú. Por analogía, conseguir un ejemplar de puma blanco coronaría sus máximas aspiraciones como investigador. Para Polanco, el director del grupo, lo único que prevalece es el deseo de hallar el exótico y anhelado animal.

El hombre de ciencia ha contratado como ayudantes a Iribarne, a Giménez y al narrador, gentes de la región para que le faciliten la búsqueda. Durante la travesía va exponiendo sus teorías científicas sobre el fenómeno genético que permite esa mutación en las especies.

La función dialógica del discurso contrapone los diferentes usos del código lingüístico: el culto de Polanco, las formas coloquiales y vulgares de los campesinos, el

---

[514] DI BENEDETTO, A.: "El puma blanco", en *El cariño de los tontos*, op. cit. p. 19.

lenguaje del narrador -no exento de lirismo e imágenes poéticas cuando describe el paisaje que lo rodea-. Di Benedetto en este cuento corto introduce el modo de enunciación polifónico del discurso narrativo, innovando el punto de vista con respecto a los cuentos analizados con anterioridad.[515]

El narrador, el "contratado" del grupo, se desliga de las conversaciones de sus compañeros sobre genética y prefiere contemplar el milagro de la naturaleza. El discurso del narrador refleja las formas de su pensamiento descriptas con profundo lirismo. Como en *El extranjero* de Camus [516], contrasta la elaboración discursiva de un hombre común, tosco, y las

---

[515] Para Bajtin "cada lenguaje es en la novela un punto de vista, un horizonte ideológico social de grupos sociales reales y de sus representantes. Todo punto de vista acerca del mundo, importante para la novela, debe ser un punto de vista concreto socialmente realizado, y no una posición abstracta, puramente semántica", BAJTIN, Mijail: *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus, 1989, p. 226.

El concepto de dialogismo y de polifonía textual ha sido ampliado también por G.Genette, O Ducrot y J. kristeva Todorov, atendiendo a los modos de enunciación del discurso y a distintas formas de intertextualidad.

[516] * Sartre, en sus ensayos, había señalado en *El extranjero* de Albert Camus el carácter imaginativo de Mersault, hombre tosco, de lenguaje entrecortado que, no obstante, era capaz de construir una prosa poética que lo excedía. Del mismo modo, en los cuentos de Di Benedetto, el impersonal narrador que se esconde bajo el pronombre de primera persona, un hombre cualquiera, deja entrever un refinamiento y un gusto exquisito en su estilo de configuración poética, hecho que refleja la intromisión del autor en el discurso connotativo del personaje. A modo de comparación citamos un breve fragmento de Camus:

> "Caminamos entre filas de pequeñas casitas de cercos verdes o blancos, algunas hundidas con sus corredores bajo los tamarindos; otras, desnudas en medio de las piedras. Desde antes de llegar a la meseta podía verse el mar inmóvil y, más lejos, un cabo soñoliento y macizo en el agua clara." CAMUS, Albert: *El extranjero*, Buenos Aires, Emecé, 1968, 3a. ed. p. 65.

formas elaboradas de su lenguaje. El yo narrativo hace suponer la intromisión del autor en los actos ilocutivos del personaje.

> "Yo oigo hablar, pero contemplo los retazos obstinados de luz que se prenden de lo alto de los cerros. Es la hora azul del monte y de las nubes, y al llano, en torno y por encima de nosotros desciende ese color".(...)
> "Yo atiendo, mas no dejo de observar otro prodigio blanco que se halla próximo a nosotros y se multiplica hasta donde la cercana noche permite verlo: la flor de cacto, que aquí y allá, a esta hora, cierra sus pétalos como nosotros juntamos la punta de los dedos".[517]

La búsqueda del puma blanco se convierte en una marcha a través de cerros y montes, de puesto en puesto de agricultores, criadores de cabras, gentes toscas, duras como el mismo paisaje en el que viven.

> "Tiene el bigote espeso, en punta, duro, como duro debe ser él mismo. La cara muy oscura y muy curtida: sol y aire fuerte de la montaña; luego la nieve, meses y meses".[518]

El narrador cumple esa función ideológica que hemos apuntado, al presentar sus opiniones acerca de cada hombre que van encontrando en los dispersos "rancherías" de los cerros, esas construcciones de piedra con techos de chapas que se esparcen sobre los montes.

> "-No, mi amigo. ¿Quién lo iba a herir?. Yo no. Cosa linda un bicho así. No hay que destruir las cosas lindas.
> Más que todo lo que he oído, me asombra esa defensa encariñada de lo bello. Yo creía que un hombre de esta clase, a quien tanto debe costarle vivir, defendería sobre

---

[517] DI BENEDETTO, A.: op. cit. p. 20.

[518] Ibíd. p. 22.

todo lo útil. Y no es así. Me alegro de que lo mío fuera solamente un viejo error." [519]

A medida que avanzan por los cerros, surgen los primeros indicios de la existencia de un puma blanco en la región.

"He venido notando que para nadie, en toda esta región, el puma blanco es una criatura irreal, que a ninguno intimida con supuestos de que sea un mal presagio". [520]

Cada nuevo interlocutor que hallan en el camino, a medida que se internan en cerros y montes, muestra una cara diferente de la miseria y de las condiciones de vida que padece. Un puestero, que ha dejado la mina porque está abandonada su explotación, al regresar a su casa ha encontrado a la mujer inconsciente y al hijo pequeño muerto de hambre. Los había atacado el puma blanco y quedaron aislados para protegerse del animal. La mujer muere luego en un parto. El otro hijo de catorce años intenta sobrevivir trabajando en las minas.

"Está en la mina -y señala a la profundidad de la quebrada que vemos a la izquierda donde corre el río en medio de un gran silencio-. Maneja el pico y se hace hombre.
Yo lo espero acá.
Meses, supongo. Años de espera y soledad, calculo luego" [521].

Cabalgan los cuatro hombres por los cerros tras la certeza de la existencia del puma blanco. El narrador describe con minucioso detalle el vuelo de los majestuosos cóndores, las bellísimas y humildes flores y especies vegetales y animales

---

[519] DI BENEDETTO, A: op.cit. 21.

[520] Ibíd.. p. 23.

[521] Ibíd. pp.22-23.

típicos de la región.

> "¡Cóndores!... Y me extasío contemplando su modo ingrávido de apoyar las alas en el aire. (...)
> "Cinco hojitas violadas, circundando dos estambres, forman el pequeño ramo que emerge entre hojas de un verde terso, abiertas, como tres dedos, con algo de antiguo y de noble que parece heráldico". [522]

Giménez e Iribarne salen a explorar los cerros. Suenan varios disparos, al acudir los otros miembros del grupo hallan a Iribarne enloquecido por el pánico. Ha sido atacado por el puma blanco que yace muerto por las balas de su compañero.

Polanco -que perseguía obsesionado ese sueño de color blanco-, sólo piensa en cómo conservar lo más intacto posible el cuerpo del animal. Para ello somete a los hombres y se somete a sí mismo, al duro trabajo de transportar a hombros la pesada carga, pues los caballos se espantan ante la presencia del animal muerto.

El puma, por el simple hecho de su color diferente, se convierte en objeto de persecusión, aislamiento y muerte. La comparación del mundo del hombre con el del animal queda reflejada nuevamente en las palabras de un campesino.

> "-El mismo se siente inferior a los demás. Seguro que los otros pumas le desconfían a distancia. De cerca, oliéndolo, tal vez sería distinto. Podría hacer pareja o bien los machos lo matarían. Las dos cosas son posibles.
> -Un condenado, el pobre diablo -asiente el viejo-. No se puede ser diferente. Entre los hombres pasa lo mismo". [523]

Iribarne, trastornado por el miedo y por el hambre,

---

[522] DI BENEDETTO, A.: op. cit. p. 26.

[523] Ibíd. p. 21.

degüella a los caballos que servían de medio de transport grupo.

"-Me confundí: pensaba que eras vacas.
Estoy por darle un golpe en medio de la cara, pero acuerdo de su miedo de ayer y lo perdono. Un hombre miedo no es un hombre.
Tenemos que volver a pie; mas ¿llegaremos?". [524]

El absurdo del prolongado viaje acaba con el anhel ejemplar único muerto y los hombres abandonados a su suert medio de una inmensa geografía. Imagen que recuerda la de Di de Zama también perdido en medio del desierto, la del hon puesto en situación de soledad frente al mundo, contemplandi absurdo de su existencia.

El cuento acaba con una incertidumbre, el final qu abierto a las hipótesis y conjeturas de cada lector. Benedetto con este relato ha innovado y experimentado (manera de presentar los acontecimientos mediante incorporación de diferentes voces narrativas. La composic general del cuento prosigue las formas iniciadas en *Declinac y ángel*. Hay una sucesión de secuencias e imágenes visu enriquecidas con un lenguaje poético, la sintaxis es abru construida con frases cortas que dan lugar a los diálogos y las distintas voces narrativas.

El largo peregrinaje por los cerros y mon precordilleranos presenta -como en una secuencia fílmica-, u sucesión de imágenes, paisajes geográficos y circunstanc humanas. Los diferentes cuadros constituyen una sucesión contrastes: conocimiento científico frente a conocimie

[524] DI BENEDETTO, A: op. cit. p. 29.

popular y pragmático, ambición e ideal opuesto a supervivencia y pobreza, hombres de mundo y ciudad en contraste con hombres rudos de montaña. El eterno contraste entre civilización y barbarie en América.

En el cuento no hay intención de denuncia o de crítica social explícita. El autor incorpora, mediante la descripción objetiva, una cruda visión de la situación de la población rural de la región andina. Pone al descubierto una hiriente realidad que se muestra calladamente como incentivo para la reflexión y el análisis del lector en el proceso de lectura y de cooperación textual -como la denomina Umberto Eco- [525].

La incorporación de la narración polifónica permite que la pobreza y la miseria se muestren objetivamente por la intervención de cada narrador que asume la voz en cada momento de la enunciación.

Estas piezas breves del autor mendocino, ponen de relieve que la *búsqueda experimental adoptadada en cada nueva creación, obedece a un razonado propósito ético y estético que son una preocupación constante en toda su obra posterior.*

---

[525] "(...) por cooperación textual no debe entenderse la actualización de las intenciones del sujeto empírico de la enunciación, sino de las intenciones que el enunciado contiene virtualmente",
ECO, Umberto: "El lector como modelo", en *Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*, Barcelona, Lumen, 1987, 2da.edic. p.90.

3.3. LA INTRODUCCION DEL REALISMO

Las formas breves del cuento corto -o short short como las denomina Irving Howe-, condensadas casi como l líricos, adquieren un mayor valor simbólico y emblemáti noción de personaje pierde su valor para dar lugar circunstancia dramática o una visión intensa y compl algún aspecto de la realidad y del hombre frente circunstancia. De ello se desprende también la importanc adquiere el modo narrativo para lograr esa compleja sínte

Estos relatos, que han sido calificados por la como de "narrativa experimental", significan la culminaci un proceso de renovación formal, iniciado en el primer lil cuentos del autor. La adaptación de diferentes tenden formas narrativas coincide, en la preocupación por lo con las inquietudes de los escritores que comenzaron a pu en los años inmediatos a la caída del peronismo.

Estas narraciones nos permiten verificar la evoluci la narrativa del escritor mendocino que, como habitante d provincia del interior del país, supo mantenerse vincul los grandes movimientos y renovaciones que se producían ámbito literario del país.

Con los relatos de *El cariño de los tontos* Di Ben incorpora preocupaciones de orden social y económico, de v denuncia de las condiciones de vida de los habitantes r de la región cuyana. Pervivencia de un orden social anacr y desigual que no ha variado pese al avance y el progreso gran capital.

El proceso de ruptura con la tradición que señala Emir Rodríguez Monegal [526], comienza a hacerse visible en las obras de los narradores que publican sus obras a mediados de la década del cincuenta. Vanguardia que no rompe totalmente con las estéticas fundadas en periodos anteriores. La preocupación ética, manifestaciones de diversas formas de existencialismo, la fabulación de la realidad mezclado con lo fantástico de décadas anteriores, se entrelazan con la preocupación y experimentación formal en las obras. El retorno al pasado y a la historia para indagar sobre el presente de la nación y del hombre en su relación con el entorno, generan ese nuevo realismo acrecentado por las técnicas objetivistas de formulación discursiva. El rescate de las formas del relato oral y popular, el lenguaje marcadamente coloquial y dialectal, acrecientan la pretendida verosimilitud de las narraciones.

Las formas de este realismo crítico ya las había ensayado Di Benedetto en algunos de los cuentos de *Grot* (1957), que reúne cuentos elaborados en fechas próximas a los de este libro. Nueva forma de aproximación a la realidad que implica una renovación con respecto a todas las formas siempre subyacentes de realismo en la literatura hispanoamericna.

El autor ha manifestado, en diversas oportunidades, su preocupación fundamental por el hombre y su destino. Esa preocupación ética, constante en su obra desde los relatos de *Mundo animal*, en *El cariño de los tontos* asume la forma de veladas denuncias de las condiciones de vida de los habitantes de la provincia cuyana.

---

[526] RODRIGUEZ MONEGAL, Emir: "Tradición y renovación", en FERNANDEZ MORENO, C.: *América Latina en su literatura*, op. cit.

3.3.1. El relato y la historia

"Caballo en el salitral", como hemos mencionado, se i
con una determinación temporal específica, "Agosto de 19
Temporalización que constituye una referencia paratextual
la que puede efectuarse una metalectura histórica en rela
con la fechadel contenido del texto.

Un aeroplano sobrevuela el pueblo precediendo al tren
que conduce al príncipe heredero de Saboya, ante la mir
atónita de los campesinos.

En 1924 Mussolini encabezaba la jefatura del gobierno
Rey Víctor Manuel III en Italia. En Argentina en las misr
fechas -bajo la presidencia de Alvear-, se mantenía una acti
de acercamiento a los poderes imperiales extranjeros, que
traducían en fastuosas recepciones de príncipes y miembros
la realeza europea. En Agosto de 1924 visitaba la Argentina
Príncipe Humberto de Saboya, heredero del trono de Italia.
1925 Eduardo de Windsor, heredero del trono británico, f
recibido con grandes honores por Alvear. La historia regis
estos hechos de 1924:

> " (...) el 6 de Agosto, hacía su entrada el acoraza
> donde venía en visita oficial el príncipe del Piamon
> Humberto de Saboya, heredero del trono italiano, a qui
> recibía con grandes honores el presidente Alvear. El bel
> rostro y el entorchado uniforme del joven Príncipe, jun
> a la alta estampa del Mandatario argentino, fueron duran
> varios días el espectáculo obligado de la curiosid
> porteña. Las nupcias del oficialismo y el régime
> fascista llegaron a su más alto grado de efervescencia cc
> los actos conmemorativos del 25 aniversario de Vícte
> Manuel III en el trono de Italia. Profusión de camis

negras hicieron guardia en torno al magnífico Teatro colón.(...)" [527].

El 6 de Agosto el príncipe heredero arribaba a Buenos Aires, el 24 del mismo mes recorría en el tren real la región cuyana. En el mismo año 1924 el aviador argentino Pedro Leandro Zanni realizaba la proeza de dar la vuelta al mundo en aeroplano.

Di Benedetto para narrar la historia trágica de un animal, no necesitaba anteponer una fecha precisa ni citar hechos históricos. La inclusión de estos datos en el cuento cumplen una función metatextual, de relación crítica con otros textos históricos, aún sin mencionarlos.

Las dos Argentinas -la del progreso vinculado a los sectores de la oligarquía terrateniente tradicional, asociada a la exportación y a las relaciones internacionales-, contrasta con el atraso, la incultura, la miseria de los campesinos y hombres de las regiones alejadas de los centros de decisión económica del país. La situación del campesinado en la década de los años veinte fue denunciada por diversas entidades, hechos que recogen los textos históricos.

"A pesar de la ley de arrendamientos de 1921, que mejoró en algo la estabilidad del chacarero, el latifundismo y sus condiciones de explotación continuaban dominando impertérritos en la pampa y en el resto del país,

---

[527] ALEN LASCANO, Luis C.: *La argentina ilusionada, 1922-1930*, Buenos Aires, Ediciones La Bastilla, 1975, pp.108-109.

siguiendo los chacareros y peones en absoluto ajenos poder del Estado".[528]

"La pobreza y la ignorancia se enseñorearon con la cla agraria y los que se sustrajeron a la caída fueron excepción. (...) se cuentan por decenas de millares l hombres que vienen cultivando la tierra desde su juventu y que, a la vejez, no solamente no poseen un palmo d tierra propia, sino que ni siquiera tienen la seguridad d vivir trabajando los últimos años de su existencia e tierra ajena (...)"[529].

Los escritores del 55, en general, buscaban en la histori de las primeras décadas del siglo -bajo las presidencias d Irigoyen y Alvear, signadas por movimientos de auge y decadencia económica, represiones y matanzas de obreros-, el origen de los males que el país arrastraba hasta el presente después de la caída del peronismo. Escritores como David Viñas, Alberto Rodríguez, Beatriz Guido y el propio Di Benedetto, escinden el mundo y se sitúan como observadores desde fuera para analizar los fenómenos y la historia. Dentro de ese "neorrealismo" caben diversas formas de abordarlo, como afirma Portantiero:

"No hay, es claro, recetas posibles, porque el realismo no quiere fundar una nueva preceptiva, sino iluminar esas

---

[528] GASTIAZORO, Eugenio: *Historia Argentina. Introducción al análisis económico-social. 1880-1930*, Buenos Aires, Agora, 1986, Vol III. p. 231.

[529] GARCIA SERRANO, Tomás: *Esteban Piacensa. Apuntes biográficos*. Reseña del memorial presentado en 1930 al Gobierno de Santa Fe; Cit. en GASTIAZORO, E.: Op. cit. p.231.

El principal vocero conservador del gobierno alvearista, defensor a ultranza de los derechos de los latifundistas y conservadores de carne, era de origen mendocino, Matías Sánchez Sorondo.

nuevas realidades que están naciendo ya en la pasión y en la inteligencia del hombre."[530]

Di Benedetto no novela ni recrea la historia, simplemente la señala como un indicio para mostrar, antes que denunciar las condiciones de vida de los campesinos e inmigrantes que habitan las regiones menos favorecidas del país, en especial, las de su propio entorno cuyano.

"El puma blanco", mediante diferentes técnicas narrativas, alude también a una situación de contraste económico, social y cultural que pervive en muchas regiones y zonas rurales del país. Las veladas alusiones y de denuncia social, acercan al autor mendocino a las preocupaciones de sus contemporáneos. Quienes asumen las formas de un nuevo realismo adaptando las técnicas narrativas más vanguardistas para indagar en el pasado y el presente, sobre la identidad y los problemas que aquejan al país. Fantasía y realidad se funden en nuevas experiencias narrativas que enlazan con el pasado y la historia, como afirma Ramón Xirau:

> "Arte que no se contenta con describir la realidad, sino que busca, más allá de los hechos y las costumbres -y muchas veces haciéndonos ver más claramente costumbres y hechos; siempre sin abandonar la realidad de donde el arte nace- el fundamento de unas y otras".[531]

---

[530] PORTANTIERO, Juan Carlos: *Realismo y realidad en la narrativa argentina*, Buenos Aires, Procyón, 1961, p. 31.

[531] XIRAU, Ramón: "Crisis del realismo", en FERNANDEZ MORENO, C. (Coord.): *América Latina en su literatura*, op. cit. p. 203.

3.3.2. Di Benedetto y el objetivismo

Di Benedetto en las obras de la primera época de carrera de escritor, ha experimentado con técnicas narrativas modos de construcción del relato, siguiendo una evolución q se había iniciado en las letras argentinas desde 19. Renovación que se prolonga en las décadas posteriores, con incorporación de nuevos escritores que responden a las m diversas tendencias narrativas.

La polémica acerca del Objetivismo -por la que se asimi a Di Benedetto a los postulados de Robbe-Grillet-, surgi fundamentalmente, de algunos críticos argentinos. Una v difundido el *Nouveau roman*, proclamaron al autor mendocino co el precursor de esa nueva manera de narrar.

Artículos como el de Alfonso Sola González, incluido con prólogo a *Two stories*, el de Abelardo Arias acerca de l "Orígenes y concordancias de la Nueva novela francesa motivaron una polémica que se prolongó durante bastante tiemp Polémica centrada, fundamentalmente, en las fechas de aparici de las obras, como elemento de demostración del origen d nuevo movimiento.[532]

Di Benedetto ha precisado las motivaciones que

---

[532] ARIAS, Abelardo: "Orígenes y concordancias de la *nueva nove* francesa", *Davar*, Nro: 100, Buenos Aires, 1964 y "L tropismos de Nathalie", *Clarín*, 1 de Junio, 1967; BAJARLI Juan Jacobo: "Antonio Di Benedetto y el objetivismo *Comentario*, Nro: 49, Buenos Aires, 1966; SOLA GONZALE Alfonso: "El primer cuento *objetivista* de lengua española prólogo a *Two stories*, op. cit.; LORENZ, Günter: "Antonio D Benedetto", en *Diálogo con América Latina, op. cit.*

impulsaron a escribir "El abandono y la pasividad" en relación con la conferencia pronunciada en Mendoza en 1953 por Ernesto Sábato. Juan Jacobo Bajarlía alude en la revista *Comentario*, como fecha de composición de esta narración el año 1954, fecha que reproduce Malva Filer en su libro *Di Benedetto y el diálogo de los textos*.

El texto de "El abandono y la pasividad" no aparece a la luz pública hasta la edición del volumen *Declinación y ángel* en 1958, cuando ya se han publicado las obras iniciales de Robbe-Grillet, Nathalie Sarraute y Michel Butor.[533]

La polémica surgió más tarde, en 1965, cuando se reunieron en un nuevo libro dos relatos del autor "El abandono y la pasividad" y "Caballo en el salitral" [534]. Alfonso Sola González añade un prólogo que titula "El primer cuento *objetivista* de lengua española". Otra nota de los editores -que reproduce fielmente parte del artículo de Abelardo Arias-, se refiere al año 1956 como fecha de elaboración de "El abandono y la pasividad":

> "En 1956 ocurre algo muy similar a miles de kilómetros de París, en Mendoza (Argentina), el novelista Antonio Di Benedetto escribe un cuento "El abandono y la pasividad", que forma parte de lo que él mismo llama con mucha justeza "Literatura experimental". (...)

---

[533] Las obras de los autores franceses fueron traducidas y difundidas en fechas próximas a las de su publicación en Francia. En tanto que, las teorías objetivistas de los *nouveaux romanciers* comenzaron a aparecer en comentarios críticos en particular después de 1960. En 1966, la revista *El escarabajo de oro*, comenzó a incluir en sus páginas artículos y ensayos de los más destacados pensadores de la época, Simone de Beauvoir, N. Sarraute, junto a otros autores como Della Volpe y Lukács.

[534] DI BENEDETTO, A.: *Two stories*, Mendoza, Voces, 1965. Edición bilingüe inglés-español.

"Si el autor de *Zama* hubiera publicado "El abandono y pasividad" en París, ya sería mundialmente conocido" [535].

Juan Jacobo Bajarlía, por su parte, se refiere a l cuentos de *Declinación y ángel*, en términos similares:

"Di Benedetto, a quien debió corresponder su prim puesto en la nueva tendencia, pasó a ser, de esta maner al publicar *Declinación y ángel* en 1958, con el cuen mencionado, un simple integrante del objetivismo. Le cup en cambio, el honor de ser el primer objetivista en lengu española". [536]

Hemos referido también el encuentro que Di Benedet tuvo con el propio Robbe-Grillet y el reconocimiento mutu de la posibilidad de búsquedas similares en diferentes países literaturas.

Di Benedetto ensayó los procedimientos objetivos en narración en los relatos que acabamos de analizar incorporad en *Declinación y ángel*. Técnica que reaparece, de mane diferente, en otros relatos como "Caballo en el salitral" y "E puma blanco". Coinciden estos relatos en una forma d deshumanización de lo narrado por la desaparición de la noció tradicional de personaje. Pero estos experimentos constituye procedimientos aislados y no una constante en la obra del aut mendocino.

Los escritos de Camus y Sartre se habían difundido e Argentina con gran rapidez. La traducción casi inmediata d *¿Qúe es la literatura?* de Sartre tuvo una acogida favorable p

---

[535] Los editores: prólogo a DI BENEDETTO, A.: *Two storie* Mendoza, Voces, 1965, p.41.

[536] BAJARLIA, Juan Jacobo: "Antonio Di Benedetto y objetivismo", en *Comentario*, op. cit., p. 66.

parte de los narradores de la Generación del 55 y sus ideas acerca de la literatura asimiladas a las formas de la narración.

La nueva novela francesa, heredera también de la tradición de la novela norteamericana, de Camus y de Sartre, trata de explicar la ruptura de los límites de la conciencia y demostrar su ineficacia como vehículo de conocimiento. Para ello renuevan el lenguaje y los procedimientos narrativos, búsqueda que está presente en todas las literaturas de posguerra.

Di Benedetto recurre -como los narradores objetivistas-, a la supresión de las explicaciones psicológicas de los personajes, aborda la narración desde las descripciones de los objetos para mostrar el efecto. Pero como afirman Jorgelina Loubet y Malva Filer, el autor mendocino intenta formas diferentes a las de los novelistas franceses. Di Benedetto incopora el drama humano en la narración, utiliza un lenguaje que linda con la poesía, mediante numerosas metáforas, adjetivación profusa, que contradicen los postulados de Robbe-grillet:

> "La mirada resulta a pesar de todo nuestra arma mejor, sobre todo si se atiene solamente a las líneas" [537].

Coincide Di Benedetto con los narradores del *nouveau roman* en la presentación de hombres solitarios, desgarrados y vueltos hacia su propio interior. Se diferencian, en cambio, por la profunda humanidad que el autor mendocino le infunde a sus criaturas sacudidas por las más variadas pasiones e impulsos, a veces autodestructivos, como señala Hilda Creswick

[537] ROBBE-GRILLET, A.: *Por una nueva novela*, op. cit.p.23.

en su análisis de la obra de Di Benedetto [538]. En las letras continente el uruguayo Juan Carlos Onetti había dado a cono en 1939, las angustiadas reflexiones de Eladio Linacero en novela *El pozo*, que constituye un antecedente de un nuevo m existencialista de narrar en el proceso autogenerativo de escritura misma.

Los novelistas franceses pretendían negar la ficción co componente de la novela, como algo abstracto, gratu separado de la realidad. Las formas narrativas del presente, empleo de la segunda persona, como en el caso de *modificación* (1957) de Michel Butor [539], constituyen técnicas focalización externa para proclamar la objetividad de la mir sobre las cosas.

En la literatura argentina, con anterioridad a publicación de la obra de Butor, similares procedimien habían sido ensayados por Alberto Vanasco en *Sin embargo Ju vivía* [540], publicada en Buenos Aires en 1947. Vanasco emplea segunda persona del singular para presentar el persona mediante un narrador que se introduce en la novela y se fun con el protagonista. A diferencia de Butor, que emplea l formas verbales del pasado y presente entrelazados pa generar una nueva dialéctica del tiempo, Vanasco emplea l formas del futuro que hacen de la novela una mera conjetura posibilidad. El futuro es un modo de anular el pasado

---

[538] CRESWICK, Hilda M.:*El tema de la autodestrucción en l narrativa de Antonio Di Benedetto*, op. cit., pp. 46-60.

[539] BUTOR, Michel:*La modificación*, Barcelona, Seix Barra 1969.

[540] VANASCO, Alberto: *Sin embargo Juan vivía*, Buenos Aire Raigal, 1947.

proyectarse hacia lo hipotético en la historia del país que la novela refleja. El tiempo se erige en la realidad de la novela como la objetividad frente al devenir del ser humano.

Abelardo Arias señala que el procedimiento objetivo de la producción discursiva, había sido ensayado por él mismo en 1952, pero lo desechó por su inhumanidad. Algunos reflejos de esa forma narrativa quedan en su novela *El gran cobarde* (1956). Con estos argumentos Arias pretende demostrar que cuando se publicó en Francia en 1953 *Les gommes* de Robbe-Grillet -traducida al español recién en 1956 bajo el título de *La doble muerte del profesor Dupont*-, esos procedimientos ya se habían formulado en la novela argentina [541].

La novela objetivista recrea una nueva visión entre conciencia y mirada. La mirada se vuelve accesis, casi reducción fenomenológica de toda interpretación de la realidad, pretende captar una visión elemental del mundo a través de la mirada, como proponía Robbe-Grillet. La conciencia se reduce a una mirada y los acontecimientos se vuelven objetos en el espacio en un presente constante. Di Benedetto humaniza esa mirada al introducir el drama del hombre. El amor, la soledad y los objetos cobran vida por la proyección de la conciencia de quien los observa, procedimiento diametralmente opuesto al objetivismo francés.

Esta nueva forma de realismo que descubre la *nueva novela* francesa, también tiene como antecedentes a Joyce, Kafka, y fundamentalmente a Faulkner, cuya influencia se irradió a todas las literaturas. Faulkner en *El sonido y la furia* había

[541] ARIAS, Abelardo: "Orígenes y concordancias argentinos de la *nueva novela* francesa", op. cit. pp. 67-68.

iniciado el relato por el procedimiento de la mirada a trav del niño idiota. Benjy narra lo que ve, su conciencia es anulada, luego surge la conciencia de Quentin y de Jason pa reproducir su propia visión de los mismos hechos. Tambi Faulkner ha problematizado y entrelazado las divers instancias temporales en la mayoría de sus novelas.

El problema del tiempo, en las obras de Faulkner, f analizado por Sartre en un artículo publicado en la *Nouvel Revue* y recogido luego en *Situaciones I*. Jean Puillon dedi también numerosas referencias al tema en su libro *Tiempo novela*. Escritores y críticos franceses e hispanoamericanos han nutrido de fuentes e influencias comunes que incidieron manera diferente en el surgimiento de nuevas formas narrativ

Di Benedetto desde 1953 estuvo vinculado al mundo del ci a través de su actividad como director de los espectáculos Cine Artístico desarrollados en Mendoza. Entre 1955 y 19 fundó el club de cine "Cine Arte" de su ciudad. Por otra par conocía las teorías del psicoanálisis, fundamentalmer aquellas nociones vinculadas al conductismo o behaviorisn norteamericano. De esa fusión de psicología y cine, de admiración por Faulkner, surgen estas narraciones del aut mendocino que coinciden sólo tangencialmente con las propues del *nouveau roman*.

Entre los años 1950-60 en Argentina prevalece también grupo de cuentistas y narradores que asumen la problemáti social, derivada del neorrealismo italiano, de la críti marxista -línea en la que se inscriben Jorge Riestra, Germ Rozenmacher, Andrés Rivera y Humberto Constantini-. Autores q recrean en sus narraciones una gran variedad de técnicas construcción del relato puestas al servicio de la mostraci

de aspectos de la realidad social del país. Di Benedetto ha incorporado elementos de esa forma de realismo social en relatos y cuentos escritos en fechas próximas a los de *Declinación y ángel*, procedimientos en nada coincidentes con los postulados de los narradores franceses.

Jorgelina Loubet ha señalado los caminos diferentes recorridos por Di Benedetto en relación a la nueva novela francesa. Refiriéndose a los relatos de *Declinación y ángel* afirma:

> "(...) creemos que estos trabajos de Di Benedetto contienen -sobre la base del realismo y del realismo poético- elementos absolutamente propios, hábilmente manejados, a través de los cuales se logra hacer significativa la realidad que recorre un ojo atento, traduce una mente ordenada, y expresa un temperamento literario inclinado a la concisión aunque seducido por los giros expresionistas o impresionistas que, obviamente, rechaza Robbe-Grillet. Insistimos: sería abusivo estampar sobre este modo de expresión la etiqueta de *Objetivismo literario* -que alude a una actitud definida y diferente- y continuar hablando de Robbe-Grillet a propósito de Di Benedetto" [542].

Malva Filer coincide en esta apreciación de la obra de Di Benedetto. Los cuentos de *Declinación y ángel* constituyen un experimento único y no una tendencia duradera en la producción de sus creaciones [543].

El hecho de que ambos volúmenes -*Declinación y ángel* y *Two stories*-, estén editados en versión bilingüe español-inglés, hace suponer que el escritor consideraba posible su difusión

---

[542] LOUBET, Jorgelina: "Crítica", en "Aproximación a la obra de Antonio Di Benedetto", op. cit. p. 98.

[543] FILER, Malva: *La novela y el diálogo de los textos. Zama de Antonio Di Benedetto*, op. cit., pp. 20-21.

más allá de las fronteras de su provincia, pensando en lecto de habla inglesa antes que franceses.

La corriente social y el nuevo realismo -que también emparenta con el neorrealismo italiano-, está presente en t la literatura de habla hispana. La renovación formal y técn y la práctica de una narración objetiva y descarnada surge manera casi simultánea entre los escritores franceses *nouveau roman*, pero también en las obras experimentales otros autores de diferentes países.

Manuel Mujica Láinez en 1954 publicó *La casa*, novela en que el papel de narrador es asumido por una casa que relatando su propia decadencia. En la literatura española *Jarama* (1956) de Rafael Sánchez Ferlosio emplea revolucionaria técnica narrativa objetiva para desarrollar argumento casi trivial, la excursión de unos adolescentes y trágico ahogamiento de una de las jóvenes. En las misn fechas, la escritora Elena Quiroga convierte en narrador protagonista novelesco a un árbol en *La sangre*. Novelas que se reducen a una deshumanización por el cambio de técnic narrativas, paradójicamente, como ocurre también en los cuent de Di Benedetto, los objetos, la casa, el árbol contienen m humanidad que el narrador tradicional de otras nove contemporáneas. Las técnicas más próximas al *nouveau roman* s desarrolladas por los escritores de generaciones siguient como es el caso de *Balada para el álamo carolina* (1976) Conti.

La *nueva novela* tiene múltiples antecedentes y fuentes influencia. La novela norteamericana de la "Generaci perdida", el objetivismo del cine y de la novela negra, formas del compromiso social y político sartreano, confluyer

en el surgimiento del objetivismo y del nuevo realismo crítico, que caracteriza la producción narrativa de la segunda mitad del presente siglo.

Como afirma Barthes "un texto está formado por escrituras múltiples, procedentes de varias culturas y, unas con otras, establecen un diálogo" [544]. El fenómeno de la posguerra y la difusión de la cultura de manera masiva, ha generado un fenómeno de entrecruzamiento de autores, obras e influencias que afectaron a la producción narrativa de casi todos los países, en esa búsqueda común de indagación del hombre frente al mundo incomprensible y múltiple que se le presenta. Frente a la fragmentación psíquica, a la pérdida de identidad ante un mundo complejo, la literatura indaga y modifica sus procedimientos para acercar respuestas y nuevos modos de indagación. Cada autor, partiendo de su propia experiencia y de su herencia cultural, imprime un estilo y modo personal de conformar su universo narrativo.

Entre 1953 y 1961 Di Benedetto dio a conocer la mayor parte de su obra narrativa, formada fundamentalmente por cuentos y novelas cortas. En ese mismo breve periodo de ocho años, también aparecieron sus novelas *El Pentágono y Zama*, en las cuales, las formas de experimentación asumen formas diferentes. Cada nuevo libro ha constituido para el autor un desafío y una experiencia en la construcción de la materia ficcional. Ha sabido conjugar elementos procedentes de las diferentes corrientes de pensamiento vigentes en la época y ha incorporado las técnicas de construcción del relato tomadas de las fuentes más diversas de la cultura, haciendo suyos

[544] BARTHES, Roland: "De la obra al texto", en *El susurro del lenguaje*, Barcelona, Paidós, 1987, p. 71.

los procedimientos que están en toda la renovación de la n novela latinoamericana.

La obra narrativa de esta primera época experimer incorpora y define elementos que constituyen una constante el resto de su producción: la preocupación esencialmente hum y existencialista, los interrogantes acerca de la soledad, amor y la muerte. Muchos de los procedimientos ensayados esta primera época se recuperan y renuevan en las produccio posteriores en las que el estilo preciso, con una sinta entrecortada y de profundo lirismo quedan ya fijadas desde primeras producciones.

CAPITULO IV : LA NARRATIVA REALISTA

4.1. LA GENERACION DEL 55. EL REALISMO SOCIAL

Di Benedetto ha incorporado en su narrativa temas, preocupaciones y ténicas propias de la narrativa fantástica auspiciada por Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares. También mantuvo estrecha relación y contacto con los escritores vinculados a la revista *Sur*. Hechos que lo sitúan como un escritor próximo a la denominada *Generación Intermedia* -en la caracterización que hizo Luis Gregorich-. Pero el escritor no se detuvo en una línea creativa única y uniforme. En esa búsqueda experimental de nuevos modos narrativos, también se acercó a las formas del realismo que preconizaban los escritores de la generación de *los parricidas* o *Generación del cincuenta y cinco*.

El realismo, como tendencia contemporánea, descarta toda preceptiva temática y técnica. Surge como una necesidad de análisis y de síntesis para los escritores que vivieron una época signada en lo histórico por sucesivos golpes militares, la experiencia peronista y su posterior caída. En el marco internacional por la guerra civil española y la segunda guerra Mundial. El realismo crítico supone un compromiso, no sólo con la realidad circundante, sino con la literatura misma.

Emir Rodríguez Monegal caracteriza a los escritores de los años cincuenta como un grupo heterogéneo de escritores en los cuales "...las generaciones se solapan, y la influencia es más

BIBLIOTECA

de coexistencia y travasamiento directo que de herencia" [545]. En ellos confluye la atención por la estructura externa de la obra y el papel creador del lenguaje. En estos escritores, como agrega también Rodríguez Monegal:

> "(...) la exploración de la realidad los lleva hasta el expresionismo e incluso a la gran caricatura. Vecino a ellos, pero en cierto sentido má experimental, es el Augusto Roa Bastos de *Hijo de hombre*, que enriquece el naturalismo con técnicas de la narración fantástica para producir una obra de violenta denuncia humanitaria".[546]

Los narradores del *55* comenzaron a manifestar diferentes posturas de compromiso frente a la realidad como manera de consustanciarse con la historia y con su propio presente. Actitud derivada de la fórmula del compromiso sartreano, que se presentaba como un modo válido para interpretar las complejas realidades sociales de América Latina y llenar el vacío que no explicaba la historiografía oficial.

Los autores que comenzaron publicar a partir de 1950 coinciden en una profunda especulación en lo formal y en una atención también profundizadora en lo nacional. La novela y el ensayo se sumergen en la propia historia, a la que tratan de explicar desde diferentes ángulos. Juan José Sebreli, H. A. Murena, José Luis de Imaz reiterpretan la realidad y la historia argentinas tomando como base los ensayos de Martínez Estrada *Radiografía de la Pampa* y *La cabeza de Goliat*, las obras de Roberto Arlt y de Leopoldo Marechal.

---

[545] RODRIGUEZ MONEGAL, Emir: "tradición y renovación", en FERNANDEZ MORENO, C. (Coord): *América Latina en su literatura*, op. cit. p. 160.

[546] Ibíd.

El lenguaje de la novela se crea partiendo de una profunda visión de la realidad circundante -visión que se enriquece con el aporte del ensayo y de la historia-, llevando a la práctica las ideas propugnadas por Benedetto Croce acerca de la fusión de géneros en la narrativa. La novela participa de la ficción, al mismo tiempo que cuestiona su estructura, su lenguaje y teoriza sobre el proceso mismo de escritura. Como afirma Luis Gregorich refiriéndose a los narradores del *55* :

> "Por otra parte, desde el punto de vista de las tendencias dominantes, es indudable que animó y anima a este grupo una fuerte propensión al realismo, entendido éste no como mera escuela literaria dedicada a la reproducción verificable de tipos, situaciones y lenguajes, sino como concepción global de la vida y de la literatura proyectada hacia afuera, hacia el contorno (y conviene observar que una de las revistas más representativas y más enérgicamente revisionistas de esta generación se llamó *Contorno*), obstinada en una investigación y rastreo de la realidad exterior, social, que casi se hace metafísica a fuerza de conceptos y abstracciones y despreocupada de los descensos al yo y las vivisecciones de la subjetividad (a menos que lo subjetivo revele traumas sociales o colectivos)".[547]

La década de 1950 es significativa también en la transformación de la novela española contemporánea. La influencia del neorrealismo italiano, en sus facetas literaria y cinematográfica, y los aportes del *nouveau roman* francés, incididieron en una propuesta de compromiso con la realidad social y los problemas de la vida común del pueblo. En el plano estilístico los autores adoptaron las formas impersonales del relato, como simples exponentes de leyes sociales que los gobiernan y determinan. Coincidencias que reafirman el proceso

---

[547] GREGORICH, Luis: "La narrativa: La generación del *55*", en *Capítulo. La historia de la literatura argentina*, op. cit. p. 1249.

renovador de las letras a ambos lados del Atlántico.

Rafael Sánchez Ferlosio con *El Jarama* (1956) revolucion la narrativa española. La trivialidad y cotidianeidad de l sucesos de la novela están narrados con una técnica objetiv No hay matices de subjetividad en el lenguaje, la reproducció fiel del ambiente provinciano, los entrecortados diálog intrascendentes y la trivialidad de los conflictos, reflejan u modo de vida rodeado por el tedio, carente de alicientes perspectivas. Carmen Martín Gaite en *El balneario* (195 describe una realidad provinciana opresiva y mediocre y l frutrada vida de varias jóvenes. Otras novelas de la denominad *Generación del 50*, se inscriben en esta corriente de nuev realismo. Ignacio Aldecoa describe ambientes poblados de gent pobre y provinciana de la vida española, al igual que Jua Goytisolo en los libros de su primera época como *Juego de manc* (1954). El exponente más importante de este grupo lo constituy Juan García Hortelano con sus textos de contenido realist crítico como *Nuevas amistades* (1959) y *Tormenta de veran* (1962). Novelas éstas que retratan ambientes y sucesos vulgare con un lenguaje coloquial, siguiendo las tendencias de conductismo antes que la descripción de la psicología de lo personajes.

El controvertido concepto de realismo implica una mirad -que pretende ser objetiva-, sobre el entorno inmediato, lo hechos sociales, las motivaciones psicológicas y ambientale que determinan la conducta de los seres anónimos y vulgares qu pueblan los textos. Como recuerda acertadamente Jorge Adoum

> "Fue Bertolt Brech quien señalaba que el criterio d amplitud y no el de restricción es el que más conviene a concepto de realismo. La realidad, puesto que incluye a hombre (que tiene la manía inveterada de pensar y soñar es infinita, y en América Latina toda la realidad, incluso

> la visible, aún está por descubrir: ni siquiera se sabe dónde quedan los linderos de las grandes propiedades feudales. Mucho menos los límites entre lo real y lo fantástico. Leopoldo Marechal afirmaba que entre los dos reinos no hay diferencia alguna, puesto que es real cuanto sale de la nada. Por su parte, Cortázar declara: '...la realidad me parece fantástica al punto que mis cuentos son para mí literalmente realistas...'".[548]

Antonio Di Benedetto en su primera época de creación se hallaba más próximo a la estética de los narradores del *40*. Literatura que evolucionó, en escaso periodo de tiempo, hacia las formas de ese nuevo realismo de contenido social y crítico que propugnaban tanto los novelistas franceses, los españoles como los latinoamericanos. A diferencia de *los parricidas*, Di Benedetto como Cortázar, no rompen con la tradición anterior, sino que asimilan ambas tendencias que fusionan en creaciones con un sello particular, convirtiéndose en el puente que conecta diferentes generaciones y estéticas.

Arturo Cambours Ocampo ha caracterizado a las últimas promociones de la literatura argentina por su tendencia "pendular", en el sentido de rechazo y de acercamiento entre las diversas generaciones que conforman el panorama cultural, en especial desde 1940 en adelante [549]. Autores que denostaron a los miembros de *Sur*, más tarde, adoptaron las formas de la narrativa fantástica y policial, como en el caso de Abelardo Castillo y de Humberto Constantini. En el caso de Di Benedetto, el autor no adhirió a ningún grupo en particular, pero sí tuvo

---

[548] ADOUM, Jorge Enrique: "El realismo de la otra realidad", en FERNANDEZ MORENO, César (Coord.): *América latina en su literatura*, op. cit. p. 212.

[549] CAMBOURS OCAMPO, Arturo: *El problema de las generaciones literarias*, op. cit. pp. 122 y ss.

en cuenta los postulados estéticos y éticos de las diferer visiones que éstos aportaban a la literatura.

El año 1955 -año de la caída del peronismo-, marca un l decisivo en la conformación de la nueva narrativa argentina. problemática del hombre y su medio, es cuestionada desde ı óptica revisionista, se cuestiona el peronismo, el tiempo los *martinfierristas*, la lucha de clases, se recupera a Robe Arlt y a Martínez Estrada. *Contorno*, *La Gaceta Literaria*, *L la Cultura*, *El Escarabajo de Oro*, son los órganos de difus de esa nueva actitud polémica y militante que adoptan escritores en su intento por explicar la crisis cultural social del país.

La Provincia de Mendoza, como las demás del país, e representada por publicaciones periódicas que se hacen eco los debates y polémicas que recorren la nación. *Tierra v* (1953), *Voces* (1954), *Hombres de San Rafael* (1955), *Caminos arte* (1959) -entre otras revistas-, trascendían las fronte provinciales y recogían artículos de escritores de ot provincias y países, como de la capital.

Los escritores vinculados a la revista *Contorno* adopt una posición revisionista y se interan en la historia p buscar explicaciones al presente, para reescribirla reinterpretarla. Uno de los miembros más destacados de e grupo de escritores, David Viñas, asumió esa idea de compromi por encima de las tendencias estéticas y vanguardis difundidas por el núcleo de la revista *Sur*.

David Viñas en sus novelas *Cayó sobre su rostro* (1955) fundamentalmente en *Los dueños de la tierra* (1958), incorpo el ambiente rural de la época de la primera presidencia

Hipólito Irigoyen (1916-1922). Intentaba hallar en las primeras décadas del siglo el origen de los problemas sociales contemporáneos relacionados con el problema de la tenencia de la tierra, con la represión de los movimientos obreros en favor de la oligarquía tradicional. La crítica social, la revisión de la historia, presiden la interpretación de la realidad y la búsqueda del origen de los problemas del pueblo argentino.

Beatriz Guido, escritora reconocida de esta generación, orientó su narrativa hacia la forma testimonial y realista. En *Fin de fiesta* (1958), sitúa la ación de la novela en los años inmediatos de la década de 1940. Años en los que el país se hallaba gobernado por los conservadores y en cuyo gobierno prevalecían el fraude y la corrupción. La técnica periodística le sirve a la autora para reconstruir el pasado inmediato y denunciarlo, asumiendo -como la mayoría de los miembros de este grupo-, una actitud ética mediante la crítica moral de la decadencia de la alta burguesía a la que ella misma pertenece.

La revisión de la historia argentina adquirió matices diferenciados en los autores del *55* y en la evolución posterior de sus novelas. Como señala Gregorich, la denuncia del peronismo recién depuesto, va dando paso a nuevas formas de revisionismo crítico referido a otros sectores sociales.

> "De manera general, puede decirse que el tratamiento literario de la Argentina durante el peronismo se modifica a medida que se modifica la actitud política de los respectivos escritores. En un principio, los protagonistas del peronismo y el clima social imperante durante el régimen son enfocados con una ténica arquetípica, como encarnaciones del *mal*: es el caso de la primeras novelas de Viñas y Beatriz Guido, Murena; aunque quieran evitarlo, los novelistas escinden el mundo y, casi instintivamente, se colocan del lado de afuera para oberservar el fenómeno perverso. A poco que su espectro político se amplía y que las simplificaciones y el maniqueísmo de la primera hora

> desaparecen, estos mismos escritores truecan su actitud de rechazo por otra aparentemente más comprensiva, en la que generalmente se desplaza la carga negativa hacia otros sectores (la oligarquía, los terratenientes, los intelectuales, la clase media, etc.).[550]

El realismo social de los miembros de esta generación se orientó hacia diferentes temas relacionados con la problemática de distintas regiones. Los problemas rurales surgen en las novelas de Juan José Manauta como en *Las tierras blancas* (1956). El problema de marginación de los aborígenes y de los inmigrantes que van a trabajar la tierra y su degradación social, aparece en las dos novelas del mendocino y miembro del grupo Voces, Alberto Rodríguez: *Matar la tierra* (1952) y *Donde haya Dios* (1958). Las clases proletarias y su vida cotidiana son recreadas por Andrés Rivera en *El precio* (1957) y en *Los que no mueren* (1959). Alberto Vanasco con su temprana novela *Y sin embargo Juan vivía* (1947) y *Para ellos la eternidad* (1957) asume el realismo, la actitud testimonial y la técnica narrativa de vanguardia para cuestionar el pasado y el presente del país.

En esa misma tendencia crítica se sitúa Bernardo Verbitsky -que pertenece a una generación anterior-, con la incorporación de la temática social de los marginados que viven en modestos hogares y en "villas miseria". Marginados a los que presenta de un modo objetivo, sin eludir la compleja sensibilidad para captar el dolor, la miseria, las inquietudes de esos seres. Estos temas aparecen desde sus primeras novelas *Es difícil empezar a vivir* (1941), *Una pequeña familia* (1951), se mantiene en *Villa miseria también es América* (1956) y en los relatos de *Café de los angelitos y otros cuentos porteños*, en los que

---

[550] GREGORICH, Luis: "La narrativa. La generación del *55*", en op. cit. p. 1249.

introduce personajes marginales que recuerdan a los protagonistas de las obras de Roberto Arlt.

Desaparecidas las tendencias de Florida y Boedo -las cuales signaron la creación literaria de las primeras décadas del siglo-, los *jóvenes que se incorporan* a la literatura a partir de 1950 renuevan y fusionan la estética y técnicas vanguardistas con la problemática social y de denuncia. Hemos citado sólo algunos ejemplos de las obras de los escritores del *55. Pero la tendencia realista no acaba con los miembros* de este grupo, sino que se extiende también hasta los escritores del 60 -en reconocidas figuras como las de Haroldo Conti, Rodolfo Walsh, Juan José Hernández, Daniel Moyano, Osvaldo Bayer, Juan José Saer, entre otros narradores-, que llevan a su máxima expresión esa nueva vanguardia nacida en los años cincuenta.

El progresivo desarrollo de la industria editorial favoreció la difusión y expansión de obras de autores procedentes de otras regiones del país. Autores que recrean problemas de sus lugares de origen, utilizando para ello las formas narrativas de vanguardia y la fusión de los procedimientos más disímiles de la tradición europea.

El nuevo *realismo* de los escritores de esta generación no constituye una tendencia unánime ni una preceptiva esquemática, como la que habían iniciado los hombres del grupo de Boedo. El realismo se instala en la narrativa junto a las técnicas cinematográficas, del psicoanálisis, del periodismo, de lo fantástico, para iluminar y buscar respuestas a un presente inestable y fluctuante.

La crítica en general al abordar la figura de Antonio Di

Benedetto lo sitúa -como ya hemos señalado-, entre los escritores del "interior", junto a Héctor Tizón y Daniel Moyano, pese a sus diferentes procedencias, fechas de nacimiento y formas narrativas. En otros casos se ha calificado su literatura como de "superación del regionalismo", sin especificar los términos de esa superación. Noé Jitrik, por otra parte, trata de buscar procedimientos, temáticas y técnicas comunes en una serie de escritores cuyas primeras obras comenzaron a publicarse en 1952, [551] señalando algunos temas y la adopción de procedimientos narrativos comunes.

En el caso particular del autor mendocino, cabe señalar una evolución progresiva y varias etapas diferenciadas en su producción narrativa. Etapas que se corresponden con ese movimiento pendular al que hacía referencia Cambours Ocampo, de acercamiento y alejamiento de las tendencias dominantes en la literatura en diferentes momentos.

Con los relatos de *El cariño de los tontos* Di Benedetto no busca un retorno al denostado regionalismo de tipo costumbrista, sino que incorpora preocupaciones de orden social y económico. Formas de realismo crítico que aparecen también en los cuentos de *Grot* -publicado en 1957-, en fechas próximas a la elaboración también de *Declinación y ángel*.

Di Benedetto no asume una postura de compromiso de manera deliberada como algunos de los miembros de *Contorno*. Hemos señalado su respuesta a la entrevista efectuada por Günter Lorenz acerca del compromiso con la realidad:

---

[551] JITRIK, Noé: *La nueva promoción*, op. cit.

(...) "este compromiso existe y es necesario. (...) Hay escritores comprometidos social y políticamente y hay escritores comprometidos religiosa y filosóficamente".[552]

Di Benedetto tampoco ha mantenido una militancia y un compromiso político como muchos de los miembros de la Generación Parricida.

"En política, la única participación que tuve, fue una muy breve en el Partido Socialista de Alfredo Palacios y pensé que tantos milenios de trampas y miserias cambiarían si se daba una fuerte conciencia moral. (...) lo llamaría preocupación ética que, creo, existe en todos mis libros"[553]

Las narraciones que abordamos en este apartado -agrupadas bajo el rótulo de realistas-, coinciden en un alejamiento por parte del autor, de las renovaciones y experimentos formales y técnicos iniciados en *Mundo animal* y *El Pentágono*. La materia ficcional se nutre de personajes y ambientes tomados de la vida cotidiana y la ambientación de los relatos se sitúa en un plano real: pueblos, ciudades y parajes que pueden ser los de cualquier provincia del interior del país, pero fácilmente identificables con el ámbito cuyano. El lenguaje se torna más abrupto, compuesto por frases muy breves y desprovisto de la retórica y simbolismo de los relatos anteriores.

Las situaciones humanas que se reflejan aluden a distintas formas de marginación, pobreza e incultura y el drama humano que estas condiciones conllevan. Analizamos en este apartado la novela corta "El cariño de los tontos" y los cuentos que integran el volumen *Grot* -reeditado más tarde con el título de

---

[552] LORENZ , G.: "Antonio Di Benedetto", op. cit. pp.129-130.

[553] HALPERIN, Jorge: "Lentamente estoy volviendo al exilio", op. cit. p. 18.

Cuentos claros-, un relato de *Absurdos*, "Pez", y otra narración posterior sobre la vida de los "cholos" peruanos titulado "Niños", que coinciden en los procedimientos narrativos.

La crítica y la denuncia social aparece, como en otros textos, de manera vaga a través de indicios que remiten a una metalectura histórica de las ficciones. La tendencia al realismo pone al descubierto las miserias que una sociedad encierra en sí misma, la degradación de la vida, la angustia existencial que sufren los habitantes de pueblos y ciudades, cuya soledad se agranda ante las condiciones de la existencia misma. La novela norteamericana de las primeras décadas incorporó seres marginales, degradados, como protagonistas de las ficciones. La revelación de las conductas de estos personajes muestra la incidencia de las condiciones sociales sobre el modo de accionar de los mismos. Esta forma de realismo es la que se refleja en las narraciones del autor argentino.

En los relatos de *Declinación y angel*, la problemática humana está retratada desde situaciones concretas de soledad, angustia y degradación. En "El cariño de los tontos", la historia del relato se amplía en sucesos y temporalidad para mostrar el trasfondo social e histórico que condicionan las formas de actuación humanas.

4.2. "EL CARIÑO DE LOS TONTOS"

En el volumen *El cariño de los tontos* -que hemos citado en el capítulo anterior-, se incluye la *nouvelle* que da título al libro. Esta novela corta difiere en su forma narrativa, estructura y temática de los otros dos cuentos reunidos en el mismo volumen, "Caballo en el salitral" y "El puma blanco". El

problema social y humano ocupa el tema central de la *nouvelle*, en tanto que en los dos cuentos breves las secuencias narrativas giran en torno a los animales y las acciones de los seres humanos aparecen de manera casi secundaria.

La extensión del relato -cincuenta páginas-, lo convierte en una novela corta más que en un cuento. La incorporación de numerosos personajes y el desarrollo de las acciones adoptan las formas narrativas de la novela, el lirismo deja mayor lugar a las formas dialogadas y la historia mantiene una continuidad con un desenlace explícito.

"El cariño de los tontos" se identifica con las formas del realismo de la Generación del 55. La acción se sitúa en un pasado que se remonta a las primeras décadas del siglo, en una pequeña ciudad de provincia que nos recuerda a Mendoza y los pueblos cercanos a ella.

Un narrador impersonal, intradiegético, en tercera persona va narrando la vida cotidiana y los dramas de una familia provinciana. El relato anticipa una serie de temas que constituyen una constante en la obra del autor: la muerte, la culpa, el suicidio, el deseo de autodestrucción. Hilda Creswick señaló con precisión ese impulso autodestructivo que rodea a los personajes de Di Benedetto:

> "Como consecuencia de su introspección, los protagonistas de Di Benedetto llegan siempre a una visión negativa de la existencia, visión que se refleja en sus actitudes fatalistas. La sospecha de que tanto el mundo exterior como el interior carecen de significado, los mueve a una valoración desmesurada de lo material. (...) Las fuerzas negativas que obran sobre el individuo son múltiples, fuerzas exteriores, como el universo sin un creador ni salvador que les dé sentido, y la hostilidad del *otro*,

fuerzas interiores, la propia maldad y la tendencia a superfluo".[554]

Amaya -una de las protagonistas del drama-, invoca a fuerzas externas, a los movimientos sísmicos característicos la zona cordillerana, para que acaben con ella apenas inicia el relato:

> "Cuando empieza el temblor, Amaya piensa: "Lo que tai he esperado". Y luego, fervorosa, enardecida: "Que lastime. Que destroce todo, todo". (...)
> sólo que se burla, "es el rito del temblor: salir patio". Mas repentinamente se ensombrece: advierte q también aceptó como posible la muerte de la niña."[555]

Amaya vive con su marido, su hijita, Suspiros, y u hermana idiota. El marido es un hombre huraño y agresivo, quien Amaya se sustrae abandonándose a la fantasía. Ya no los libros de novelas, porque el marido los ha quemado, si del periódico que suele dejar el dependiente del peque comercio que poseen en el pueblo.

El autor recurre al juego intertextual para brind información secundaria. Amaya lee y reproduce las noticias d periódico, que nos brinda información accesoria sobre desarrollo del relato. La época se remonta al periodo entreguerras: el vuelo del Zeppelín y el comienzo del cii sonoro, insertadas en el texto del periódico, son l indicadores temporales del relato que nos sitúan alrededor 1930.

---

[554] CRESWICK, Hilda Moira: *El tema de la autodestrucción en narrativa de Antonio Di Benedetto*, Ontario, University of Ne Brunswick, 1974, op. cit. p. 46.

[555] DI BENEDETTO: "El cariño de los tontos", op.cit.p.33-34.

"Esta mañana era esperado en Sevilla el "Graf Zeppelin". Entre Las Azores y las costa de Portugal el dirigible encontró mal tiempo. En la ciudad andaluza se embarcará la duquesa de la Victoria". (...)

"En el Teatro Independencia, frente a la plaza, conocen el *cine sonoro y hablado*. Canta Jeanette Mac Donald con voz larga y aguda. Maurice Chevallier hace muecas y dice canciones alegres. *El desfile del amor*".[556]

Amaya es una mujer insatisfecha, angustiada, a quien la noticia leída en el periódico sobre el suicidio de un desconocido y joven poeta trastorna. El suicidio del poeta se instala en su fantasía que comienza a girar en torno a la muerte y el suicidio como dos formas posibles y hermosas de desprenderse del peso de la vida, como dos maneras de situarse -como don Diego de Zama-, en una situación de espera. La fantasía también le permite reconstruir e imaginar otras vidas para el desconocido suicida que se convierte en una obsesiva forma de evadirse del mundo.

El absurdo de su existencia se refleja en su inacción, en el escape por la fantasía, en la imposibilidad de comunicarse con el marido y con la hija. Amaya es la conciencia individual absorta en sí misma incapaz de comprender o modificar el mundo que la rodea.

---

[556] DI BENEDETTO, A.: "El cariño de los tontos", op. cit. pp. 35-42.

* Recordamos que el autor se desempeñó como Director de Cine Artístico, cine-club que funcionaba en el teatro Independencia de Mendoza, situado frente a la plaza de la ciudad.

* El *Graf Zeppelin* realizó sus vuelos transatlánticos hacia América del norte y del sur en 1932, transportando personas y correos en vuelos comerciales. En 1929 surge el cine sonoro y Maurice Chevallier, el gran *chansonnier* de entreguerras, adquiere fama internacional protagonizando la película "El desfile del amor", del director E. Lubitsch, filmada en el mismo año 1929.

Esa conciencia individual desgarrada frente al mund exterior, recuerda la visión de las novelas y el teatro d Sartre. En este relato Di Benedetto complementa la visión d Amaya con otra historia de degradación: la de la Colorada -l hermana idiota de Amaya-, y su inseparable compañero, Catald otro joven también falto de entendimiento.

La cruel historia de los idiotas, presentada con l simpleza y brutalidad que refleja sus propias mentes, conform el cuadro general de la decadencia de la familia de Amaya y d los habitantes del pueblo. La incapacidad de comunicación condicionada por las vicisitudes políticas y sociales de entorno, aparecen como las fuerzas externas y condicionantes d toda la narración.

El modelo más próximo de este relato se halla en *El ruid y la furia* de Faulkner.[557] Novela que narra la progresiv desintegración de la familia de los Compson, cuya saga s inicia en las primeras décadas del siglo. El ambiente rural las conductas brutales de los protagonistas, se complementan e la novela con la visión particular de la realidad narrada po el joven idiota Benjamín.

La Colorada ha tenido un novio y un embarazo frustrad que la ha sumido en una demencia mayor. Ahora cría como hijos a las moscas, mientras Cataldo cría sus propios gusanos:

---

[557] FAULKNER, William: *El ruido y la furia*, en *Obras escogidas*, Madrid, Aguilar, 1967, Vol. II. El título de la novela está tomado del acto IV de Macbeth en donde se define la vida como "un cuento narrado por un idiota, lleno de ruido y de furia, que no significa nada". Referencia que le sirve al autor para narrar la desintegración del Sur de su país, con ese realismo que recuerda a Balzac, cuyos ecos hallamos también en esta *nouvelle* del autor argentino.

"-Nadie elige los hijos, le vienen. (...)
(...) ella es madre sólo de las moscas, porque una le entró por la nariz y se le quedó en la cabeza, y ahí cría, y de ahí nacen todas las moscas del pueblo. Y cuando los muchachos le preguntan qué hace con el Catáldo, responde con limpia naturalidad: *Hacemos moscas*". [558]

En ese mundo ilógico lo único que parece real y posible es la amistad de los dos idiotas. En su relación son capaces de sostener largos soliloquios dialogados, de solidarizarse y mantener una estrecha amistad, en el marco de sus debilidades. Relación que se refleja en su inofensivo y continuo deambular por el campo, en sus conversaciones y juegos casi infantiles.

Amaya huye de sí misma, de los demás, se va a la ciudad y se pierde en sus calles oyendo los requiebros que le lanzan los hombres a su paso. Amaya considera al marido como a un desesperado y busca la mirada de otros hombres que la hagan sentirse viva.

Un veterinario, maestro de vocación, y ferviente seguidor del reformista cordobés Arturo Orgaz se instala en el pueblo. Ha sido separado de la docencia por cuestiones políticas. Los animales sirven de pretexto para entablar conversación con Amaya, pero el diálogo se presenta como imposible.

"-Nadie entiende al prójimo, nadie.
En realidad, está diciendo: "Tampoco a mí nadie me entiende, nadie".
Romano percibe únicamente "Nadie entiende al prójimo" y replica:
-Nadie lo escucha. Todos son sordos, por eso uno se queda solo". [559]

---

[558] DI BENEDETTO, A.: "El cariño de los tontos", op. cit. p.37.

[559] Ibíd. p. 51.

BIBLIOTECA

El sentido de la fe y de la culpa deshacen el nacient romance de Amaya y el veterinario. Durante la ausencia de Amay de su casa, la hija se ha perdido con los tontos por el campc Ella promete dejar a ese hombre si aparece la niña.

Las diferentes historias avanzan por caminos separado: los idiotas prosiguen sus aventuras por los campos, el marid de Amaya progresa con el negocio, el veterinario cesado de l docencia establece criaderos de animales, Amaya entabla amista con nuevos vecinos relacionados con altos cargos del gobiern conservador enriquecidos repentinamente.

Las referencias a la situación histórica no son precisa pero aparecen de manera constante en la narración. La famili vecina, vinculada al gobierno, se dedica a comprar los cerro que contienen minerales y las tierras de los empobrecido agricultores.[560] Estos se ven obligados a malvenderlas por mu escaso precio e inician la emigración a las ciudades en busc de sustento y nuevas formas de vida.

> "Podría parecer que se encuentra sorprendida, por habe enriquecido tan de pronto. Podría parecer una disculpa Sin embargo no es más que una sinceridad: la evocación d otros tiempos sin "blancos" ni "azules" ni tractores." [561]

---

[560] El periodo de 1930-1940, denominado la Década Infame en l historia argentina, instauró una serie de gobierno conservadores impuestos por el fraude electoral. En 1932, Uriburu le sucedió el general Agustín P. Justo. El gobiern asumió una actitud represiva en lo social e intervencionist en lo económico. Las Juntas Reguladoras sometieron a contro gubernamental el volumen de producción de la vid, carnes cereales, y establecieron los precios. Ello significó u empobrecimiento para los pequeños productores. ROMERO, Jos Luis: "La República conservadora (1930-1943), en *Breve histori de la Argentina*, Buenos Aires, Huemul, 1978, pp. 174-187.

[561] DI BENEDETTO, A.: op. cit. p. 63.

Los campesinos comentan su mísera situación, provocada por la regulación a que somete la producción vitivinícola el gobierno, actividad primordial de la región cuyana.

> "Hablan de la uva, del vino, sin mencionarlos. Hablan del gobierno, sin nombrarlo. hablan de una regulación estatal que no entienden, porque destruye lo que han construido, lo que sus padres o sus abuelos plantaron".[562]

El transcurso del tiempo se refleja en el discurso del idiota Cataldo quien, en su media inteligencia, piensa que debe cumplir el servicio militar y participar en la guerra que dirige Mussolini:

> "-Es por la guerra, que hago falta. La guerra de la Abisinia. Los gringos están meta matar, no más. Ya pronto llegan acá. Los manda un Musolini, ¿Sabés?" [563]. (Sic)

La degradación y la tragedia se ciernen sobre las vidas de los pobladores. Amaya se entusiasma con otro hombre, Gaspar, que ha ido al pueblo a detectar minerales. El marido la golpea brutalmente por celos. Los idiotas incendian los criaderos de animales del veterinario pues, en su delirio, sueñan en convertirlo en marido de la Colorada mientras Cataldo va a la guerra. Incendian sus posesiones para obligarlo a cumplir una promesa que sólo existe en la mente de los idiotas.

Suspiros, la hija de Amaya, muere por una epidemia de difteria que sacude al pueblo. Amaya recoge la muerte como una nueva culpa por su entusiasmo con Gaspar y se encierra en su

---

[562] DI BENEDETTO, A.: op. cit. p. 64.

[563] Ibíd. p. 77.

* En 1935 el ejército de Mussolini entró en Abisinia (Etiopía) y en 1936 la anexionó a Italia, ocupación que se mantuvo hasta 1947.

locura de unión amorosa con aquel joven poeta que no conoce cuyo suicidio leyó en un periódico. La fantasía compensadora convierte en el único refugio posible.

Amaya, una mujer sensible y llena de fantasía, aca embrutecida por el medio que la rodea, provinciano, rutinar inculto, agobiante por su propia mediocridad. El sentido de culpa la paraliza, la condena a la inacción y al deli imaginativo. En ese pueblo donde las relaciones humanas toman insoportables, como afirma Atols Tapia, los idio "(...) parecen los sensatos y éstos las víctimas estragadas la lucha entre el ensueño y su prosaica cordura." [564]

Toda la historia de la *nouvelle* es una espiral degradación, de pobreza, de tragedias. Los únicos que aparec como triunfadores son los nuevos dueños de la tierra, familia de vecinos vinculados al gobierno. El veterinar perseguido político, los campesinos, los idiotas, la familia Amaya, quedan sumidos en la degradación y la destrucción q generan los factores del entorno y la propia autodestrucci que no pueden evitar.

Como en "Declinacion y ángel", la fatalidad de la muc de un niño, Angel -en esta caso una niña, Suspiros-, sitúa a infancia como la receptora de los errores y descuidos de adultos. La muerte de un hijo es el nexo, en ambos relatos, la autodestrucción y del sentido de la culpa. Los nombres los mismos tienen una significación simbólica. Amaya renun al veterinario por Suspiros, luego renuncia a Gaspar por hija. Al poeta que se suicidó no renuncia, porque ya Suspi

[564] TAPIA, Atols: "El cariño de los tontos", reseña en op. pp. 147-148.

ha muerto y el poeta no existe más que en su fantasía y está también muerto.

Estos elementos están presentes desde los primeros cuentos del narrador mendocino: el sentido de la culpa, la infancia atropellada, la tentación del suicidio y la fatalidad de la muerte se ciernen sobre los personajes que aparecen en el primer libro *Mundo animal*, temas que se reiteran en las novelas *El Pentágono*, *Zama* y *Los suicidas*.

El narrador impersonal y los diálogos de los diferentes personajes se expresan en las formas del presente narrativo. La sintaxis está construida con frases cortas en sucesivas relaciones de coordinación y yuxtaposición y han desaparecido del discurso las formas descriptivas líricas. El discurso es más objetivo, más brutal, como las mismas situaciones que trata de transmitir. El drama humano es presentado en toda su crudeza sin la mediación de las formas poéticas, ni la plasticidad de las imágenes descriptivas. Las formas coloquiales y dialectales predominan en el discurso de los idiotas con todas sus incoherencias gramaticales y semánticas. Estas características, en el tratamiento de la construcción narrativa y en la elaboración de las formas discursivas, sitúan a esta *nouvelle* en esa tendencia realista que señalamos en los miembros de la denominada Generación del 55.

Los escritores adscritos a la publicación *Hoy la cultura* -entre quienes se hallaban Pedro Orgambide, David Viñas, Juan José Manauta, Francisco J. Herrera-, preocupados por los problemas sociales, proclamaban un retorno al realismo. Entendían el realismo como un reflejo de lo exterior, como testimonio y referencia a actos humanos en el que se debía emplear una economía de recursos retóricos. En el editorial del

primer número de la publicación anunciaban:

> "Salimos a la calle en momentos de crisis para el paí de convulsionada esperanza para Latinoamérica. N proponemos asumir, sin desmedro de nuestras diferenc individuales, la responsabilidad que nos imponen nues tiempo y nuestra geografía. (...) En lo estético, embargo, aceptaremos la diversidad que impone el fenóme de la creación, **dando cabida a la polémica, al diálo constructivo que termine de una vez con el mito nuestra incomunicación**" (1 de Noviembre de 1961).[565]

La tradicional incomunicación entre la capital y l provincias deja de existir. La reciente revolución cubana y l movimientos sociales que se inician en todo el continen llevan a los intelectuales a asumir las diferent problemáticas regionales como tema de debate, discusión compromiso. Por primera vez, confluyen obras y escritores en u mismo ámbito cultural.

La selección más representativa de los cuentistas c tendencia realista y social, se recogió en dos volúmene *Narradores Argentinos Contemporáneos* I y II [566]. En esi antología participaban autores del periodo anterior junto a lc más jóvenes. Coinciden los relatos escogidos en una visió crítica y testimonial de la realidad argentina. En esa mism orientación realista y social, se inscriben estos relatos de autor mendocino.

---

[565] LAFLEUR, H., PROVENZANO, S. y ALONSO, F.: *Las revistc literarias argentinas. 1893-1967.*, op. cit. p. 269. E subrayado es nuestro, para resaltar la unidad territorial qu se inicia en esta década, superando la tradiciona desarticulación del país.

[566] *Narradores Argentinos contemporáneos*, Buenos Aires Sapientia, 1958 y 1959, 2 volúmenes.

El escritor de origen italiano, radicado en Argentina, Attilio Dabini, fue un intelectual vinculado a los dos mundos literarios, el italiano y el argentino. Su labor constante de traductor permitió la difusión casi inmediata en español de todas las obras de la literatura italiana moderna. Las obras de Svevo, Pratolini, como las obras de los escritores italianos vinculados al neorrealismo, Calvino en su primera época, Pavese y Pratolini, constituyeron también un modelo de realismo para los escritores argentinos.

4.3. LOS RELATOS DE "GROT" O "CUENTOS CLAROS"

En 1957 se publicó en Mendoza el segundo volumen de cuentos de Antonio Di Benedetto con el título de *Grot* [567], aparecido un año después de la publicación en Buenos Aires de su celebrada novela *Zama*. El libro reúne cinco narraciones de muy diferente extensión. Algunas constituyen verdaderos cuentos -o *short short stories*-, como "No" y "Falta de vocación". Las restantes "Enroscado", "El Juicio de Dios" y "As", por su extensión y trama narrativa, se acercan más a la *nouvelle* o novela corta. Como ocurre también en el volumen ya citado de *El cariño de los tontos*, el autor reúne en un volumen relatos de diferentes características, atendiendo a un criterio temático, más que genérico y cronológico.

Las narraciones que se incluyen en *Grot* merecieron numerosos premios y distinciones. En 1956 obtuvieron el "Premio D'Accurzio", concedido por la editorial mendocina que los editó

---

[567] DI BENEDETTO, Antonio: *Grot*, Mendoza, D'Accurzio, 1957 2da.edición con el título de *Cuentos claros*, Buenos Aires, Galerna, 1969.

al año siguiente. La Dirección General de Cultura de la otorgó al libro *Grot* el "Premio Región Andina" para el 1957-1959, entregado en 1960 en Buenos Aires. En 19 revista *Gente* seleccionó "El Juicio de Dios" como "Cuer año".

Estos cuentos a su vez han sido recogidos en num antologías [568]. "El Juicio de Dios", uno de los relato apreciados por el autor, fue convertido en cinematográfico por el mismo Di Benedetto con el títt *inocente*. Con él obtuvo el segundo Premio del Concur Argumentos para Películas del Instituto Naciona Cinematografía de Buenos Aires en 1959. La filmación película no llegó a terminarse por la muerte accidental d de sus protagonistas.

La edición mendocina de *Grot* pasó casi inadvertida p crítica. Sólo se reconoció el valor de este libro a part 1969, cuando la editorial Galerna de Buenos Aires lo r bajo el título de *Cuentos Claros*, y una vez que el autor recibido el elogio general de la crítica nacion internacional por su novela *Zama*. Fechas en las qu narrativa breve ha adquirido también una difusión masiva

---

[568] COUSTE, Alberto: *El Juicio de Dios.Antología*, Buenos A Orión, 1975, incorpora en la selección cuatro relatos de exceptuando el cuento "No". "No" se incluye en *Mi mejor cu* Buenos Aires, Orión, 1974 y en la antología publicad Alemania *Lateinamerika-Stimmen eines kontinents*, Alem Suiza, Erdmann, 1974. En la antología editada en Barc *Caballo en el salitral*, Bruguera, 1981, se incluyen los relatos del libro. A su vez, Di Benedetto inicia el volume relatos *Absurdos*, inéditos en su mayoría, con "El Juici Dios", Barcelona, Pomaire, 1978. "Enroscado", "As" y "El J de Dios" estaban incluidos en el aún inédito volumen de Ali Editorial *Relatos completos*.

gran auge editorial.

La reedición de estos relatos fue revisada por el autor que, como en otros casos, procedió a perfeccionar el estilo mediante variaciones y sustitución de algunos vocablos y a la modificación de la sintaxis de algunas frases. Sólo el cuento "Falta de vocación" amplía el final al añadir un párrafo con respecto a la primera versión para dejar más explícito el contenido de la narración.

En una entrevista reproducida en *Análisis*, Di Benedetto, aducía haber escrito estos cuentos motivado por las críticas de un grupo de amigos que calificaba sus narraciones como construcciones demasiado complejas.

> "Di Benedetto publicó *Grot*, cuyo nombre original era *Cuentos Claros*: ' *Pero me pareció que era demasiada concesión y lo rebauticé con las cuatro primeras letras de la palabra grotesco, porque eso son* -aclara- *cuentos grotescos*".[569]

Sin prestar excesiva atención a estas apreciaciones de un autor consecuentemente reacio a proclamar y explicar sus procesos creativos y su poética, sí merece destacar que la denominación de "claros", alude más a la notable composición de un discurso lacónico, escueto, despojado, que el autor emplea para describir situaciones de la vida real y por la incorporación de personajes y vicisitudes de la vida cotidiana.

Más que grotescas, estas narraciones reiteran el absurdo de la vida, la sinrazón de las situaciones a las que es

---

[569] Sin indicación del autor: "Novelas de buena cepa", en *Análisis*, Nro: 450, Buenos Aires, Octubre-Noviembre de 1969, p. 66.

expuesto y a las que se somete el ser humano ante diversas circunstancias vitales. La marginación, la violencia, la degradación de las pautas morales y afectivas, conforman esa nueva visión de la realidad social en los núcleos rurales y urbanos, en los que la incultura y la brutalidad se imponen por encima de toda idea de progreso, más propias de las grandes capitales del país.

El tiempo de algunos relatos, como en "El Juicio de Dios", y "As", se retrotrae a las primeras décadas de nuestro siglo -a una Argentina que se suma al incipiente desarrollo industrial-, en tanto que provincias y núcleos enteros de población se mantienen sumidos en la miseria y el atraso.

Arturo Rezzano, en una reseña de la edición de *Cuentos Claros*, señala como característica de estos relatos, la sencillez y el realismo de estas narraciones.

> "El lenguaje llano, las situaciones implicadas en la realidad, la idea originalísima, configuran el armonioso conjunto de una serie de relatos que están jerarquizados por el estilo particularizado de la sencillez. Con los materiales harto escasos de ambientes comunes, personajes triviales, nada arquetípicos, elabora con asombrosa maestría un antológico cuadro de sentimientos y desenlaces dentro de la órbita sintética, casi sugerente de resoluciones que significa el cuento. (...)
> La evidente sobriedad de exposición evita a su prosa complicaciones laterales para esforzarlo únicamente en conseguir expresar lo simple, y por qué no, lo común que es lo más peligroso" [570].

Ese movimiento pendular de acercamiento y alejamiento, de incorporación y síntesis de diversas tendencias -como señala

---

[570] REZZANO, Arturo: "Otro feliz ejemplo narrativo: *Cuentos Claros* de Antonio Di Benedetto", en *Clarín*, Buenos aires, 17 de Abril de 1969, p. 2, sec. Literaria.

Cambours Ocampo en las jóvenes generaciones argentinas-, se percibe en la evolución y cambios que se verifican en la narrativa del autor mendocino. Renovaciones formales y técnicas que incluyen a los escritores de las décadas de 1950 y se prolongan hasta 1960, sin que se produzca una clara separación entre ambas.

4.3.1. Narrativa fantástica o narrativa realista: "Falta de vocación"

El cuento breve "Falta de vocación" condensa una serie de temas relacionados con la escritura y los modos de percepción de la realidad. El autor recurre a los procedimientos de intercalación de varios relatos dentro del relato principal, a la confrontación de la escritura periodística y la literaria, configurando un proceso intertextual dentro del mismo cuento. Intertextualidad que sirve para replantear y cuestionar la función y fin de la escritura misma.

El espacio tópico del cuento es la ciudad de Mendoza, sus protagonistas: un jubilado municipal de cincuenta y siete años -que no ha superado el cuarto curso de la escuela primaria-, Don Pascual y un periodista profesional, Segura. El periodista ha alquilado a Don Pascual un departamento contiguo a su casa. La relación de vecindad y de propietario e inquilino hace confluir a los dos hombres en charlas y distracciones comunes, pese a la diferencia de edades.

De manera fortuita, los dos hombres presencian un accidente laboral: la caída de un obrero de la construcción desde una elevada altura del edificio en el que estaba

trabajando. Segura comenta, extrañado, que es la primera vez que escribirá una noticia en la sección de policiales habiendo sido testigo de los sucesos. Generalmente llega al lugar del crimen o del choque una vez sucedido y tiene que reconstruir imaginativamente, por los indicios e intuiciones, la noticia o el suceso. Hecho que en sí mismo condiciona el concepto de realidad y de verosimilitud de la información periodística.

Don Pascual espera ansioso la aparición de los periódicos para contrastar la noticia del accidente con la realidad vivida por él mismo. El estilo de la noticia brindada por dos periódicos diferentes sirve de desencadenante a la oculta fantasía del hombre.

> *"Ayer, minutos antes de que sonara la sirena que anuncia el fin de las tareas de la mañana, del edificio en construcción de San Martín esquina...*
> Aproximadamente lo que sabe Don Pascual, con algunos detalles de individualización: Julio Fuentes, frentista, 32 años, casado, etc.".

En otro periódico, la misma noticia aparece redactada de otro modo:

> *"El miércoles, el obrero Julio Funes cayó del décimo piso del edificio en construcción en San Martín y San Luis. El obrero se rompió cráneo y cuerpo. Ni el edificio ni los andamios sufrieron deterioros".* [571]

Después de estos sucesos y de largas cavilaciones, Don Pascual comienza a mostrarle al periodista una serie de papeles sueltos escritos por él, que prefiguran crónicas o noticias distorsionadas por algún elemento fuera de lo común. Segura,

---

[571] DI BENEDETTO, A.: "Falta de vocación", en *Cuentos Claros*, op. cit. p. 38.

estupefacto, pregunta si se trata de crónicas o de noticias que el jubilado quiere publicar en el periódico.

> "-Don Pascual, ¿usted sabe qué es la literatura fantástica?...
> -Y... más o menos.
> -No, más o menos, no. Literatura fantástica es esto que ha hecho usted. Esto es literatura ingenua y es literatura fantástica. ¿Quiere que le explique más?" [572].

Segura lleva los papelitos de Don Pascual al periódico. Las opiniones de los compañeros difieren en cuanto a la aceptación o no de unos cuentos demasiados fantásticos para incluirlos en las páginas del diario. Las divergencias entre las opiniones de los compañeros de trabajo, oscilan entre la aceptación y la negación de la narrativa fantástica y la realista. Debate que, por esas fechas, domina también el panorama de la literatura argentina.

Don Pascual reincide y le entrega otro cuento al periodista:

> *"De noche, la sombra de los árboles es de las parejas.*
> *En la mañana, cuando los árboles han recogido su sombra encubridora, en mi vereda encuentro una pareja todavía entrelazada.*
> *Con discreción, para advertirles que ahora serán vistos por todos, toco el hombro de él. Caen los dos al suelo y no se mueven.*
> *Mientras busco un teléfono para llamar a la policía, me pregunto ansiosamente si ha sido un suicidio de amor o soy yo quien los ha matado".* [573]

Don Pascual, alentado por Segura, prosigue creando ficciones. Surgen varias historias de animales que se

---

[572] DI BENEDETTO, A.: op. cit. p. 42.

[573] Ibíd. p.44.

BIBLIOTECA

metamorfosean. Relatos que se asemejan a algunos cuentos *Mundo animal.*

Un atardecer, en la penumbra de su casa, Don Pascual una mosca, insectos a los que tiene gran aprensión. Por obra la fija mirada, la mosca se convierte en un murciélago que só existe para él. La inquietud se traslada a los sueños extrañ que siembran la intranquilidad en Don Pascual y en su azora esposa. La inquietud que le provoca una imaginación desbordad lleva al jubilado a una firme decisión:

> "-Tarde me equivoqué, tarde lo supe. De viejo me agarrar con ganas las ilusiones de ponerme a escribir. Qué me i a imaginar lo que cuesta ser escritor; todo lo que hay q pensar y el tormento que es inventar para que, al fina uno descubra que la imaginación se le ha puesto tan fác que trabaja sola y empieza a soltar monstruos monstruosidades. Demasiado peligroso, digo yo.
> Todavía don Pascual reniega un poco, y como Segura amag salir con otro argumento, le espeta con firmeza:
> -Yo-no-es-cri-bo-más-cuen-tos-de-é-sos. ¡Entiéndalo bien quíteselo de la cabeza. (...)
> -Para ser escritor, ¿no es cierto?, hay que tener voca- ción. Y bueno, pongamos que, a mí, me faltó vocación"[574]

En este breve relato Di Benedetto ha confrontado u cierto tipo y estilo de periodismo con la escritura de ficció La crónica periodística también parte de hechos reales, pero s construye a partir de las intuiciones y de la imaginación. A mismo tiempo, la escritura fantástica del hombre jubilado s asocia a la ingenua, producida por una imaginación desbordada

---

[574] DI BENEDETTO, A.: op. cit. p. 47.
En la primera edición de *Grot*, Mendoza, D'Accurzio, 1957, p 56, Don Pascual expresa:
"-Hay cosas que no pueden ser, Segura. Yo he descubiert la verdad, la pura verdad es que no tengo vocación.
Segura pretende discutir. Pero el hombre no lo deja.
-Yo-no-es-cri-bo-más-cuen-tos-de-é-sos.
¡Entiéndalo bien y quíteselo de la cabeza!".

que acaba produciendo y liberando monstruos de una manera involuntaria y constante.

A Don Pascual "le da" por construir cuentos de animales que se metamorfosean, y se reproduce un brevísimo cuento del anciano, que nos recuerda a algunos relatos de *Mundo animal*, como "Reducido" y "Volamos", en los que gatos y perros se convierten en tigres y en seres alados.

> "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.
> El acogió la ocurrencia con una vanidad exagerada. Y se puso a presumir de bagre.
> Otro gato se lo comió." [575]

La superposición de lecturas, relecturas y de transcripciones genera la trama del cuento. Don Pascual lee y transcribe las noticias de los periódicos. A su vez, escribe cuentos que Segura lee y reproduce con diferente tipografía. El narrador completa las escenas y da lugar a los diálogos entre los personajes. El juego intertextual establece nuevas relaciones entre diferentes discursos, que eliminan a un productor privilegiado del mismo. El texto se articula a través de sucesivas lecturas y relecturas que implican al propio lector, del mismo modo que el proceso de escritura implica a varios productores de discursos intercalados.[576]

---

[575] DI BENEDETTO, A.: op. cit. p. 45.

[576] El procedimiento de intercalación de discursos procedentes de diversas fuentes y voces narrativas fue utilizado por Borges en sus relatos y por Bioy Casares en *La invención de Morel* y en *Plan de evasión* (1940 y 1945), como técnica discursiva que genera la ambigüedad permanente de lo narrado y cuestiona el concepto de verosimilitud que da cabida a lo fantástico.

Di Benedetto ha utilizado procedimientos narra ampliamente desarrollados por la literatura fantá Incorpora, al mismo tiempo, una cierta reticencia hacia un de literatura que aparece como demasiado ingenua -propi personas mayores y jubilados ociosos-, frente a una real más concreta, más brutal, que acucia al hombre en su cotidiana.

Estos cuentos fueron escritos después de la caída peronismo, hecho que trajo aparejado un amplio movimient crítica social y de revisión histórica de los val culturales y literarios vigentes en el país. El cuestionamie de la fantasía frente a la necesidad de una inmersión en realidad, en la historia y sus problemas sociales, fue el del debate iniciado por *los parricidas*. Estos comenzaron carrera rebelándose en contra de los postulados estéticos sus inmediatos antecesores: Borges, Mallea, el grupo de *Sur*.

La renuncia de Don Pascual a la literatura fantást coincide con la puesta en práctica, por parte del au mendocino, de un nuevo modo narrativo desprovisto simbolismos y fantasías alegóricas. Las narraciones tienen anclaje en una realidad más próxima y un lenguaje más preciso objetivo que se vuelca sobre los problemas concretos de región y de sus habitantes. La renuncia de Don Pascual a fantasía pura puede interpretarse como una renuncia simbóli hacia un modo de escritura que el mismo autor había emprendi bajo el signo de la censura.

La literatura fantástica de la primera época creativa d narador mendocino se revela, en consecuencia, como una form encubridora y oblicua de decir lo que la censura del régimen n permitía.

4.3.2. La condición social y el drama humano

La corriente realista adoptada en la narrativa por los escritores del *55*, demuestra el interés por reflejar problemas sociales e individuales. En esta forma de realismo -no uniforme en sus realizaciones-, el influjo de la narrativa norteamericana, fundamentalmente de Faulkner y del estilo más descarnado de Hemingway como del francés Camus, se hacen más patentes. También las huellas del conductismo norteamericano, de la psicología freudiana y las técnicas procedentes de los medios masivos de comunicación, cine y periodismo, se incorporan como elementos de la ficción, para ahondar en los problemas que la realidad inmediata presenta.

En la narrativa de estos autores se refleja un profundo contenido ético, que se revela en la búsqueda de las causas de la crisis moral y social que afecta al hombre como al país. La carencia de censura política otorga también mayor naturalidad al tratamiento de los temas sociales, antes silenciados y despojados de su significación directa.

Di Benedetto ha manifestado su compromiso ético, más que político con su entorno. En las narraciones de este periodo describe realidades sociales e individuales, urbanas y rurales, signadas por un eje común: situaciones de marginación, incultura, pobreza, y las consecuentes conductas degradadas que, como en una espiral, esas mismas condiciones producen.

La condición y el entorno social degradado, degrada también los valores y sentimientos de los personajes que caen en la incomprensión, la violencia, el desamor. Estos rasgos son los que predominan en los relatos de *Grot* y en otros cuentos incorporados en volúmenes publicados con posterioridad.

La localización temporal de la mayor parte de estas narraciones se sitúa en los comienzos del siglo, en los momentos de incipiente desarrollo industrial del país. Epoca que deja entrever la pervivencia de la dicotomía formulada por Sarmiento un siglo atrás entre *civilización* y *barbarie*, reinterpretada como una crítica a un modelo de desarrollo centrado en la capital del país.

4.3.2.1. "Enroscado":

El cuento "Enroscado" -que ocupa el primer lugar en el libro-, narra la difícil relación de Ortega, un padre que debe afrontar el cuidado de su hijo pequeño ante la muerte de la esposa. Un narrador en tercera persona, omnisciente, va presentando el cuadro de soledad, incomunicación, dificultades económicas que aumentan el abismo entre el adulto y el niño.

> "Las deudas, por esa enfermedad tan larga y sin remedio de la mujer, la cifra del alquiler, que en su nuevo estado económico se vuelve inmoderada, lo constriñen a ese cuarto de pensión. (...)
> Camina, el hombre solo, con una figurita muda tomada de la mano, y tampoco él pronuncia una palabra. ¿A quién contar, a quién explicar nada?" [377].

El paso por distintas pensiones, la hostilidad de las encargadas de las mismas ante el obstinado mutismo e insociabilidad del niño, van generando en el padre una contenida ira. Acosado por los horarios de oficina, las deudas, la atención del pequeño -que permanece solo y encerrado en un cuarto de pensión y con el agravante de conductas regresivas-,

[377] DI BENEDETTO, A.: "Enroscado", *Cuentos claros*, op. cit. p. 22.

van aumentando la tensión y la violencia contenida del padre. De pronto, Ortega se acuerda de la pena como una causa posible del ostracismo del pequeño.

> "La pena.
> Estas palabras se prenden del corazón del padre. La pena. Recuerda que ha olvidado la pena. El.
> Intimamente, ya desligado del diálogo con la dueña, procura justificarse. Enumera: una, dos mudanzas, las contrariedades con el niño, la crueldad de los acreedores. (...) Y él, que nunca le habla de la madre... Para no hacerlo sufrir, ha creído hasta ahora." [578]

Ortega comienza a sentir acuciantes necesidades de compañía femenina y de actividad sexual, pero la realidad crudamente se le impone:

> "(...) un hombre que intenta el asedio romántico, que sigue a una mujer por el paseo de los enamorados, y que de la mano lleva colgado a un hijo, del que no puede desprenderse y que lo sigue con la consternación de sentirse forzoso testigo de algo secreto que está ocurriendo entre los mayores.
> Le surge, al padre, una reflexión: le ha perdido el respeto al hijo. El mismo se dice que es una extraña idea. Pero la tiene." [579]

El cúmulo de despropósitos y desinteligencias del padre con el pequeño Roberto, se acrecienta a medida que crecen las dificultades y la incapacidad del adulto para comprender la conducta del niño, como para asumir roles para los que no está preparado.

Para recordarle la figura de la madre al pequeño, Ortega le da una fotografía. En la soledad del cuarto el niño, que ignora el valor de los símbolos para el mundo adulto, juega y

---

[578] DI BENEDETTO, A: op. cit. p. 25.

[579] Ibíd. p. 27.

recorta la fotografía con unas tijeras. Ortega, contenida la ira, entiende que el pequeño necesita jugar. Le lleva una revista para que recorte figuras. De pronto descubre en la misma artículos de su interés y le sustrae al niño la revista. La nueva respuesta de Bertito, recortar las flores de un cojín de la dueña de la pensión, origina y amplía otro conflicto con el niño y con la propietaria.

No hay explicaciones en el texto, las conductas se presentan en una sucesión ininterrumpida de desentendimientos crecientes. El padre, agobiado por sus propios conflictos, manifiesta incapacidad para comprender la psicología del niño. La muerte de la madre del pequeño -que el adulto ha olvidado en la acuciante labor de atender el trabajo, al hijo, las necesidades domésticas, los apremios económicos-, abre el abismo que separa el mundo del niño y el del padre.

El narrador va presentando sucesivamente las escenas y secuencias en distintos ámbitos: el niño en los diferentes cuartos de pensión donde se va replegando cada vez más, reduciéndose a una condición de animalito asustado, el padre en la calle y la oficina, la convivencia de ambos en el cuarto de la pensión.

La presentación de las imágenes y secuencias utiliza las formas del presente narrativo -procedimiento que anticipa la técnica relacionada con el cine que el autor desarrolla con mayor agudeza en los cuentos de *Declinación y ángel*, publicados un año más tarde-. La sintaxis construida con frases cortas, encadenadas paratácticamente, deja lugar a los escasos diálogos de los personajes. Más que diálogo, habría que señalar los soliloquios del padre ante la falta de respuesta del niño.

"El niño cierra la mano. El padre ve que se ha transformado en un puño y le duele que la mano del hijo ya anticipe las durezas de la vida.

* * *

Ocho y cuarto de la noche. El padre llega. No desperdicia un minuto en amigos, en vidrieras, en pizarras. No puede robar al hijo ese rescate del encierro que dura ya casi una semana".[580]

El cuadro dramático contrapone la actitud del adulto y la del niño frente a un hecho incuestionable como la muerte. El pequeño se repliega, se hace cada vez más pequeño, mientras el adulto, que debe afrontar los problemas de la vida cotidiana, se enardece hasta perder la serenidad, la capacidad de analizar y comprender. La violencia y el castigo son su respuesta. Las escasas palabras que Bertito pronuncia en el relato, ponen de relieve la dolorosa ausencia que es la causa de su encierro.

"-Berto, Bertito, ¿dónde está mamá?
El niño levanta una 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".[581]

El padre, ante la imposibilidad de comunicarse con el niño, acaba por poner al pequeño a su mismo nivel, "...tanto le hace el niño a él que algo puede hacerle él al niño", piensa Ortega, mientras lleva a una mujer a la habitación para satisfacer sus apetencias sexuales.

La respuesta del niño no es otra que la de esconderse debajo de la cama, con los ojos muy abiertos, acosado como un animal asustado. No responde ni a los llamados ni a los golpes que el padre le propina con el cinturón.

---

[580] DI BENEDETTO, A.: op. cit. p. 22.

[581] Ibíd. p. 28.

"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." [582]

El drama humano de la soledad, la incomunicación, la incomprensión, es un tema presente en los relatos del autor desde su primer libro, *Mundo animal*. La temática de "Enroscado" se relaciona directamente con el cuento "Nido en los huesos", con el niño desplazado por la autoridad del padre. En estos relatos posteriores varía esencialmente la técnica narrativa. Los experimentos formales y estilísticos iniciados en *Mundo animal*, en estos cuentos se renuevan para poner al descubierto hondos dramas humanos, mediante la descripción objetiva de las situaciones presentadas por un narrador que, de modo impersonal, va descubriendo las diferentes escenas. El relato recobra el uso lineal de las secuencias temporales y espaciales y el narrador recurre a un lenguaje directo, conciso, desprovisto de simbolismos y de retórica.

Las imágenes presentadas mediante la agilidad de una sintaxis entrecortada y concisa, prefiguran esa sucesión y casi simultaneidad de los hechos que pretende emular la sintaxis fílmica, característica de los cuentos y *nouvelles* posteriores del autor. El desarrollo de las acciones del relato tienen como única sucesión temporal la alusión a las horas del día, el simple paso de unas semanas, relacionadas con los días y horarios laborales de Ortega y los restos de jornada que dedica al pequeño.

Carlos Mastrángelo ha señalado, justamente al referirse a este cuento de Di Benedetto, el interés que su lectura

[582] DI BENEDETTO, A: op.cit. p. 36.

despierta por el lenguaje sugestivo que indica y muestra, en lugar de describir las situaciones y hechos, sobre todo cuando éstos son desagradables. Técnica que, como hemos señalado, proviene del cine y de la sugestión de las imágenes, que otorgan libertad creadora al espectador.

> "Otras 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. (...)
>
> Lamentablemente, y es lo único que faltaría para que estos 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". [583]

Hemos señalado en la evolución de las formas narrativas del cuento hispanoamericano contemporáneo, la incorporación de las técnicas narrativas complejas, más propias de la novela que del relato -tal como lo entendía Horacio Quiroga en su "Decálogo del perfecto cuentista"-, modelo narrativo que Mastrángelo defiende para las formas breves.

> "A las ocho y diez extiende el brazo, casi desde la puerta, y enciende la lámpara.
>
> Ya no habla, no llama, no pregunta con palabras. Interroga con un examen visual: la camita está desarreglada, con el mismo desarreglo que le conoce desde anoche; el plato que tuvo la comida, ya no la tiene; el utensilio, que había caído en desuso, ha salido de la mesita del velador, y habrá que cubrirlo con una revista.
>
> El padre comprende que ahora las cosas serán más difíciles". [584]

---

[583] MASTRANGELO, C.: "Antonio Di Benedetto", op.cit. p. 83.

[584] DI BENEDETTO, A.: op. cit. p. 35.

El cuento al dejar el final abierto, se postula como reflexión que apela a la función del lector para ampliar y completar los significados. El texto, como la proyección fílmica, se reactualiza también en cada lectura.

Los tres relatos más extensos de *Grot*: "Enroscado", "As" y "El Juicio de Dios", coinciden en presentar dramas humanos que parten de la realidad cotidiana, del absurdo de las situaciones que surgen en medios sociales y económicos poco favorecidos. Ambientes capaces de provocar conductas y situaciones de degradación afectiva y moral que afectan a todos los partícipes de esas mismas relaciones.

El sistema narrativo de estos relatos procede, como el film, a una representación analógica de la realidad en la que los "elementos de connotación", como los denomina Barthes, -las imágenes-, constituyen sistemas de significación secundaria que amplían el significado, conducen a una animación y a una aventura de interpretar el texto.

> "(...) mediante la acción súbita de una sola palabra, puede hacer pasar una frase de la descripción a la reflexión" [585].

La formulación de textos abiertos -siguiendo la forma iniciada ya por Borges y Martínez Estrada en el cuento breve-, otorga a estos relatos el carácter de reflexión de la que se hace partícipe al lector. La narración abierta puede repetirse indefinidamente en cada acto de lectura.

---

[585] BARTHES, Roland: *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*, Barcelona, Paidós, 1990, p. 68. en *Mitologías*, Madrid, Siglo XXI, 1980, Barthes ya había tratado desde una perspectiva semiológica, la retórica de la imagen como lenguaje connotado en el cine y la fotografía.

4.3.2.2. La vida como un juego: "As"

Continuando con la modalidad narrativa señalada en "Enroscado", *Cuentos Claros* incorpora otro relato de caracteres realistas titulado "As". Narración extensa que -por su estructura, personajes y secuencias-, se aproxima más a ese género intermedio que el mismo autor prefiere denominar *nouvelle*, antes que al cuento.

El relato carece de localización espacial y temporal. El ambiente muestra una situación general de pobreza, incultura, carencia de valores morales, pasión por el juego y el azar. La caracterización de los personajes se muestra través de sus comportamientos. Estos elementos nos sitúan en el arrabal de una ciudad, en los ambientes de marginación donde imponen su ley los "compadritos" o chulos. Caracterización que se corresponde con los ambientes marginales y los suburbios de la gran ciudad poblados por emigrantes y emigrados de las provincias.

El ambiente de marginalidad, las duras condiciones de vida y la incultura provocan una degradada relación humana que trastoca el valor de los vínculos entre padres e hijas. El relato enfrenta a dos familias -de diferente condición económica pero de similares valores morales-, en dos historias paralelas y simétricas que tienen un mismo fin.

El narrador en tercera persona asume, como en los demás relatos de este libro, la forma impersonal de transmisión de los sucesos. La omnisciencia del narrador se hace presente en la transmisión de los pensamientos de los personajes, en la transposición indirecta de algunos diálogos, en aclaraciones

que refuerzan el significado de las palabras.

"-Que Leyes tenía razón: que ella no iba a querer.
-¿Quién no iba a querer qué?
-Mi hija no iba a querer dártelo a vos.
Usa la voz de no ofender. Pero dice: *Mi hija*, y dice: *dártelo a vos*".[586]

Di Benedetto introduce en *Grot* diversos y renovados procedimientos narrativos. En esta *nouvelle* particularmente, el narrador impone su predominio como emisor. A la vez que varía los puntos de vista mediante la introducción de los estilos directo e indirecto y la intercalación de diálogos directos en los que los personajes asumen la voz narrativa. Hay un neto contraste entre el tiempo breve asignado a los personajes y el tiempo dilatado que asume el narrador en la presentación de las secuencias y en el desarrollo de la trama.[587]

"Hacen una partida. Rosa Esther los mira, todo el tiempo, desde lejos.
En la noche siguiente, cuando se quedan solos, ella de atreve a preguntar:
-Señor, ¿qué es eso?.
-¿No lo sabes?
Se asombra y también se enorgullece de haber provocado curiosidad. Fue un jugador difícilmente batible, "cuando -ha sostenido alguna vez- los ocios de la juventud eran más intelectuales". El leía.
Revela a Rosa Esther qué es el ajedrez: un juego, pero un *juego-ciencia*."[588]

Un hombre mayor -que ha sufrido quince años atrás la parálisis de sus piernas-, vive atendido por una hija soltera,

---

[586] DI BENEDETTO, A.: "As", en *Cuentos claros*, op.cit. p.75.

[587] Sobre la noción y función del narrador tomamos los conceptos de Oscar TACCA: *Las voces de la novela*, Madrid, Gredos, 1985, 3a. edic., pp 64-86.

[588] DI BENEDETTO, A.: op. cit. p. 51.

que se ocupa de él, de la casa y de la pequeña tienda que poseen. La mujer, en el ocaso de su juventud, comienza a salir con el joven dependiente que le ayuda en la tienda y emplea a una adolescente para que se ocupe del padre.

El anciano entretiene su soledad jugando al ajedrez. Le enseña a la joven Rosa Esther a jugar para compartir su juego y su inmovilidad. La adolescente aprende y comienza a ganar de manera consecutiva todas las partidas. El anciano en su empecinamiento y, para ignorar las continuas salidas de la hija, se enardece cada vez más con el juego. Comienza a perder no sólo el dinero, sino también las pertenencias de la tienda. Enterada la hija y su joven amante de tal situación, despiden a Rosa Esther aludiendo al robo como motivo y le quitan todas las ganacias de su afortunado juego. El dependiente y seductor se ha adueñado de la situación, de la tienda y de la voluntad de la mujer.

El padre de Rosa Esther pretende vengarse de la afrenta recibida por la hija. Recurre a un procurador de escasa moralidad para iniciar un litigio. Mientras piensa en explotar la suerte que tiene la joven para ganar en el juego. Comienza a enseñarle diversos juegos de cartas y a llevarla por los "boliches" para hacerla competir con los hombres.

El padre explota a la hija para hacerse de dinero fácil, el procurador explota al hombre para realizar un juicio que no se realizará nunca. Un joven "compadrito" se ofrece a enseñarle a Rosa Esther a jugar al póker para ganar más dinero llevándola a sitios más apropiados. Acaba desapareciendo durante dos meses con la joven a quien explota en su propio beneficio. Cuando reaparecen, la adolescente está embarazada y su buena suerte para el juego le ha proporcionado beneficios al seductor.

El relato se plantea como un juego, no sólo de azar, sino como un juego absurdo de relaciones humanas fundadas en la amoralidad y la degradación. La condición de la mujer sólo está ligada a su rentabilidad y utilidad, relegada a una mera función pasiva de extorsión, primero por parte del progenitor y luego de un seductor. Los valores humanos y afectivos han quedado degradados por la necesidad de subsistencia, al amparo de un modo de vida producto de la marginalidad y la incultura. El azar y el juego se repiten de manera sucesiva y circular promoviendo esa duplicidad casi especular de las situaciones presentadas en la narración.

El relato, como en el caso anterior, deja el final abierto a nuevos juegos de corrupción y degradación mientras dure la proverbial suerte en el juego de Rosa Esther. El padre de la joven aspira a quedarse con el hijo que Rosa Esther está gestando. Apuesta al azar para que el niño herede la suerte de la madre y pueda explotarla en su beneficio.

> "-¿Y si saca la suerte de ella? Unos años de pobreza pero después...¿te das cuenta? A ése no se lo iba a llevar ningún compadrito". [589]

El relato incorpora también la intertextualidad como un soporte irónico de las situaciones aberrantes que van produciendo los personajes. El anciano inválido, preocupado por la suerte de Rosa Esther en el juego, pretende documentarse con viejos textos sobre el ajedrez para explicar esa inusual pericia en el movimiento de las piezas.

---

[589] DI BENEDETTO, A.: op. cit. p. 77.

"Van Dusen demostró que mediante la lógica inevitable un novicio en el juego de ajedrez podía llegar a derrotar a un campeón que le hubiera dedicado toda su vida".[390]

El libro que cita a Van Dusen es un libro de ficción escrito por Jacques Futrelle, norteamericano de ascendencia francesa, muerto en el naufragio del "Titanic" en 1912. El proceso de citación adopta la forma paródica al tomar una referencia pseudocientífica de un texto de ficción de un autor desaparecido. A su vez, la relación intertextual contrasta esa "lógica inevitable" con la lógica inevitable de las sucesivas formas de explotación del juego y de la suerte de Rosa Esther.

El relato se formula como sucesión de juegos impulsados por el azar y la confianza en la fortuna como medio para solucionar los problemas económicos. Al mismo tiempo, se establece como juego de absurdos en las relaciones entre los personajes, que se encadenan en las continuas formas de explotación, de padre a hija, de seductor a mujer.

4.3.2.3. Humor y tragedia: "El Juicio de Dios"

El relato más conocido y celebrado del autor "El Juicio de Dios" reitera las situaciones grotescas y extravagantes para mostrar una realidad cruenta. Las situaciones se producen en torno a unos empleados del ferrocarril en relación con una familia de campesinos. La extensión del mismo -treinta y cuatro páginas-, la complejidad de las situaciones, de los personajes y la evolución de las acciones, lo acercan, como en el caso

[390] DI BENEDETTO, A: op. cit. p. 56.

anterior, más a la *nouvelle* que al cuento corto.

El humor y la ironía adquieren tonos dramáticos por la brutalidad e ignorancia de unos seres vinculados a la tierra y a la subsistencia. Contrasta el progreso del ferrocarril, que favorece el desarrollo e industrialización del país en torno a los centros urbanos más conectados con el comercio y el exterior, con los campesinos aislados y embrutecidos en su primitivo modo de existencia.

> "El siglo ha comenzado unos siete años antes. San Rafael evoluciona. El cuatrerismo decae porque hay menos ganado, sólo por eso la tierra se racionaliza en colonias y en ellas enraizan la viña, los durazneros y los hombres. El ferrocarril ha llegado con la puntualidad de los que, si bien es cierto ayudan, vienen a cobrar una parte.
> El ferrocarril. Organización inglesa. Organización. Pero allí, tan lejos, con tanta soledad en torno, hace falta mucha voluntad para que las cosas marchen sobre rieles." [591]

Precisamente el año 1907 -en el que se localiza la acción de este relato-, coincide con la fecha de promulgación de una ley por parte del Gobierno Nacional que favoreció un desarrollo espectacular de la red ferroviaria. La construcción de sistemas ferroviarios regionales favoreció el traslado de materias primas. En este mismo periodo la producción vitivinícola de Mendoza se quintuplicó, dando lugar a una intensa actividad comercial exportadora [592].

---

[591] DI BENEDETTO, A.: "El Juicio de Dios", en op. cit. p. 78.

[592] * La Ley 5315, promulgada en 1907 modificó el régimen legal para las inversiones privadas en los ferrocarriles, en detrimento de la construcción de carreteras. Hecho que generó un violento incremento de la red ferroviaria por la inversión de capitales ingleses. Entre 1907-1914 el ferrocarril se incrementó en un 50 % . ORTIZ, Ricardo: *Historia Económica de la Argentina*, Buenos Aires, Plus Ultra, 1978, Cap. IX: "Los medios de transporte", pp 480 a 600.

El drama del relato se centra en el enfrentamiento de dos mundos dispares: por una parte el ferrocarril, símbolo del progreso, la industria y el comercio y por otra, la vida de los campesinos que labran la tierra semidesértica de la región cordillerana, sumidos en una condición de barbarie e incultura.

Un tren de carga procedente de Mendoza sufre un desperfecto y queda detenido en mitad del camino, en plena zona desértica, antes de llegar a San Rafael. El jefe de la estación decide ir con unos peones para averiguar las causas de la detención del tren y prestar la ayuda necesaria.

> "Don Salvador cala los tributos de mando. Lleva chaqueta con botones de metal blanco y gorra de visera, el cargo bien claro en letras doradas, pero con una grafía de uso exclusivo en los ferrocarriles ingleses: "*Gefe*", así con "g". En realidad ni gorra ni chaqueta le convienen para el calor, tan serio, a golpes limpios de sol y rachas de aire de hoguera".[593]

El agobiante calor del desierto, la sed y el esfuerzo realizado por los hombres al accionar manualmente las palancas de la zorra con la que se trasladan por las vías férreas, les obliga a detenerse en busca de agua fresca. La tarea de conseguir agua de unos campesinos que labran sus tierras a las orillas de las vías, se trastoca casi en tragedia. Don Salvador explica la situación y pide agua a una anciana con una niña en brazos. La anciana sólo sonríe.

> Don Salvador teme encontrarse frente a una débil mental y le dan ganas de empujarla hacia la casa. Se contiene y hace una caricia a la niña, que naturalmente no le

[593] DI BENEDETTO, A.: op. cit. p. 79.

importa, y que está muy sucia, descalza, con una mirada tranquila y amistosa para él". [594]

La niña, en su balbuceo, señala a Don Salvador y pronuncia insistentemente unas sílabas: "pa-pá". La anciana convoca a los hombres de la casa que, amenazantes y a punta de escopeta, ven en el jefe de estación al hombre que sedujo y alejó de la casa a "la Juana". La joven se ha marchado dejando a la pequeña y a los hombres de la casa sin el aporte de su trabajo doméstico.

"-Dejó a la chica, se fue y ésta es ya una casa sin mujeres, porque la vieja... ¿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?" [595].

El relato se desdobla en la voz del narrador omnisciente que presenta los hechos tal como los está viviendo don Salvador. Por otra parte, los peones que han quedado al lado de las vías esperando el agua que fue a solicitar el jefe, dan su visión de los sucesos. Observan desde lejos, conjeturan hipótesis acerca de la causa por la cual el jefe es retenido. En lugar de intervenir para averiguar qué está sucediendo, prefieren el descanso a la sombra después de la agotadora labor de accionar las palancas del vehículo.

Don Salvador es sometido por los campesinos a un juicio familiar y sumario en el que predomina el absurdo. Al dirigirse a la anciana para pedir agua, don Salvador le ha dicho respetuosamente "abuela", la pequeña ha respondido a la caricia con un balbuceante "pa-pá". En la primitiva lógica de esos embrutecidos campesinos, esos elementos son los indicios

---

[594] DI BENEDETTO, A.: op. cit. p. 81.

[595] Ibíd. p. 91.

de su culpabilidad de haber seducido a una hermana. Más que el lazo familiar, echan en falta los brazos encargados de realizar las duras tareas del hogar.

> "Nunca don Salvador se ha visto en trance tan absurdo, porque eso no lo arregla con arrestos de hombría, porque lo confunden, lo atropellan y lo tienen secuestrado, porque está desamparado en un rancho del desierto donde sólo moran enemigos que nunca imaginó tener. (...)
> Le han dejado un remanso, para pensar, y se percata de que su único recurso es apelar a la palabra y el razonamiento aunque constituyan débiles medios frente a tanta obstinación".[596]

El Jefe de estación pretende apelar al razonamiento y a la palabra para explicar la extravagante situación. Son los campesinos quienes asumen la palabra. Entre todos van conformando, de a trozos, la historia de "la Juana".

> "Se ha generalizado un afán explicador y hasta el niño, el sabandija, pone lo suyo; empieza a decir: "El viejo..." y uno de los mayores recoge la referencia para contar él:
> -El viejo la molió a palos. Pero se volvió muda.
> Otro refiere:
> -Todos los días, a la oración, al volver de la chacra yo le preguntaba. (...) Entonces yo le sacudía un sopapo. Después se escapaba. Hacía la comida temprano, a media tarde y la dejaba al rescoldo." [597]

El relato va conformando un cuadro caricaturesco de enfrentamiento entre la civilización de don Salvador y la antagónica barbarie de los campesinos en los que domina la lógica más primaria. El anciano de la casa, ante los alegatos del jefe de estación, pretende imponer justicia por encima de las disputas de los hijos que, cada vez más enardecidos, acusan a don Salvador de sus desgracias.

---

[596] DI BENEDETTO, A.: op. cit. p. 89.

[597] Ibíd. p. 90.

"-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." [398]

El viejo apela a la justicia divina para dilucidar el conflicto. Si don Salvador es culpable Dios hará que el tren, cuando reemprenda la marcha, choque con la zorra que el jefe ha dejado estacionada sobre las vías. Para que Dios pueda obrar de modo directo, los campesinos deciden también secuestrar a los dos peones que acompañaban a Don Salvador y los encierran en un viejo y destartalado galpón.

La tradicional autoridad del patriarca -respetada a regañadientes en este caso por los hijos-, no se funda como en la sociedades más primitivas sobre el razonamiento y la experiencia, sino en la intervención irracional de fuerzas sobrenaturales.

Las secuencias de malentendidos se suceden. Los peones secuestrados, ante la dureza del castigo, dudan del jefe por cuya culpa también se han visto golpeados y encerrados en el galpón. En el exterior, los campesinos hacen guardia acechando la llegada del tren. Esperan el pronunciamiento divino sobre la inocencia o culpabilidad del jefe de estación.

El desenlace previsible se produce a la noche. El tren ha reanudado la marcha. En la semipenumbra del amanecer, el maquinista no ha visto la zorra sobre las vías. El tren choca y despide grandes chirridos de frenos y de hierros que lanzan chispas al aire. El viejo y los campesinos consideran cumplida la sentencia divina.

---

[398] DI BENEDETTO; A: op. cit. p.93.

Al amanecer, los ferroviarios que conducían el tren, se acercan a la casa para solicitar ayuda y alimento. Son recibidos con la actitud amenazante y poco amistosa de los campesinos. La ridícula situación del comienzo se repite. La niña, en brazos de la vieja, al ver al revisor del tren con su gorra, comienza nuevamente a balbucear "paaa-pá".

La lógica irracional de los campesinos y el juicio divino se desvanecen ante la pequeña que balbucea "papá" frente a cualquier hombre que lleve puesta una gorra con visera, como la que portan revisores, jefes de estación u otros empleados del ferrocarril. Don Salvador una vez liberado de su encierro demuestra la ridícula creencia de los campesinos. Coloca la gorra sobre la cabeza del fogonero, y la niña comienza a balbucear "pa-pá". Como un acto reflejo, la pequeña responde de manera idéntica ante el mismo estímulo.

El tono de humor y caricatura que rodea el relato, se trastoca en drama humano ante la contemplación de la incultura y la barbarie que rodea a esos seres embrutecidos por la soledad y el trabajo por la subsistencia cotidiana.

El texto se formula como un cuestionamiento del lenguaje y sus posibilidades comunicativas entre interlocutores que pertenecen a ámbitos diferenciados. La incomunicabilidad es el trasfondo de lo trágico. El lenguaje y el pensamiento de los campesinos aparece imbuido del razonamiento infantil, primitivo, fundado en creencias casi mágicas y sobrenaturales. Formulación en la que subyacen las conclusiones de la antropología estructural -vinculada al análisis de las sociedades arcaicas y el mito como manifestaciones de la

cultura-, que tuvieron gran difusión junto a las teorías del psicoanálisis en la década de los cincuenta en Argentina.[599]

El realismo de la narración se ve reforzado por la descripción de las conductas de los campesinos. Sus reacciones se caracterizan por la brutalidad y la ignorancia fundada en el aislamiento y la incultura. Las formas del lenguaje oral y dialectal, contrastan con el lenguaje más culto del jefe de estación.

> "Da al caño un envión hacia arriba, suelta el arma un segundo y la toma de nuevo a la altura del gatillo. se la pasa al hijo. Mirándolo muy fijamente, le reprocha:
> -Qué, ¿acaso vos sabés más que Dios?
> -No, pues... No digo eso -refunfuña el terco.
> A esa altura el viejo cierra el capítulo:
> -Bueno, entonces dejá que Dios nos diga lo que tenga que decir y vos no te metás." [600]

En este relato Di Benedetto muestra sin artificios personajes y situaciones dispares, tipos humanos enfrentados ante una coyuntura vital que se resuelve, tras la intriga, con el predominio de la razón por encima del pensamiento simple, causal y casi supersticioso de los campesinos. Como ocurre en los demás relatos de *Cuentos claros*, no hay intención de denuncia social explícita. La simple exposición, con un estilo

---

[599] * El auge del psicoanálisis, la filosofía de las religiones, también se vio enriquecido por la difusión y divulgación de las teorías de la antropología estructural, especialmente a través de las obras de Lévi-Strauss. Las relaciones de analogía entre lenguaje y cultura aplicado en especial a sociedades primitivas y arcaicas que llevó a cabo Lévi-Strauss, pretendían estudiar las estructuras mentales que subyacen en el comportamiento humano en la estrecha relación que establece entre cultura y lenguaje. LEVI-STRAUSS, Claude: *El pensamiento salvaje*, México, Fondo de Cultura Económica, 1964 y *Antropología estructural*, Buenos Aires, EUDEBA, 1968.

[600] DI BENEDETTO, A.: op. cit. p.94.

marcado por la sencillez y las pautas discursivas de los diferentes protagonistas, muestra situaciones implicadas en la realidad del país y de la región andina.

Las fantasías oníricas, los experimentos formales y las narraciones autodiegéticas de los primeros libros, dan paso al predominio de un lenguaje más racionalista. No obstante, subyace la emotividad provocada por las situaciones humanas y los dramas que se ciernen sobre las personas enfrentadas a un mundo inabarcable, incomprensible e injusto.

> "Don Salvador respira el aire de la mañana como si lo necesitara todo para refrescarse y resolver lo que todavía tiene por delante: la partida del convoy, el informe por la demora, el sumario por la destrucción de la zorra... Y esa gente, que él puede denunciar, y que se ha quedado ahí, abochornada, mirando el suelo..." [601]

En la segunda edición de estos relatos con el título de *Cuentos claros*, Di Benedetto introduce en "El Juicio de Dios" una dedicatoria: "El cuento para Sarita". Dedicatoria que en la antología preparada por Alberto Cousté en 1975 con el título *El Juicio de Dios*, se explicita aún más: "El cuento de Sarita, mi madre" [602]. Como el mismo autor ha referido en la entrevista con Celia Zaragoza, las narraciones orales prodigadas por su madre, le sirvieron como estímulo para descubrir los modos y técnicas de construcción de los relatos.

> "Me provocaba estímulos para decubrir que es bueno para una narración, dejar elementos inconclusos. Así, la historia continúa con la ayuda creativa de quien la

[601] DI BENEDETTO, A.: Op. cit. p. 98.

[602] DI BENEDETTO, A.: *El Juicio de Dios. Antología*, Buenos Aires, Orión, 1975, p. 175.

escucha o quien la lee. Es decir, el lector o el oyente participan de la creación, reciben su siembra" [603].

Esas técnicas, procedentes del relato oral y popular, le sirven al autor para desarrollar una situación constante en su obra: la del hombre acosado, enfrentado a fuerzas ingobernables de las que es una víctima inocente. El despliegue de las secuencias recurre, como en otros relatos ya comentados, a la técnica cinematográfica combinando el juego de enfoques y perspectivas de aproximación y alejamiento de los personajes en la sucesión secuencial, intercalando los diálogos breves que refuerzan los cambios de perspectivas.

La adaptación de este relato para el cine bajo el título de "El inocente" acrecienta el carácter tragicómico de la anécdota, como afirma Graciela Maturo:

"(...) se convierte en centro de un drama campesino con visos de comedia, y adquiere el sentido de tácita protesta ante las situaciones aberrantes, ante los errores que desencadenan trágicos engranajes en los que se juega el honor y la vida de los hombres". [604]

"El Juicio de Dios" recrea nuevamente el enfrentamiento entre esos dos polos constantes de América, "civilización" y "barbarie", progreso frente a atraso e incultura. Di Benedetto ha tomado los elementos propios del relato oral, basado en situaciones grotescas, en los equívocos que produce el uso de diferentes códigos lingüísticos y los modos de estructuración

---

[603] ZARAGOZA, Celia: "Antonio Di Benedetto: Los cuentos de mi madre me enseñaron a narrar", op. cit. p. 42.

[604] MATURO, Graciela: "La aventura vital en la creación de Antonio Di Benedetto". Estudio preliminar en *Páginas de Antonio di Benedetto Seleccionadas por el autor*, Buenos Aires, Celtia, 1987, p. 21.

del pensamiento primitivo enfrentado al mundo más culto. Elementos con los que elabora un drama con hondo contenido humano.

Los relatos de este volumen tienen en común el realismo descriptivo, que se refleja en la captación de situaciones concretas y objetivas tomadas del mundo circundante. Visiones que se reproducen a veces con trazos de neto corte expresionista. Las narraciones, pese a la sencillez de las anécdotas que desarrollan, rebasan esas mismas situaciones. Un contenido más complejo se recrea en la condición existencial de una indefinible culpa, de una expiación que se convierte en necesaria y de la simple rebeldía ante un destino incomprensible y a veces contradictorio.

4.3.2.4. El amor imposible : "No"

El último relato que compone *Grot*, titulado escuetamente "No", retoma la técnica subjetiva de la narración autodiegética de los cuentos de *Mundo animal*. El desarrollo de la trama del cuento también se enlaza directamente con la de algunos relatos de su primer libro de cuentos y de la novela experimental *El Pentágono*.

"No" recupera el tema sentimental de "Las poderosas improbabilidades" [605]. Un amor adolescente roto por las circunstancias, es recordado y evocado a través del tiempo. La

[605] DI BENEDETTO, A.: "Las poderosas improbabilidades", *Mundo animal*, op. cit. p. 67.

presencia del otro, del marido y la curvatura del vientre por un incipiente embarazo, separan al enamorado de la joven de sus sueños.

Este cuento difiere de los demás que componen el volumen de *Cuentos claros*, pues deja de lado el problema humano y social localizado en una región y una historia concretas. El autor retoma la problemática individual y sentimental que se convierte en parodia, con signos irónicos, de sus primeros relatos y del estilo romántico. El cuento breve se impone para ahondar en la soledad y el amor adolescente frustrado con el paso del tiempo y la indecisión de los primeros años juveniles.

> "Más puntuales los sueños que los recuerdos, me visitaron para decirme que, por tercera vez, se cerraba el ciclo de los años de su ausencia.
> Comencé a sentir el día como una carga, melancólica, dolorosa.
> Debía esperar la noche para la conmemoración solitaria y el ritual sencillo de mi culto de amor". [606]

Como cada año, el protagonista del relato, acude a la estación de trenes desde donde partió la muchacha. Allí musita las frases que ha acuñado para evocarla y mantener vivo su amor y su anhelo en cada aniversario de la partida.

Una carta inesperada de Amanda, la joven que ocupa sus sueños, reaviva el fuego de ese amor "...tan callado y tan desprovisto de futuro", como lo considera el mismo protagonista después de tres años de silencio y ausencia.

Amanda casada con otro provoca en el joven ofuscación y sentimientos de derrota. A diferencia del Santiago de *Annabella*

---

[606] DI BENEDETTO, A.: "No", en op. cit. p. 139.

que inventa asesinatos, muertes súbitas y otros hombres para jugar con el amor perdido, el anónimo protagonista de "No" asume la realidad con sensatez ante lo inevitable.

> "Acaté entonces la convicción de que ese matrimonio tenía tanto de terrible como de inevitable.
> Cuando supe que el casamiento estaba consumado, me conformé con la fe de que su imagen de muchacha, de novia que no fue mía, seguiría perteneciéndome siempre". [607]

La inesperada carta, recibida después de tres años de ausencia, da lugar a un intercambio epistolar mutuo cada vez más frecuente -"...ya lo nuestro constituía un vívido diálogo", afirma el protagonista. Tras las innumerables cartas, llega la cita para el reencuentro. El joven realiza los preparativos para el viaje y el anhelado encuentro en la ciudad en la que vive Amanda.

La parodia de la literatura sentimental y romántica se recrea en el desenlace del relato por el absurdo del encuentro y el anacronismo descriptivo.

> "Me recibía sin expansiones, como lo hacen en las estampas algunos santos que acogen a los niños, con esa bondad y esa paz de los sin pecado.
> (...) "Dije dos veces su nombre predestinado: "Amanda...Amanda", y tomé su mano que estaba en descanso sobre la blancura del mármol.
> ¿Ah, Dios mío! cómo se conmovió al verme así. En sus ojos nació una lágrima tan discreta que no cayó del párpado. Y repetí su nombre, que era como nombrar el amor. Y ella tuvo que decir mi nombre" [608].

La efusión emotiva del encuentro lleva a los protagonistas al abrazo. El vientre abultado de Amanda se interpone entre

---

[607] DI BENEDETTO, A.: op. cit. p. 142.

[608] Ibíd. p. 147.

ambos como una separación irreparable. Secuencia que mantiene un correlato metanarrativo con el cuento "Anna cachorrera", que integra la novela *El Pentágono* o *Annabella*.

A diferencia de los primeros relatos del autor, el amor contrariado no da lugar a las formas simbólicas y alegóricas, como modo de huida de la realidad, ni a la imaginación compensadora ni a las parábolas. El realismo se impone con su carga de sensatez y racionalidad.

> "Al despedirnos, posé mi mano sobre la suya, que reposaba en el mármol de la mesita; la apreté fuerte, muy fuertemente, y nos sonreímos, el uno al otro, con amargura y con valentía".[609]

El tema de este cuento se aproxima a los de la primera época narrativa de Di Benedetto. Difiere de ellos por el tratamiento del lenguaje, la carencia de elementos simbólicos y fantásticos, y la aceptación resignada de una realidad que se muestra adversa a los deseos. Rasgos que lo aproximan a las narraciones de carácter realista que el autor asume a partir de "El cariño de los tontos". Persiste en este cuento la tensión entre el mundo real y el de los deseos que está presente en toda la obra del autor mendocino.

Al año siguiente de la publicación de *Grot*, Di Benedetto acudió a Buenos Aires invitado por Jorge Luis Borges para dictar una conferencia sobre literatura fantástica en la Biblioteca Nacional. Con motivo del ensayo de Di Benedetto, Borges afirmó:

> "Hace años que Di Benedetto, el autor de ese admirable relato que se titula "No", dedica su sensibilidad y

---

[609] DI BENEDETTO, A.: op. cit. p. 147.

lucidez a la investigación de los problemas de este curioso género literario" [610].

El elogioso comentario de Borges sobre este cuento, reafirma la lograda madurez narrativa del autor, cuyos primeros esbozos hallamos en los relatos de *Mundo animal*. Progresivamente sus narraciones se han ido despojando de elementos simbólicos, para situarse en las formas del nuevo realismo ensayado por los escritores de la segunda mitad del presente siglo.

Di Benedetto ha efectuado innumerables variaciones narrativas y técnicas sobre temas, situaciones, personajes que son comunes en numerosos relatos y novelas. Reescribe sobre lo ya escrito, introduce nuevos enfoques, estilos narrativos y perspectivas. Cumple la misión de transformar un hipotexto en hipertexto, jugando con diversos modos de hipertextualidad interior a su propia obra. Dentro de sus creaciones se produce una relación de "intertextualidad limitada" -como denomina Lucien Dälenbach a la relación de las obras de un mismo autor-, que recrea los mismos mundos ficticios proponiendo modos de escritura que son, al mismo tiempo, una corrección y una reflexión de la escritura anterior [611]. El proceso de reescritura crea una especie de *palimpsesto*, como lo describe Genette [612]. Procedimientos que encuentran su antecedente en las ficciones y ensayos del mismo Jorge Luis Borges. Como proclamaban los

---

[610] BORGES, Jorge Luis: Fragmento del "Prólogo" al ensayo de Antonio Di Benedetto: "La literatura fantástica", Buenos Aires, 1958; cit. en MATURO, Graciela: op. cit. p. 269.

[611] DÄLENBACH, Lucien: "Intertexte et autotexte" en *Poetique*, Nro: 27, París, Editions Du Seuil, 1976.

[612] GENETTE, Gérard: *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, op.cit., pp. 9 y ss.

habitantes de Tlön:

> "También son distintos los libros. Los de ficción abarcan un solo argumento, con todas las permutaciones imaginables. Los de naturaleza filosófica invariablemente contienen la tesis y la antítesis, el riguroso pro y contra de una doctrina. Un libro que no encierra su contralibro es considerado incompleto".[613]

Di Benedetto como Borges, también lector de Schopenhauer, parte de algunas historias en las que cambian los escenarios, los papeles, pero no los actores. La vida se presenta como una vasta tragicomedia en la que las historias se suceden y repiten de modos diferentes. Di Benedetto manifestó, en una entrevista con Almada Roche, que estaba de acuerdo con la idea de que siempre se escribe el mismo libro.

> "(...) de que únicamente se escribe un solo libro y que los que vienen luego no son más que redundancias"[614].

Los cuentos "Enroscado", "No", "El Juicio de Dios", se inscriben en esa línea de reescritura y variación de temas iniciados en su primer libro de cuentos *Mundo animal* y en la primera novela en forma de cuentos *El Pentágono*. Temas que son recreados con técnicas narrativas más cercanas a la estética cinematográfica, a una nueva forma de realismo, que se asienta en un medio más próximo a la historia y geografía de la propia región. Hechos que ponen de manifiesto que el acercamiento a la realidad, a la historia, no está reñido con los procedimientos desarrollados por la literatura fantástica.

---

[613] BORGES, Jorge Luis: "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius", en op. cit. p. 108.

[614] ALMADA ROCHE, Armando: "Entrevista a Antonio Di Benedetto: El escritor es un demonio que sufre", op. cit. p. 8.

4.4. LA VIDA RURAL Y LA TRAGEDIA DEL HOMBRE

El realismo social, como medio de transmisión ficcional de realidades absurdas y brutales, se refleja en otros relatos y narraciones del autor mendocino, *más allá de los cuentos y nouvelles* de *Grot* y de *El cariño de los tontos*.

Di Benedetto revela en toda su obra "...una preocupación esencial por el hombre", como él mismo lo ha expresado en conversaciones y entrevistas. El hombre acosado por situaciones de angustia, soledad, desamparo, pobreza, es el tipo de personajes que dominan el escenario de sus obras. En relatos publicados con posterioridad a su encarcelamiento y exilio, la preocupación social reaparece vinculada a la vida rural de pequeños pueblos aislados en el desierto cuyano y en la región andina peruana.

Di Benedetto -habitante de la zona cordillerana, en las estribaciones de lo que fue el antiguo imperio incaico-, se ha preocupado por el estudio y conocimiento de esas culturas a las que se sentía vinculado geográfica y culturalmente. Angel Rama ha caracterizado como área cultural andina a una vasta región:

> "(...) a la que sirven de asiento Los Andes y las plurales culturas indígenas que en ellos residían y sobre la cual se desarrolló desde la Conquista una sociedad dual, particularmente refractaria a las transformaciones del mundo moderno" [615].

Esas sociedades conservaron, aún después de la independencia, modelos sociales establecidos a partir de la

---

615 RAMA, Angel: "El área cultural andina", en *Transculturación narrativa en América Latina*, México, Siglo XXI, 1985, 2a. edic. p. 124.

BIBLIOTECA

tenencia de la tierra por parte de las aristocracias locales. Sectores sociales, económicamente vinculados al comercio exterior, han mantenido la dominación sobre los trabajadores rurales, indios y también mestizos.

Esa situación se reproduce tanto en el Perú actual, como en las salinas y desiertos cordilleranos de la región cuyana. Di Benedetto reflejó esos ámbitos, casi olvidados por la civilización, en dos relatos breves cuyas fechas de composición desconocemos. Fueron publicados en volúmenes aparecidos en 1978 y 1987, aunque habían visto la luz algunos años antes en las páginas de algún periódico y revista.

Las formas del realismo brutal y descarnado, se asimila con las formas narrativas que hemos señalado para los relatos de épocas anteriores. La localización geográfica regional, enlaza estas narraciones con las analizadas en este capítulo.

4.4.1. "Pez"

Di Benedetto ha compilado sus relatos en diferentes volúmenes sin atender a una organización temporal o temática en particular. Muchos cuentos aparecieron publicados en revistas literarias y periódicos. Más tarde fueron recogidos en volúmenes de cuentos, junto a otros relatos inéditos y elaborados en diferentes momentos de su actividad creativa. Por esta razón, hallamos en libros publicados en diferentes épocas, cuentos y *nouvelles* que responden a características temáticas y estilísticas que los acercan a narraciones de un periodo anterior.

Este es el caso del cuento titulado "Pez", incluido en

Absurdos [616]. Volumen de relatos publicado muchos años más tarde en España, después del periodo de detención, liberación y exilio del escritor. "Pez" se había publicado con anterioridad con el título de "Un fondo de agua" en la revista *Crisis* [617].

La trama narrativa, el tema central del relato, las formas discursivas dialectales, el entorno marginal del desierto cordillerano, el drama humano de la soledad y la pobreza, sitúan a este cuento próximo a las formas narrativas propias de ese nuevo realismo que señalamos en la obra del autor mendocino iniciadas en *Grot* y en *El cariño de los tontos.*

El anacronismo de la vida rural del sur mendocino le sirve al autor como marco referencial para presentar con toda su crudeza, casi trágica, situaciones límites protagonizadas por seres pueblerinos de rudo primitivismo inmersos en la pobreza y la soledad.

El cuento titulado "Pez" recurre a la descripción objetiva de una situación -que insinúa el horror y la tragedia- que se cierne sobre una mujer inválida. Los sucesos de extrema dureza y la objetividad apuntada, enlazan también este cuento con el realismo propugando en los cuentos misioneros de Horacio Quiroga. La ambientación regional se presenta, al igual que en el escritor uruguayo, como el escenario propicio para desarrollar una circunstancia dramática y netamente humana, de enfrentamiento del hombre en su soledad frente a la potente y arrolladora naturaleza.

---

[616] DI BENEDETTO, A.: *Absurdos*, Barcelona, Pomaire, 1978.

[617] DI BENEDETTO, A.: "Un cuento: Un fondo de agua", que complementa la entrevista efectuada por Celia Zaragoza: "Los cuentos de mi madre me enseñaron a narrar", *Crisis*, Nro: 20, Buenos Aires, Diciembre, 1974, pp. 44-46.

La influencia del maestro del relato breve Horacio Quiroga está presente en este periodo de realismo y objetividad descriptiva del escritor mendocino. Los cuentos del uruguayo, en cuyas anécdotas impera el horror -en muchos casos apenas sugerido e insinuado, como "La gallina degollada", "Los destiladores de naranjas", "El hombre muerto" y "El desierto"-, encuentran cierta correspondencia con relatos como "El cariño de los tontos", "As" y "Pez" del escritor mendocino. Junto al horror de las situaciones dramáticas que rodean a los personajes en ambos escritores, aparece de manera velada una profunda preocupación por el destino del hombre enfrentado a unas condiciones de extrema dureza, que se imponen por encima de la voluntad y el dominio humanos.

Lumila, una mujer inválida, espera en medio de la noche el regreso del marido que ha ido al pueblo. En su inmovilidad, en la cama, la mujer distrae su preocupación y sus temores aguzando el oído para reconocer el rumor de la noche, el sonido de cada animal, de cada susurro en la inmensidad que rodea el "rancho".

Lumila recobra los temores de la infancia que adquieren la forma de un pájaro enorme con cuerpo de pez que la aterroriza con el batir de sus alas. Ese terror conservado desde la infancia, asume también la forma de una leyenda colectiva. Lumila recuerda, en la oscuridad del cuarto, que su marido le ha dicho que el pájaro no tiene patas, como si él lo hubiera visto, y que se posa sobre el fondo de arena y conchillas de aquel lugar que alguna vez fue parte del inmenso mar.

El narrador en tercera persona, omnisciente, se detiene en la descripción de los pensamientos que preocupan a la mujer en

su soledad. Reproduce los diálogos que ella recuerda haber tenido con el marido, que ahora se demora en su regreso del pueblo. Las frases cortas, de lenguaje conciso y coloquial, van generando el clima de incertidumbre y temor que se cierne sobre el ánimo de Lumila.

> "Duerme bajo la noche, la Lumila, un sueño ligero y frágil. Se lo quiebra y le pone los ojos muy abiertos lo que le viene de adentro: el presentimiento. No vuelve su hombre. No es de fiar tanta ausencia. (...)
> Todo el silencio -que no es silencio, sino murmullos apelmazados para su conciencia, porque no llegan los sonidos que ella aguarda- se apelotona y se le hace como una bola que le estorba en el vientre".[618]

Más tarde, los cascos del caballo le anuncian el regreso de Gabriel. La demora del hombre en entrar a la casa agudizan la desesperación y angustia de la mujer, que conjetura alguna reyerta en el pueblo, la posible muerte del marido, la posibilidad de que hayan colocado el cuerpo muerto sobre el caballo para que regresara por hábito al corral. La invalidez de Lumila, acrecienta el clima angustiante de la espera. Al fin, el hombre entra a la casa hediendo a alcohol y se duerme vestido al lado de la mujer. El presentimiento de la mujer se convierte en una función de anticipación de los sucesos posteriores.

El nacer del nuevo día tampoco trae tranquilidad a Lumila. Acuciada por las necesidades físicas, la sed y el hambre, se extraña que su hombre no esté levantado cebando los primeros mates de la mañana. El presentimiento intrigante que siembra de incertidumbre y angustia el inicio del relato, se resuelve con la crudeza de una nueva comprobación:

---

[618] DI BENEDETTO, A.: "Pez", en *Absurdos*, Barcelona, Pomaire, 1978, p. 137.

"Permance vestido, encogido y destapado. Y ahora que lo observa mejor descubre que la mano izquierda se queda casi en el aire, medio apoyada en el pecho, curvos los dedos, como si ahí, en el lugar del corazón, se le hubiera encendido una brasa y él llevara el ademán de arrancarla. Después Lumila entiende." [619]

El cuento no hace referencia explícita a la localización espacial y temporal. El tiempo de la narración se establece por el simple suceder de las horas, de la noche y el día anunciado por el despertar de los animales y la creciente necesidad que apremian tanto a la mujer como a los animales en el transcurrir lento de las horas. La zona desértica, barrida por el viento Zonda, lo sitúan tácitamente en la región desértica cuyana.

La naturaleza comienza a imponer su ritmo y los animales desatendidos padecen, al igual que Lumila, el hambre y la sed. Reclaman con sus diferentes sonidos la diaria atención del amo que no acude a sus imperiosos llamados.

"Y allí están los dos, sobre el lecho, uno muerto del todo, la otra con la mitad de sus miembros poseídos por la muerte." [620]

El drama humano de Lumila se acrecienta a medida que transcurren las horas. El intento desesperado por salir de la cama, para aplacar las necesidades más urgentes, se convierten en fracaso que avergüenza a la mujer. Una mayor parálisis y descontrol por el atenazante miedo que la embarga se apodera del resto del cuerpo de Lumila. La oración y el ruego de un milagro que haga resucitar al marido consuelan parte de su tiempo y denodados esfuerzos.

---

[619] DI BENEDETTO, A.: op. cit. p. 140.

[620] Ibíd. p. 140.

El relato se completa con la introducción de los recuerdos, que comienzan a poblar la mente y la soledad de Lumila. El del hijo, que se marchó a buscar trabajo en las fábricas de la ciudad, diez años atrás, se le presenta a Lumila como otra forma de la esperanza.

> "Se apoca sin atreverse a reincidir: "sería muy mucho pedir, un milagro demasiado grande..." Y se cobija en las deliberaciones: "Pudiera ser que vuelva solo...Que perciba el llamado" Se pregunta cómo será ahora, después de diez años. Si se acordará de ella, si podrá saber que el padre no vive. Y deduce que si el padre ha muerto ya es ánima y un ánima le puede hablar a los vivos, aunque sea cuando éstos duermen, y quizá el ánima de Gabriel puede avisarle al hijo que ella está sola y lo necesita desesperadamente ...¿Puede?..." [621].

Un nuevo día se agota y Lumila, cuyas necesidades se hacen cada vez más acuciantes, espera milagros más pequeños como que pase por su "rancho" el tendero ambulante, la partida policial, el dentista que suele recorrer el caserío con su viejo Ford o algún vecino en camino al puesto sanitario. Lo único viviente que rodea los sueños y pensamientos de la mujer son los perros -que tampoco se atreven a acercarse demasiado ante la presencia del hombre muerto-, los reclamos desesperados de las cabras, de los pavos y las gallinas sin alimento ni agua en sus corrales.

> "Atardece.
> La acosan y desgarran las necesidades. El calor no mengua.
> Transpira por el ambiente caldeado y por los empeños denodados de desclavarse del lecho.
> -Tiene que ser por miedo... Miedo al dijunto, aunque sea mi hombre. El miedo mata y me mató la pierna que me quedaba sana.
> Necesita ver algo viviente en su cercanía, junto a ella.

[621] DI BENEDETTO, A.: op. cit. p. 143.

Llama a los canes:
-Fiel, Lión, Capú..." [622]

En lugar de acudir algún ser humano para brindar ayuda a la mujer en respuesta a sus plegarias, hace su presencia el feroz viento andino, terroso y caliente. El "Zonda" destroza parte del rancho, arremete contra los animales encerrados en sus corrales y provoca la caída de la cama del cuerpo muerto de Gabriel, que ha empezado a descomponerse. Lumila implora, suplica milagros, sueña con la aparición de un anciano radiante de luz que le concederá sus deseos, pero sólo se descuelga del techo un murciélago que le trae otra vez el recuerdo del pájaro-pez de sus terrores infantiles.

Del mismo modo que en "El Juicio de Dios", en este cuento breve el pensamiento mágico y la creencia en una fuerza sobrenatural y milagrosa se asocia a la condición primitiva como medio para soportar la espera y como vehículo de la esperanza. La mujer en su desamparo, recurre a las fuerzas sobrenaturales y divinas como única forma de la esperanza que se transforma en el ruego de un milagro. En ambos relatos, la invocación a la fe y a un Dios todopoderoso, sólo reciben como respuesta la cruda realidad del error, en el primer caso, y la certeza de la próxima muerte en el segundo.

A Lumila sólo le queda la compañía de uno de los perros. Los demás han huido al monte en busca de alimento. La mujer, en un último y desesperado intento por salir de la cama y arrastrarse hasta el pozo de agua para lograr apagar la sed, se lastima la frente con un espejo que ha roto el implacable viento. La tragedia se insinúa, se anuncia para que el lector

---

[622] DI BENEDETTO, A.: op. cit. p. 142.

complete la escena final del relato. Lumila recupera la conciencia después del golpe y Fiel, el único perro que ha quedado haciendo honor a su nombre, lame su herida.

"La lengüetada se ha vuelto áspera, golosa, voraz.
Lumila yergue la cabeza, en busca de algo que desmienta lo que está presintiendo. Se encuentra con unas fauces, unos ojos que la fuerzan a doblegarse y gemir:
-Fiel, vos sos mi Fiel... No me fallés, perrito.
Pero más se le incendia la mirada al poderoso can.
-¡No me hagás daño, Fielito!
Se lo dice con espanto. Sumisa, como de rodillas." [623]

La narración en presente de los acontecimientos que se encadenan y suceden en el cuento, otorga esa objetividad que pone de relieve la historia misma, acrecentada por la presencia constante de la tercera persona narrativa. El narrador concede escaso espacio para la transcripción de diálogos directos, reproducidos fundamentalmente en la memoria. La simultaneidad de los acontecimientos con el presente de la narración confieren un carácter objetivo al discurso que tiende a las formas más descarnadas del realismo.

El horror que se cierne sobre el ser humano procedente de la misma naturaleza, tiene como antecedente la narrativa de Poe y de Quiroga. Como hemos señalado, estos autores constituyen importantes antecedentes en el tratamiento del cuento. A semejanza de los cuentos de Quiroga, en éste surgen las formas del realismo, alejadas del regionalismo de contenido costumbrista. El uso del lenguaje, en el que predomina la precisión y la economía de la exposición, como la sólida construcción de la trama del relato, se relacionan con las narraciones de *Cuentos claros*.

---

[623] DI BENEDETTO, A.: op. cit. p. 149.

Como en los cuentos anteriores de Di Benedetto, el ámbito marginal y provinciano del desierto se presenta como el escenario propicio para indagar en el dramático destino del hombre que lo habita. Como afirma Graciela Maturo, refiriéndose a algunos cuentos del autor mendocino:

> "En ese espacio-tiempo ajeno a la cronología moderna se cumple ritualmente el drama de la existencia y de la muerte; la fidelidad a un entorno natural aún vigente y terrible, instala a la conciencia en una dimensión de desnudez y proximidad metafísica" [624].

La situación de soledad, de desamparo y de espera de Lumila, recuerda a don Diego de Zama -un ser abandonado en medio de la tierra enfrentado a una soledad casi metafísica-, que debe enfrentarse a la vida y la muerte tras una prolongada espera. En este cuento corto, como afirma Bernardo Villarrazo:"...la execrable soledad de Lumila tiene su lenguaje propio y el clima de la angustia nos va ahogando en una desolación irremediable" [625]. La espera de ayuda externa o la obra de un milagro que no se produce, sitúan a la mujer en la más absoluta desolación e indefensión ante una naturaleza voraz y unos animales que cumplen en rito de la autosubsistencia. La relación hombre-animal, que está presente desde los primeros relatos del autor, recobra la fuerza destructiva ante la necesidad de supervivencia de la especie.

Las secuencias del cuento alternan las imágenes que trasuntan el horror de la soledad, de la espera, de la crueldad de la situación, con un discurso que se recorta en frases

---

[624] MATURO, Graciela: "Estudio preliminar", en *Páginas de Antonio Di Benedetto*, op. cit. p. 22.

[625] VILLARRAZO, Bernardo: "Benedetto y el ideal de la pampa", en *Ya*, Madrid, 21 de Junio de 1979, p. 10.

breves, expresivas, en imágenes expresionistas, que revelan en toda su crudeza y tragedia el drama del mundo rural argentino.

> "Esos ámbitos de provincia, periferia de la *periferia*, son un teatro predilecto en la obra del creador mendocino. Asoma en él, tácitamente, la conciencia de pertenecer a una región donde la historia es vivida a menudo como reflejo de lo que se decide en otra parte de la tierra" [626].

Con estos cuentos, Di Benedetto se sitúa en la corriente del nuevo realismo, que integra ambientes regionales y provincianos, empleando un tono marcadamente coloquial en el lenguaje. A la vez que la temática se orienta hacia los problemas sociales de diferentes grupos y provincias. La adopción de las formas expresivas del realismo por parte del escritor mendocino, no excluyen la incorporación de técnicas y elementos propios de la corriente fantástica, que suele incorporarse a través de un personaje, de un suceso imprevisto, de un hecho misterioso, sin menoscabo de la verosimilitud de lo narrado.

4.4.2. La vida de los cholos peruanos: "Niños"

La vocación americanista del autor mendocino -reflejada en su intención por abarcar la problemática latinoamericana en su conjunto y la preocupación por temas sociales-, se mantienen como una constante en la producción narrativa posterior a la elaboración de estos cuentos. En novelas y relatos escritos en fechas muy diferentes surgen, de manera directa o como sucesos

---

[626] MATURO, Graciela: "Estudio preliminar" en *Páginas de Antonio Di Benedetto*, op. cit. p. 22.

intercalados, relatos de situaciones de marginalidad, pobreza, incultura, referidos no sólo a la región cuyana en particular, sino a otros ámbitos del continente.

En *Zama* se refleja la situación de los mulatos, mestizos e indígenas en contraposición con la situación de españoles y criollos integrados en la sociedad colonial del Paraguay del siglo XVIII. En *Sombras, nada más*...el autor describe el modo de vida de los indígenas de Guatemala. En otro cuento ambientado en el presente, "Niños", se recrea la situación de marginalidad y pobreza de los "cholos" del Perú actual. Otros relatos, como los analizados con anterioridad, plantean la situación marginal y mísera de los ambientes rurales en las primeras décadas del siglo que, en conjunto van conformando una visión lineal de la historia americana desde la colonia hasta el presente.

"Niños" es un relato breve incorporado con este título en la antología de textos del autor *Páginas de Antonio Di Benedetto* [627], editada después de su muerte. Este relato había aparecido publicado anteriormente en la revista dominical del diario "Clarín" con el título de "Silencio y ternura" [628], enviado desde Madrid para su incorporación en el semanario.

El relato adopta la forma narrativa del cuento y al mismo tiempo la técnica del informe periodístico. Hemos señalado en el primer capítulo la importancia que adquieren los medios de comunicación en la construcción del discurso narrativo de los

---

[627] DI BENEDETTO, A.: "Niños", en *Páginas de Antonio Di Benedetto. Seleccionadas por el autor*, op. cit., p. 245.

[628] "Silencio y ternura". Un texto del escritor Antonio Di Benedetto sobre la vida de los *cholos* peruanos, *Clarín Revista*, Buenos Aires, 25 de Octubre de 1981.

escritores que comienzan a publicar alrededor de 1950.

La incansable labor periodística del Subdirector de *Los Andes* se fusiona, en varias de sus obras, con la materia de las ficciones. Del mismo modo que son periodistas los personajes centrales de *El silenciero* y de *Los suicidas*, quienes llevan a cabo una forma de periodismo de investigación que va conformando la trama ficcional de la novela, en este relato breve, ficción, realidad social e informe periodístico se entrelazan para narrar la situación de un indio peruano.

Antuco emigra a la ciudad con su madre al morir el marido de ésta. Madre e hijo, como tantos indios, abandonan un modo de vida rural para incorporarse a esa zona de marginalidad, pobreza y mendicidad que rodea la capital peruana.

Dos mundos y dos culturas se ven enfrentados por la situación de pobreza. Antuco y su madre, Martiria, abandonan el amplio espacio de los Andes, el vuelo majestuoso de los cóndores, sus rebaños y su modo tradicional de vida, para incorporarse a los baldíos y el hambre de la gran ciudad en la que sólo destacan por la vestimenta.

> "Ponchos, cada cual el suyo: que el rojo listado, de un rojo que se ha tornado ocre; que el blanco que se ha puesto gris o amarronado, de tan sobado en el polvo...del suelo de echarse a descansar o a dormir o del piso de la acera o del mercado, al paso de los que pasan...Sentados o acuclillados, mujeres y niños, y si es en la escalinata de la catedral, donde hierve el turismo, de rodillas, pues: lo que inspira más los sentimientos generosos. Ponchos de mujeres, Iliellas".[629]

Di Benedetto, conocedor de los diferentes países en los

[629] DI BENEDETTO, A.: "Niños", en op. cit. p. 246.

que desarrolló su labor periodística y atento observador de las diferentes realidades que el mundo le presentaba, incorporó en sus relatos no sólo las formas de vida propias de los distintos pueblos, sino también costumbres, modos de vida y las formas vigentes del lenguaje indígena. Del mismo modo que en *Zama* incorporó vocablos y expresiones guaraníes, en este relato las formas coloquiales del español se entremezclan con vocablos indígenas a los que agrega, entre paréntesis, la acepción usual del idioma.

> "Otrora, Antuco estaba en la pirca, recostado, mirando el cielo con los ojos muy abiertos, siguiendo el vuelo de los cóndores que planeaban en lo hondo del valle profundo. El lo conocía muy bien: monte tupido, o verde o seco; *ichu y pacra* (pastos duros), pajonales, atropello de peñascos... Madrigueras de pumas". [630]

Esos "cholos" que deambulan por la ciudad, abandonados, separados de su cultura y de su medio natural por la pobreza, dependen de la limosna de los curiosos turistas. Disciplinados viajeros observan los vientres abultados de los niños por la deficiente alimentación, a la par que admiran la arquitectura colonial de la catedral.

> "Ante el visitante Ilustrado que, orientado por itinerarios de la guía de turismo, acaba de comprobar que el conquistador don Francisco Pizarro seguía durmiendo su sueño de siglos en la Catedral y que el pozo de Santa Rosa, junto a la casi subterránea ermita del jardín, se ha vuelto un barril sin fondo de los ruegos que percibe "por escrito" de las multitudes y que el oro del Perú se ha ganado una posición tranquila en los altares deslumbrantes..." [631]

---

[630] DI BENEDETTO, A: op. cit. p. 248.

[631] Ibíd. p. 249.

El mítico oro y el venerado Sol del Perú, no son más que un recuerdo mítico en la memoria de los indígenas :

> "El niño sabe qué es un sol. No el que adoraban sus antepasados, el de las ceremonias, el de Tiahuanaco, el de Machu Picchi, el de Inti Raymi (la fiesta imperial incaica). No el que alumbró la gesta reivindicadora de Atahualpa...Sino, simplemente, algo con qué comer un poco mejor por una vez, una ración de carne quizás, cuando le entregue la moneda a mama Martiria.
> El visitante Ilustrado cita al Clásico, para los oídos ávidos de sus alumnas del college:
> *Hablando en plata, ser hombre o perro es, después de todo, un bello asunto, pero cuando hay comida"* [632]

El relato construido casi como un informe periodístico, refleja con crudo realismo y verosimilitud la situación paradigmática de un "cholo" peruano. Reflejo de muchos cientos de niños que en los alrededores de las grandes ciudades americanas se ven impelidos a la miseria y la mendicidad, en especial en un país como Perú en cuya historia y mitología brilló el oro como símbolo de riqueza y codicia.

> (...) bolsillos amplios donde se pueda guardar o esconder todo. Menos el oro, por no tenerlo irremediablemente, ni mitológico, ni incaico, ni amonedado de hoy, ni su equivalente en otro metal. menos la coca, que no es para ellas, todavía..." [633]

El tono de denuncia del relato recuerda el tratamiento que hiciera del indio Ciro Alegría en *Los perros hambrientos* (1939) y en *El mundo es ancho y ajeno* (1941). Obras en las que mostraba la situación de explotación de todo un pueblo. Situación que, varias décadas más tarde, no ha variado sustancialmente.

---

[632] DI BENEDETTO, A.: op. cit. p. 250.

[633] Ibíd. p. 246.

Con las narraciones que hemos señalado en este capítulo, corroboramos la evolución de la narrativa de Di Benedetto. A partir de sus libros *Grot* y *El cariño de los tontos*, se inscribe en la corriente del realismo social, que irrumpió en la literatura argentina después de la caída del peronismo. Modalidad que cobró mayor auge y diversificación en la década del sesenta, con la aparición de nuevos narradores y una vasta producción que se expande en muy variadas tendencias. En los años sesenta Di Benedetto renueva sus formas creativas con la publicación de las novelas de contenido urbano: *Los suicidas* y *El silenciero*.

La década del sesenta es la de mayor riqueza en lo literario. Confluyen las obras de los ya reconocidos y grandes maestros, como Borges y Cortázar, con la producción de los narradores del 55, a la que se suman las nuevas promociones de autores que, desde las más distantes ciudades y provincias del país, prosiguen irrumpiendo en la literatura nacional

TERCERA PARTE : LA DIMENSION AMERICANA Y LA BUSQUEDA EXISTENCIAL

CAPITULO I : LA IDENTIDAD AMERICANA

1.1. LA BUSQUEDA DE LA IDENTIDAD

La narrativa hispanoamericana desde la década del cuarenta en adelante, ha oscilado en un movimiento constante de vuelta hacia lo autóctono de América y en otro movimiento hacia lo universal. Esa dialéctica entre tradición y renovación, entre vanguardismo y continuidad ha originado una complejidad de producciones a veces antagónicas y otras, complementarias.

Fernando Aínsa ha señalado una doble orientación -como objetivación de la utopía-, en las letras del continente americano. Una tendencia hacia la inmersión en el interior del continente y otra visión hacia las ciudades conectadas con los puertos y las grandes metrópolis auropeas, se complementan en el movimiento interior de las novelas. Los "viajes iniciáticos", como denomina el mismo crítico al movimiento que realizan los personajes de *Los pasos perdidos* y Horacio Oliveira en *Rayuela*, constituyen manifestaciones de una doble búsqueda de la identidad: el "ser" y el "deber ser" del habitante de América.

> "Ambos, en direcciones opuestas de pretendido arraigo o evasión, asumen una forma de *encuentro* consigo mismo. Una *ida* y una *vuelta*, anverso y reverso de todo viaje, que se da en forma explícita en una narrativa que estudiamos como un sistema autónomo de significaciones". [634]

El proceso constante de "transculturación" sufrida por

---

[634] AINSA, Fernando: *Identidad cultural de Iberoamérica en su narrativa*, Madrid, Gredos, 1986, p.62.

América Latina -como lo denomina Angel Rama-, comenzó hacia los años cuarenta un proceso de "descolonización" y de síntesis. La introducción del arte y del pensamiento surrealista de origen francés, la incorporación de las nuevas concepciones del mito y del arquetipo, se asimilaron con las creencias populares de las comunidades indígenas, como categorías válidas para interpretar las complejas realidades del continente.

> "Este repliegue restablece un contacto fecundo con las fuentes vivas, que son las inextinguibles de la invención mítica en todas las sociedades humanas, pero aún más alertas en las sociedades rurales. Se redescubren las energías embridadas por los sistemas narrativos que venía aplicando el regionalismo, se reconocen las virtualidades del habla y las de las estructuras del narrar popular. Se asiste así al reconocimiento de un universo dispersivo, de asociacionismo libre, de incesante invención que correlaciona ideas y cosas, de particular ambigüedad y oscilación. Existía desde siempre, pero había quedado oculto por los rígidos órdenes literarios que respondían al pensamiento científico y sociológico propiciado por el positivismo. (...) La quiebra de este sistema lógico deja en libertad la materia real perteneciente a las culturas internas de América Latina y permite apreciarla en otras dimensiones".[635]

La búsqueda de la identidad, el desgarramiento de sentirse despojado de la historia, aparecía ya enunciado en el desolado monólogo de Eladio Linacero en *El pozo* de Onetti:

> "Fuera de todo ésto, que no cuenta para nada, ¿qué se puede hacer en este país? Nada, ni dejarse engañar. Si uno fuera una bestia rubia, acaso comprendiera a Hitler. hay posibilidades para una fe en Alemania; existe un antiguo pasado y un futuro cualquiera que sea. Si uno fuera un voluntarioso imbécil se dejaría ganar sin esfuerzos por la nueva mística germana.¿Pero aquí? Detrás de nosotros no

---

[635] RAMA, Angel: *Transculturación narrativa en América Latina*, México, Siglo XXI, 2da. edición, 1985, p. 53.

hay nada. Un gaucho, dos gauchos, treinta y tres gauchos".[636]

La identidad individual y la de los pueblos se relaciona con el pasado, con la historia que se proyecta en el presente, con la pertenencia y el arraigo a un espacio y a un tiempo determinados. Los narradores latinoamericanos proceden a la fundación mítica de una nueva historia asociada a una geografía -muchas veces imaginaria, como Santa María, Comala y Macondo-, para buscar las señas de identidad perdidas.

> "La construcción de la historia es reproducida por la construcción del discurso, de tal modo que las formas de la peripecia equivalen a las formas de la narratividad.(...)
> En cualquiera de estos tres niveles (lenguas, estructura literaria, cosmovisión) se verá que los productos resultantes del contacto cultural de la modernización, no pueden asimilarse a las creaciones urbanas del área cosmopolita pero tampoco al regionalismo anterior. Y se percibirá que las invenciones de los transculturadores fueron ampliamente facilitadas por la existencia de conformaciones culturales propias a que había llegado el continente mediante largos acriollamientos de mensajes".[637]

La modernidad de la narrativa del continente iniciada por Asturias, Carpentier, Rulfo, Lezama Lima, promueve una nueva identidad que parte del mestizaje de las numerosas fuentes de la cultura autóctona y universal. La *Generación del 55* propugna un nuevo retorno hacia América que se manifiesta en la inmersión en la realidad y la historia. Di Benedetto con *Zama* establece un nexo entre las preocupaciones estéticas de los escritores de generaciones anteriores con los de la *nueva promoción*.

---

[636] ONETTI, Juan carlos: *El pozo*, op. cit. p. 56. El subrayado es nuestro.

[637] RAMA, Angel: *Transculturación narrativa...*, op. cit. p. 55.

1.2. "ZAMA": LA RECEPCION DE LA CRITICA

En 1956 se publicó en Buenos Aires la novela *Zama* [638] del autor mendocino. Novela que recibió una acogida favorable e inmediata por parte de la crítica, tanto nacional como internacional.

La novela *Zama* ha sido la que le dio proyección internacional a la obra del autor mendocino. Innumerables artículos periodísticos y de revistas especializadas, acogieron con grandes elogios la aparición de esta obra que comenzó a ser traducida a varios idiomas, francés, alemán, polaco, italiano, inglés, al poco tiempo de su segunda edición.

Coincidiendo con la aparición de la novela, Antonio Pagés Larraya, que conocía los diferentes manuscritos previos de la misma, publicó un extenso y lúcido artículo en el diario boanerense "La Razón", al encontrarse con una renovada perspectiva en el libro impreso:

> "La historia de este oscuro funcionario colonial, de este trágico -y por trágico a veces cómico- don Diego de Zama, tiene todo lo que echábamos de menos en los primeros libros de di Benedetto. Hay riqueza de asunto y de expresión. El material es generoso, la fantasía da interés creciente al relato y con ser éste, por su ubicación en el tiempo de índole histórica, vibra en él un fuerte interés contemporáneo ya que el dolor, la frustración, la ilusión, y la quimera son de siempre. Y este azorado funcionario real aferrado a lo imposible, que siempre llega tardíamente a la realidad, acaso represente mucho del asombro abismal que hoy aqueja al hombre, obligado a una constante inquisición metafísica.

---

[638] DI BENEDETTO, A.: *Zama*, Buenos Aires, Ediciones Doble P, 1956; 2a. edic. Centro Editor de América Latina, 1967; 3a. edición y 1a.en España, Barcelona, Planeta, 1972.

(...) Un escritor libre, que domina totalmente su material, sinfoniza hasta el último detalle. Mínimos o cultos destellos de humor brincan en cada renglón. Y con ser la obra tan universal hay esguinces y nombres locales que, desde luego, hacen reír a los mendocinos.

Zama es una novela histórica escrita desde el punto de vista existencial. (...) Y aunque la historia se sitúa a fines del siglo XVIII tiene un sabor moderno que nace de la técnica del relato y de haber renunciado al arcaísmo lingüístico, aunque use giros y palabras de sabor arcaico. Nimbada a veces de sutilísimo humor esa prosa, que sabe ser lenta o cortante, según convenga al ritmo de la historia, revela la posesión de un estilo" [639].

La revista *Ficción* publicó también un elogioso comentario de la novela, en fechas próximas a su primera edición.

"Así como Inglaterra es Shakespeare, y España Cervantes, y Alemania Goethe, así, de igual manera, algún día, la Argentina será dos o tres nombres que ahora apenas balbuceamos o que quizá aún no han advenido.

Mas en la enumeración de esa fluencia imaginativa, creadora y potente, habrá un nódulo de difícil olvido: *Zama*". [640]

El autor de la elogiosa reseña detalla, como *defectos* de la novela, la presencia de vocablos inexistentes en el siglo XVIII, que el autor ha incorporado en el texto, y el perfil poco verosímil de algunos personajes y situaciones, defectos que no disminuyen el valor intrínseco de la obra:

---

[639] PAGES LARRAYA, Antonio: "Con *Zama* revela A. Di Benedetto aptitudes que honran a nuestra nueva generación", en "La Razón", 29 de Diciembre de 1956. Al cumplirse los treinta años de la publicación de la novela, "La Gaceta" de Tucumán, reeditó este antiguo pero sutil artículo de Pagés Larraya, el 12 de Octubre de 1986, con el título "Salutación a *Zama*".

[640] "*Zama* por Antonio Di Benedetto", en *Ficción*, Nro: 8, Buenos Aires, Goyanarte, Julio-Agosto, 1958, pp. 143-144. (El artículo no lleva nombre del autor; conocemos que fue escrito por Francisco Solero).

"...¿acaso con elementos más propios de los cronicones se crea una obra maestra? Por ventura, ¿una minuciosa reconstrucción histórica del lenguaje y costumbres hubiese dado el aura inefable, mágica que posee, tal como es *Zama*?. (...)

Pero pensamos que aun esos pequeños desajustes novelísticos otorgan a *Zama* ese hechizo avasallador que hace de ella una desusada y notable valencia literaria." [641]

La prestigiosa revista *Sur* también publicó una reseña de la novela, destacando sus logros y parte de las técnicas utilizadas por el autor en la construcción ficcional.

"Pero casi no importa en este libro la línea argumental, ni demasiado la psicología de los personajes, pese a ser Di Benedetto un buen psicólogo; *Zama* es fundamentalmente una novela de situaciones. Y si la personalidad del protagonista cobra verdadera importancia no es porque el novelista se aplique a dibujarla, sino porque ella misma se va haciendo y deshaciendo, a partir de las situaciones en que el autor -con criterio filosófico fácilmente discernible- la abandona.(...)

Las tres partes mencionadas, separadas entre sí por varios años, en vez de subdividirse en largos capítulos, aparecen respectivamente fragmentadas en breves y sucesivos enfoques por los que se diversifica la acción y la escena. Algo de ritmo cinematográfico, como anuncia Prelooker en la solapa. Y está logrado.(...)

Además de la capacidad psicológica, Di Benedetto tiene sentido de lo fantástico, que nos suministra a veces amalgamado con la trama. (...) Otras veces lo fantástico relampaguea, en breves historias autónomas, permanentemente interpoladas en el relato mayor.(...)

Di Benedetto sugiere a menudo más de lo que dice, pero si dice, dice bien" [642].

Norma Dumas realiza otra reseña elogiando la aparición de la novela en la revista *Comentario*, al publicarse el libro.

---

[641] *"Zama"*, en *Ficción* op. cit. p. 145.

[642] J.A.P. (Jorge Alberto Paita): "Antonio Di Benedetto: *Zama*", en *Sur*, Nro: 251, Buenos Aires, Marzo-Abril, 1958, pp. 78-80.

"La sutil reminiscencia de un pasado digno de presente más conciliatorio, se infiltra angustiosamente en un clima en el que la cólera se une al lamento, la nostalgia a la indiferencia, la preocupación al desapego, la íntima contrición a la ironía, tratando siempre de rescatar un futuro que acabará indefectiblemente en una eterna y sustancial claudicación. (...)

No puede sorprender el entusiasmo al que el editor alude en la mencionada solapa, es más, nos adherimos a él abiertamente, en la absoluta certeza de que *Zama* enriquecerá visiblemente nuestro acervo literario" [643].

Innumerables artículos periodísticos valoraron muy positivamente la novela de Di Benedetto, haciendo hincapié en el epígrafe que inicia el texto: "A las víctimas de la espera", y en la reconstrucción de un pasado histórico. En ese sentido se orienta la reseña aparecida también en *Bibliograma*, el Boletín del Instituto de Amigos del libro [644], como numerosos artículos periodísticos.

1.2.1. La segunda edición de "Zama"

La segunda edición de *Zama*, publicada también en Buenos Aires en 1967, incorpora una versión revisada y corregida por el autor. Como en la reedición de otros libros, Di Benedetto ha procedido a reformular la sintaxis, suprimir y sustituir vocablos. Búsqueda permanente de una perfección estilística extrema, que lleva el idioma a la máxima expresividad con la mayor economía de recursos. Algunas breves secuencias se reformulan y añaden algún elemento, como la aparición de una perra en celo, al comienzo de la novela para reforzar el

[643] DUMAS, Norma: "*Zama* por A. Di Benedetto", en *Comentario*, Nro: 17, Buenos Aires, Octubre-Diciembre de 1957, pp. 91-92.

[644] GIGLI, Adelaida: "Zama", *Bibliograma*, Nro: 17, Buenos Aires, Instituto de Amigos del Libro, 1957.

sentido analógico de apetencias sexuales de don Diego de Zama. En ediciones posteriores la sintaxis sufre nuevas modificaciones, en especial, en cuanto a la puntuación que tiende a las frases más breves y concisas, especialmente en la tercera parte de la novela.

La segunda edición de la novela concitó también el interés de la crítica. Merece destacar la reseña de Adolfo Ruiz Díaz, en la medida que contextualiza la nueva edición de la novela en el panorama de la literatura argentina de los años sesenta. Años signados por la difusión masiva de obras de autores argentinos y latinoamericanos.

> "El contexto en que ahora habrá de funcionar *Zama* ha variado de manera notoria. La faz social de la literatura argentina y, en general, latinoamericana es otra. El proceso se ha cumplido hacia adentro y hacia afuera. Con aceleración impresionante los escritores de estos países se dirigen a un público creciente que cuenta efectivamente con ellos. Está en vías claras la afirmación de una comunidad literaria en nuestro idioma. (...)
>
> Zama y la tierra que pisa son inseparables y hasta indiscernibles. No se trata de un escenario sino, en la acepción de Ortega, de una cabal circunstancia. (...)
>
> *Zama* ofrece una versión admirable de uno de los motivos en que se reconoce nuestro tiempo. Diego de Zama es un hombre incapaz de vivir en los lugares que habitaba y que se decía apostar su vida a otros lugares. Al parecer no tiene imaginación ni valentía para trastocar sus anhelos en proyectos". [645]

La segunda edición del libro, coincidió prácticamente con su traducción al alemán con el título *Und Zama wartet* (*Y Zama*

---

[645] RUIZ DIAZ, Adolfo: "La segunda edición de *Zama* (1967)", en *Revista de Literaturas modernas*, Nro: 7, Mendoza, Universidad Nacional de Cuyo, 1968, pp.137-140.

espera) [646]. Günter Lorenz, el crítico y ensayista alemán que se ha ocupado de analizar y difundir la obra de Di Benedetto en el ámbito alemán, publicó un artículo en la revista *Humboldt* valorando la indudable calidad artística de la novela.

> "Gracias a la perfección estilística y reflexiva, Benedetto ha transformado este tema plurifacético y abigarrado, delicado e insidioso, cargado de conceptos ideológicos y filosóficos, en una novela magnífica, singular, exenta de dogmatismos, que impresiona por su lógica y por su autenticidad universal. Con su manera fría de presentarla, fundada en la dialéctica, incluye el autor consideraciones históricas claramente definidas, así como una ambigüedad decepcionante de su auténtico medio ambiente y de su lenguaje" [647].

Destaca Lorenz la importancia de la obra de Di Benedetto particularmente por tratarse de un escritor de provincia, que ha logrado trascender las fronteras de su ciudad, como las del país por su indudable calidad.

> "...porque Di Benedetto no es porteño, es decir que no es un autor residente en Buenos Aires. La literatura argentina moderna, de Borges a Silvina Bullrich, de Cortázar a Bioy Casares, es indiscutiblemente metropolitana, porque no dedica la menor atención a la

---

[646] DI BENEDETTO, A: *Und Zama wartet*, Verlag-Tübingen und Basel, Horst Ermann, 1967. Traducción de María Mamberg. Al año siguiente se tradujo también *El silenciero* con el título de *Stille*, Frankfurt am Main, Shurkamp Verlag, 1968.

[647] LORENZ. Günter: "El mundo ibérico a través del libro alemán", en *Humboldt*, Nro: 38, Hamburgo, s/fecha, p. 82. Varios periódicos y revistas alemanes, austríacos y suizos, reseñaron elogiosamente las dos traducciones del escritor argentino: LORENZ, G.: "Und Zama wartet", *Die Welt*, Hamburgo, 28 de Marzo de 1968 y "Die literatur klopfzeinechen", en *Die Welt*, 17 de Febrero de 1977; BUNGERT, Alfons: "Stille", *Saabrücken Zeitung*, Shurkamp, Viena, 28 de Septiembre de 1968; BEIER, Erwin: "Und Zama wartet", *Neue Volksbildung*, Viena, Octubre de 1968, entre otros que se reseñan en la bibliografía general.

suerte ni al carácter de *la provincia*, es decir, a la inmensa mayoría del país, que no reside en la capital, formada y reglamentada a la europea. (...) Pero Antonio Di Benedetto nació en Mendoza, en el extremo occidental del país y en el ámbito de influencia de las tradiciones incas"[648].

En España la obra de Di Benedetto no tuvo ninguna repercusión hasta la reedición hecha en 1979 por la Editorial Alfaguara. Epoca en la que Di Benedetto está radicado en España, ha publicado *Absurdos*, la antología *Caballo en el salitral*, reseñas, comentarios y cuentos en diversos medios periodísticos y ha obtenido premios en concursos de cuentos. Además de haber sido galardonado en Italia con el Premio Italia-América Latina por esta obra en 1978. [649] Entrevistas televisivas, reportajes y comentarios se suceden en diversos medios a partir de esta fecha.

Ana Puértolas publicó un breve comentario de la novela en *Revista de Occidente*, en el que señala el desconocimiento y la ignorancia con que han pasado las anteriores ediciones de *Zama* en los círculos literarios españoles. El comentario de la autora señala que "*Zama* es la historia de una larga espera que no conduce a nada", conduce más bien a la degradación y al "...proceso de locura en que se va sumiendo el protagonista narrador". Acaba la reseña con una intepretación singular:

"(...) los años de espera se convierten en unos, también

---

[648] LORENZ, G.: op. cit. p. 82.

[649] DI BENEDETTO, A.: *Zama*, Madrid, Alfaguara, 1979. 3a. edic. en España. Ediciones anteriores fueron las de Planeta, Barcelona, 1972, 2a.edición, Madrid, Círculo de Lectores, 1974.

lentos e inútiles, años de aprendizaje para la destrucción y la muerte" [650].

El diario *El País* señaló también el desconocimiento que había rodeado la publicación de la novela en España

"Hace siete años se editó por primera vez en España la novela *Zama*, que aquí pasó inadvertida, mientras se leía en alemán, inglés y portugués; la canadiense Hilda Creswick de Cowan la estudiaba como ejemplo del sentimiento de autodestrucción; Graciela Ricci publicaba un ensayo titulado *Los circuitos interiores: Zama*; en Francia proyectaban que este relato fuera la base de un guión cinematográfico; y la narración era galardonada con el Premio Italia-América Latina 1978. (...)

"*Zama* es el relato de la prolija y total destrucción que padece -entre 1790 y 1799- don Diego de Zama, un imaginario asesor letrado de un gobernador del virreinato del Río de la Plata. Una destrucción que se cumple desde afuera y por dentro del propio Zama y que se relata con un lenguaje matemático por su precisión y por el progreso de la acción" [651].

En un curso sobre literatura hispanoamericana realizado en Bilbao, Juan José Saer -narrador de origen santafesino miembro de la generación del sesenta-, señaló la maestría de la novela de Di Benedetto.

"Zama es superior a la mayor parte de novelas que se han escrito en lengua española en los últimos treinta años, pero ninguna buena novela latinoamericana es superior a *Zama.(...)* 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 idea o imagen del pasado que es propia del observador y que no corresponde a ningún hecho histórico preciso.(...)

Esa simplicidad narrativa es engañosa: una y otra vez la

---

[650] PUERTOLAS, Ana: "Antonio Di Benedetto: *Zama*", en *Revista de Occidente*, Nro: 46, Madrid, 1980, pp.213-214.

[651] S/autor: "A las víctimas de la espera", *El País*, Miércoles 18 de Julio de 1979. Sec. Libros.

narración lineal es interferida por breves historias, alegorías, metáforas, que anulan la ilusión biográfica e instalan el conjunto de lo narrado en una dimensión mítica. (...) Que yo sepa, ningún narrador en América, excepción hecha quizá de Borges o de Felisberto Hernández, había intentado, por los mismos años, experiencias equivalentes" [652].

La confrontación de estos comentarios, suscitados por la aparición de la segunda novela de Di Benedetto, revelan que la misma ofrece diversas y variadas lecturas no siempre coincidentes. Nos interesa destacar que el propósito del autor, desde sus primeros libros, ha sido el de formular narraciones abiertas a múltiples interpretaciones, que abran una puerta a la cooperación textual, como denomina Umberto Eco a la función interpretativa y creativa del receptor. En el "Borrador de un reportaje", que precede la segunda edición de *Mundo animal*, el autor expresaba:

"Que el libro no termine con la lectura de la letra, que lo mío sea un estímulo de aptitudes creadoras de los otros y, a su merced, vaya más lejos de donde yo pueda llevarlo" [653].

Zama es una novela sumamente compleja, no en su estilo y lenguaje, sino en la composición de la trama, por las múltiples referencias intertextuales, por la profusión y variedad de los procedimientos narrativos que incorpora, por el valor simbólico y sugerente del discurso. Lo que justifica las lecturas también

---

[652] SAER, Juan José: "*Zama* de Antonio Di Benedetto", en GNUTZMAN, Rita (ed.): *Literatura hispanoamericana*, Bilbao, Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco, s/fecha, p. 141. Artículo reproducido con el título: "La obra de Di Benedetto, entre el olvido y la incomprensión: *Zama*", en "Clarín", Buenos Aires, 20 de Noviembre de 1986, Sec. Cultura, pp.5-6.

[653] DI BENEDETTO, A.: "Borrador de un reportaje", *Mundo animal*, op. cit. p. 10.

divergentes que se pueden efectuar de la misma, que estarán íntimamente relacionadas con la experiencia cultural propia de cada actualizador de la lectura.

De los comentarios reseñados con anterioridad extraemos una serie de caracterizaciones de la novela: se resalta el valor del tratamiento psicológico del personaje, el hecho de ser una narración de situaciones y circunstancias con contenido filosófico expresamente existencial y se señala el contenido de reconstrucción histórica que lleva a cabo el texto. Entre las técnicas y procedimientos narrativos se hace referencia al proceso autogenerador del lenguaje como elaboración de un proceso de la conciencia. Jorge Alberto Paita alude al empleo de secuencias proyectadas como en una narración fílmica, a la incorporación en la trama de elementos fantásticos y a la sucesión de relatos breves -en lugar de capítulos- como si de una serie de cuentos se tratara.

Estas opiniones, vertidas por diferentes críticos, refuerzan la originalidad en el tratamiento de los textos lograda por Di Benedetto. En *Zama* se produce la confluencia y el sincretismo de todas las preocupaciones éticas y estéticas que el autor ha venido desarrollando desde sus primeros cuentos publicados en *Mundo animal*. En *Zama* confluyen los elementos de la literatura fantástica, del objetivismo descriptivo, del realismo social y de raíz histórica, de la estética cinematográfica, de la construcción de una novela a partir de fragmentos.

En la narrativa del autor hallamos una coherencia ética y una serie de temas recurrentes. Desde los primeros cuentos de *Mundo animal*, la preocupación esencial de los textos se centra en la temática del hombre despojado, en el sentido sartreano

del despojamiento del ser, víctima de la culpa, de la espera, del ruido físico y metafísico, de un absurdo destino que se impone. El hombre es un prisionero de ese destino gobernado por ignotas fuerzas. La única actividad que realiza es la elaboración mental de otros posibles destinos o la búsqueda de vías de purificación que lo acerquen al encuentro de la lucidez, de la unidad del propio ser, al reencuentro consigo mismo. En esta novela la búsqueda de la propia identidad se relaciona con la búsqueda de la identidad y del destino americanos en la reconstrucción de un pasado histórico que se funde con el presente.

Zama fue la obra que más galardones y premios obtuvo por parte de la crítica nacional como internacional. El premio más destacado, de los que mereció la novela, fue el otorgado por el Instituto Italo-Latinoamericano de Roma. Galardón que se concede cada dos años, del cual se habían hecho merecedoras en años anteriores, obras como *Paradiso* de Lezama Lima en 1972, *El astillero* del uruguayo Juan Carlos Onetti en 1974, *Teresa Batista cansada de guerra* de Jorge Amado, en 1976. En 1978, la obra galardonada fue *Zama* del escritor argentino.

La prensa italiana recogió con amplios comentarios el valor de la obra y lo merecido del premio [654]. Destacan los

---

[654] D'ARCANGELO, Lucio: "Il romanzo come ricerca di radici interiori: Il senso della vita", *Il Popolo*, Roma, 15 de Noviembre de 1978; BIANCHINI, Angela: "Cervantes in sudamerica: *Zama*", *La Stampa*, 29 de Abril de 1978; D'ARCANGELO, Lucio: "La narrativa latino-americana: bilancio degli ultimi tre anni", *L'Osservatore romano*, 18 de Marzo de 1977; MELIS, Antonio: "Esilio e attesa", *Corriere della sera*, Roma, 11 de Noviembre de 1978; MAURO, Walter: "Di Benedetto: scoprirsi scrittore ascoltando storie di emigrati", *Il Tempo*, Roma, 8 de Noviembre de 1978; FABIANI, Gianni: "Di Benedetto: un nuevo Svevo dalla pampa", *Corriere di Roma*, 15 de Enero de 1979.

BIBLIOTECA

diversos artículos la concisión del estilo, la síntesi metafórica de la novela que abarca la realidad y el sueño, l filosofía y la metafísica, generadora de una nueva forma d realismo mágico, iniciado ya en América por Carpentier Asturias y Rulfo. En esta cuarta edición del premio "II-LA' competían como finalistas novelas de gran calidad como: *Tre tristes tigres*, de Guillermo Cabrera Infante, *El recurso de método* de Alejo Carpentier, *Hijo de hombre* de Augusto Ro Bastos, *Abadón el exterminador* de Ernesto Sábato y *Zama* d Antonio Di Benedetto.

1.2.2. Ensayos y estudios sobre la obra

Zama ha sido también la novela que atrajo la mayor atención por parte de estudiosos y críticos de la literatura argentina. Ensayos que difieren en los métodos de análisis y en las conclusiones acerca del significado último de la novela.

Noé Jitrik, en el ensayo titulado *La nueva promoción*, analiza la novela de Di Benedetto, en relación con las obras de otros miembros de esa *nueva promoción*: Beatriz Guido, David Viñas, H. A. Murena, Alberto Rodríguez y Juan José Manauta. La incorporación de una serie de temas y técnicas narrativas, como el psicoanálisis, el periodismo y la cinematografía, es utilizada por estos autores para cuestionar la historia y el presente, para tratar el tema de la tierra como problema social o fuerza engendradora, y para recrear problemas de carácter religioso y ético. Coinciden también estos novelistas en la configuración de textos que obligan al lector a la discusión, a la participación en la reelaboración del texto por medio de la

lectura e interpretación de los significados.

> "(...) dirigiendo la ambigüedad, Di Benedetto ha hecho una de las más hermosas novelas de los últimos años, tan cargada de sugerencias que su objetivo fundamental, lograr la lucidez para acompañar a las criaturas, ha sido obtenido con una dosis de poesía que hace olvidar los requerimientos de la clara angustia que Di Benedetto no ha desdeñado exponer" [655].

El trabajo más relevante sobre *Zama* por su rigor formal es el estudio de Graciela Ricci que, partiendo de un enfoque hermenéutico y psicoanalítico, señala la evolución de la conciencia en la búsqueda del centro, del sí mismo. El yo, en sus manifestaciones inconscientes, realiza un movimiento circular que se cierra con el encuentro del *Self*, del sí mismo. Las teorías jungianas de individuación, se complementan en este análisis, con el concepto de inconsciente formulado por D.T. Suzuki, las nociones del budismo zen y del psicoanálisis formuladas por Erich Fromm.

Graciela Ricci interpreta la novela como una *fantasía del Self*, como una totalidad psíquica o *Personaje Unico* que se escinde en múltiples personajes. Equipara la novela con un *mandala*, como una serie sucesiva de círculos concéntricos que incluyen la parte consciente de Zama, las distintas regiones de lo inconsciente y la zona de contacto con lo trascendente, con la consciencia cósmica. Este proceso se lleva a cabo en tres etapas cronológicas, 1790-1794-1799, que van marcando el descenso paulatino del personaje y el despojamiento de lo material hacia ese centro. Para Graciela Ricci la novela cumple una función integradora:

---

[655] JITRIK, Noé: *La nueva promoción*, Mendoza, Edición de la Biblioteca San Martín, Cuadernos de Versión, 1959, p. 55.

"(...) en un mundo disociado neuróticamente, en un mu que ha perdido sus Raíces, desintegrado por el choque pulsiones destructivas, su función debe no ser t re-crear el mundo sino restablecer el equilibrio ón olvidado y compensar el vacío del centro" [656].

La aventura interior del asesor letrado se sumerge de el yo consciente y superficial en el yo inconsciente, en Conciencia Cósmica, en la que el ser se reencuentra con universo en el que renace. Esta evolución que señala Grac Ricci en su estudio, coincide con los planteamientos de Mir Elíade de la regeneración lograda por medio del regreso tiempo original, dado que el *centro de la tierra* constituye *imago mundi* que permite la comunicación con el Universo, co todo [657]. El regreso de Zama hacia ese tiempo primigenio, h el centro de la tierra -representado por el desierto y bosque-, es el que le permite el reencuentro con el unive con la historia y consigo mismo.

El autor ha utilizado similares procedimientos y recurrido a imágenes simbólicas de una aventura interior, retorno al comienzo de los tiempos, en textos previos a elaboración de *Zama*. La aventura interior de Santiago, en *Pentágono*, gira en torno a la imposibilidad de un an verdadero por la traición y la separación del objeto del des La aventura mental del protagonista lo lleva al juicio final a la expiación a través de un viaje. Viaje que implica u forma de ingresar en un espacio abierto, sin límites, en cual el protagonista se halla consigo mismo, con su soledad,

---

[656] RICCI, Graciela: *Los circuitos interiores: Zama en la ob de Di Benedetto*, Buenos Aires, Fernando García Cambeiro, 19 p. 93.

[657] ELIADE, Mircea: *Lo sagrado y lo profano*, op. cit. Cap. I II.

propio ser y con la constatación de su fracaso.

Del mismo modo, don Diego de Zama, acuciado por las urgencias sexuales y la necesidad de amar, inicia un camino poblado de traiciones y de degradación, que sólo se ven mitigadas por la imaginación compensadora. Las figuras enigmáticas de mujeres ideales que pueblan los sueños y las fantasías de Zama, constituyen el correlato de la idealización de Annabella. Para Zama, el amor es inalcanzable, acceder al otro se convierte en mera ilusión, en un ideal imposible [658]. Como afirma Octavio Paz en *El laberinto de la soledad* (1950):

> "En nuestro mundo el amor es una experiencia casi inaccesible. Todo se opone a él: moral, clases, leyes, razas y los mismos enamorados. La mujer siempre ha sido para el hombre *lo otro*, su contrario y complemento. Si una parte de nuestro ser anhela fundirse a ella, otra, no menos imperiosamente la aparta y excluye. La mujer es un objeto, alternativamente precioso o nocivo, mas siempre diferente.(...) Entre la mujer y nosotros se interpone un fantasma: el de su imagen, el de la imagen que nosotros nos hacemos de ella y con la que ella se reviste" [659].

---

[658] El amor como meta imposible constituye un eje común en torno al cual giran las novelas de Onetti, como *La vida breve* y *El astillero*. Brausen sufre las mismas derrotas en el amor que sus personajes proyectados, Díaz Grey y Arce, que persiguen a la enigmática Elena Sala y a la prostituta Queca. Acaban en el mismo fracaso que el derrotado Larsen, quien persigue a la hija de Petrus y sólo logra acceder a la mujer que la asiste en el hogar. Bioy Casares, en innumerables relatos, ha tomado como tema la imposibilidad del amor o el logro sólo de la apariencia y simulacro de lo que se busca. *El héroe de las mujeres*, "En memoria de Paulina", *Dormir al sol*, constituyen algunos ejemplos de esa búsqueda de la unión con el *otro*, que acaba en fracaso. El mismo tema aparece en los primeros relatos de Di Benedetto, que hemos analizado en los primeros capítulos, como en "Las poderosas improbabilidades", tema que se reitera en *El Pentágono* y en "El cariño de los tontos".

[659] PAZ, Octavio: *El laberinto de la soledad*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 11a. edic., 1986, p. 177.

Una de las enigmáticas mujeres que se le aparecen a Zama en sus delirios y cavilaciones, reflexiona de manera similar:

> "Se puede ser la una y ser la otra. El consigue ver a una mujer como es y como la desea.(...)
> -Pero si él ama a esa mujer. Porque si se aferra únicamente a la que *ya no es*, ama una fantasía peligrosa. De ella vendría un día, para él, la destemplanza, la desazón, tal vez el horror".[660]

Las apetencias sexuales de Zama siempre se ven burladas y postergadas. La deseada Rita y Luciana que obsesionan los deseos del asesor letrado, se entregan al oficial mayor Bermúdez, un ser inferior a sus ojos. Zama logra calmar sus impulsos persiguiendo a una mulata, pero no halla el amor que busca. Zama, como Santiago saben que: "...si bastase con amar las cosas serían demasiado sencillas. Cuanto más se ama más se consolida lo absurdo", como afirma Camus [661].

Graciela Ricci, en un artículo que complementa el estudio de su libro ya citado, amplía el concepto del tiempo en la novela.[662] El tiempo se presenta como una realidad ilusoria que puede encubrir espacios insospechados. En ese espacio absoluto en el que se sitúa Zama, el de su conciencia, el tiempo fluye históricamente, pero también se detiene en el proceso mental de su propia búsqueda. El tiempo de la novela implica la

---

[660] DI BENEDETTO, A.: *Zama*, op. cit. p. 167.

[661] CAMUS, Albert: "El Donjuanismo", en *El mito de Sísifo-El hombre rebelde*, Buenos Aires, Losada, 1967, 5a. edic. p. 59.

[662] RICCI, Graciela: "Zama, un héroe mítico en el espacio absoluto", en *Mitos populares y personajes literarios*, Buenos Aires, Ediciones Castañeda, 1978. Recopilación de los trabajos presentados a la VIII Reunión del Centro de Estudios Latinoamericanos, Villa Allende, 1976, pp. 167-186.

evolución es un proceso de la conciencia de Zama en un espacio indefinible que puede ser Paraguay o cualquier otro sitio.

La novela y el diálogo de los textos. Zama de antonio Di Benedetto [663] de Malva Filer, completa el estudio de Graciela Ricci con el análisis de las fuentes históricas que mantienen una relación intertextual con *Zama* en lo referente al periodo histórico y al marco geográfico seleccionado por el autor. Siguiendo las teorías de Camus y Sartre, la autora analiza también los motivos existenciales que subyacen en el texto. Analiza luego los símbolos e imágenes arquetípicas, partiendo del estudio previo de Graciela Ricci, que amplía con nuevas interpretaciones.

Hilda Moira Creswick aporta una visión global de la obra del autor en relación con los impulsos autodestructivos de los protagonistas de sus ficciones. La autora encuentra la manifestación de esa pulsión autodestructiva a través de toda la obra de Di Benedetto.

> "El sentimiento trágico de la vida es abrumador en toda la narrativa de Di Benedetto. los protagonistas, bajo el peso de su existencia, renuncian a toda esperanza y, como a Marcela y Zama, les parece que no vale la pena ninguna acción. En varios personajes, se nota el dominio de esta pasividad destructora" [664].

Di Benedetto ha reconocido en varias entrevistas el valor totalizador de los trabajos de análisis crítico que estas

---

[663] FILER, Malva: *La novela y el diálogo de los textos. Zama de Antonio Di Benedetto*, México, Oasis, 1982.

[664] CRESWICK, Hilda Moira: "El tema de la autodestrucción en la narrativa de Antonio Di Benedetto", Ontario, University of New Brunswick, Department of Romance Languages, Thesis for the degree of Master of Arts, 1974 (copia en microfilm), p. 46.

autoras han llevado a cabo. Análisis que le han descubier aspectos ignorados de sus narraciones, por el rigor de l modelos de estudio empleados.

> "¿Cuáles son las modalidades críticas que más n interesan? Las que toman en cuenta el argumento o creación de personajes, y mejor si el crítico en crítica, se lo cuenta a sus propios lectores. (...) Pa cada autor joven deseo que haya un crítico alerta, con tuve la suerte que me ocurriera como autor de *Zama*" [665]

Numerosos artículos incorporados en textos generales y e revistas especializadas -de los que haremos referencia en transcurso del análisis-, también se han ocupado de la nove de Di Benedetto. Hemos mencionado los más importantes por visión integral de la obra en relación con los demás textos d autor.

En la ya citada entrevista con Lorenz, Di Benedet comentaba el contenido y algunos procedimientos empleados en novela:

> "Mi libro que mejor considero, *Zama*, contiene variad esencias: el misterio y la aventura, la angustia, muerte y la espera. Son temas universales. No obstant para ilustrarlos en una obra ambiciosa como la que m proponía, yo no tenía opción; sólo americanos tenían qu ser los personajes y el escenario. Y no cualquier punto d América, sino de un sitio de condiciones acentuadamen expresivas y significativas, que resultó ser el Paragua país que en el libro no está mencionado ni una sola vez. (...) quise llamar a mi libro "Espera en medio de l tierra". Desistí porque era muy explicativo y larg

---

[665] A.A.V.V.: "Antonio Di Benedetto", *Encuesta a la literatur latinoamericana*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latin 1987, pp. 412-413. Otras afirmaciones en: s/ firma: "I sufrimiento es un compañero del escritor: Antonio D Benedetto", en *La Verdad*, Murcia, 5 de agosto de 197 ZARAGOZA, Celia: "Antonio Di Benedetto: El instinto de muert es tema permanente en mis libros", "El País", op. cit.

aunque contiene mucho del sentido potencial del drama de don Diego de Zama, su personaje, y del drama de todos nosotros.
(...) *Zama* es el libro de la espera. ¡La espera, no la esperanza! *Zama* existe porque yo tenía que expresar de alguna forma el padecimiento de la espera. Lo primero que tuve fue el final. Todo lo que en el libro lo precede vino después, si quisiera bromear diría que escribí una novela para justificar un epílogo" [666].

La declaración del autor reafirma esa voluntad de recrear un ambiente, un espacio típicamente americano en su novela, más allá de la universalidad del planteamiento humano, filosófico y ético que motiva las contradictorias conductas de don Diego de Zama en el texto, común en otras obras de su creación.

"Con alguna frecuencia me he detenido ante el cuadro de la soledad y el desamparo, la doble cara del absurdo , la angustia de la espera, los misterios del alma (uno de ellos la capacidad de amar), las formas del daño y del mal, la seducción de la muerte, el muro o el vacío de la nada". [667]

Bajo la apariencia de una estructura lineal, de un lenguaje comprensible, de una ficcionalización realista, la novela se abre a múltiples lecturas e interpretaciones, a la búsqueda de los múltiples textos que han servido al autor para reelaborar una amplia metáfora de América y del hombre contemporáneo.

---

[666] LORENZ, Günter: "Antonio Di Benedetto", op. cit. p. 132.

[667] A.A.V.V.: *Encuestra a la literatura latinoamericana*, op. cit. p. 411.

1.3. ESTRUCTURA DE LA NOVELA

Zama tiene una estructura formal compleja y muy elaborada pese a las declaraciones del autor, que ha manifestado haber escrito la novela en diferentes momentos y con distinto ritmo, lo que no excluye la complejidad del proyecto.

> "De tiempo atrás, mientras yo andaba entre los tratados, don Diego de Zama los frecuentaba conmigo. Cuando los cerramos, él sabía dónde estaba y yo sabía qué tenía que hacer con él. Bastaba ponerlo en el medio elegido, en una situación dada y de ahí desenvolver sus posibilidades, con su enmadejada subjetividad, en ese lugar y ese tiempo que bien podría no ser el de él, sino el nuestro.
> Luego obtuve mis vacaciones y alquilé una casa vacía. Me encerré, sólo salía para alimentarme. pero se agotaron los dieciocho días de la licencia y me faltaba la tercera parte de la novela. Tuve que volver al mundo, pero no cejé: en el diario mismo, en las mañanas, en siete u ocho días más terminé el libro. Por eso el estilo de la tercera parte es distinto de los anteriores: las oraciones breves, las frases mínimas. No disponía de tiempo para los desenvolvimientos..." [668].

La novela está estructurada en torno a tres periodos temporales definidos: 1790-1794-1799. Diez años en la vida de don Diego de Zama, que coinciden con el fin del siglo XVIII y el inminente advenimiento de la Independencia argentina en 1810 y paraguaya en 1811. Las postrimerías del periodo colonial constituyen un indicio no sólo en el plano de la cronología, sino de los significados que pueden derivarse de una metalectura de los textos históricos.

Para Graciela Ricci la elección numérica adquiere un contenido simbólico en la novela: 1799, el último año del

---

[668] LORENZ, G.: "A. Di Benedetto", op. cit. pp. 132-133.

siglo, implicaría que tras todo final hay un nuevo comienzo. El *cero* de 1790 representa el cosmos en su estado de inmanifestación. El *cuatro* del segundo periodo simbolizaría el número de la manifestación universal -que coincide con la réplica en *Zama* de la Creación del mundo-, y el *nueve*, número circular, después del que se retoma el *cero* o el *diez*. Manifestación cíclica completa, el *cero* o *círculo* es para la autora, símbolo del mundo y el *Uno* podría representarse como el punto dentro del círculo, emblema del Principio.[669]

Hemos señalado en el análisis de *El Pentágono* o *Annabella*, que el texto está dividido en tres partes tituladas: Epoca especulativa, Epoca crítica y Epoca de la realidad. En cada una de ellas Santiago elabora una serie de cuentos fundados sobre hipótesis con la inclusión y supresión de personajes en relación con su esposa Barbarita y su anhelada amante ideal Annabella. La última época, de la Realidad, enfrenta a Santiago con esa realidad que había venido negando. Santiago debe expiar su culpa en un largo viaje al final de cuyo trayecto encuentra la constatación de su fracaso y un espacio absoluto donde puede reencontrarse consigo mismo y reiniciar una nueva vida. Santiago retorna al punto de partida: su soledad y desamor. El círculo se cierra con el retorno a la situación del comienzo.

En *Zama* hallamos una parcial coincidencia estructural: 1790 constituye la etapa inicial, especulativa, de don Diego de Zama. Rememora su pasado heroico y sus conflictos presentes con el medio y la cultura que lo circundan, los conflictos amorosos por la lejanía de Marta, su esposa, los deseos amatorios y los choques con la realidad en la búsqueda de un nuevo amor.

---

[669] RICCI, Graciela: *Los circuitos interiores: Zama*, op. cit. p. 55.

1794, época crítica de Diego de Zama, coincide con empobrecimiento progresivo del protagonista, el traslado vivienda, el hambre y los padecimientos. El amor anhelado convierte en una relación degradada con una viuda española c la que tiene un hijo. El hijo y la mujer, en lugar de aferra Zama a lo concreto, a la realidad, lo sumen en la enfermeda en la postración.

La última etapa 1799, que coincide con la época de realidad en *El Pentágono*, en *Zama* lleva al protagonista a persecusión de un bandido, a internarse en el espacio abi del campo y los bosques. Al final del camino, repudiado po doble traición y mutilado, queda ante un espacio abierto y s ante su fracaso, con la presencia del enigmático niño rubio reafirma el papel de su conciencia, lo enfrenta a la reali de su fracaso y de su propia miseria como hombre irrealiza

Las tres partes de la novela tienen diferente extensió medida que el tiempo cronológico avanza, el texto de la no disminuye en extensión, al igual que en *El Pentágono*. En am novelas los acontecimientos son expuestos por la voz de narrador-protagonista que incorpora en el discurso versiones de la realidad entremezcladas con los sueños, fantasías y las fluctuaciones de su conciencia.

El personaje constituye una visión importante en estructuración del discurso de la novela. Como afirma Jitrik al referirse a la narración en primera persona:

> "(...) el personaje sigue siendo el punto de vista importante que tiene la novela. (...) El personaje, c representante de lo humano, es el soporte de la acció la novela". "Al identificarse el relator con el perso aparentemente pierde existencia el espacio entre esc

> y escrito, pues el relato aparece como independiente del autor y aún habiéndolo eliminado. (...) Con este procedimiento, el autor aspira a disolver totalmente su responsabilidad en una existencia ajena, pura criatura, dueña de sus puntos de vista y que rechaza el cortejo de su forma de ser y actuar con las respectivas del autor, que se ha limitado de este modo, a un acto de creación objetivado" [670].

La primera parte correspondiente a 1790 es la más extensa -noventa y siete páginas que, prácticamente, ocupan la mitad del texto de la novela-. Este primer periodo presenta una mayor elaboración de la sintaxis. Las oraciones incorporan abundante adjetivación y predominan las formas subordinadas de conexión de los periodos oracionales. El discurso de Zama describe el mundo real que lo rodea, el mundo de sus fantasías y sueños interiores. Esta primera época del año 1790 está subdividida en veintitrés apartados -que no llegan a constituir capítulos-, a su vez, éstos se separan en parágrafos de diferente extensión.

La segunda etapa, 1794, subdivida en once capítulos, tiene una extensión menor: sesenta y dos páginas. Este periodo se inicia con una comparación del momento de la creación del mundo por parte de un Dios, que no es un dios sino un hombre.

1799, la última época de la novela, tiene sólo cuarenta páginas y dieciséis capítulos. La persecución del bandido Vicuña Porto lleva a Zama al tránsito por el campo y los bosques. El lenguaje se torna conceptual y despojado de relaciones sintácticas complejas, siguiendo el mismo proceso de la conciencia de Zama.

Cada parte de la novela está separada en breves capítulos

---

[670] KITRIK, Noé: *Mensaje y procedimiento en la novela*, op. cit. pp. 60-61.

que, a su vez, se subdividen tipográficamente en parágra Estos constituyen microhistorias subordinadas al tema cen de la novela. Modo de construcción que el autor ya ha empleado en la elaboración de *El Pentágono* en forma de cuer que se relacionan con un tema central.

Cada párrafo y segmento del discurso narrativo constit una unidad semántica con múltiples connotaciones. complejidad de la novela, de la lectura y de interpretaciones, deviene de esa apertura del discurso a o significados, al entrecruzamiento con otros discursos amplían, en lugar de precisar el significado. Microhisto que se relacionan -de manera directa o indirecta-, con personaje central y unificador de Zama. Al mismo tiempo consciencia del protagonista se proyecta y se bifurca sueños, fantasías, delirios, reflexiones de trasfo filosófico, histórico, psicológico, simbólico.

El lenguaje, de una notable sencillez y tono coloquial convierte de este modo en el vehículo de múlti significados. Graciela Ricci señala en este mismo sentido qu

> "(...) las palabras cotidianas, cuando son trasladadas su estado práctico-funcional, a otro alegórico, se car de sonoridades y de tensión interna. Adquieren por consistencia, el valor de entes autónomos, se símb plurivalentes" [671] .

La novela se abre a otros textos a otros significados una relación de transtextualidad cuyas fuentes se om deliberadamente. *Zama* posee algunos atributos similares a de la novela del imaginario Ts'ui Pên de Borges:

---

[671] RICCI, Graciela: *Los circuitos interiores: Zama*, op. p. 29.

"Ts'ui Pên fue un novelista genial, pero también fue un hombre de letras que sin duda no se consideró un mero novelista. El testimonio de sus contemporáneos proclama -y harto lo confirma su vida- sus aficiones metafísica, místicas. La controversia filosófica usurpa buena parte de su novela. Sé que de todos los problemas, ninguno lo inquietó y lo trabajó como el abismal problema del tiempo. Ahora bien, ese es el *único* problema que no figura en las páginas del *Jardín*. Ni siquiera usa la palabra que quiere decir *tiempo*. ¿Cómo se explica usted esa voluntaria opinión?.

Propuse varias soluciones; todas, insuficientes" [672] .

En el texto de la novela coexisten distintos niveles espacio-temporales. El espacio *tópico* -en la caracterización de Greimas- en el que se desenvuelve la vida cotidiana de Zama [673], constituye un espacio geográfico que, se supone, refleja la ciudad de Asunción, los barrios periféricos y luego el campo y los bosques de la región hoy pertenenciente a Brasil. Junto a estos espacios caracterizados en la novela, Zama evoca espacios *utópicos* en los que podría realizarse como persona y cumplir sus aspiraciones de ascenso. Buenos Aires, Chile o la soñada España, se superponen como espacios contrapuestos y meta a la que aspira arribar el protagonista.

Las dos primeras partes de la novela transcurren en un ambiente urbano que, más que descripto, es sugerido por la mediación del discurso de Zama a través de los movimientos que realiza. El ambiente surge encajado en la anécdota. El espacio y la naturaleza, como en *Mundo animal*, se convierte también en modelo de significaciones analógicas y simbólicas en la permanente interrelación del mundo animal con el mundo de los

---

[672] BORGES, Jorge Luis: "El jardín de senderos que se bifurcan", en *Ficciones*, op. cit. p. 113.

[673] GREIMAS, A.J.: *La semiótica del texto*, op. cit.

hombres.

El tiempo de la novela se ajusta a una cronolc determinada en tres etapas que abarcan la última década siglo XVIII. El tiempo histórico fluye de una manera lin Pero hay otro tiempo subjetivo -el tiempo de la consciencia Zama-, que se detiene, retrocede al pasado en la evocaci avanza en el futuro y se superpone en el presente continuo la narración. Lo que ha llevado a Graciela Ricci a afirmar (la novela:

> "(...) transcurre en un Tiempo atemporal (al (asistimos dentro de la conciencia de Zama), y en un lu geográfico de contornos imprecisos que, por algu descripciones y palabras sueltas en guaraní, se infi que es Asunción del Paraguay" [674].

El tiempo cronológico y el subjetivo se entrecruzan mismo modo que alterna lo real y lo fantástico dentro del mis nivel discursivo. Como afirma Rosa Boldori, el paso consta de la realidad a la fantasía se efectúa sin alteraciones en forma narrativa.

> "(...) se ve favorecido por la cotidianeidad del lengu que al no concordar a veces con lo fantástico (contenido, produce en el lector un efecti desconcierto".[675]

La incorporación de múltiples referencias intertextua

---

[674] RICCI, G.: *Los circuitos interiores*, op. cit. p. 17.

[675] BOLDORI, Rosa: "Antonio Di Benedetto y las *zonas de conta* en la literatura", en *Boletín de literaturas hispánicas*, N 8, Santa Fe, Universidad Nacional del Litoral, 1967, p. Artículo reproducido también en BARUFALDI. R., BOLDORI, I CASTELLI, E.: *Moyano, Di Benedetto, Cortázar*, Santa I Colmegna, 1968, pp. 37-50.

de carácter filosófico -cuyas huellas remiten a Schopenhauer, Camus y Sartre-, de carácter psicológico -relacionadas con las teorías freudianas y jungianas acerca de los mecanismos de transferencia y del inconsciente colectivo-, se superponen con otras múltiples relaciones intertextuales. Elementos de la literatura fantástica -que encuentran similitudes con otros narradores argentinos y del continente, como Borges, Cortázar, Asturias, Carpentier y Roa Bastos-, se superponen con nociones de la literatura del absurdo al estilo de Kafka, Ionesco y Beckett. Sumado a todo ello, se intercalan relecturas y reinterpretaciones de textos históricos.

Fiel a la premisa de Borges acerca de que un libro encierra muchos libros, Di Benedetto ha construido una compleja novela que, desde el mismo y simple título, sugiere y connota una serie de significados. El nombre Zama recuerda a la Batalla homónima de las guerras Púnicas. El nombre coincide parcialmente con el del funcionario de la colonia el doctor Zamalloa, funcionario del Paraguay en las fechas en que se desarrolla la novela. La palabra sáncrita *Zama*, como afirma Graciela Ricci, también significa paz y sosiego [676]. La misma autora señala también la coincidencia del comienzo del nombre con la última letra del alfabeto y el final con la primera. Si tomamos el alfabeto como alegoría del mundo, el círculo se completa y se cierra en el espacio de la novela.

El personaje se revela como un protagonista portador de múltiples significados por la variedad de connotaciones de su propio nombre, por su experiencia construida con el aporte de innumerables libros.

---

[676] RICCI, Graciela: op. cit. p. 70.

1.3.1. El espacio urbano: 1790.

La primera parte de *Zama* se desarrolla en la ciud flanqueda por el río y el puerto, al que Zama se dirige en esperanza de recibir noticias. Carta de su esposa, de la que halla separado desde hace catorce meses por los imperativos su cargo, y de la Corona española proclamando un ascenso traslado que modifique su destino.

La analogía y el simbolismo del mundo animal aparece, co en sus primeros cuentos, en las primeras páginas de la nov con un contenido simbólico y anticipador del desarrollo texto. La animalidad representa las fuerzas vitales instintivas del hombre al mismo tiempo que la carencia espiritualidad y desamparo que las especies enfrentan en circunstancias.

> "Con su pequeña ola y sus remolinos sin salida, ib venía, con precisión, un mono muerto, todavía complet no descompuesto. El agua, ante el bosque, fue siempre invitación al viaje, que él no hizo hasta no ser mo sino cadáver de mono. El agua quería llevárselo y se llevaba, pero se le enredó entre los palos del mu decrépito y ahí estaba él, por irse y no, y estábamos.
> Ahí estábamos, por irnos y no".[677]

Esta secuencia inicial - o prolepsis en la terminología Genette-, resume y anticipa el desarrollo posterior de secuencias de la novela. Graciela Ricci y Malva Filer explicado en sus análisis la simbología del agua cc representación del seno materno. La figura del mono mue representa para las autoras, la posibilidad de acceder al v

[677] DI BENEDETTO, A.: *Zama*, op. cit. p. 11.

que incie una nueva vida, a la resurrección. Zama, al igual que el mono, quiere partir pero sigue atado a la tierra por una voluntad superior. Como la naturaleza que mantiene atrapado al cadáver del mono, está allí esperando marcharse atrapado por una kafkiana burocracia colonial.

La situación inicial de Zama contemplando el mono en el río, tiene como correlato y antecedente el comienzo del cuento "Nido en los huesos", de *Mundo animal:*

> "Yo no soy el mono. Tengo ideas distintas, aunque se nos haya puesto, por lo menos al principio, en la misma situación". [678]

Zama está solo, dando vueltas a sus pensamientos , pese a estar rodeado por otras personas. Parte de una situación inicial de soledad e incomunicación, imagen que se repite al final del texto. Como Eladio Linacero en *El pozo* de Onetti, Zama se halla hundido moralmente en la soledad y la espera de un nuevo destino. Devanando su soliloquio de angustia y soledad, Zama va componiendo su propia historia con retazos de recuerdos, momentos fugaces del presente, fantasías, ilusiones y falsas percepciones.

> "(...) por mi escasa o nula facilidad para hacer amigos íntimos con quienes explayarme. Debía llevar la espera -y el desabrimiento- en soliloquio, sin comunicarlo. Como me lo decía a veces ese insolente Ventura Prieto. (...) Consideraba que, en esta tierra llana, yo parecía estar en un pozo" [679].

Ventura Prieto, personaje de rango inferior a Zama, opera como la proyección de la conciencia del personaje, desvelando

---

[678] DI BENEDETTO:"Nido en los huesos", *Mundo animal*,p.25.

[679] DI BENEDETTO, A.: *Zama*, op. cit. p. 12.

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE BIBLIOTECA

analogías y símbolos que Zama retransmite sin confiar demasiado en el discurso ajeno. Como Besarión en *El silenciero*, Ventura Prieto desvela los contenidos de la realidad y de la conciencia que Zama es incapaz de analizar y asumir.

> "Dijo que hay un pez en ese mismo río, que las aguas no quieren y él, el pez, debe pasar la vida, toda la vida, como el mono, en vaivén dentro de ellas; aún de un modo más penoso, porque está vivo y tiene que luchar constantemente con el flujo líquido que quiere arrojarlo a tierra. Dijo ventura Prieto que esos sufridos peces, tan apegados al elemento que los repele, quizá apegados a pesar de sí mismos, tienen que emplear casi íntegramente sus energías en la conquista de la permanencia, y aunque siempre están en peligro de ser arrojados del seno del río, tanto que nunca se les encuentra en la parte central del cauce, sino en los bordes, alcanzan larga vida, mayor que la normal entre los otros peces. (...)
> Yo había seguido con viciada curiosidad esta historia, que no creí. Al considerarla recelaba de pensar en el pez y en mí a un mismo tiempo".[680]

Las dos imágenes simbólicas relacionadas con el mundo de los animales constituyen el marco alrededor del cual se despliegan todas las acciones del relato. Toda la historia de *Zama* se relaciona con la idea del deseo del viaje, mientras gira de modo permanente en el mismo sitio. El relato de los peces constituye una metáfora de la propia situación de Zama, mientras espera que llegue alguna carta de su esposa Marta, rechaza y a la vez quiere integrarse en el medio que habita. Este primer capítulo breve, resume y anticipa los ejes fundamentales alrededor de los que se recrea la novela, proyectándose en varias direcciones a través de secuencias fragmentadas, elípticas, superpuestas, como en una narración fílmica.

---

[680] DI BENEDETTO: Op. cit. pp. 12-13.

Zama en esa ciudad rodeada por una naturaleza arrobadora cuyas arenas provocan visiones, entrevé la figura de un puma. El animal es sólo una advertencia de la imaginación, de las fuerzas de la libido que le previenen de los peligrosos juegos que ésta puede desencadenar. La fantasía psíquica anticipa también la serie de juegos amorosos en los que Diego se va a ir involucrando. El mundo de los animales opera como la imagen reflejada en un espejo de las fuerzas instintivas del personaje.

> "(...) estático e inofensivo como una decoración, muy liso, sin detalles, como si no tuviera garras ni dientes" [681].

Una caminata a la hora de la siesta por los bordes del arroyo, permite a Zama entrever en las aguas cuerpos de mujeres gozando del baño. Perseguido por una mulata, la golpea brutalmente por la ira de haber sido descubierto. El marido de una de las bañistas, mujer blanca, posteriormente reta a duelo al "asqueroso mirón". La conducta de Zama, que oscila entre el fervor a una esposa ausente y el irrefrenable impulso sexual que lo domina, se revela mostrando en diversos momentos la contradicción entre una moral asumida y unos actos que no se corresponden con esa concepción. Zama, el valoroso pacificador de indios elogiado por los reyes de España, es capaz de castigar brutalmente a una mulata y de huir de un duelo de honor.

> "¡Habrá duelo!, y se fue y me dejó. (...)
> Pero no habría. Por toda la calle no pasaban más que una perra en celo y sus pretendientes de cuatro patas; en consecuencia, ningún testigo le exigiría el cumplimiento

---

[681] DI BENEDETTO, A: op. cit. p. 13.

de su palabra. (...) De mi parte, peores flaquezas po reprocharme". [682]

Zama el justiciero, el otrora enérgico corregidor de corte, en su nueva situación de asesor letrado se somete a arbitrariedades del gobernador. Por orden de éste, de interrogar a un preso y buscar el medio de eximirlo de carg La incorruptible moral de don Diego, otra vez se tor contradictoria, el fin justifica los medios.

"Se imponía atenderlo y no darme por enterado de cór llegó a mí ni con qué alta recomendación y designios recomendante. Era preciso que yo cuidase mi estabilid mi puesto, justamente para poder desembarazarme de del puesto". [683]

la declaración del reo constituye un relato mínimo carácter fantástico. El breve cuento intercalado en el tex refuerza las connotaciones de los conflictos del mismo Zama.

"-Yo era un tenaz fumador. Una noche quedé dormido c un tabaco en la boca. Desperté con miedo de despert Parece que lo sabía: me había nacido un ala de murciélag Con repugnancia, en la oscuridad busqué mi cuchillo may Me la corté. Caída, a la luz del día, era una mujer more y yo decía que la amaba. Me llevaron a prisión". [684]

La secuencia queda inconclusa, no es retomada para ampl el final del proceso. Se puede suponer que, por ser blanco gozar de recomendaciones favorables, el preso recobra libertad. Al narrador no le interesa la historia del prisione sino el sueño que se ha convertido en fatal realidad. microrrelato intercalado opera como una secuencia o rel

---

[682] DI BENEDETTO, A.: op. cit. p. 15.

[683] Ibíd. p. 16.

[684] Ibíd. p. 17.

subordinado a la sintaxis narrativa global del texto, refuerza los propios condicionantes culturales y racistas de Zama, manifiestos cuando espiaba el baño de las mujeres en el río, sin saber aún quiénes eran las bañistas.

> "No quise seguir mirando, porque me arrebataba y podía ser mulata y yo ni verlas debía, para no soñar con ellas, y predisponerme y venir en derrota". [685]

Zama cuida su honor y su moral porque vive pendiente de dos metas: su esposa Marta, los niños y su madre, con quienes espera reencontrarse. Objetivo que depende de un ascenso y del traslado a Buenos Aires o Chile, la otra meta de su larga espera.

> "La distancia implicaba tortura, por la rigurosa lealtad guardada a Marta, aunque a mi conciencia no pudiera explicarle claramente por qué le era tan fiel" [686].

La vida cotidiana de don Diego transcurre entre las ocupaciones en el despacho de la gobernación, la monótona vida social de la ciudad y la casa de don Domingo Gallegos Moyano en la que se hospeda. Rompe la monotonía de su existencia la imperiosa urgencia de amar y de calmar sus impulsos sexuales que, constantemente, tropiezan con una realidad adversa y con

---

[685] DI BENEDETTO, A: op. cit. p. 14.
El racismo de Zama resulta anacrónico, R. KONETZKE señala que, en el siglo XVIII la población mestiza aumentaba día a día de uniones ilegítimas. En 1771 la Iglesia y el Estado combatieron como franca inmoralidad el mestizaje de españoles y portugueses con indias a las que se vinculaban ocasionalmente, pero la mezcla de sangre prosiguió aumentando de manera creciente. Félix de Azara se sorprendió al llegar a Paraguay del color blanco de la piel de los mestizos nacidos de la mezcla de guaraníes y españoles, en *América Latina. La época colonial*, Madrid, Siglo XXI, 19a. edic., Vol. II, pp. 75-90.

[686] DI BENEDETTO, A. op. cit. p. 21.

sus propios condicionamientos culturales.

Al regresar una noche a la casa en la que se hosp tropieza con Rita, la hija del propietario. La joven, en huida ante la presencia de Zama, cae al suelo.

> "Tuve, como predestinado, la sorpresa y una mujer herm y fresca conmigo.(...)
> Corrí a ayudarla, aunque ya medio se ponía de pi evidentemente no precisaba socorro. Mas yo, descontrola para aprovechar, la tomé de atrás y terminé de alz mientras mis manos codiciosas hacían presión sobre pechos. Eran blandos, como muy tocados".[687]

La reunión social en la casa de un ministro, a la asisten los miembros de la corte virreinal, pone a Z nuevamente ante una contradictoria situación. Al final de cena los ministros españoles de la Real Hacienda proponen reunión con mulatas libres en una casa de las afueras. Za deslumbrado por la posibilidad de acceder a Rita, es el úr que se niega a participar de la aventura. Comportamiento provoca el asombro y la malicia de sus contertulios.

> "-¿Solo blanca ha de ser?
> -¿Y española! -respondí con arrogancia.
> Lo terminante de mi réplica cortó cualquier posibili de comentario".[688]

La respuesta de Zama no esconde virtuosismo, sino sin desplazamiento de su interés hacia Luciana -la mujer ministro Honorio Piñares de Luenga-, a la que entrevió e hojas y árboles bañándose en el arroyo y se halla presente la reunión. El amor para el inconstante Diego es la única n

---

[687] DI BENEDETTO, A: op. cit.. p. 22.

[688] Ibíd. p. 25.

en ese momento.

> "Si de regreso me hubiese dado en la calle con su majestad y en sus labios esta propuesta: *Zama, ¿quieres cargo en Buenos-Ayres, mejor visto y rentado, si es que aceptas partir mañana?*, le habría respondido: *Todavía no*".
> 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" [689].

El virtuosismo que Zama enarbola como un mérito para su ascenso, choca con la concepción moral de sus pares. El ex capitán del Rey, el oficial mayor Bermúdez - caracterizado por utilizar un reluciente casco en toda ocasión-, le señala a Zama la interpretación que los demás hacen de su conducta.

> "Yo, que soy americano, el único americano en la administración de esta provincia, aunque tenía probada mi lealtad al monarca, proclamé en la fiesta que sólo me conformaba con mujeres españolas. Mi esposa, sobre hallarse lejos, era también americana y, en consecuencia, mis palabras únicamente significaban una cosa: que yo codiciaba o poseía ya a una mujer de la colonia, en franco adulterio, por ser yo casado, y si la hembra también lo estaba, en redoblado delito.
> Me encontré de pronto, elaborando una justificación: yo solamente quise decir mujer blanca, como opuesta a indias, mulatas y negras, que me inspiraban repugnancia" [690].

De regreso a su casa Zama entrevé, entre las penumbras de su cuarto, a un niño rubio, desarrapado y descalzo. El niño huye velozmente sin haber robado sus monedas de plata. Nadie encuentra al posible ladronzuelo, los dueños de la casa y los esclavos negros no encuentran la menor huella del niño. Tal vez el niño sólo exista en la imaginación de don Diego, tan

---

[689] DI BENEDETTO, A: op. cit. p. 27.

[690] Ibíd. p. 33.

proclive a ver pumas de fantasía e inventar amores imposi
que convierte casi en verdad la supersticiosa presunción d
esclavo.

"Los esclavos se consultaron entre sí, con la mira
voces bajas y nerviosas.
Uno de ellos, un zambo, resumió lo que podía consid
un dictamen:
-Ha de ser un niño muerto, mi amo".[691]

Zama, cada vez que se ve desbordado por la incomprens
e inasequible realidad, regresa con el pensamiento al recu
de su esposa Marta, a las epístolas pidiéndole paciencia
soportar las malas condiciones económicas en pos del ascens
traslado futuro. Marta, la madre, los niños, significan
pasado, la paz del hogar al que Diego vuelve para confortar
dramas cotidianos. Pero Marta es el pasado y está lejos.
fantasía compensadora, se trastoca en sueños y fanta
reparadoras de su soledad y deseo de amar.

"Esa noche soñé que por barco llegaba una m
solitaria y sonriente, sólo para mí, necesitada de
amparo, que se confiaba a mis brazos y mezclaba con la
su ternura. Pude precisar su rostro, gentil y un v
rubio que le hacía durazno el cuello y me ponía golosc
No era Marta; tampoco Luciana. No era nadie que
conociese" [692].

El amor al que aspira Zama es más ideal que real
concreto. Zama, como Santiago en *El Pentágono*, desea a
Annabella que no existe. "Annabella es aquello a lo cual
tiende", dictamina el juez, por eso Santiago no la encuentra.

---

[691] DI BENEDETTO, A: op. cit. p. 29.

[692] Ibíd. p. 38.

¿Nunca seré el visitado del amor? No el amor de Luciana, si es que lo conseguía, sino el de una mujer de otras regiones, un ser de finezas y caricias como podía haberlo en Europa, donde siquiera unos meses hace frío y las mujeres usan abrigos suaves al tacto como los cuerpos que cobijan.

Europa, nieve, mujeres aseadas porque no transpiran con exceso y habitan casas pulidas donde ningún piso es de tierra. Cuerpos sin ropas en aposentos caldeados, con lumbre y alfombras. Rusia, las princesas... Y yo ahí, sin unos labios para mis labios, en un país que infinidad de francesas y de rusas, que infinidad de personas en el mundo jamás oyeron mentar. (...)

Yo, en medio de toda la tierra de un Continente, que me resultaba invisible, aunque lo sentía en torno, como un paraíso desolado y excesivamente inmenso para mis piernas. Para nadie existía América, sino para mí; pero no existía sino en mis necesidades, en mis deseos y en mis temores" [693].

Don Diego de Zama vive el desgarramiento continuo de una vida carente de sentido, absurda, en el mismo sentido que interpretaba la existencia Albert Camus.

"(...) en un universo privado repentinamente de ilusiones y de luces, el hombre se siente extraño. Es un exilio sin remedio, pues está privado de los recuerdos de una patria perdida, o de la esperanza de una tierra prometida. Tal divorcio entre el hombre y su vida, entre el actor y su decoración, es propiamente el sentimiento de lo absurdo".

" Mi razonamiento quiere ser fiel a la evidencia que lo ha estimulado. Esta evidencia es lo absurdo. es el divorcio entre el espíritu que desea y el mundo que decepciona, mi nostalgia de unidad, el universo disperso y la contradicción que los encadena" [694].

Zama pretende rehabilitarse ante su propia conciencia y redimir sus inconductas. Tropieza en el camino con una indígena enferma tirada en la calle, le arroja unas monedas y le promete

---

[693] DI BENEDETTO, A: op. cit. pp. 39-40.

[694] CAMUS, Albert: *El mito de Sísifo*, op. cit. p. 15 y 45.

ayuda. En la casa de la *Gâaigüí*, o curandera, Zama ve a u niño rubio que ayuda a la anciana. La persecución y la huid veloz del niño dejan a Zama con la ira y la percepción de qu ese niño forma parte de un plan urdido en su contra por Ventur Prieto.

La contradicción acecha permanentemente la conducta d asesor letrado. Concede audiencia por orden del gobernador un anciano, quien dice ser descendiente del adelantado Irala hallarse en la miseria. Zama, despótico y dueño del poder, compromete a brindarle encomienda de indios en nombre de S Majestad. Ventura Prieto, nuevamente se convierte en *portador de una conciencia crítica que Zama pretende ignorar*

> "Dijo que para privar de libertad a cien o doscient nativos y hacerlos trabajar en provecho ajeno no t mérito suficiente un papel antiguo con el nombre de Ira
> Como todavía no acertaba a comprender si criticaba *disposición favorable al anciano o simplemente el régim* de encomiendas, quise explorar un poco más, y le pregu cuál título consideraba válido para obtener la encomienc
> -*Ninguno* -me *respondió*-, *y menos que todos el de* herencia remota. (...)
> -¿Estaré hablando con un español o un americano?
> Y *él*, incontinente, me replicó:
> -¡Español, señor! Pero un español lleno de asombro a tantos americanos que quieren parecer españoles y no ellos mismos lo que son" [695].

---

[695] DI BENEDETTO, A: op. cit. p. 44.

* Don Diego de Zama aplica la ley colonial arbitrariame Dados los abusos cometidos, la Corona había prohibido sistema, aunque toleraba casos marginales e ilegales *determinados territorios*. En el siglo XVIII "la *institución* la encomienda había caído en desuso. El número de los in encomendados y de las encomiendas mismas habían merm considerablemente. Por lo demás, estaban tan sobrecargada: gravámenes, que los encomenderos retenían apenas la mitac los tributos indígenas recaudados". KONETZKE, R.: *Amé Latina*, op. cit. p. 180.

Zama siente su propio yo invadido, interferido por la conciencia del otro. Hecho que le hace perder la poca seguridad que tiene sobre sí mismo. Ventura Prieto disminuye su autoridad, su concepción del mundo. Cada apreciación del español, para Zama, constituye una agresiva humillación. Como todo ser solitario, imaginativo y atormentado, no dialoga. En su soledad construye imaginarios triunfos sobre el amor, que en la práctica se convierten en fracaso, en un destino que es cumplido por otros.

Del mismo modo que Santiago suprime del texto de *El Pentágono* a aquellos antagonistas que no agradan a sus deseos, Zama emplea el poder para eliminar a esa conciencia crítica que le molesta. Dando rienda suelta a su indignación gratuita Zama golpea a Ventura Prieto, que acaba destituido de su puesto y encarcelado por orden del gobernador.

> "Entendí que la partida estaba ganada, aunque Prieto fuese español y yo americano. Operaba la solidaridad de estado.
> Supe pues, cómo organizar mi relato" [696].

Suprimido el factor de perturbación de su conciencia, Zama prosigue el laborioso asedio amoroso a Luciana. La mujer se presta al juego de la seducción y el rechazo, de intrigas y ardides. Zama sabe que persigue a una mujer inculta pero está obsesionado por la posesión de su cuerpo. Tras ese objetivo comete toda clase de imprudencias acudiendo a su casa mientras el marido está en la ciudad, se somete a un juego del que se sabe perdedor.

> "Yo estaba enamorado de su cuerpo y hacia él tendía. Nada más me importaba de esa mujer iletrada, de rostro

[696] DI BENEDETTO, A: op. cit. p. 52.

incapaz de sugerir impresiones amables. Pero ella despreciaba a quien pretendiera el amor de su cuerpo" .

"Toda disciplina para que el rigor de la prescindencia de mujer no fuese extremo se había quebrantado. Yo era el caballo sobre la raya y la orden se difería" [697].

El instinto desbocado de Zama lo lleva a perseguir a las mujeres nativas que dejan al atardecer sus mercadillos. En las afueras de la ciudad logra saciar sus apetitos con una mulata. La culpa se instala en su mente después de satisfacer sus deseos con una nativa que le hizo recobrar, por un momento la "juventud perfecta" de los dieciocho años.

"Resistía mi propia mirada, consciente de que ante los ojos de Marta habría sentido necesidad de cortarme algo"[698]

Zama en su alienación no comprende el mundo que lo rodea. Vive anclado en su glorioso pasado -que sólo conocemos por su relato-, pendiente del reconocimiento de sus méritos por parte de la Corona Española. Sumido en su propio yo, no visualiza ni comprende los movimientos que ocurren a su alrededor. Diego, mientras espera ansiosamente un reconocimiento de su labor, observa inmutable el ascenso y traslado del gobernador y el cambio de destino de Ventura Prieto. Prieto se marcha a Chile, sitio anhelado por el protagonista, vecino a la tierra de su esposa y de su madre. Del mismo modo, la deseada Luciana prosigue jugando a seducirlo y burlarse luego. Quien consigue traspasar el portal de su casa es el oficial mayor Bermúdez, anterior amante de Rita. Sus deseos y anhelos son cumplidos por otros hombres que lo desplazan de sus objetivos y de sus deseos.

---

[697] DI BENEDETTO, A.: op. cit. pp. 54 y 60.

[698] Ibíd. p. 66.

Incapaz de analizar y comprender el mundo y la vida, el asesor letrado se deja arrastrar por la ira que se apodera de él como vía de escape de sus constantes frustraciones. Se ve a sí mismo como un animal que necesita escapar, pero tropieza con una roca. En cada embestida contra la roca se provoca una nueva herida. Como Sísifo, Zama se ve condenado a un infierno del que no puede escapar. El mito es reelaborado para simbolizar el absurdo que rodea la vida del protagonista, retomado ya por Camus en sus ensayos.

> "Sísifo es el héroe absurdo. Lo es tanto por sus pasiones como por su tormento. Su desprecio de los dioses, su odio a la muerte y su apasionamiento por la vida le valieron ese suplicio indecible en el que todo el ser se dedica a no acabar en nada. Es el precio que hay que pagar por las pasiones de esta tierra" [699].

La separación entre la realidad y el deseo, entre la voluntad y la conducta, conducen a don Diego de Zama a elaborar una serie de teorías posibles sobre su forma de actuar.

> "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 transformarme, a posteriori, en algo repelente y abominable" [700].

Pese a la reflexión, que da idea de la lúcida conciencia de la propia e hipersensible marginalidad del protagonista, como afirma Rosa Boldori [701], Zama se degrada cada vez más. Juega

---

[699] CAMUS, Albert: *El mito de Sísifo*, op. cit. p. 94.

[700] DI BENEDETTO, A: op. cit. p. 73.

[701] BOLDORI, Rosa: "Di Benedetto y las zonas de contacto", en op. cit. pp.37-50.

todo su dinero apostando a los caballos, se hunde nauseabundas tabernas. Describe con minucioso detalle el r de un anciano -que recuerda la escena del café en *La Naúse* Sartre como apunta coincidentemente Malva Filer [702] -, y pros con el frustrante juego amoroso con Luciana.

Constata, una vez más, que sus deseos son realizados los otros, que su destino es cumplido por desprecia personajes inferiores a su rango. El oficial mayor Bermúde: del brillante casco, no sólo seduce a Rita y la abandona l de deshonrarla públicamente, sino que accede a la esq Luciana y posiblemente a su cuerpo.

Las fantasías oníricas, en las que los elementos de teoría jungiana del inconsciente se entremezclan, desarro otra secuencia narrativa intercalada. Zama está en el ú materno con la espada y el sombrero puestos esperandc momento de nacer. Cuando se acerca el momento de la expuls un caballero de reluciente casco impide el alumbramiento. l tarde, en un escenario decorativo de batallas inmóviles, Z ve desprenderse del friso la figura de un jinete de brill casco que, al pasar con su caballo, lo llena de tierra.

El oficial mayor se ha interpuesto al nacimiento de nuevo amor y una nueva vida para Zama, primero en relación Rita, más tarde en conseguir a la deseada Luciana. El frac el desplazamiento por otras personas del lugar que ocupa er mundo, se le presentan a don Diego como factores heredac transmitidos aún antes de nacer. El gran friso inmóvil

---

[702] FILER, Malva: *La novela y el diálogo de los textos*, op. p.77. Cfr.: SARTRE, Jean-Paul: *La náusea*, Barcelona, S Barral, 1981, pp. 27 y ss.

pinta la escena de una batalla antigua del que se desprende una figura, remonta esa postergación a épocas aún más remotas.

El autor se ha referido, en algunos reportajes, a esa percepción de un pasado transmitido a través de diferentes generaciones, que se presentan como vidas superpuestas.

> "(...) antes del psicoanálisis tenía la convicción de que vivía a partir de ese día, pero después me di cuenta de que vivía desde antes, no sólo en el tiempo de la estancia en el seno materno, sino que voy percibiendo que vivo las vidas de mis padres, de mis abuelos y de otros que están más lejos y no los reconozco perfectamente, pero que de repente se me aparecen y brotan" [703].

La noción del inconsciente como portador de imágenes primordiales y arquetípicas formulado por Jung [704], explica esa pervivencia de recuerdos producidos aún antes del nacimiento. Recurso ampliamente utilizado por la literatura con variadas significaciones: como culpa y estigma heredado, en el caso de H.A. Murena en *El pecado original de América*, como memoria colectiva -concepto también jungiano asociado a lo inconsciente-, empleado por Roa Bastos en su cuento "Nonato", por Carlos Fuentes en *Cristóbal nonato*, como hemos señalado al tratar los cuentos de *Mundo animal*. En *Zama* esa noción de memoria heredada aparece no sólo en relación con Diego de Zama, sino también de Tora, la esclava negra que asiste al protagonista en la casa de Ignacio soledo.

> "-¿Y tú tienes recuerdos desde que naciste?
> -Desde antes, su merced. (...)

---

[703] SOLER SERRANO, Joaquín: "Antonio Di Benedetto", op. cit. p. 611.

[704] JUNG, C.G.: *Arquetipos e inconsciente colectivo*, op. cit., Cap.II y *Símbolos de transformación*, op. cit.

Se desnudó el brazo hasta más arriba del codo. Me mo su antiguo y cicatrizado hundimiento de la carne.

Tengo otros en el cuerpo. Nací con ellos. Un blan enojado, quiso matar a mi madre con una cadena. Yo est adentro de mi madre; no había nacido.

-¿Y lo recuerdas?

-Sí, su merced" [705].

Rita deshonrada públicamente por Bermúdez, clama a Die que limpie su ultraje. Para resguardar el honor y su pues Zama se traslada a vivir a una posada huyendo de responsabilidad que la joven le exige. En todos sus actos Za se revela como un ser egoísta y abyecto que antepone s inmediatos intereses a cualquier otro acto de amistad entrega. Tan ocupado en su ensimismamiento y en su pasión p Luciana, es el único en la ciudad que ignora la inminer partida de la mujer.

Luciana con su marido emprende el viaje a España. Hono Piñares de Luenga, Ministro de la Real Hacienda y dueño de vasta hacienda de Villa Rica, al igual que hiciera su pad también indiano, decide marchar a España a disfrutar de l bienes acumulados en América renunciando a sus cargos.

Zama, que tanto ha suspirado por Luciana, asume c indiferencia la partida ante la sola promesa de la mujer de q hará gestiones para lograr su ascenso desde el Reino. Don Die suprime de su vida y de sus preocupaciones a las personas q han movido todos sus actos. Del mismo modo que Santia suprimía personajes en cada cuento de *El Pentágono*, con diferencia que los suyos, eran personajes de papel, de pu invención.

---

[705] DI BENEDETTO, A: op. cit. p. 146.

"Una presencia quedaba suprimida. Yo tendría en adelante mis tardes libres. (...) ya no estaban el oficial Bermúdez y Ventura Prieto, los dos tenían razones por qué vivir y no me interesaba su destino.(...)
No obstante no estaba todo bien. (...)
Sin embargo, era como si yo, yo mismo, pudiera generar el fracaso. Y he aquí que al mismo tiempo me juzgaba inculpable de ese probable fracaso, como si mis culpas fueran heredadas y no me importaba demasiado" [706].

Zama utiliza los mecanismos de proyección de las culpas -mecanismo del inconsciente que Freud y Jung han analizado en sus teorías del psicoanálisis-. Las culpas son heredadas por tanto Zama no se considera responsable directo de sus fracasos. Zama, personaje de ficción y productor del discurso, al mismo tiempo anticipa de manera deliberada el mecanismo de producción posterior del texto que depende de otra voluntad, de un creador que ya ha previsto el esquema de la novela

"Pero recelaba de otra etapa -¿lejana? ¿inmediata?- irrebatible, a la que yo llegaría sin vigor, como a una extinción en el vacío.
¿Qué era eso tan peor? ¿La destitución, acaso? ¿La pobreza? ¿Alguna afrenta? ¿Tal vez la muerte? ¿Qué, qué era?... Nada, lo ignoro. Era nada. Nada.
Quise discernir el porqué de ese vuelco y advertí que era como si hubiese andado largo tiempo hacia un previsto esquema y estuviera ya dentro de él" [707].

1.3.2. La ciudad y los suburbios: 1794.

La segunda parte de la novela, correspondiente al periodo de 1794, se inicia con otro microrrelato de carácter simbólico y analógico con el desarrollo de las secuencias narrativas

---

[706] DI BENEDETTO, A: op. cit. p. 106.

[707] Ibíd. p. 107.

posteriores. Zama alude a la creación del mundo por obra Dios que posee la figura de un hombre. Acuciado por su in soledad y por la ira que ese tormento le provoca, es decidió crear al hombre. Pero su empresa fracasó.

> "(...) porque el hombre creó multitud de dioses q miraban bien al primero y no sólo se repartie universo, sino que algunos de ellos impusieron hegen El mayor fracaso del dios consistió en que podía hombre, pero el hombre no podía verlo a él, (...) n eliminó los males y desde entonces, para manifes presencia, se complacía en agitarlos, ora aquí allá". [708]

Esta secuencia intercalada se abre también a mú significados. Desde la alusión al dios-autor creador del que ha prefijado un esquema para sus personajes, ha ilusión del propio Zama de que puede semejarse a ese di humano y crear un hombre a su imagen y semejanza.[709]

> "Quise ser padre. Ser padre nuevamente, con hi mismo, donde yo estaba, que pudiese entregarm mirada de cariño cuando yo pusiese en él mis ojos desolación" [710].

Zama recurre para sus paternales propósitos a la med de Emilia, una viuda y pobrísima española que le sirve posada. Zama por mantener las apariencias sigue viviendo posada, pero duerme en el *rancho* pobre y sucio de Emilia

---

[708] DI BENEDETTO, A: op. cit. pp. 111-112.

[709] Roa Bastos en *Hijo de hombre*, recurre también a la inv de la fe cristiana. Los nativos adoran al Cristo de Itap talla de madera hecha por un leproso, que representa a u hijo de los hombres, con los mismos defectos y miseri quienes le veneran y no admiten la presencia de un intangible y perfecto. ROA BASTOS, A.:*Hijo de hombre*,

[710] DI BENEDETTO, A: op. cit. p. 112.

mujer lo único que le interesa del asesor son las escasas monedas que pueda darle para sus subsistencia.

> "El niño nació enteco, sin duda porque la madre había gastado todas sus energías, gritándome". (...)
> "Mi hijo, en cuatro patas, sucio hasta confundirse, en el crepúsculo, con la propia tierra. Un estilo de mimetismo. Por lo menos poseía esa defensa, característica de las bestias" [711].

La ciudad ha crecido en los cuatro años transcurridos. El nuevo gobernador, persona vulgar y grosera, promete interceder ante el Rey por el ascenso de Zama. Aunque sabe que los pliegos enviados de nada sirven y que el hijo, que podría aducir como carga para solicitar el envío de dinero, es bastardo. [712]

Un nuevo personaje pone a Zama ante el conflicto de la posibilidad de comunicación y la traición para preservar sus intereses. Manuel Fernández, un humilde escribiente de la gobernación es castigado por escribir un libro en el trabajo. Zama simula amistad con Fernández para averiguar los motivos de su inconducta para con la Corona, información que vierte como inquisidor en un informe para el gobernador.

Manuel Fernández, el otro, acaba desplazando y asumiendo la personalidad del cada vez más empobrecido asesor letrado. Fernández tiene una justificación real para vivir, la escritura.

---

[711] DI BENEDETTO, A: op. cit. pp. 113, y 122-123.

[712] R. Konetzke señala que en la segunda mitad del siglo XVIII, bajo el régimen borbónico accedían al cargo de gobernadores miembros de la baja nobleza y de la burguesía destacados en el plano militar, reemplazando a los nobles que antes detentaban esos cargos. KONETZKE, R: *América Latina*, op. cit.

"-Los hijos se realizan, pero no se sabe si para e
o para el mal. Los libros se hacen sólo para la ver
la belleza". (...)
"La disposición de escribir no es una semill
germina en tiempo fijo. Es un animalito que está
cueva y procrea cuando se le ocurre, porque su ép
variable". (...)
"Yo no sólo escribo: hago mi creación".
"Escribo porque siento necesidad de escribir, de
afuera lo que tengo en la cabeza" [713].

Zama recuerda a Fernández la existencia de la censur
que medite sobre su actitud, pero el escribiente escribe
sí, por su propia necesidad de expresarse y guard
creaciones en una caja de latón para la posteridad. El
letrado se adelanta al futuro:

"Pensé también que, quizá, dentro de ciento cin
años, al abrirse la caja, habría otras forma
restricciones y censura" [714].

Ciento cincuenta años más tarde, es decir en 19
régimen peronista imponía la censura y persecusión d

---

[713] DI BENEDETTO, A: op. cit. pp. 114 y 116.

* En la larga entrevista con G. Lorenz, el autor man
similares motivos que le impulsan a la escritura: "... e
porque me gusta narrar. Escribo porque me gusta el ofic
escribir. Escribo porque me gobierna una voluntad inten
construcción por medio de la palabra. Escribo para enten
entenderme. (...) LORENZ, G.: op. cit. p. 125.
Para Camus: "...la tensión constante que mantiene el hc
frente al mundo, el delirio ordenado que le impulsa a a
todo le dejan otra fiebre. En este universo es la obra la
probabilidad de mantener las propia conciencia y de fij
ella las aventuras. Crear es vivir dos veces. (...) Par
hombre apartado de lo eterno la existencia entera no es
una imitación desmesurada bajo la máscara de lo absurd
creación es la gran imitación". CAMUS, Albert: "Filosc
novela", en *El mito de Sísifo*, op. cit. pp. 75-76.

[714] DI BENEDETTO, A: op. cit. p. 116.

intelectuales. Zama alude a un futuro que es el presente del autor.

Don diego ha decidido, pese a todas las dificultades, inventar un destino y un futuro para su hijo, como modo de compensar sus propios fracasos: su hijo será un héroe. Manuel Fernández, que asume la voz de la conciencia que antes ocupaba Ventura Prieto, le recuerda:

> "Nadie puede decidir las acciones, las esperanzas ni la totalidad de las posibilidades de otro" [715].

Zama ya en la pobreza extrema se traslada a vivir a la casa de Ignacio Soledo en los barrios periféricos de la ciudad, entre barrancos y *ranchos* dispersos. El hambre, la pobreza acucian cada vez más al asesor letrado, que no duda en aceptar el dinero y el alimento que su secretario, Manuel Fernández, le proporciona. El escribiente, español afincado en el lugar donde vive, abandona su proyecto de escribir novelas y reemplaza a Zama en el acto de asumir la convivencia plena con Emilia y la crianza del hijo que adopta como propio. Zama contempla desde su soledad la felicidad que, aún dentro de la pobreza, rodea a la pareja y al niño. Nuevamente su destino es cumplido por *otro*, su lugar en el mundo es asumido por otro hombre.

> "Se incorporó a mí, no obstante, una molestia por Fernández que era como si lo tuviese dentro de mi cuerpo. Por desembarazarme de él, de la necesidad de él, decidí aplicarme con un galanteo exigente a la mujer de la ventana. (...)
> "Mi niño, bautizado Diego, por mí, y Luciernes, por la madre, había pasado a ser de nombre Diego, de apellido Fernández" [716].

---

[715] DI BENEDETTO, A.: op. cit. p. 140.

[716] Ibíd. pp. 158 y 171.

Los capítulos de esta segunda parte alternan la histc de Zama, Emilia y Fernández, con secuencias intercaladas de otra vida de Zama en la casa de Soledo. Casa que adqui connotaciones de misterio, rodeada de innumerables y vac habitaciones, patios que se suceden, galerías interminabl que recuerdan a "La casa de Asterión" de Borges. Allí presencias femeninas irreales, mujeres blancas apei entrevistas que miran a través de los cristales a Zama, resun con su presencia a todas las mujeres por él soñadas.

> "(...) cuando pude verla más próxima, la ocasión en c pasaba por la galería, me produjo la sensación de ve una mujer madura, de cuarenta años o más, (...) pude cr que trascendían de ella no sólo los encantos de los a mozos, sino el recato de una adolescente y hasta el a compungido y resignado de una joven enclaustr prematuramente". [717]

La realidad y la fantasía alternan entre las presenc ideales y enigmáticas de las mujeres blancas de la casa Soledo, la presencia real de Tora, la esclava negra que asi a Zama, y la otra mujer, desaliñada, envejecida y malograda q espía constantemente a Zama desde su ventana. Don Diego Zama, asediado por las mujeres ideales, acaba cediendo a s primitivos impulsos. Acepta los mensajes que la mujer de ventana le envía con una mulatita. Podía respon negativamente a los mensajes, pero respondió sí, consciente que "...quería extender la suciedad, que estuviera to sucio" [718].

Zama, cada vez más desligado de los seres reales, osc entre los impulsos de amor y muerte -la lucha permanente

---

[717] DI BENEDETTO, A: op. cit. p. 151.

[718] Ibíd. p. 156.

Eros y Thánatos que, desde los orígenes de la humanidad rigen el inconciente [719]-. El asesor letrado oscila entre el deseo sexual, el deseo de la muerte y del asesinato.

> "Era una fascinación. Había circulado como invitándome a seguirla. Y yo presentía que el término de su camino no eran ni el amor, ni la dicha ni la bonanza. (...)
> ¿Me dije que por esa mujer yo mataría a Soledo!
> El horror.
> El horror del absurdo que nos atrapa.
> Este era el horror de la fascinación (...)
> Podía morir allí sin que nadie lo notara. No me preocupaba cesar. Pero, me dije, sería terrible que en el trance gritara de dolor -o de miedo- y nadie me escuchara" [720].

Diego no ha atendido a los símbolos externos que presagian el mal tras sus pasiones desbordadas. En la primera parte, un puma imaginado advierte al personaje del peligro de sus deseos irrefrenables. En esta segunda parte unos caballos desbocados casi atropellan a Zama en medio de la estrecha calle. El instinto ya desbocado lo arroja en los brazos de esa mujer "fofa" y malograda de la ventana, a la que pide dinero a cambio de su pasión. La mulatita encargada de llevarle las monedas de su fugaz amante, muere atropellada por un carruaje.

El niño rubio, que había aparecido en momentos de desbordamiento pasional de Zama cuatro años atrás, misteriosamente reaparece en el momento del drama.

---

[719] SHAKOW, A.y RAPAPORT, D.: *Psicoanálisis y psicología contemporánea. La influencia freudina*, Buenos Aires, Paidós, 1976. Los impulsos de vida y de muerte están presentes en todas las culturas. Freud en *Totem y tabú* había analizado las pulsiones relacionadas con los mitos de Eros y Thánatos que mueven al inconciente aún en las culturas y pueblos primitivos.

[720] DI BENEDETTO, A: op. cit. pp.160-161 y 165.

"Allí, ante mi puerta, el que llamaba: el niño espigado, descalzo, andrajoso. Allá, en medio de la de tres caballos a la estampida, uno enredaba ent piernas un cuerpecito breve, que se entregó cc confuso manoteo, pero sin un quejido".[721]

Zama cae en la postración, el sueño, la confusión lo real y lo imaginado. En sueños se le aparece una muj dialoga con él, reelaborando el sentido del pasado culpas. Zama no sabe si es una presencia real, como lo i su mano en la frente, la manta que le cubre, o si es una proyección de su conciencia.

"Todo era demasiado ambiguo, pero no me parecía ambigüedad estuviera en ella, sino que emanara de mí y que esta figura femenina, a mi lado, no fuese verd sino una proyección de mi atribulada conciencia proyección corporizada por los poderes de mágica cr que posee la fiebre".

"No podía saber si había mujer, no podía sal dialogaba con alguien. Yo no sabía, no conseguía si todo eso estaba ocurriendo o no" [722].

Esta mujer, Lucrecia -cuyo nombre corresponde al esposa de Soledo-, simboliza la parte femenina de su prop a la vez que representa la síntesis de la mujer como ma como esposa. Como ideal y como voz de la conciencia, tra a Zama mediante las palabras las contradicciones del amo culpa y, a través de los besos, lo sumerge en un abis olvido e inconsciencia.

"Sólo mis labios tomaba y a través del beso, como e absorción, parecía llevarme allá, adonde no sé, ni hay, nada es. Todo se negaba".[723]

---

[721] DI BENEDETTO, A.: op. cit. p. 164.

[722] Ibíd. pp. 171 y 169.

[723] Ibíd. p. 168.

Después de esta especie de muerte simbólica Zama despierta, semanas después, en la casa de Fernández y Emilia atendido y alimentado como un niño. Contempla desde el lecho la felicidad que rodea a la pareja y a su niño, que tarda en reconocer, aseado y alimentado por los nuevos padres.

1.3.3. El espacio abierto: 1799.

Diego de Zama, despegado de todos los que le rodeaban, emprende la aventura militar incorporándose a la legión para perseguir a un mítico bandido que sólo él conoce. El posible triunfo militar sería recompensado por su Majestad con el anhelado ascenso, que méritos anteriores, intermediarios ni súplicas habían logrado. La persecución de Vicuña Porto se convierte en la aventura de perseguir un mito o una leyenda.

> "Vicuña Porto era como el río, pues con las lluvias crecía. (...)
> "si una vaca se perdía, culpa se echaba al río, el lamedor de la gula incesante, y si un mercader moría, en la cama, destripado, ya la culpa era de Porto. (...)
> "Vicuña Porto aumentaba: era un hombre numeroso y la ciudad le temía. (...)
> "Había atendido a mi servicio, en la época del corregimiento. Desleal, alzó indios, promovió rapiña y nunca se dejó apresar, hasta extinguirse el ruido de sus correrías, por otros rumbos que tomó y pacificaron las tierras a mi cuidado" [724].

Vicuña Porto -americano y figura complementaria del español Ventura Prieto de la primera parte-, es un defensor de los indios y de lo americano. Resume en su persona la paradoja

---

[724] DI BENEDETTO, A: op. cit. pp.175-176.

de la expedición lanzada para su captura, él mismo va c miembro de la tropa encomendada para encontrarlo.

La legión es sometida a la dura disciplina del oficial la dirige, el capitán Parrilla. Hombre "de carácter despare con quien Zama no logra entablar diálogo ni amistad, menos con los miembros de la tropa. El itinerario que sigue legión atraviesa pueblos indígenas, pacíficos y rudimenta agricultores, en las ruinas de Pitun luego en Ypané, más ta al entrar en territorio de los mbayas.

Parrilla, con férrea disciplina, somete a la tropa a du jornadas. Zama, sin contener la ira, le lanza una provocac que acaba con don Diego arrojado al suelo por un fustazo en grupa de su caballo. En esta tercera parte Zama cae var veces a tierra de su montura, es acechado por temibles víbor se ve sometido a las fuerzas de la indómita naturaleza, en proceso de acercamiento a las raíces, a la tierra c desconoce.

Vicuña Porto amenaza a Zama para que no le delate. asesor letrado se regodea en el silencio y la venganza con el capitán guardando el secreto.

> "(...) era el único enterado de que Vicuña Porto galopa en pos de su perseguidor. Venganza, regocijo" [725].

El imprevisto ataque de la tribu de los mbayas, la derrc de la legión, vuelven a situar a Zama ante la posibilidad de muerte. El cacique Nalepelegrá, en honor de la larga amist entre españoles y mbayas, invita a los vencidos a su fiest Vicuña Porto es el único que comprende el mensaje y ritual

[725] DI BENEDETTO, A: op. cit. p. 186.

los indígenas. Zama contempla con repugnancia las *bárbaras* costumbres de los aborígenes. Como afirma Moreno-Durán:

> "Don Diego de Zama, encarnándolas, se anticipa a las teorías de Sarmiento: el mundo en el que nació es *bárbaro* y él mismo, en la época finisecular, irá a la pampa en pos del bandido Vicuña Porto y combatirá contra los indios y estará a punto de perecer entre sus manos. Las dos dimensiones: campo y ciudad, están muy bien delineadas, pues si contamos con una excelente crónica de sus penurias por el campo, (...) tenemos también una ciudad que es descrita parsimoniosamente calle por calle (...)."[726].

Las duras condiciones de la marcha ponen a Zama ante un dilema: delatar a Porto para acabar con los padecimientos y poner fin a esa larga expedición hacia un destino incierto, o continuar el camino de padecimiento y venganza.

> "Entonces, pensando que él se hallaba entre nosotros y nosotros padecíamos necesidades, fatigas, tropiezos y muertes por encontrarlo, se me ocurrió que era como buscar la libertad, que no está *allá*, sino en *cada cual*" [727].

Zama, más por las necesidades sufridas que por lealtad y convicción, delata a Porto. Acaban ambos apresados y Zama doblemente despreciado por su doble traición, primero para con el capitán y luego en relación con Vicuña Porto.

Una numerosa congregación de indígenas que marchan a pie, con generosa hospitalidad brindan alimento a los soldados. Relatan cómo todos los adultos fueron cegados por una tribu de mataguayos. Los únicos videntes son los niños que acompañan el cortejo. Los indios en su ceguera son más libres y felices, no

---

[726] MORENO-DURAN, Rafael: *De la barbarie a la imaginación*, Barcelona, Tusquets, 1976, p. 99.

[727] DI BENEDETTO, A: op. cit. p. 195.

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE BIBLIOTECA

conocen la vergüenza, la censura, la inculpación. Han elimina la mirada de los otros. Colaboraban entre sí hasta c descubrieron que los niños sí veían, empujados por desasosiego de la mirada de sus hijos, caminaban sin rumbo.

La vida feliz del hombre primitivo se trastoca desesperanza por la mirada de los niños. La incorporación a historia y a la vida profana, desacralizada, implica u relativización del espacio, como afirma Mircea Eliade. [728]

Vicuña Porto y un grupo de soldados se subleva, tor prisionero al capitán Parrilla y le da muerte. Porto perdo la vida de Zama. El asesor letrado reflexiona sobre su destinc

> "Me pregunté no por qué vivía, sino por qué hab vivido. Supuse que por la espera y quise saber si a esperaba algo. Me pareció que sí.
> Siempre se espera más .(...)
> "La muerte, entonces. Mi muerte elegida por mí.
> Pensé que no puede gozarse de la muerte, aunque sí de a la muerte, como un acto querido, un acto de la volunta de *mi voluntad* " [729].

---

[728] ELIADE, Mircea: *Mitos, sueños y misterios*, Buenos aire Fabril, 1961, p. 68.
* Las imágenes de indios ciegos han sido un recurso frecuen en la novela latinoamericana contemporánea, con múltipl significados. Miguel Angel Asturias en *Hombres de maíz*, Carl Fuentes en *Cristóbal nonato*, incorporan indios ciegos com presencias ineludibles de las respectivas realidades. L ceguera puede ser interpretada como la pérdida de la propi visión del mundo que la conquista ha cegado, pero esa presenci subsiste en los niños, en el sustrato cultural que perdura se renueva en las nuevas generaciones, poseedoras de una nuev visión, de una mirada influida por la historia.

[729] DI BENEDETTO, A: op. cit. pp. 210-211.
* La misma reflexión cierra el cuento que hemos analizado "Parábola del deseo, la maceración y la esperanza".

Zama al ver que le han perdonado la vida, reflexiona sobre la posibilidad de emprender una aventura al margen de las armas españolas. Conocedor de la geografía y de los minerales de la región por sus lecturas, piensa en conducir a los sublevados en la búsqueda de piedras preciosas.

> "Continuar era ser uno de los hombres de la aventura y el crimen. Continuar era, también, vivir" [730].

En un gesto patético, Zama aprovecha la sangre de un avestruz cazado para el sustento por uno de los hombres, para escribir en un diminuto papel un mensaje. Papel que introduce en una botella que luego arroja al río.

> "Marta no he naufragado" [731].

Zama reconoce que el mensaje lo había escrito para sí mismo. Diez años separado de su esposa, en un río que no conduce a ningún sitio determinado, Zama se convence a sí mismo que no ha renegado de sus convicciones iniciales.

El grupo de sublevados decide sentenciar a muerte al traidor y delator Zama. Vicuña Porto sustituye la muerte directa por una: "...doble muerte mediante la mutilación anuladora". Zama se aferra a la vida, a la posibilidad de escoger, mutilado pero vivo, entre la vida y la muerte como un acto voluntario. El acto de mutilación también se relaciona con algunos ritos iniciáticos que permiten la resurrección a una nueva vida, como afirma Mircea Eliade.

---

[730] DI BENEDETTO, A.: *Zama*, op. cit. p. 212.

[731] Ibíd. p. 213.

En la casa de Ignacio Soledo Zama había padecido u muerte simbólica después del diálogo con la enigmática muj Muerte de la que renace como un niño cuidado por Emilia Fernández. En el desierto, después de que le han mutilado l dedos de las manos, Zama se hunde en la inconciencia y que solo en el inmenso espacio que lo rodea. Cuando despier nuevamente el Niño Rubio reaparece con la misma edad de siemp y Zama comprueba que no ha renacido, que es el mismo siempre.

"Volvía de la nada.
Quise reconstruir el mundo.
Despegué los párpados tan pausadamente como si elabora el alba.
El me contemplaba.
No era indio. Era el niño rubio. Sucio, estragadas l ropas, todavía no mayor de doce años.
Comprendí que era yo, el de antes, que no había nacid de nuevo, cuando pude hablar con mi propia vo 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" [732].

Zama no ha renacido, no ha renunciado a sus viej convicciones. Aferrado a las ideas que le persiguen desde s niñez, ha permanecido encarnando conductas infantiles que l han alejado del mundo, de la realidad, del diálogo enriquecedo con los demás. Desde una perspectiva psicoanalítica Zama, com el niño rubio, mera proyección de su conciencia, no ha crecido no ha sabido madurar y crecer en consonancia con el mundo qu le ha tocado vivir. En el plano mítico, el niño simboliz también la imagen de lo sagrado, la imagen primigenia de hombre incontaminado.

[732] DI BENEDETTO, A: op. cit. p. 214.

Zama -postergado desde antes del nacimiento en el útero materno, como anticipó en sus sueños premonitorios-, no ha logrado el amor, la unión con una mujer, la realización en los hijos, ni ha comprendido la realidad de un mundo colonial que se desmorona a ritmo vertiginoso. Zama vive de un fantasioso e hipotético pasado de glorias y honores, soñando con el poder y el reconocimiento de su lealtad a la Corona, mientras se está gestando la independencia y el poder colonial decae. Diego de Zama, extranjero en su propia tierra, alienado por una meta inalcanzable, delata, traiciona, abusa del poder, olvida a su familia, a los hijos, en una inconsecuente carrera hacia la nada. Zama encarna al hombre absurdo de Camus.

> "El hombre absurdo entrevé así un universo ardiente y helado, transparente y limitado en el que nada es posible pero donde todo está dado, y más allá del cual sólo están el hundimiento y la nada. Entonces puede decidirse a aceptar la vida en semejante universo y sacar de él sus fuerzas, su negación a esperar y el testimonio obstinado de una vida sin consuelo" [733].

---

[733] CAMUS, Albert: *El mito de Sísifo*, op. cit. p. 52.

1.4. EL MARCO HISTORICO

La novela de Di Benedetto se sitúa en fechas históricas precisas: 1790-1794-1799. El ambiente que se recrea corresponde a la última etapa del periodo colonial, en una ciudad que no se nombra en el texto.

Por las descripciones, la incorporación de vocablos guaraníes, por el poder evocador del lenguaje, sabemos que la ciudad es Asunción. Espacio geográfico que, en esa época, abarcaba una gran franja de territorio que hoy pertenece a Brasil. Zona en constante litigio con la corona de Portugal y amenazada por las incursiones de los indígenas.

> "(...) las frecuentes irrupciones de diferentes naciones bárbaras, de indios infieles habitantes del Gran Chaco, que eran contenidas siempre con fondos de la provincia. Así lo expresaba el Cabildo de Asunción al Gobernador interino en 1787" [734].

El periodo histórico se corresponde con la época de reformas políticas y administrativas que impulsó el régimen borbónico de Carlos III con respecto a las colonias. En 1776, durante los últimos años coloniales se creó el Virreinato del Río de la Plata con capital en Buenos Aires. En él se integró Paraguay, Tucumán, Potosí, Santa Cruz de la Sierra y Charcas. Buenos Aires podía proteger mejor el territorio de amenazas e invasiones extranjeras y establecer un contacto más fluído con la corona. Los virreyes, como representantes directos de los soberanos, asumían las atribuciones de gobernadores, capitanes

---

[734] SANCHEZ QUELL, H.: *Estructura y función del Paraguay colonial*, Buenos Aires, Guillermo Kraft, 1955, 3a. edic. corregida y aumentada, p. 164.

generales y presidentes de las audiencias [735].

La reforma administrativa impuesta por Carlos III reforzó la autoridad del Virrey del Río de la Plata. Los intendentes gobernadores sustituyeron a los antíguos gobernadores y corregidores. Cargos a los que antes podían acceder criollos, que fueron desplazados por funcionarios de la Metrópoli. Los cabildos municipales perdieron su autonomía y las funciones que antes desempeñaban pasaron a ser ejecutadas por los intendentes gobernadores.

Las constantes luchas y divisiones de Paraguay producidas por las guerras con los indios guaicurúes al oeste, los bandeirantes al este, el apoderamiento de la riqueza por parte de los jesuitas llevó a la ruina a la antes próspera gobernación paraguaya.

> "(...) todo esto contribuyó a que el Paraguay, que surgiera tan promisoriamente a la vida civilizada, se abatiera en la más lamentable decadencia durante todo el siglo XVII y casi todo el XVIII" [736].

En las fechas en que transcurre la novela, las expediciones contra los indios que saqueaban las granjas de los asunceños, fueron frecuentes. Sánchez Quell relata que en 1794, el Gobernador de Corrientes felicitó a: "Joaquín Alós, Gobernador del Paraguay, por el feliz resultado de una expedición efectuada al Chaco por el Comandante José de Espínola". En 1799 el doctor Miguel Gregorio de Zamalloa expresaba al Cabildo de Ñeembucú:

---

[735] KONETZKE, Richard: *América Latina. II La época colonial*, op. cit., Cap. V, VI y VII.

[736] SANCHEZ QUELL, H.: op. cit. p. 122.

"Para contener las hostilidades a los indios bárbaros, y que no se repitan sus insultos contra las haciendas y vecinos, he dispuesto que el coronel José de Espínola pase al chaco con gente necesaria" [737].

Joaquín Alós era el Gobernador de Paraguay en las fechas en que transcurre *Zama* (1785-1796), al que sucedió Lázaro de Rivera y Espinosa (1796-1808), aunque no se identifican sus nombres en el texto. Asimismo, Malva Filer ha señalado la posibilidad de que la figura de don Diego de Zama pudiera estar inspirada, por la similitud en sus biografías, en la del doctor por la universidad de Córdoba, el criollo Miguel Gregorio de Zamalloa. Hombre vinculado al gobernador del Paraguay en esas fechas, como hemos mencionado. Efraín V. Bischoff había realizado una biografía de Zamalloa, que fue publicada por la Universidad de Córdoba en 1952, época en la que Di Benedetto realizó su investigación en la misma universidad [738].

En el texto de la novela, en el que predomina la narración autodiegética, Zama emplea la alternancia de la tercera persona narrativa para hacer recuento, pretendidamente objetivo, de su glorioso pasado como Corregidor y de su actual situación de simple Asesor Letrado del Gobernador. Cambio de situación que se corresponde con las modificaciones administrativas provocadas por la creación del virreynato y la nueva política colonial.

La analepsis, como denomina Genette a toda anacronía que injerta alusiones del relato al pasado [739], informa sobre el

---

[737] SANCHEZ QUELL, H.: op. cit. pp. 164-165.

[738] FILER, Malva: *La novela y el diálogo de los textos*, op. cit. pp. 51-54.

[739] GENETTE, G.: *Figures III*, op. cit. pp.121 y ss.

cambio de situación administrativa sufrido por Zama y las consecuencias de esa destitución:

> "¡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 sangres 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. Mostrábale al corregidor antiguo la asesoría, en rango segundo en toda la extensión de la provincia, exactamente luego de la gobernación. Pero, al hacerlo, Zama asesor sabía, sin que pudiera esconderlo, que en este país, más que en los otros del reino, los cargos no endiosan, ni se hace un héroe sin compromiso de la vida, aunque falte la justificación de una causa. Zama asesor debía reconocerse un Zama condicionado y sin oportunidades.
>
> A esta altura del duelo, 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.
>
> Yo fui ese corregidor: un hombre de Derecho, un juez, y esas luces, en realidad, sin ser las de un héroe, no admitían ocultamientos ni desmentidos de su pureza y altura. (...)
>
> Zama *había sido* y no podía modificar lo que fue" [740].

La situación decadente de la Gobernación de Asunción afecta en lo económico y en las anheladas posibilidades de ascenso de Diego de Zama. El ex corregidor, en honor a sus méritos pasados, cree merecido el ascenso y traslado a una capital más importante, como Buenos Aires o Chile. Capitales del Virreinato del Río de la Plata y del Virreinato del Perú en esa época, donde reunirse con su esposa Marta y sus hijos.

---

[740] DI BENEDETTO, A.: *Zama*, op. cit. p. 20.

1.4.1. La historia como Pre-Texto

Malva Filer ha realizado una minuciosa búsqueda de las fuentes históricas que han servido al autor mendocino para la elaboración de *Zama*. Búsqueda que ha empleado para reafirmar el carácter histórico de la novela, entendido como recreación del pasado desde el presente, lo que justifica la existencia de anacronismos y desviaciones de la historia [741].

La autora reseña las coincidencias y transcripciones, casi literales de muchos fragmentos de las obras de Félix de Azara, pese a que no se citan las fuentes en la novela. Las descripciones coinciden prácticamente con las realizadas por Azara en su labor cartográfica en lo referente a la geografía, paisajes, fauna, vegetación, como en la descripción de la ciudad, costumbres, enfermedades, vida social y en los itinerarios que sigue Zama cuando persigue a Vicuña Porto.[742]

---

[741] FILER, Malva: *La novela y el diálogo de los textos*, op. cit. Cap.I: "Escenario físico y contexto geográfico" y Cap. II: "El contexto histórico", pp. 27-57.

[742] Los textos de Félix de Azara constituyen verdaderos documentos históricos sobre el último periodo del siglo XVIII en América: "El inicio de su actividad como naturalista es un suceso alejado de cualquier marco científico, un hecho propiciado por la ociosidad de su cometido al frente de una comisión encargada de establecer en América del Sur los nuevos límites geográficos de la frontera hispano-lusitana. Azara aborda el estudio de los animales y plantas que le rodean como una diversión personal; es una respuesta a la necesidad de conocer el mundo inmediato tan característica del hombre ilustrado". (...) Permaneció en América durante veinte años, periodo durante el cual delimitó las fronteras con Brasil, recorrió las extensas pampas y realizó los mapas cartográficos de Corrientes, Paraguay y Misiones. GALERA GOMEZ, Andrés: "Introducción", en AZARA, Félix; *Descripción general del Paraguay*, Madrid, Alianza/Sociedad Quinto Centenario, 1990, pp.7-35.

El científico español describió en sus obras las diferentes tribus indígenas de la región, sus características, modos de vida y costumbres. También realizó una detallada descripción de la ciudad de Asunción. En la ambientación de la novela muchas de las descripciones realizadas por Azara, se hallan intercaladas y refundidas en el texto. Sánchez Quell cita también las obras de Félix de Azara como fuente documental del Paraguay de la época.

> "En los planos que, en las postrimerías del coloniaje, confeccionaron don Félix de Azara y don Julio Ramón de César, ingenieros miembros de las partidas de demarcadores españoles, se observa cómo Asunción fue extendiéndose a lo largo de la bahía en forma de anfiteatro. Y véase también allí cuán curioso era su aspecto, con sus arboledas y chácaras diseminadas por los amenos valles de los alrededores". (...) "El Cabildo había acordado -el 12 de marzo de 1792- dividir la ciudad en barrios. A causa de la accidentada geografía del terreno, cada uno había tomado el sitio que mejor le parecía" [743].

Malva filer revela las conexiones intertextuales de *Zama* con las obras *Historia del Paraguay y del Río de La Plata* y *Geografía física y esférica del Paraguay* del erudito Félix de Azara, como también de *La Argentina* de Martín del Barco Centenera. En cuanto al aspecto físico de la ciudad de Asunción a fines del siglo XVIII, apunta como fuentes indiscutibles de información los textos *La ciudad de Asunción* de Fulgencio R. Moreno y *La Asunción de antaño* de R. de Lafuente Machain.

El hecho de que no se mencionen en la novela el nombre de la ciudad, de los gobernadores que ocupaban los cargos por esas fechas u otros detalles de carácter histórico, indican que la voluntad del autor no era, precisamente, la de una

[743] SANCHEZ QUELL, H.: op. cit. pp. 203-205.

reconstrucción arquelógica del pasado a la manera de la novela histórica tradicional. El autor ha recreado ficcionalmente una época, un ambiente, un momento histórico, un espacio geográfico, con impresiciones y anacronismos surgidos de la voluntad de escribir una novela moderna, en la que la preocupación por el destino de América y la problemática existencial tienen el mismo nivel que lo histórico.

Di Benedetto ha investigado los textos y documentos históricos para recrearlos y reactualizarlos desde la ficción, sin intención de reconstrucción histórica. La historia es el pre-texto de la ficción, planteamiento en el que *Zama* muestra algunas coincidencias acerca de la verdad histórica, con los formulados por Pierre Menard, el autor del Quijote:

> "Menard, contemporáneo de William James, no define la historia como una indagación de la realidad, sino como su origen. La verdad histórica, para él, no es lo que sucedió; es lo que juzgamos que sucedió" [744].

El autor no es un creador, sino un recreador de *historias* preexistentes. Del mismo modo se expresa el *Compilador* de *Yo el Supremo* de Roa Bastos:

> "Ya habrá advertido el lector que, al revés de los textos usuales, éste ha sido leído primero y escrito después. En lugar de decir y escribir cosa nueva, no ha hecho más que copiar lo ya dicho y compuesto por otros" [745]

Algunos críticos han señalado también la identidad del apellido de Zama con el nombre de la célebre Batalla de Zama,

---

[744] BORGES, Jorge Luis: "Pierre Menard, autor del Quijote", en *Ficciones*, Barcelona, Planeta-Agostini, 1985, p. 57.

[745] ROA BASTOS, Augusto: *Yo el Supremo*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1975, 3a. edic. p. 466.

que enfrentó en la segunda guerra Púnica a las tropas de Aníbal y de Escipión. Comparación histórica que llevó a Adolfo Ruiz Díaz a afirmar:

> "(...) la coincidencia de su apellido con una batalla ilustre no se agota en la homonimia casual o ingeniosa. Las historias escolares enseñan que en Zama se jugó la suerte de Roma y con ello la nuestra. Agreguemos que la batalla de Zama persiste en el recuerdo por el esplendor de Aníbal, el vencido" [746].

Carlos Orlando Nallim analiza a *Zama* como novela histórica, pese a que reconoce que:

> "En un marco histórico y geográfico de fines del siglo XVIII, asistimos al vaivén vital de un hombre angustiado por muchos conflictos tan íntimos, tan humanos, que de verdad escapan a ese marco histórico geográfico para actualizarse, para universalizarse, puesto que tales conflictos son tan actuales como el hombre ."[747]

Reconoce Nallim las diferencias de la novela de Di Benedetto con la novela histórica del siglo XIX. Cita como ejemplos *Facundo* de Sarmiento (1845), *Amalia* de José Mármol (1851), *La novia del hereje* de Vicente Fidel López (1851) y *La gloria de don Ramiro* de Enrique Larreta (1908). Novelas que reconstruyen un pasado próximo por medio de un pormenorizado estudio de época, reconstrucción de escenarios y lenguajes. Obviamente, ninguno de esos elementos está presente en *Zama*, no obstante, el autor concluye :

---

[746] RUIZ DIAZ, Adolfo: "La segunda edición de *Zama*", op. cit. p. 140.

[747] NALLIN, Carlos Orlando: "*Zama*: entre texto, estilo e historia", en *Anales de Literatura Hispanoamericana*, Nro:8, Madrid, Universidad Complutense-C.S.I.C., 1972, pp. 433-434. Reproducido también en *Cinco narradores argentinos (Mansilla, Alvarez, Davalos, Arlt, Di Benedetto)*, México, Universidad Autónoma, 1987, pp. 103-126.

"(...) en *Zama* vivimos la historia sin que en ningún momento nos lo propongamos, sin que en ningún momento nos la propongan. Simplemente, el curso de la novela con sus meandros y sus estanques. La sentimos consustanciada con esa otra historia que es el argumento, o la reflexión, o la acción, o la reacción de los personajes que se mueven en un espacio y época delimitados" [748].

Di Benedetto no se propuso escribir una novela de carácter histórico, como él mismo ha afirmado contradiciendo la opinión de algunos críticos:

"*Zama* transcurre en Paraguay, hay una parte en Brasil, hacia fines del siglo XVIII. Imposible para mis recursos de 1955, cuando gestaba el libro, llegar al Paraguay. Menos podría haber llegado al Paraguay de 1790. Por lo tanto, con auxilio bibliográfico de la Universidad Nacional de Córdoba, estudié la orografía, la hidrografía, la fauna, los vientos, los árboles y los pastos, las familias indígenas y la sociedad colonial, las medicinas, las creencias y los minerales, la arquitectura, las armas, el guaraní, la lengua de los indios, costumbres domésticas, fiestas, el plano de la ciudad principal, los pueblos, el trabajo rural y la delincuencia del país. Impregnado, saturado de conocimientos, hice lo que Luis Alberto Sánchez recomienda al novelista: tiré toda la información por la borda y me puse a escribir. Mejor: prescindí del Paraguay histórico, prescindí de la historia, mi novela no es histórica, nunca quiso serlo. Me despreocupé de cualquier tacha de anacronismo, imprecisión o malversación de datos reales. Me puse a reconstruir una América medio mágica desde adentro del héroe [749].

Hallamos gran similitud en el planteamiento de Di Benedetto con los formulados por Augusto Roa Bastos con quien mantiene ciertas coincidencias, como hemos señalado en el análisis de los cuentos de la primera época. Roa Bastos, tanto

---

[748] NALLIM, C.O.: op. cit. p. 349-350.

[749] LORENZ, Günter: "A. Di Benedetto", op. cit. p. 132.

en *Hijo de hombre*, publicada sólo tres años más tarde que *Zama*, y luego en *Yo el Supremo* (1974), retoma también la historia paraguaya como eje narrativo alrededor del cual la ficción, la veracidad, la leyenda, se entrecruzan y amalgaman en el discurso. El *Compilador* de las memorias apócrifas del Supremo, expresa al final del texto:

> "Esta compilación ha sido entresacada -más honrado sería decir sonsacada- de unos veinte mil legajos, éditos e inéditos; de otros tantos volúmenes, folletos, periódicos, correspondencia y toda suerte de testimonios, ocultados, consultados, espigados, espiados en bibliotecas y archivos privados oficiales. Hay que agregar a ésto las versiones recogidas en las fuentes de la tradición oral" [150].

Para Roa Bastos como para Di Benedetto, los hechos *históricos -que sin duda conocen y en los que se han* documentado minuciosamente-, tienen valor como testimonios de hechos ocurridos. El sentido de la realidad histórica puede ser *revocado, redefinido, desmitificado y reiventado de múltiples* maneras posibles. La historia, de este modo, deja de ser crónica de hechos acaecidos, para convertirse en visiones de la realidad en las que lo fantástico y lo onírico pueden interponerse en medio de lo histórico.

El Paraguay de *Zama* es el de finales del siglo XVIII, el de Roa Bastos el del siglo XIX con la reciente conquista de la independencia paraguaya en 1811. Hecho que da lugar al surgimiento de la figura del déspota ilustrado, nombrado Dictador Perpetuo del Paraguay en 1816, Gaspar Rodríguez de Francia.

En los procedimientos narrativos de ambos autores

[150] ROA BASTOS, Augusto: *Yo el Supremo*, op. cit. p. 466.

encontramos rasgos comunes, que también están presentes en e "Realismo mágico" de Asturias y Carpentier, como en l literatura fantástica de Borges. El soporte de la narración e la historia. Historia que es reescrita y a la que la funció representativa del lenguaje le otorga nuevos significados mediatizados por la subjetividad del narrador-protagonista, po los sueños y las fantasías.

Historia y literatura se presentan en la novela como medi de conocimiento. En ambos casos, se parte de la irrealidad d la ficción y en la ilusión que otorga otra mirada sobre lo hechos ocurridos. Los anacronismos y las transcripciones d otros libros, postulan una visión dinámica en la relació dialéctica de la historia con la literatura, construyendo u puente que une el pasado de la historia con el presente de hombre americano.

El texto se formula, como afirma Julia Kristeva, com *productividad* cuya relación con la lengua es *redistributiva*.

> "(...) constituye una permutación de textos, un inter-textualidad: en el espacio de un texto se cruzan se neutralizan múltiples enunciados, tomados de otro textos" [751].

Como ha señalado Marta Morello Frosch, los escritores d la más reciente literatura argentina asumen no la voz oficial sino la voz marginal de la historia.

> " (...) realizan una hermenéutica histórica que resucit conflictos presuntamente resueltos. No se hará habla necesariamente a los vencidos, sino que se identificará algún participante para-axial, un tanto marginal per

[751] KRISTEVA, Julia: *El texto de la novela*, op. cit. p. 15.

comprometido, quien narrará una nueva versión de los procesos conocidos".[752]

La historia funciona como hipotexto sobre el que se construyen nuevos hipertextos, tal como proponía Pierre Menard:

"He reflexionado que es lícito ver en el Quijote *final* una especie de palimpsesto, en el que deben traslucirse los rastros -tenues pero no indescifrables- de la *previa* escritura de nuestro amigo. (...)
Menard (acaso sin quererlo) ha enriquecido mediante una técnica nueva el arte detenido y rudimentario de la lectura: la técnica del anacronismo deliberado y de las atribuciones erróneas" [753].

Paraguay carece de una tradición literaria escrita. Tradición que no surgió hasta bien entrado el siglo XX. Augusto Roa Bastos con sus novelas, ha construido una moderna epopeya que abarca ese espacio vacío retomando la historia del siglo XIX y del siglo XX. La obra de Roa Bastos asume un carácter de literatura fundacional:

"(...) en compensación de la tardía aparición narrativa -ya que una cultura por grandes que sean los desequilibrios que la aquejan, es siempre un conjunto de actividades que buscan compensarlos-" [754].

Di Benedetto complementa la ficcionalización histórica

---

[752] MORELLO FROSCH, Marta: "La ficción de la historia en la narrativa argentina reciente", en BALDERSTON, Daniel (Edit.): *The historical novel in Latin America*, Gaisthersburg, Hispamérica, 1986, p. 203.

[753] BORGES, Jorge Luis: "Pierre Menard, autor del Quijote", en *Ficciones*, *op.cit.*, 1985, pp.58-59.

[754] ROA BASTOS, Augusto:"La narrativa paraguaya en el contexto de la narrativa hispanoamericana actual", en *Augusto Roa Bastos y la producción cultural americana*, Buenos Aires, Ediciones de La Flor, 1986, pp. 128-129.

del Paraguay partiendo de fuentes históricas más remotas, el Virreinato del Río de La Plata y el periodo previo a la independencia de las colonias.

En este momento de la historia del siglo XVIII las dos naciones, Paraguay y gran parte de Argentina incluida la región cuyana, se hallaban bajo el mismo dominio virreinal. Etapa histórica que marca también el fin de la colonia y el nacimiento de las nuevas naciones. Naciones que, al sostener el mismo modelo colonial de desarrollo, siguieron generando diferencias y problemáticas regionales que se han mantenido hasta el presente. Buenos Aires concentró todo el poder económico y político, hechos que han repercutido en la marginación de las demás regiones durante largos años. Paraguay, como la región cuyana, se hallaban en situación similar de postergación económica y cultural.

La creación del Virreinato del Río de la Plata asignó un papel preponderante a Buenos Aires como capital, que abarcaba un extenso espacio:

> "(...) desde la desembocadura del Plata hasta el altiplano andino e hizo que la actual Bolivia dependiera administrativamente de una ciudad portuaria en el Atlántico" [755].

El cargo de Virrey bajo la dinastía Borbónica y especialmente en la segunda mitad del siglo XVIII, fue ocupado por miembros de la baja nobleza y hasta de la burguesía. No obstante, mantenían el poder absoluto y el boato cortesano. "Al ser designado como capitán general, el virrey estaba investido del mandato militar supremo, así como de la judicatura militar

---

[755] KONETZKE, Richard: *América Latina*, op. cit. p. 120.

en la provincia" [756]. Hechos que aparecen reflejados en las novelas como ficcionalización y como crítica velada del sistema colonial y su prolongación después de la independencia.

La novela, por tanto, toma las fuentes de la historia como un elemento más de la ficción en la que se incluye el problema del hombre en relación con ese espacio. Roa Bastos caracteriza de este modo a la nueva novela latinoamericana:

> "(...) tras la lenta anexión del contorno exterior a la problemática de la novela se consuma pues la anexión del mundo interior. Y esta dimensión agudamente dramática, en lucha con los enigmas centrales del individuo, con la caótica y oscura condición humana, pero también en lucha con la naturaleza física y con las fuerzas del mundo inhumano de las alienaciones; esta dimensión dramática y trágica de la condición existencial del hombre contemporáneo es la que modula en el repertorio de la narrativa de las últimas décadas los temas y problemas más significativos" [757].

La naturaleza casi mágica del continente puede encerrar enormes arañas, pumas que sólo están en la fantasía, caballos desbocados que cruzan la noche, arenas ardientes, bosques frondosos, en una superposición barroca de espacios y naturalezas diferentes que se vinculan con las fuentes de la historia. En el centro de ese espacio está el hombre indefenso, como Diego de Zama frente a esa naturaleza casi infantil.

> "Con ser tan mansa, cuidábame de la naturaleza de esta tierra, porque es infantil y capaz de arrobarme y en la lasitud semidespierta me ponía repentinos pensamientos traicioneros, de esos que no dan conformidad ni, por

---

[756] KONETZKE, Richard: op. cit. p. 122.

[757] ROA BASTOS, Augusto: "Imagen y perspectivas de la narrativa latinaomericana actual", en LOVELUCK, Juan (Edit.): *Novelistas hispanoamericanos de hoy*, Madrid, Taurus, 1986, 2da. reimpresión, p.60.

tiempos, sosiego. Hacía que me diese conmigo en cosas exteriores, en las que, pese a ello me resignaba, podía reconocerme" [758].

La novela de Di Benedetto se inscribe en la vertiente del "realismo mágico", propugando por Asturias y Carpentier, también asume rasgos de la literatura fantástica propiciada por Borges; se nutre de estas fuentes más que de los modelos establecidos de la historia. Diego de Zama es el héroe que se convierte en antihéroe por circunstancias externas. De su vocación civilizada y europeista va transitando hacia la asimilación de la cultura del mestizaje propia de América. Va internándose en el laberinto del bosque, en la cultura indígena en su viaje inverso hacia el interior de América.

La recreación de un espacio geográfico ficticio vinculado con la geografía, la cultura y los pueblos del continente, toma la forma de mitificación y reconstrucción fantástica del pasado. Antecedentes que se hallan en otros autores del continente de décadas anteriores. Agustín Yáñez en *El filo del agua*, con formas experimentales que se emparentan con las técnicas cinematográficas, presenta la historia de un pueblo mexicano olvidado por la historia. Juan Rulfo en *Pedro Páramo*, convierte en mítica la soledad de un pueblo ficticio habitado por fantasmas e indios en la más absoluta de las miserias. Obras que también participan de una doble interpretación, la histórica vinculada al pasado de la nación y la contemporánea visión angustiada del hombre moderno.

Como afirma Angel Rama al referirse a *Los ríos profundos* de Arguedas, en la novela se cruzan los ríos del mito y los ríos de la historia. La historia corresponde a los tiempos

---

[758] DI BENEDETTO, A.: *Zama*, op. cit. p. 12.

pasados, el mito corresponde al presente de la narración en el que se reúnen pasado y presente en una pervivencia inalterable.[759]

1.4.2. El retorno a los orígenes

La novela urbana plantea el problema de la violencia y la angustia existencial que ese mismo medio genera. Di Benedetto propone el camino inverso al tema de la ciudad como centro de la atención del novelista -a la manera que desde Arlt hasta Marechal, Mujica Láinez, Ernesto Sábato- proclamaba la literatura argentina.

Zama recorre el camino de la ciudad hacia el interior del campo y las llanuras hasta llegar al bosque. El camino de degradación, que es a la vez de humanización por parte de Zama, invierte y deconstruye el binomio *civilización-barbarie*, para convertirse en un tránsito desde la civilización hacia la denostada barbarie. Hacia la inmersión en el mundo de los marginados, bandidos, indígenas, a los que combate con la razón de la espada y de la corona española.

Como en *Los pasos perdidos* (1953) de Carpentier, Di Benedetto superpone la realidad urbana -civilizada y europea- con los espacios abiertos del bosque y los desiertos. Como se sabe, el protagonista narrador de *Los pasos perdidos* huye del caos y la enajenación de la gran ciudad en busca de

---

[759] RAMA, Angel: "La novela-ópera de los pobres", en *Transculturación narrativa en América Latina*, op. cit. pp.229-305.

antiguos instrumentos. Viaje que se convierte en la búsqueda de su perdida identidad, como hombre y artista, en la selva del Orinoco. Es el ejemplo del hombre alienado de la sociedad moderna que emprende un viaje en el espacio y también en el tiempo desde la ciudad, al pueblo colonial y luego a la selva.

En *El recurso del método* Carpentier retoma el antiguo problema del poder, en relación con esa concepción dual de la civilización enfrentada a la barbarie, propios de América.

> "Al día siguiente, luego de adquirir en Brentano's una preciosísima edición del *Facundo* de Sarmiento -lo cual le hizo emitir amargos conceptos sobre el dramático destino de los pueblos latinoamericanos, siempre trabados en combate maniqueísta entre civilización y barbarie, entre el progreso y el caudillismo- el Primer Magistrado subió a bordo del carguero holandés que habría de hacer breve escala en La Habana..." [760].

La barbarie existe, con diferencia de matices y de violencia, tanto en la ciudad como en el interior y en el campo. La dualidad entre la ciudad y el interior queda situada a un mismo nivel. Los virreyes ilustrados y despóticos no se diferencian demasiado de los bárbaros caudillos a los que persiguen en nombre de la cultura y el progreso, ni de los dictadores que dominaron gran parte del presente siglo los diferentes países del continente.

La barbarie en *Zama* se muestra como dos caras enfrentadas en un espejo y como hechos simétricos que se reproducen tanto en el ámbito urbano y civilizado como en el de los indígenas, que Zama desprecia por *bárbaro*. La tan deseada mujer blanca y española, Luciana, deja entrever que utiliza los mismos

---

[760] CARPENTIER, Alejo: *El recurso del método*, México, Siglo XXI, 1974, pp. 41-42.

procedimientos que las indias mbayas para evitar los embarazos.

> "Fingí enterarme a esa altura del sistema que usaban las indias mbayas para eliminar la perspectiva de un nacimiento, que consistía en ejercer presión con sus propios dedos sobre ciertas partes del cuerpo. (...) Me refirió que ella había presenciado, en el campo, el bárbaro procedimiento (...)" [761].

Zama abofetea y entra en pelea con ventura Prieto por la ira que le provocan sus opiniones, la animalidad del asesor letrado se refleja en la lucha.

> "Sudábamos, prendidos cuerpo a cuerpo, pero yo me sentía más poderoso, más impulsivo y traté de sitiarlo contra una ventana. (...) Pero lo azoncé y todavía, enceguecido por saberme dominante, atiné a sacar el cuchillo del costado y le hice un tajo en la mejilla". [762]

Más tarde, Zama, observa con repugnancia la fiesta *bárbara* de los indios después de haber ganado la batalla.

> "No era una fiesta, sino pelea.
> Más bien como una batalla pensada y ritual. (...)
> Procuré discernir esa función bárbara. Los indios se golpeaban unos a otros, en batalla de puñetazos que no eximía, al parecer, a ningún mayor ni adolescente" [763].

Los españoles civilizados de la colonia, viven en un marco social de engaños y traiciones conyugales, de apariencias, abusos de poder, clima en el que Zama se encuentra integrado. Cosmovisión que se contrapone con la de los indios ciegos que generosamente participan a la tropa de sus alimentos y conviven en armonía.

---

[761] DI BENEDETTO, A: *Zama*, op. cit. p. 9.

[762] Ibíd. p. 51.

[763] Ibíd. p. 191.

"Recurrían los unos a los otros para actos de necesidad colectiva, de interés común: cazar un venado, hacer techo a un rancho. El hombre buscaba a la mujer y la mujer buscaba al hombre para el amor" [764].

Desde los comienzos de la historia de los países americanos, esa dualidad ha estado presente en la conciencia y en las manifestaciones de la cultura. Como proclamaba Murena el hombre americano, expulsado de Europa, no se reconoce en su propia tierra, tampoco ve su propia barbarie.

"Miembro de las minorías urbanas, o desertor de los sectores rurales que se incorporan a las urbes, protegido por las murallas de las ciudades levantadas de espaldas a los países y con el rostro vuelto hacia ultramar, su actitud más rudimentaria consiste en el desdén hacia la *barbarie* de las provincias del interior. En este calificativo de *barbarie* lanzado contra lo que constituye casi la totalidad de su país, delata la convicción de que no considera a su tierra como suya, que su tierra es la *civilización*, de tan pobre vigencia entre los que comparten su nacionalidad. (...) lo confirman en su decisión fundamental de negar el pecado, de negar la nueva tierra, porque lo hacen sentirse en el familiar plano de los valores universales europeos, de los valores con que Europa expresó su visión del universo, su especial universalidad" [765].

La superposición de planos en la novela implica también una superposición temporal. Se deshacen los pasos, desde el centro urbano, Zama se hunde en el pasado en ese viaje inverso hacia las afueras y hacia el territorio de los indios y caudillos.

"Pedí plaza en la legión.
Nadie sabía por qué.

---

[764] DI BENEDETTO, A.: op. cit p. 206.

[765] MURENA, H.A.: *El pecado original de América*, Buenos Aires, Sudamericana, 1965, 2a. ed. pp. 175-176.

Nadie vio nunca a Vicuña, ni sospechaba su traza. El nombre era de él y nadie se lo había dado. (...)

35

El gobernador me tomaba una mano con las suyas y no cesaba de despedirme, incrédulo de mi partida hacia el norte, tan contraria a la anhelada siempre".[766]

Llegado al punto inicial, al punto de partida inocente, el rito de la iniciación se repite. Esquema cíclico que con fechas precisas se produce en *Zama*. Ritual que también aparece en la figura de Renato en "Onagros y hombre con renos" con el regreso a la región de los megaterios y la posibilidad de iniciar una nueva vida partiendo desde el comienzo.

Desde la historia y los orígenes del continente se inicia la búsqueda de una síntesis de espacios y culturas que confluyan en una nueva imagen de América. Como afirma el autor:

"(...) una América íntegra puede ser sólo una América mestiza. (...) los ancestros de los indios sobreviven de alguna manera en retazos idiomáticos, artesanales, en la leyenda, el mito y en costumbres camperas y hasta en el derecho rural".[767]

Ese retorno a la naturaleza y al mundo primitivo efectuado por Zama, adquiere connotaciones de fantásticos laberintos a los que el *héroe* debe acceder y desvelar. Ese espacio americano, que Zama desprecia imbuido de la cultura europea, adquiere una visión telúrica, fantástica y laberíntica.

Palmas *pindó* y plantas desconocidas, helechos, flores, formaban otro bosque, aéreo, a veces tan denso como el que perforábamos.

Yo veía nuestra situación como la de quien quisiera penetrar en el dibujo de un bosque sobre el cual se ha

---

[766] DI BENEDETTO, A.: *Zama*, op. cit. p. 176.

[767] LORENZ, G.: "A. Di Benedetto", op. cit. p. 118-119.

hecho el dibujo de otro bosque, y a mayor altura, pero ligado al primero, el dibujo de un tercer bosque confundido con un cuarto bosque" [768].

Como otros narradores del continente Di Benedetto retoma la historia, que deja de ser una sucesión y una crónica de hechos, para convertirse en una visión retrospectiva de la realidad y del presente. La historia se constituye en el soporte de una visión del hombre contemporáneo en relación con sus orígenes y su historia. En este mismo sentido, afirma Rosalba Campra:

> "La vocación mítica de la novela latinoamericana actual no hace más que descubrir, desde otra perspectiva, lo que había sido el espejo fabuloso de la mirada europea. Cuando acepta que la denuncia no es contradictoria respecto al mito, sino que de él puede extraer una fuerza inesperada, la novela latinoamericana rebasa las estrechas fronteras de un realismo entendido como descripción de lo visible. La tendencia hacia la amplificación del concepto de realidad se desarrolla, en un primer momento, en relación con el pasado prehispánico, pero no en el sentido de un rescate arquelógico: lo que se reproduce es, por una parte, una concepción en la que mundo visible y mundo invisible se perciben en un mismo nivel; por otra, un lenguaje en condiciones de transmitir esta unidad" [769].

En la novela se superponen dos discursos, el discurso de la historia y el discurso de la ficción. La ambigüedad se produce por la superposición de la ficción de la novela y del discurso historiográfico, que reproduce textos históricos y los recrea con un nuevo discurso, entremezclados con apreciaciones subjetivas, fantasías y sueños.

---

[768] DI BENEDETTO, A.: *Zama*, op. cit. pp. 196-197.

[769] CAMPRA, Rosalba: "Los confines de la realidad", en *América Latina: la identidad y la máscara*, México, Siglo XXI, 1987, (1a. edic. en italiano 1982), p. 65.

Zama retoma la historia del último periodo colonial, que abre las puertas a la anhelada *Independencia*, para *cuestionar* la identidad del hombre americano, el significado de la conquista y la situación presente de esa América de mágicas proyecciones que arrastra el estigma del *pecado original*, como lo definió H.A.Murena.

Di Benedetto ha sintetizado, en la extensa y profunda conversación con Lorenz, esa imagen de América que emerge en la literatura contemporánea:

> "(...) de su estado de *continente virgen*, de un coloniaje no muy favorecedor de las luces, América, da el salto. Y, no obstante la rapidez del proceso, a pesar de lo desparejo de la educación, de la preparación cultural y de las condiciones económicas de sus pueblos, a pesar de todas esas condiciones no precisamente favorables. América recoge y reelabora con avidez, erigiendo realizaciones propias de las que no excluye -en no obligados actos de devoción a los fantasmas prehispánicos- elementos rescatados o hipotéticos del arte y la leyenda de las razas indígenes extinguidas o sometidas. De allí la junta y mezcla -de estilos y épocas- en numerosísimas obras, sean piezas pictóricas o arquitectónicas, a veces asimismo en la literatura o la música".[770]

Del mismo modo, Roa Bastos ha caraterizado a América como un continente de proyecciones mágicas y barrocas.

> "La realidad de América en su conjunto se ha hecho novelesca, en el sentido de que todos sus elementos, toda esa *materia prima*, caldeada a la misma temperatura en que trabaja la imaginación, se constituye en el significante primordial de lo mítico, de lo utópico, en el corazón

[770] LORENZ, G.: "A. Di Benedetto", op. cit. p. 156.

mismo de lo cotidiano, de lo posible, de lo históricamente concreto" [771].

Juan José Saer, en la conferencia que ya hemos citado, al hablar de *Zama* niega el valor puramente histórico de la novela.

> "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 un simple proyecto. (...)
>
> Ya no recuerdo quién ni dónde, afirmaba que el único valor de *Zama* era el de *reconstruir* la lengua colonial de la época en que se supone que transcurre la novela. En *Zama* no hay ninguna clase de reconstrucción lingüística, tampoco -y es evidente que tal proyecto no ha sido nunca tenido en cuenta por el autor-. Hay, por el contrario, y en el sentido noble del término, sentido que se opone al de burla o pastiche o imitación, más lúcidamente parodia.
>
> 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". [772]

Di Benedetto, como los escritores de la *generación del 55*, busca en la historia los motivos para la introspección y la reescritura de una nueva historia que sirva como modelo para analizar el presente. Se aleja de la generación pues desecha el realismo puro, testimonial y de denuncia que comienzan a ejercitar los escritores *comprometidos* con una visión ideológica determinada. Retoma de la tradición de la narrativa fantástica previa, las nociones de espacios y tiempos

---

[771] ROA BASTOS, Augusto: "Latinoamérica: continente novelesco" en *Latinoamericana*, Nro: 1, Buenos Aires, Corregidor, 1972, p. 14.

[772] SAER, Juan José: "*Zama* de A. Di Benedetto", op. cit. p. 14

entrecruzados en la memoria, la imaginación y los sueños.

El contenido histórico adquiere en esta novela, como en los cuentos que hemos analizado en el capítulo anterior, la función de recrear y analizar el pasado y el presente, dejando siempre el texto abierto a nuevas lecturas e interpretaciones.

La crítica, en general [773], analiza la obra de Di Benedetto en relación con los escritores de la *Generación del sesenta.* Olvidando que el autor mendocino comenzó a publicar sus libros en 1953 y que *Zama*, en particular, fue publicada en 1956. Al situar al autor en el contexto del sesenta se atiende a las fechas de las segundas ediciones de sus libros en Buenos Aires y a la difusión que alcanzaron a nivel nacional por la gran expansión de una cultura de masas, sin tener en cuenta, además, los antecedentes y modelos del resto del continente.

El autor refleja también un acercamiento a la que hemos denominado, adoptando la clasificación de Luis Gregorich, *Generación del 55* o *Nueva Promoción*, como la denomina Noé Jitrik. La incorporación del psicoanálisis como vía de conocimiento, la sexualidad como componente de la conducta, la "vuelta violenta a América", la inmersión en la historia para explicar y cuestionar el presente, son las premisas fundamentales de los narradores que comienzan a publicar en los años cincuenta. Di Benedetto, David Viñas, Beatriz Guido, H.A. Murena, entre otros, constituyen los modelos y antecedentes inmediatos de los narradores más jóvenes que se incorporan a

---

[773] Como en el caso de Ana M.Amar Sánchez, M.Stern y A. Zubieta: "La narrativa entre 1960 y 1970: Di Benedetto, Moyano y Hernández", op. cit.; ROMANO, E. (Direct.): "El cuento argentino III" -Seminario de crítica literaria Raúl Scalabrini Ortiz, FERRO, Roberto: *Los nuevos clásicos. Narrativa del sesenta"*, Buenos Aires, Gente Sur, 1990.

las letras en los años sesenta.

Di Benedetto no se inscribe en la corriente del *compromiso* tal como lo practican *los parricidas*. Su visión tampoco es ingenua, ni carece del cuestionamiento crítico de la historia, crítica revisionista que se inicia tras la caída del peronismo.

La visión polémica de la realidad y de la historia, que abarca a la misma conquista de América, está reflejada en la novela. No como cuestionamiento expreso, sino a la manera de presentación de conductas -como hemos señalado en los relatos de *El cariño de los tontos* y de *Declinación y ángel*-, que son expuestas y quedan libradas a la interpretación del lector. Ese contenido que se abre a la polémica en *Zama*, ha llevado a Fernando Ainsa a situarla entre las novelas críticas en relación con la historia.

> "Otras novelas, bajo la etiqueta aparente de obras históricas como *El arpa y la sombra* (1979) de Alejo Carpentier, *Los perros del paraíso* (1983) de Abel Posse, *Zama* (1956) de Antonio Di Benedetto (...) proyectan retroactivamente una visión crítica e irreverente del descubrimiento y la conquista" [774].

Este camino iniciado por Di Benedetto, Roa Bastos, H.A.Murena, David Viñas, adquirió un excepcional desarrollo a partir de la década del sesenta. Con obras como *Fuego en Casabindo* (1969), *Sota de espadas caballo de bastos* (1975) y *El traidor venerado* (1978) de Héctor Tizón, y *Una sombra donde sueña Camila O'Gorman* (1973) -única novela del poeta Enrique Molina en la que historia, documentos inéditos y ficción recrean la historia de amor de Camila y su ejecución en época

---

[774] AINSA, Fernando: "Los buscadores del paraíso", en *Identidad cultural de Iberoamérica en su narrativa*, Madrid, Gredos, 1986, p. 196.

de Rosas-. También *La novela de Perón* (1989) de Tomás Eloy Martínez, retoma personajes reales, documentos de archivos, que alternan con la ficción para analizar el pasado y su proyección presente.

Zama constituye un puente entre la generación inmediata anterior y la que emerge en las postrimerías del peronismo. *Zama* como afirma Saer:

> "(...) no honra revoluciones ni héroes de extracción dudosa, y sin embargo, 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" [775].

[775] SAER, Juan J.: "*Zama* de A. Di Benedetto", op. cit. p. 143.

1.5. *ZAMA*: DEL ROMANTICISMO AL EXISTENCIALISM

La crítica sobre la novela ha insistido en el planteamiento histórico y existencialista en la evolución del proceso de la conciencia de Zama. Graciela Ricci interpreta el contenido de la novela como un proceso de resurgimiento de Zama desde la angustia, por la transmutación espiritual a la conciencia del hombre maduro, que ha dejado atrás las pulsiones vitales y destructivas de la libido [792]. Recordamos que don Diego al iniciarse la novela es un hombre de treinta y cinco años y la novela acaba casi diez años más tarde, etapa que marca el transcurso de la adultez hacia el comienzo del declive vital.

Malva Filer analiza los planteamientos existencialistas de la novela en relación con los postulados de Camus y de Sartre. Para la autora el personaje de Zama -el criollo producto y víctima de una América de historia prestada y espejismos-, intuye al final la fórmula de la autoaceptación. La vida no está en otra parte, sino en el lugar y momento presente, tierra americana donde el hombre debe realizar su propia historia y experiencia [793].

Ana María Amar Sánchez y otras autoras, señalan que *Zama* es más que la novela de la espera, una novela de pérdidas parciales, de pequeños fracasos. Su estructura es la misma estructura del deseo inhallable y metonímico que se desplaza permanentemente. La metonimia actúa como la figuración misma del deseo, en la trasformación de un efecto en su contrario,

---

[792] RICCI, Graciela: *Los circuitos interiores*, op. cit. p. 87.

[793] FILER, Malva: *La novela y el diálogo de los textos*, op cit p. 72.

del deseo a la agresión. La fugacidad y lo incompleto rigen toda la novela que se presenta como una regresión al seno materno, al origen simbolizado por el mono flotando en el agua, a la negación del tiempo y de lo ocurrido [794].

Julieta Gómez Paz y Julio Crespo,[795] también orientan sus análisis a los postulados del existencialismo sartreano y de Camus, para explicar el desgarramiento del hombre sin metafísica y sin Dios que se siente arrojado al mundo, a la intemperie del vacío.

Teresita Saguí advierte en toda la obra de Di Benedetto como tema central, el de la nostalgia del ser como una forma de exilio interior.

> "La dialéctica entre la ausencia del amor y la certeza de la muerte realza el desgarramiento metafísico. A cada instante los personajes se ven obligados a inventar la historia de su historia, a servirse de lo que tienen a su alcance: el recuerdo o el olvido, el sueño transformador, los mundos imaginarios, y aun la posibilidad de la misma muerte como recurso final que evite la agonía" [796].

Diego de Zama es un hombre desgarrado. Inmovilizado por la angustia, ve girar el mundo a su alrededor como un espectáculo ante el que se mantiene impasible: la partida de Luciana, el alejamiento de Ventura Prieto, la pérdida del hijo. Zama tiene

---

[794] AMAR SANCHEZ, Ana, STERN, Mirta y ZUBIETA, Ana: "La narrativa entre 1960 y 1970: Tizón, Di Benedetto, Moyano", en op. cit. pp.630-631.

[795] GOMEZ PAZ, Julieta, CRESPO, Julio, y otros: "Aproximación a la obra de Antonio Di Benedetto", en *Nueva crítica*, op. cit. pp.85 y ss.

[796] SAGUI, Teresita: *Antonio Di Benedetto: La nostalgia del ser como una forma de exilio*, Mendoza, Centro Argentino de Estudios Interdisciplinares, 1988, p. 27.

BIBLIOTECA

la necesidad de superar sus limitaciones. El posee una meta fija, el ascenso y traslado de su puesto, pero la meta se convierte en algo móvil e incierto, en un camino hacia la nada.

> "Era, después, un hombre, aunque siempre con la necesidad de superar cierta limitación. Nada tenía ya por delante, sino una extensión lisa donde estaban abolidas las necesidades. Sólo debía avanzar y avanzar. Pero tenía miedo del final, porque, presumiblemente, no había final" [797].

En la novela las huellas del pensamiento existencialista están presentes de manera reiterada, como hemos señalado en las relaciones intertextuales con los textos de Camus y Sartre . Pero también el idealismo y el existencialismo metafísico y romántico de Schopenhauer se entrelaza en el discurso con ideas y pensamientos complementarios. [798]

Zama alterna sus deseos entre el anhelo y el recelo de la muerte como único destino posible. Escoge al fin la libertad para decidir voluntariamente entre la vida y la muerte: "Si me dejaban la vida, conservaría la facultad de escoger la vida o la muerte" [799]. Schopenhauer, en este mismo sentido, afirma que la autonegación de la voluntad de vivir proviene del conocimiento. La inteligencia y el conocimiento permiten también la superación.

---

[797] DI BENEDETTO, A: *Zama*, op. cit. p. 69.

[798] * La vida y el mundo son hechos absurdos para los escritores existencialistas. La muerte es la más profunda demostración de este absurdo: "In other words, life ends before we know who we re and what life is" (La vida termina antes que nosotros sepamos quiénes somos y qué es la vida). VALENZUELA, Víctor: "Existencialism and the contemporary latin american novel", en *Latin american writes*, New York, Las Americas Publishing Co., 1971, p. 23

[799] DI BENEDETTO, A: op. cit. pp.213-214.

"Y puesto que hemos visto que aquella autonegación de la *voluntad proviene del conocimiento y que éste en sí* es independiente del querer consciente, de lo dicho se infiere que esta supresión de la voluntad, esta entrada en el reino de la libertad, no puede obtenerse de propósito, sino que procede de una relación íntima entre la *inteligencia y la voluntad y surge* de repente, y como por un golpe recibido de fuera [800].

Zama al final del camino recobra, por el conocimiento y por el choque con el mundo externo, la libertad de la que *carecía transitando por una vida signada por el egoísmo.* Schopenhauer también ha señalado que el hombre sólo halla la verdadera realidad en el interior de sí mismo.

"De aquí que cada individuo lo quiera todo para sí o, por lo menos, dominarlo todo, tratando de arrollar lo que le opone resistencia" [801].

Zama en las dos primeras partes de la novela, enceguecido por su egoísmo, comete abusos de poder y autoridad, golpea a una mulata, a Ventura Prieto, luego traiciona a Manuel *Fernández, al capitán Parrilla y a Ventura Prieto.*

Para Schopenhauer la voluntad de vivir es la fuente primera e inagotable de dolor, su teoría de carácter metafísico se orienta al ascetismo liberador. Pese a que reconoce que los móviles de todas las acciones humanas están orientados por el egoísmo que es ilimitado y la maldad puede llegar hasta la crueldad extrema. La libertad se logra al situarse el hombre en la nada. Con la aniquilación de todo lo existente, logra el estado pleno de libertad y de gracia. Zama, en el último

---

[800] SCHOPENHAUER, Arturo: *El mundo como voluntad y como representación*, op. cit. p. 310.

[801] SCHOPNEHAUER, A: op. cit.. p. 258.

periodo de la narración, despojado de cuanto lo rodeaba, mutilado y solo se enfrenta a esa nada que deja el camino abierto a la verdadera libertad.

Para el filósofo alemán el mundo no es más que la representación de un sujeto que lo posee en sí mismo. De acuerdo con la concepción platónica, lo único que posee realidad son las ideas. Las cosas que existen en el tiempo y el espacio que componen el mundo real, no tienen más que una existencia aparente y de ensueño. De este modo, una idea puede aparecer bajo distintas formas y revelarse de manera fragmentaria y sucesivamente. La voluntad es lo único que existe. De ese modo fragmentario, entremezcladas con los sueños y las fantasías se repiten las ideas que dominan al asesor letrado en el transcurso de la novela: el amor, la soledad, la muerte, la acechanza de la nada.

El presente es lo único que existe y permanece inmutable. Desde el punto de vista metafísico se revela como lo único permanente. El filósofo alemán, recurre a Shakespeare para afirmar también que "Estamos hechos de la misma tela que los sueños y nuestra corta vida está rodeada de un sueño" [802]. En *Zama*, pese a la partición en periodos cronológicos determinados, el tiempo de la narración se sucede siempre en un presente indeterminado, en el presente del discurrir de la conciencia del protagonista que se entreteje de ensueños y de fantasías.

En *El Pentágono* hemos señalado la existencia de un nexo intertextual que une el romanticismo, representado por las citas de Campoamor, con el existencialismo reflejado en la cita

[802] SHOPENHAUER, A.: op. cit. p. 29.

paratextual de Simone de Beauvoir.

En *Zama* el autor vuelve a fusionar las premisas de las dos corrientes de pensamiento que se manifestaron tanto a nivel filosófico como de creación artística. El romanticismo, surgido en Alemania a fines del siglo XVIII, se caracterizó por el predominio de la imaginación, del sueño, por encima del pensamiento racional, el individualismo, el culto al *yo*, la presencia del *otro*, la valoración del pasado y de la historia. El periodo histórico en el que se desarrolla *Zama*, coincide con el surgimiento y desarrollo del pensamiento y la filosofía románticas, con las que el asesor letrado se identifica en gran medida.

El existencialismo del periodo de posguerra centró su interés en la existencia antes que en la esencia del hombre, reconoce como más importante la vivencia subjetiva que la objetividad material. Para Sartre la libertad es el fundamento de la existencia que permite centrarse en los temas de la soledad, la muerte, la angustia.

Tanto Sartre Como Camus, coincidieron no sólo en el cuestionamiento de la existencia, sino también en la filosofía del absurdo. Antoine Roquentin en *La Náusea* como Mersault en *El extranjero*, al igual que don Diego de Zama, narran sus historias plagadas de un sentimiento de angustia, de extrañamiento, de sus imposibles destinos, revelando el absurdo de sus propias existencias.

Entre 1951 y 1953, Samuel Beckett publicó *Molloy*, *Esperando a Godot* y *Murphy y Watt*. Obras que muestran el desarrollo de una conciencia individual absorta en sí misma, que se muestra incapaz de imponer un orden dentro del mundo

absurdo que la rodea. Los personajes, conscientes del pas implacable del tiempo, mediante la espera y las operaciones d la conciencia, en medio de la inmovilidad que progresa hacia l extinción de la existencia, redimen sus vidas y burlan a l muerte en el proceso de construcción de sus propias historia: En las mismas fechas, Eugène Ionesco daba a conocer st comedias paródicas y del absurdo para reflejar la soleda fundamental del hombre y jugar con el lenguaje como expresió de la alienación humana. Entre 1950 y 1953 se publicaron l: obras *La cantatrice chauve*, *La leçon*, *Victimes du devoir*, p citar algunas de las primeras obras de Ionesco.

Di Benedetto fiel lector de Schopenhauer, de l románticos, del existencialismo y de la literatura del absurd ha sabido fusionar estas corrientes filosóficas y estétic Romanticismo y existencialismo, coinciden en preocupacion comunes: la preponderancia del individuo y su concien desgarrada frente a un mundo incomprensible. El absurdo de existencia, por otra parte, convierte a los hombres en me máscaras y a los personajes en actores de un argumento que una caricatura grotesca de la existencia.

Diego de Zama en el transcurso de la novela adquier veces la apariencia de una *máscara*, de un *ente* ficticio existencia real. Zama es más una arquitectura mental que personaje asido a la realidad. Las acciones que realiza son movimientos mecánicos de una voluntad y un egoísmo extremo dominan su voluntad y su libertad. El protagonista, inmerso su *circunstancia*, carece de la *esencia* y la *autonomía* pro de un personaje de ficción. Lo mismo ocurre con va personajes femeninos, mera apariencia, o el mismo Ign Soledo, cuyo apellido se asemeja a soledad, que no tiene presencia real en el texto.

"(...) más tarde en el despacho se aplicó a rodearme aquella figura segunda del tránsito sin peso por la galería. 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.(...)
¡Me dije que por esa mujer yo mataría a Soledo!
El horror.
El horror del absurdo que nos atrapa.
Este era el horror de la fascinación." [803]

Absurda es la larga y penosa marcha en pos del bandido Ventura Prieto que va junto con la tropa, como un soldado que dice llamarse Gaspar Toledo.

"La meta, al principio incierta sobre el último límite de las tierras de indios catequizados, se había extendido por el dominio de los mbayas y nos llevaba ya hacia el país nororiental de los guanaes. Parecía correrse, ser un objetivo móvil, y así era en verdad, puesto que iba con nosotros" [804].

Para los existencialistas, para los autores del absurdo, como para Schopenhauer la vida y el mundo se presentan como un escenario teatral absurdo y trágico. Esa es la lectura que Borges, también lector de Schopenhauer, había realizado en 1939 de los textos del filósofo alemán:

"(...) de haberla releído, hubiera mencionado también aquella fantasmagoría un poco terrible de *Parerga y Paralipómena*, en la que Schopenhauer reduce todas las personas del universo a encarnaciones o máscaras de una sola (que es, previsiblemente, la voluntad), y declara que todos los sucesos de nuestra vida, por aciagos que sean, son invenciones puras de nuestro yo como las desdichas de

[803] DI BENEDETTO, A.: *Zama*, op. cit. pp. 160-161.

[804] DI BENEDETTO, A: *Zama*, op.cit. p. 195.

un sueño" [805].

El existencialismo y la filosofía del absurdo ante la incomunicabilidad de las experiencias, convierten a la novela en un espacio en el que el lenguaje se problematiza y cuestiona en su propia autorreferencialidad. La vida carece de sentido, por tanto, no se refleja un mundo objetivo sino subjetivo. El discurso parodia el lenguaje cotidiano, pretende testimoniar, pero nunca refleja una verdad unívoca.

> "Con mi mano busqué la suya y la tomé y estaba ardiente, y esto me hubiera confortado si no se hubiera deslizado en mí la sospecha de que mi mano derecha tomaba mi mano izquierda o la izquierda a la derecha, no podía saberlo" [806].

El tiempo cronológico, como el tiempo de la conciencia de Zama, cumple un movimiento circular, pese al predominio del presente constante de la narración. El pasado es parte del recuerdo, el futuro incognoscible, el presente es lo único verdadero para Schopenhauer como para Diego de Zama.

Graciela Ricci ha señalado la superposición de diferentes círculos concéntricos relacionados con un Zama externo, un Zama interior y el círculo central o zona de contacto con el propio *Self*, que se corresponden con las tres partes de la novela. Esa concepción circular es, también, la que permite que el tiempo de la novela oscile entre el romanticismo y el existencialismo, alternativamente en el movimiento constante de la narración. Schopenhauer concebía el tiempo como un movimiento circular que gira de modo constante entre pasado, presente y futuro.

---

[805] BORGES, Jorge Luis: "Un libro de Thomas Mann sobre Schopenhauer", en *Textos cautivos. Ensayos y reseñas en "El Hogar" (1936-1939)*, Barcelona, Tusquets, 1986, p. 295.

[806] DI BENEDETTO, A: *Zama*, op. cit. p. 165.

"Podemos comparar el tiempo con un círculo que diera vueltas eternamente; la mitad que desciende sería el pasado; la otra mitad que siempre asciende el futuro, y el punto superior indivisible que marca el contacto con la tangente sería el presente inextenso" [807].

En esa circularidad del tiempo se inscribe también la circularidad de la novela que parte de la soledad de Diego de Zama, para retornar al punto inicial de partida: la soledad de Diego de Zama y el encuentro con el niño rubio, arquetipo de la pureza de la infancia, de lo sagrado, de la regeneración que es intemporal como el mito.

[807] SCHOPENHAUER, A: *El mundo como voluntad y como representación*, op. cit. p. 221.

1.6.INTERTEXTUALIDAD, HUMOR Y PARODIA EN ZA

La crítica italiana ha insistido en relacionar la novel del autor mendocino con la novela picaresca española y con l tradición cervantina. Angela Bianchini, con motivo de l entrega del premio Italia-América Latina al autor por su novel *Zama*, afirma:

> "Grava su questo gioco abilissimo di realtá e sogno, s questa vita che è un non vivere tutto il ricordo d barocco spagnolo. Si chiedeva sempre Pedro Salinas cor sarebbe stato il Don Chisciotte se Cervantes nel 15 avesse ottenuto l'incarico da lui richiesto in America" [808]

Giuseppe Bellini ha señalado que *Zama* es una suerte c novela "picaresca" en un mundo próximo a su tot desmoronamiento, el final del periodo colonial español [809].

Don Diego de Zama tiene cierta semejanza con la nove cervantina en su obsesiva persecución de un ideal en un mun que ya no existe, que está en el pasado. Don Quijote es u hidalgo que quiere vivir como un caballero andante, Diego Zama es un asesor letrado que quiere vivir como corregidor gobernador de una capital de virreinato. Zama no preten "desfacer entuertos", sino lograr el reconomiento, el ascen y traslado de su puesto, sin advertir que el imperio colon

---

[808] BIANCHINI, Angela: "Cervantes in sudamerica", en *La Stamp* Roma, 29 de Abril de 1977. ("Pesa sobre este habilísimo jue de realidad y sueño, sobre esta vida que es un no vivir todo recuerdo del barroco español. Se preguntaba siempre Ped Salinas cómo habría sido el Don Quijote si Cervantes, en 15 hubiese recibido el encargo de volver a escribirlo en América

[809] BELLINI, Giuseppe: "Antonio Di Benedetto, *Zama*", en *Revi Ispano-Americana*, Roma, 1977, p. 89. y en *Historia de l literatura Hispanoamericana*, Madrid, Castalia, 1985, p. 559.

se desmorona, que se está gestando una nueva historia.

Como el caballero andante, Zama deambula en medio del espacio imaginando españolísimas y blancas Dulcineas inalcanzables -como Rita y la esquiva y burlona Luciana-, aplica anticuadas leyes coloniales, ejerce un poder que ya no posee. Zama es como don Quijote, heredero del código de los caballeros andantes, un personaje anacrónico, desasido de la realidad y de su tiempo.

Del mismo modo que el Quijote, *Zama* está construida como un relato que narra diferentes historias. Incorpora relatos intercalados, fragmentos de otras narraciones, que transforma, modifica y recrea. La función hipertextual es el fundamento de estas novelas.

Zama cada vez más empobrecido pasa hambre y no repara en los esfuerzos de su secretario, Manuel Fernández, por alimentarlo y protegerlo. Noemí Ulla encuentra similitud entre la situación de mendicidad de Zama con la atmósfera de la picaresca, agravada en este caso hasta tener que recurrir para comer a la abnegación del humilde secretario. La misma autora señala también resonancias gongorinas en la elaboración poética del lenguaje de Di Benedetto [810].

Zama revela innumerables marcas intertextuales, no sólo en relación con otras obras del mismo autor, sino con autores procedentes de las más variadas fuentes de la cultura universal. Hemos señalado las presencias visibles del existencialismo desde Schopenhauer, hasta Sartre y Camus, de

---

[810] ULLA, Noemí: "*Zama*: la poética de la destrucción", en LAFFORGUE, Jorge (ed): *Nueva novela latinoamericana II*, Buenos Aires, Paidós, 1972, pp. 248-271.

las teorías psicoanalíticas del sueño, la culpa, inconsciente, de la literatura fantástica y del realismo mág de la literatura hispanoamericana, de textos y documen históricos, así como de la literatura española desde picaresca, la novela cervantina y barroca. [811]

Pero no todo es trágica extinción, angustia y desasosi en el texto de la novela. Di Benedetto incorpora en el discu diversas formas de humor, ironía, parodia burlesca, que sit a veces al personaje en situaciones grotescas. Escenas generan, no sólo una distensión en la intensidad del discu sino también una deliberada ambigüedad. Esta surge de imprevisto, del contraste entre el deseo y la realidad, e el dramatismo del planteamiento existencial y lo ridículo las situaciones que esa realidad impone al person acrecentando la imagen de absurdo de todo el texto.

Zama ha decidido que el hijo que acaba de tener con En debe ser un héroe. El pequeño y futuro héroe, gateando dirige donde duermen las gallinas. El *bautismo* del héroe t una resonancia de trágica comicidad.

> "Era el atardecer, Las gallinas, a esa hora, rebulle descargan. El niño fue a estar debajo y... (...) En "En vez de extremar la higiene de la criatura, recurri sus instrumentos y se puso a limpiar el suelo" [812].

---

[811] Para Kristeva "...todo texto se construye como mosaic citas, todo texto es absorción y transformación de otro" análisis intertextual de los enunciados remite a un esp exterior al texto. KRISTEVA, J.: *El texto de la novela*, cit. p. 190 y ss. Gerard Genette al analizar *transtextualidad* define las diferentes formas y práct intertextuales: cita, parodia, alusión, crítica, para demo las relaciones que la obra establece más allá de su inmanei GENETTE, G.: *Palimpsestos*, op. cit.

[812] DI BENEDETTO, A: *Zama*, op. cit. p. 122.

Zama ha pasado diecinueve meses sin percibir ninguna paga por parte de la Corona. Llega un barco con un cofre del Tesoro que alegra las esperanzas del menguado asesor. El cofre que llega tiene escaso peso:

> "...esto, me dijo, podía ser porque las monedas fuesen de oro y no inferiores. No eran de oro y fueron para los inferiores. El gobernador exhortó a quienes teníamos más títulos a no fomentar las habladurías adversas al Rey. Para eso era necesario que los empleados de menor cuantía, los menos celosos del honor de Su Majestad, percibieran lo suyo. (...) Al gobernador no le resultaba lesivo pertenecer al genérico nosotros, porque poseía bienes y rentas propias dentro de la misma provincia" [813].

Zama, deseoso de poder amar a alguna mujer blanca y española, tropieza con Rita, como si el destino le tuviera predestinado ese deseado encuentro. Al ayudar a la joven a incorporarse de su caída, don Diego aprovecha la ocasión para acariciar su cuerpo:

> "Mujer lunar, me dije, por conferirle embrujo al trance; pero otro era el estremecimiento que mandaba en mis sentidos. (...)
> (...) mis manos codiciosas hacían presión sobre sus pechos. Eran blandos, como muy tocados" [814].

Sometido al juego de la pasión y el rechazo con Luciana, especie de mujer ángel y demonio a la vez, Zama se ve sometido a la burla de pasar la noche acechando la ventana de la mujer esperando que le abra las puertas de su casa y del amor. Al final, sólo es acosado por los perros y por otro oscuro caballero con el que casi llega a enfrentarse citado con el

---

[813] DI BENEDETTO, A: op. cit. p. 136. El subrayado es nuestro para destacar el juego de los significados en la homonimia.

[814] Ibíd. p. 22.

mismo motivo por Luciana.

" (...) estaba allí un individuo de capa con el cu rígido por dirigir la mirada hacia arriba, hacia ventana de Luciana.
Reparó en mí, por el rumor que, pisando cascotes, ca al salir. Quedamos tiesos, cada uno clavado en el s donde nos hallábamos al descubrirnos recíprocamente. E fue sólo un instante, pues a continuación, como acuerdo, echamos mano al pomo, que ahí se que prevenido, mientras nos considerábamos." [815]

Desbordado por la necesidad de actividad sexual, Za persigue a una mulata que accede voluntariamente al a carnal. El orgullo de hombre, redoblado por la conquista y satisfacción del deseo, pronto se convierten en frustración.

"-Su merced, si quiere seguir conmigo...
Yo estaba agradecido y satisfecho y me ser complaciente, por eso la escuché.
¡Me imponía ciertos requisitos! Debía llevarla de criad mi casa y también a su madre y a sus hermanitos. (...)
Aquel episodio excedía el derecho de enamorarme. En amor del enamoramiento hay un requisito de encar ideal". [816]

El impulso sexual satisfecho no impide el poster surgimiento de la culpa. Zama no se atreve a mirarse en espejo ante el acto de infidelidad para con su esposa.

"Me miré a los ojos con desafío. Después, más calm Resistía mi propia mirada, consciente de que ante los oj de Marta habría sentido necesidad de cortarme algo." [817]

---

[815] DI BENEDETTO, A.: *Zama*, op. cit. p. 79.

[816] Ibíd. p. 65.

[817] Ibíd., p. 66.

Zama, asesor letrado y hombre culto, conoce perfectamente el significado del honor, de los códigos de la nobleza, del *significado de escudos y blasones. No obstante, con toda la intención de molestar al poco sociable capitán Parrilla*, le pregunta si en su familia tienen blasones, ante la respuesta afirmativa, don Diego inquiere:

> "Quise saber si en el escudo de los Parrilla figuraba el utensilio de ese nombre.
> Parrilla estalló en un fustazo en la grupa de mi caballo" [818].

La tensión dramática del texto permanentemente se ve distendida por este tipo de *intercalaciones de carácter irónico, humorístico y de dobles sentidos. No menos dramática y grotesca es* la situación de don Diego en medio del campo, donde la tropa que persigue a Ventura prieto ha acampado para pasar la noche. Zama, impelido por sus necesidades, se interna en la oscuridad.

> "Estaba en situación algo incómoda para valerme; cuando escuché el quebrarse del pasto seco a mis espaldas.
> Pasos.
> *Una humedad en mis sienes.*
> Pasos, pesados, como de bestia de bulto.
> Me clavaba, sin embargo, reduciéndome a la indefensión, la sensación del extravagante trance, que, me decía, *superaré en un segundo, con que se retarde un instante*, porque si huyo así, me verán llegar de un modo que... Y los perros detrás y... (...)
> Un hombre.
> *Un hombre tranquilo.*
> Me dijo, como si su ocurrencia fuera jocosa.
> -Todo el campo para nosotros dos y hemos dado en elegir el mismo sitio" [819].

---

[818] DI BENEDETTO, A.: op. cit. p. 181.

[819] Ibíd. p. 183.

La novela de aventuras ha utilizado con frecuer recurso de reproducir textos hallados en diferentes si testimonios guardados en botellas arrojadas al mar. El realizado por Zama de arrojar al río un mensaje en una t adquiere una connotación paródica de otros textos. El rí en la región del alto Paraguay, hoy parte de Brasil, el m está destinado a Marta que vive cerca de la cor -seguramente en Mendoza-. Por lo tanto, el acto en sí mis absurdo como lo es también el contenido del mensaje: "Ma he naufragado". Zama, perdido en medio de la tierra bosques, envía un críptico mensaje a una esposa de la qu separado desde hace más de diez años, mediante una b arrojada a un río que conduce a otro sitio.

> "La última palabra, quizá quedó escrita con r confusos. la sangre del avestruz se había coagulado no me servía.
> Puse el papel en el frasco. Lo tapé y lo arroj río.(...)
> Un soldado me observaba, impávido, como si fuer testigo antiguo incapaz de sorprenderse" [820].

Zama, que se revela a sí mismo su glorioso y vale pasado de pacificador de indios, a cada paso lo único demuestra es cobardía, traición, egoísmo, hechos que contra con ese pasado que se atribuye a sí mismo. Aunque el mi relato es contradictorio.

> "A esta altura del duelo, Zama el menguado pe sospechar que Zama el bravío, quizá no tuvo tanto aguerrido y temible: un corregidor de espíritu justici puede seducir fácilmente la voluntad de escla estragados por meses de represión más que violer cruel" [821].

---

[820] DI BENEDETTO, A.: op. cit. p. 213.

[821] Ibíd. p. 20.

La suma de estas pequeñas historias conforman el texto de *Zama*: novela de aventura amorosa, de búsqueda metafísica y simbólica de un personaje que se convierte en mítico, al simbolizar la situación del hombre americano que busca, en los laberintos del continente, su propia identidad.

Las formas del discurso adoptan un ritmo diferente en cada parte del texto. La primera parte, lenta, con minuciosos detalles y descripciones expresionistas, se detiene en presentar los conflictos y las pruebas que debe superar el *héroe* para asimilarse al mundo que le circunda. Las descripciones de la naturaleza y el paisaje urbano se amplían en sucesivas imágenes, diálogos, con una sintaxis que se prodiga en periodos complejos.

A medida que la historia avanza y Zama se va despojando del mundo exterior, el lenguaje se va extinguiendo en frases breves, expresiones mínimas, yuxtapuestas, que reflejan imágenes fugaces con una sintaxis entrecortada. Cada vez más aislado del mundo y de los otros, sólo conectado con su propia conciencia, el discurso de Zama se vuelve mera enumeración de frases, percepciones, imágenes y movimientos. El conceptismo y agramaticalidad de las frases reflejan la fragmentación de la psiquis del personaje. Simples lexías adquieren el valor connotativo y expresionista de toda una estructura sintáctica compleja. La ruptura de la sintaxis usual, el conceptismo de los vocablos reflejan la conciencia de Zama como si de un espejo roto se tratara.

"Dormía.
Más allá de las paredes del sueño tuve un deslumbramiento.
Abrí los ojos. Imposible mirar.
Un momento, había tenido junto al rostro una tea encendida.
Ya no estaba su calor en mi carne.

Hice por ver, prevenido.
Dos, tres teas se corrían entre los cuerpos, dormidos.
Una verificación.
Sigilo.
Quise alzarme, no pude" [822].

Como afirma Barthes, la literatura contemporánea se encuentra arrojada del lenguaje tradicional, de la forma. La contaminación hablada del lenguaje escrito de la nueva escritura está hecha de su ausencia, de transparencia con valor instrumental.

"(...) la literatura es ironía y aquí el lenguaje constituye la experiencia profunda. O, mejor, la literatura es llevada abiertamente hacia una problemática del lenguaje; efectivamente, ya no puede ser otra cosa".[823]

No obstante, las formas coloquiales y cotidianas del lenguaje alternan con las formas poéticas y expresionistas del discurso, que le confieren un mayor valor simbólico a los enunciados.

"No abandoné la habitación mientras no presentí ausencia de luces en el exterior.
Me encontré con la Luna, que era una mujer gorda y desnuda, sentada en el horizonte".

"El Sol, en el último cuarto del cielo, se suspendió en su tránsito.
Nuestro cobijo nocturno serán los pastos".

"El Sol era un perro de lengua caliente y seca que me lamía, me lamía hasta despertarme.
El perro había mostrado conmigo la mayor fidelidad,

---

[822] DI BENEDETTO, A.: op. cit. p. 207.

[823] BARTHES, Roland: *El grado cero de la escritura*, op. cit. p 72.

despertándome el primero de todos. Quedaban por el suelo, para su lengua, muchos durmientes" [824].

El más bello y poético ejemplo de ese *grado cero* de la escritura está en el final de la novela que volvemos a citar:

"Tal vez dormité, tal vez no.
Volvía de la nada.
Quise reconstruir el mundo.
Despegué los párpados *tan pausadamente como si elaborara* el alba.
El me contemplaba.
No era indio. Era el niño rubio, sucio. Estragadas las ropas, todavía no mayor de doce años" [825].

Zama es la novela de la ambigüedad, ambigüedad que deviene de las múltiples relaciones intertextuales, que permiten que el hipertexto pueda leerse en sí mismo y en su relación con los diversos hipotextos presentes en el discurso, como afirma Genette [826].

Zama mantiene una relación dialógica, de *intertextualidad limitada*, como denomina Dälenbach a las relaciones del texto con otros textos del mismo autor [827]. Hemos citado los paralelismos y coincidencias estructurales y temáticas de la novela con *El Pentágono*. A su vez, el personaje de Zama se relaciona con los protagonistas de *El Silenciero* y de *Los suicidas* en su deambular en ese camino de alienación y de indagación de los límites de la vida y la muerte en una vida circundada por la angustia y la absurdidad.

---

[824] DI BENEDETTO, A: op. cit. pp.165, 181, 193.

[825] DI BENEDETTO, A: *op. cit. p.* 214.

[826] GENETTE, G.: *Palimpsestos*, op. cit. pp 489 y ss.

[827] DÄLENBACH, Lucien: "Intertexte et autexte", *Poetique*, op.cit.

Besarión, el personaje de *El Silenciero* es al igual Ventura prieto "...el propagandista de algo, si bien ign de qué", afirma el silenciero. El escribiente y escritor M Fernández, encuentra su modo de realización en la escritur la creación, del mismo modo que el protagonista d *silenciero* deambula por el mundo intentanto escribir su n *El Techo*. Llenarse la cabeza de ideas para ofrecer al mund la misión del escritor, como lo es para el niño marginad "Nido en los huesos".

Zama, como *El Pentágono*, también se estructura alred de ejes paralelos y simétricos entre realidad y fant tiempo real y tiempo interior, en la existencia de oposici binarias. En *Zama* esas oposiciones oscilan entre significados de español/americano, indio/mestizo, civiliza barbarie, Europa/América, espacio urbano/espacio rural, muerte, dicotomías que generan la ambigüedad y fragmentari de la narración.

Este modo de intertextualidad limitada convierte a la como en una especie de palimpsesto, como define Genette a forma de escritura que superpone una escritura sobre otra qu oculta totalmente la anterior. Como Borges, García Márq Onetti y tantos otros escritores del continente, Di Bened recurre a la circularidad de la escritura, mundos ficticio personajes, espacios, temas, se reiteran de una obra a otra, esa relación dialógica entre los textos.

En la última estrofa de su "Arte poética", Borges exp esa concepción circular de la escritura.

"También es como el río interminable que pasa y queda y es cristal de un mismo Heráclito inconstante, que es el mismo y es otro, como el río interminable" [828].

Al mismo tiempo, *Zama* mantiene una relación de intertextualidad interna, como denomina Dälenbach al procedimiento del texto que se cita a sí mismo. Especie de *mise en abîme*, recurso utilizado por la narrativa contemporánea que trata de poner al descubierto sus propios mecanismos de producción textual y a cuestionar la ficción dentro de la ficción.

Zama, relato construido con microhistorias, fragmentos, secuencias inconclusas se postula, al igual que *El Pentágono*, como un juego. En él se cruzan los textos de innumerables autores, de obras de ficción y no ficcionales, de otras obras del mismo autor, las voces de diferentes personajes, aunque estén transmitidas por el narrador-protagonista, que generan ese enfrentamiento dialéctico entre diferentes visiones del mundo y de la realidad. El juego implica al lector, que debe desvelar los procesos de construcción del relato, reconocer y releer los enunciados procedentes de las múltiples fuentes de la cultura.

La novela cumple la utopía borgeana de la transfusión continua de un texto a otro. *Zama* ofrece variadas lecturas e interpretaciones. El texto, como ha afirmado Borges, es inagotable porque todo libro, como la literatura misma, es infinita e inagotable.

---

[828] BORGES, Jorge Luis: "Arte poética", en *El hacedor*, Buenos Aires, 1960, p. 63.

2.1. ALGUNOS RELATOS DE "ABSURDOS"

El libro de relatos *Absurdos*, como hemos mencionac publicado en España en 1978. Recoge narraciones de diferente temática, extensión y estilo, como el mismo au admitido.

> "Son cuentos de muy diferentes dimensiones, estr ropaje, lenguaje, producto de distintas condi ambientales, distinta nuez, distinto juego o ejercici escribir".[813]

Absurdos aparece en los años del exilio de Di Bened tras un largo periodo en el que sólo ha dado a conocer al cuentos en revistas y periódicos. Esta antología, por lo reúne narraciones muy diferentes elaboradas tambié distintas fechas.

Nos interesa destacar, del conjunto del libro, alg relatos que mantienen una relación estrecha, tanto pc temática como por las técnicas narrativas, con preocupaciones éticas y estéticas reflejadas en *Zama* y e cuentos de *El cariño de los tontos.*

"Aballay", "Tríptico zoo-botánico con rasgos de improt erudición" y "Felino de indias", cuentos inéditos que reún antología junto a otros muy conocidos del autor como "Cal en el salitral" y "El Juicio de Dios", retoman la problem del espacio americano en relación con el tema de la culpa

[813] ZARAGOZA, Celia: "El instinto de muerte es tema perman en mis libros", en "El País", op. cit.

la identidad del hombre de ese continente. El tema de la culpa, como hemos señalado desde los primeros cuentos de *Mundo animal*, constituye un eje narrativo alrededor del cual se tejen numerosos relatos del autor.

La voluntad de afirmar un modo de ser, una identidad americana, se relaciona con ese *pecado original de América* y del hombre que se busca a sí mismo en medio de espacios casi *míticos*. Fernando Ainsa afirma que, desde un punto de vista psicológico, la búsqueda de identidad se manifiesta en un deseo de locomoción [814]. Con frecuencia los protagonistas inician algún modo de viaje en la novela hispanoamericana: desplazamiento a través del espacio, hacia la naturaleza, hacia el pasado, la búsqueda de los lazos que unen el continente americano con Europa, el viaje hacia el interior del personaje mismo.

Simón Bolívar, el general caudillo de la emancipación americana, pronunció en el congreso de Angostura, en 1819, las siguientes palabras:

> "No somos europeos, no somos indios, sino una especie media entre los aborígenes y los españoles" [815].

La expresión de esa carencia de identidad es también la que se incorpora a la literatura, "...convirtiéndose en expresión de una angustia existencial", como afirma Verdevoye,

---

[814] AINSA, Fernando: "Los viajes iniciáticos", en *Identidad cultural de Iberoamérica en su narrativa*, op. cit, pp.231 y ss.

[815] Cit. en USLAR PIETRI, Arturo: *En busca del nuevo mundo*, México, Fondo de Cultura Económica, 1969, p. 151.

de una búsqueda e indagación sobre el hombre y el es americanos. [816]

2.1.1. El gaucho y la pampa: "Aballay" .

"Aballay", cuento extenso de veintisiete páginas, na historia de un gaucho que, motivado por un sermón del cu pueblo, inicia una vida de peregrinación y purgación.

En 1981 se publicó en España la primera antolog cuentos del autor, *Caballo en el salitral*, en la que se in "Aballay". A modo de introducción el libro agrega una sele de opiniones y juicios sobre este relato : "Presenta Borges, Cortázar y Mujica Láinez con Aballay". presentación transcribe tres cartas enviadas por los destacados autores de la literatura argentina a Di Bene confirmando el valor ficcional del relato del autor mend Jorge Luis Borges expresa:

> "María Kodama me leyó su cuento en Madrid.
> Usted no se ha limitado a evitar victoriasament riesgos arqueológicos de una ficción que ocurre en tiempo. Usted ha escrito páginas esenciales que me emocionado y que siguen emocionándome. (...) [817]

Julio Cortázar, por su parte, se extiende en la valo del cuento con muy acertadas precisiones acerca del

---

[816] VERDEVOYE, Paul: "Busca y expresión de las identi nacionales del siglo XX", en *Identidad cultural en An Latina*, Nro: 3, número especial de *Culturas*, París, UNE 1986, p. 69.

[817] "Presentación" en DI BENEDETTO, A.: *Caballo en el sa* Barcelona, Bruguera, 1981, p.9.

elaborado a partir del tiempo en el relato:

> "De Antonio Di Benedetto sólo conocía una novela *Zama*, que precede por muchos años a "Aballay"; el recuerdo de esa lectura coincide con lo que acabo de sentir frente a esta historia de un estilita pampeano que cambia las columnas legendarias de la Tebaida por caballos criollos de los que se niega a desmontar mientras no se sepa lavado de una culpa, de una muerte.
>
> Este sentimiento es el del anacronismo, pero la palabra no debe ser entendida con la carga de negatividad que casi siempre tiene en materia literaria. Di Benedetto pertenece a ese infrecuente tipo de escritor que no busca la reconstrucción arqueológica del pasado -como *Salambó*, como *La gloria de Don Ramiro*-, sino que está en ese pasado y, precisamente por eso, nos acerca a vivencias y a comportamientos que guardan toda su inmediatez en vez de llegarnos como una evocación, como una exhumación. (...)
>
> En "Aballay" esta presencia desde el pasado se da como juego óptico alucinante: el personaje se sitúa en el tiempo mental y místico de los estilitas, y el autor en el tiempo del personaje, la pampa argentina del siglo XIX. (...) de ese juego de ecos temporales nace, creo, la intensa reverberación de "Aballay", su caracol ahondando en el oído del lector una interminable teoría de retrocesos; y la gran maravilla es que se retrocede hacia adelante, hacia cada uno de nosotros mismos con nuestras culpas y con nuestras muertes, con la esperanza de un rescate que hace del gaucho Aballay uno de tantos *argentinos de hoy, de ahora*".[818]

Manuel Mujica Láinez también insiste en la calidad de las obras precedentes del autor con las que se emparenta este relato de "Aballay":

> "Tienes un don especial de penetración psicológica, gracias al cual trazas personajes en los que una mística singular se suma a una honda y conmovedora vocación de soledad digna. Indagas en sus almas y en sus actitudes, usando un idioma que te pertenece, y que el lector menos avisado reconoce en seguida.
>
> Aballay, el extraño estilita ecuestre, incorpora a tu

[818] CORTAZAR, Julio: "*Presentación*", *en* DI BENEDETTO, A.: *op. cit.* pp. 10-11.

galería una figura inolvidable. Das con él una im
nuestro hombre de campo y de su paisaje que des
folklóricas convenciones, para apoyarse sólo
humanamente auténtico, y lo alcanzas con una
sobriedad de recursos que asombra.[819]

El motivo del viaje como procedimiento narrativo,
las formas del viaje hacia el interior de sí mismo po
del protagonista. El camino escogido por Aballay es
ensimismamiento, el del despojamiento de todo lo mat
humano, como forma de aligerar también el peso de la
del espíritu por medio de la penitencia. Al igual que Za
gaucho Aballay se va desprendiendo de toda materialidac
camino purificador que inicia para liberarse de la culpa.

Al mismo tiempo, el viaje iniciático que emprende A
es un retorno a otro pasado más remoto aún, el
anacoretas. San Simeón, en los primeros siglos de nuest
fue el primero y más conocido de estos místicos que lo
gran veneración popular. Di Benedetto logra recrear un
que se sumerge en otro pasado, aunando en un tiempo
experiencias separadas en el espacio y en el tiempo.

Para Ana Freidenberg el cuento adquiere la connotaci
parábola bíblica interrelacionada con la temática del
criollo.

"Aballay es la cifra del desnacer de un pueblo,
hombre para recuperar la inocencia perdida,
recomenzar, a partir de la pureza, un camino de
expiación. Un proceso de purificación que en el
arranca de una interpretación literal de la par
evangélica y que hace variar totalmente el destino

[819] MUJICA LAINEZ, Manuel: en op.cit. p. 12.

hombre, al elegir el *sufriente derrotero* que lo conduce -como él mismo dice- *hacia más allá*".[820]

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. Los campamentos surgidos con motivo de los festejos reúne a peregrinos y mercaderes. Tiempo que se relaciona con el de la historia del siglo XIX, pero también con el de pueblos actuales alejados de los centros urbanos más desarrollados.

> "La capilla, que se levanta sola encima del peladal en medio del monte bajo, sin viviendas ni otra construcción permanente que se le arrime, se abre para las fiestas de la Virgen, únicamente entonces tiene servicio de sacerdote, que llega de la ciudad, allá por la lejanía, de una parroquia de igual devoción" [821].

Pese a la carencia de localización temporal, el relato se enmarca en el tiempo de la historia, en esa especie de tiempo mítico de fundación del país y de las luchas entre caudillos del interior opuestos al centralismo de Buenos Aires. Periodo que abarca las primeras décadas del siglo XIX posteriores a la independencia. La afluencia de peregrinos venidos desde Jáchal, sitúan el espacio geográfico y tópico en el noroeste argentino, más concretamente en los límites entre las provincias de San

---

[820] A.F.V. (Ana Freindenberg de Villalva): "Aballay, símbolo del hombre argentino de ayer y de ahora", en *Aleph. revista literaria*, Nro: 2, Mendoza, S.A.D.E., Diciembre, 1987, pp. 20-21.

[821] DI BENEDETTO, A: "Aballay", en *Absurdos*, Barcelona, Pomaire, 1978, p. 67.

Juan y La Rioja.

> "Se asa un chivito, la abuela fríe pasteles, un
> sirve vino, todos en sosiego y discretos. De las q
> vecinas brotan cantos, tempranamente entonados.
> Se nombra a Facundo, por una acción reciente.
> ("¿Que no es que lo habían muerto, hace ya una
> años?")" [822].

La mención del caudillo riojano Facundo, se insert
un indicio del tiempo real de la historia y de un
evocado, como memoria colectiva y de pervivencia de u

Aballay, gaucho nómada, un tanto "arisco", se ac
cura para solicitarle información de algo que ha comen
el sermón de la mañana. Al gaucho le ha impresionado hond
la historia de los estilitas y anacoretas que el c
recrea.

> "Esos precisamente eran los estilitas. su rara co:
> sólo era posible en aquellos países del mundo a
> donde, antes de Cristo, fueron levantados l
> monumentales, que apoyaban su techo en pilastr
> Los estilitas subían a ellas para tratarse con l
> alejarse de las tentaciones. permanecían allí, con
> o lluvia, enfermos o hambrientos" [823].

---

[822] DI BENEDETTO, A: op. cit. p. 68.
* Juan Facundo Quiroga (1793-1835), caudillo riojano cc
con el apelativo de *El tigre de los llanos*, fue deser
ejército y se convirtió en jefe de las milicias prov
que dominaron la región del noroeste argentino. Enem
régimen Unitario, se enfrentó al presidente Rivadavia y
sus sucesores. Facundo representaba, los intereses
ganaderos del interior, que propugnaban el libre cc
frente al centralismo del puerto de Buenos Aires. En su
se inspiró Sarmiento para componer su peculiar
Facundo. Civilizacion y barbarie, novela que refl
enfrentamiento entre la idea positivista de progreso vi
a los ideales europeos y el menosprecio de la barba
interior.

[823] Ibíd. p. 69.

La vida de los estilitas, montados sobre una columna para hacer penitencia y estar más cerca del cielo, para estar alejados de la tierra en la que han pecado, conmueven al gaucho que sabe qué gran pecado es haber matado. Aballay inicia su largo viaje expiatorio. Como buen gaucho, reemplaza la columna por la montura de su caballo.

Del mismo modo que en *Zama* la mirada de los hijos de los indios ciegos arrastra a sus padres a la inquietud, Aballay se siente perseguido por la mirada del niño que él ha dejado huérfano.

> "Mató y de un modo fiero. No se le perderá la mirada del gurí, que lo vio matar al padre, uno de los escasos recuerdos que le han quedado de aquella noche de alcohol" [824].

Aballay es un penitente montado a caballo. Sobre su montura sueña que es un estilita montado en los pilares de un puente junto a otros santos antiguos cuyos idiomas desconoce. El sueño se convierte en pesadilla con otra imagen recurrente del autor, la de una cabeza llena de pájaros, recreada en "Nido en los huesos" y en "Caballo en el salitral".

> "En una parte 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, o quieren alimentarlo en la boca. Hacen nido, ponen huevos... y él, en todo momento, está muerto de miedo al vacío, donde caerá si se mueve". [825]

Aballay transita sin rumbo fijo, atraviesa pueblos, se abastece en pulperías con las monedas que va quitando de su

---

[824] DI BENEDETTO, A: op. cit. p. 72.

[825] Ibíd. p. 74.

rastra. Vidas y costumbres campesinas son descriptas por narrador en tercera persona que asume el relato en las for constantes del presente.

Entre los mansos indígenas con los que Aballay se cruz comparte alimentos surge la leyenda. Como no logran explic la razón por la que el hombre blanco no desmonta ni para con los indígenas dan una razón mágica.

> "Deduce que no es que el blanco no quiera, sino que puede despegarse de los lomos del animal, y traslada a clan esta preocupada conclusión: 'hombre-caballo'". [826]

Entre los blancos, la leyenda de un santo montado caballo se va extendiendo de pueblo en pueblo aún conocerlo, la explicación adquiere otro significado.

> "...le reconocen sus famas, que le han crecido sin saberlo, que son diversas y contradictorias, pero realzan, dentro de una concepción del bien.
> 'Lleva su cruz', se susurran con actitud reverente.
> Aballay, que afina el oído para pillar el secret considera que la verdad es justamente lo contrario: él tiene ni una cruz, ni una medallita, ni una estamp siquiera". [827]

Los indios conciben una explicación ingenua y animista la fusión del hombre con la naturaleza. Los campesin herederos de la cultura y civilización europea, elevan Aballay a la categoría de santo.

El relato contrapone permanentemente no sólo tiempos espacios diferentes, sino también visiones enfrentadas. L ojos de los demás, la mirada ajena modifica la comprensión

---

[826] DI BENEDETTO, A: op. cit. p. 77.

[827] Ibíd. p. 79.

la realidad. Dos visiones del mundo se superponen, se entrecruzan y coexisten en el espacio americano. Espacio hecho de contrastes y tiempos históricos diferentes, de tradición y leyenda, frente a urbanización y desarrollo. Di Benedetto reintegra el texto a la historia para unirlo con el presente. Como afirma Angel Rama:

> "Lo nuevo de estas invenciones no radica en la recuperación del pasado sino en el intento de otorgar *sentido a la aventura del hombre americano* mediante bruscos cortes en el tiempo y el espacio que ligan analógicamente sucesos dispares, sociedades disímiles, estableciendo de hecho diagramas interpretativos de la historia. En un nivel más alto de la autoconciencia nacional latinoamericana que parece seguir de cerca el ingente esfuerzo desarrollado previamente por sociólogos, antropólogos e historiadores para construir un discurso global" [828].

La penitencia de Aballay, como la de don Diego de Zama, conlleva las imprevistas caídas. Don Diego padeció varias caídas de su montura que le obligaron a rodar por la tierra, esa tierra americana de la que quería mantenerse alejado. Aballay, engañado por los sueños, acaba pisando el suelo del que quiere mantenerse despegado.

> "Cae, Aballay, cree que volteado por el relámpago o el rayo, *y al golpearse despierta y ya lo empapa* la lluvia. un instante disfruta del agua que le contenta la boca ardida. Hasta que descubre que ha tocado tierra con *todo su cuerpo*" [829].

Aballay, al igual que don Diego de Zama, deja los pueblos

---

[828] RAMA, Angel: "Reingreso de la historia" en *Los contestarios del poder*, reproducido en *La novela en América Latina. Panoramas 1920-1980*, México, Fundación Angel Rama-Universidad Veracruzana, 1986, p. 466.

[829] DI BENEDETTO, A: op. cit. p. 77.

para internarse en la llanura, en la inmensa pampa en peregrinar. El gaucho difiere del corregidor de la Coro pues no es perseguidor sino, como el gaucho Martín Fier perseguido.

> "Los días de la polvareda grande lo tienen exigido y apremio saca listeza para mejorar su sustento.
> Por los indicios entiende que no es polvo del vien sino de caballada, y no montaraz, sino caballería de tro armada. Malo eso para Aballay: puede ser reclutado lanceado, sin causa; puede perder los pingos, por requ o por codicia.
> Se ampara en las lejanías y yendo a ellas se aparta las últimas huellas de la gente , cae en la bruta pampa".

Aballay sabe que "...vivir para pagar una culpa no e vivir en vano" [831]. En ese camino de expiación, el gaucho nóma recrea la vida pampeana. Entabla relación con mercader ambulantes, tropieza con los *milicos*, que pretenden detener por "sospechoso de abigeato, y en reincidencia". El humor incorpora al discurso en la descripción de situacion grotescas a las que se enfrenta el personaje, al tiempo que lenguaje coloquial y dialectal refuerza la problemáti regional del cuento.

Otras veces Aballay tropieza con gentes que caminan pie, en el éxodo que los campesinos emprenden huyendo d hambre hacia ignorados destinos. Problemática que el autor h retomado en el relato "Silencio y ternura", en el que descrit la situación actual de los indios peruanos en permanente éxod hacia la periferia de las grandes ciudades.

---

[830] DI BENEDETTO, A; op. cit. p. 78.
[831] Ibíd. p. 85.

"-Buenas...
-...y santas, amigo.
Y cada cual proseguía, con el nudo de lo suyo, cerrado, dentro de un mundo tan abierto (y solo).
Podía dar testimonio del éxodo -vaya a saberse hacia dónde que imaginaban el pan- de familias que nada poseían, salvo los hijos. Tropitas polvorientas, en las que el padre hacía la punta y luego los chicos; (...)" [832].

Como en otros relatos y novelas del autor, la vigilia y el sueño se entremezclan no sólo con una función estética, sino como una incierta manera de percepción del mundo exterior y de los recuerdos. Aballay sueña, o delira motivado por la fiebre, con durazneros en flor que anuncian la primavera en medio del crudo invierno de la pampa. Sueña que rivaliza con otro estilita durante cien años para ver quién muere primero. Breves microhistorias amplían el sentido y contenido del relato principal.

El destino está prefijado y se cumple de un modo inexorable. Jorge Luis Borges en "El fin" recrea el duelo y la venganza contra Martín Fierro, ejecutada por el hermano del negro que éste había matado siete años atrás.

"Limpió el facón ensangrentado en el pasto y volvió a las casas con lentitud, sin mirar para atrás. Cumplida su tarea de justiciero, ahora era nadie. Mejor dicho era el otro: no tenía destino sobre la tierra y había matado un hombre". [833]

Aballay sabe que, pese a su ya legendaria fama de santo, no ha logrado desprenderse de la mirada del niño que le ha perseguido a través de los años. Del mismo modo que en el relato borgiano, el pasado y el presente se funden para la

[832] DI BENEDETTO, A: op. cit. p. 88.

[833] BORGES, Jorge Luis: "El fin", en *Ficciones*, op.cit.p.187.

ejecución de la venganza y la expiación de la culpa.

> "Siempre piensa en el gurí que le hincó la mirada.
> Pasan años. un día se encuentra con esa mirada.
> Sabe que el niño, hecho hombre, viene a cobrarse.
> Lo ha seguido, el mozo. Lo topa en un cañaveral.
> Podría parecer un santón de poca edad, en digno caba
> Trae templados los ojos, pero decididos. Igual
> Aballay, está en harapos".[834]

Iniciada la pelea Aballay hiere al joven. Pese a promesa, el gaucho desciende de la montura para ayuda herido. Este gesto es aprovechado por el vengador para as una certera puñalada al histórico enemigo. La culpa expiación se reiteran de manera cíclica con la fatalidad d destino trágico preestablecido.

> "Alcanza a saber que su cuerpo, ya siempre, que unido a la tierra. Con el pensamiento velado, borr disculpas: *Por causa de fuerza mayor, ha sido...*
> Aballay, tendido en el polvo, se está muriendo, con dolorosa sonrisa en los labios".[835]

Como afirmaba también Borges, a "...la realidad le gu las simetrías y los leves anacronismos" [836]. En ese sentid orienta "Aballay", como antes lo hiciera don Diego de Zam el tiempo circular de la historia de América que se reite funde en el presente de la narración.

En este relato corto Di Benedetto demuestra nuevamen maestría que le caracteriza en la condensación de las for líricas del discurso, en la síntesis de un tema de am

---

[834] DI BENEDETTO, A: op. cit. pp. 91-92.

[835] Ibíd. p. 93.

[836] BORGES, Jorge Luis: "El sur", op. cit.

resonancias que se proyecta en múltiples direcciones de la historia y de la problemática del hombre americano.

2.2. "TRIPTICO ZOO-BOTANICO CON RASGOS DE IMPROBABLE ERUDICION"

La historia de América se amplía en este relato compuesto por tres cuentos integrados en un tríptico. Di Benedetto ensaya una nueva manera de narrar la historia global del continente en tres bloques que recuerdan las estampas de los trípticos pictóricos. Como si se tratara de espejos enfrentados, las imágenes de la historia universal se repiten y amplían en escenas simétricas y paralelas.

Los elementos tomados de la zoología y la botánica se interrelacionan en el texto con elementos de la cultura universal. El universo humano y animal nuevamente se fusionan en contenidos simbólicos y analógicos.

> "Caballo y jinete. Un lento estremecimiento recorrió su carne; la marea del pánico que fatigablemente acoge el encuentro del mundo humano y del mundo animal".[837]

El primer cuento emplea la tercera persona narrativa, el segundo la primera y el último relato retoma, nuevamente, la tercera persona. El Tríptico establece un diálogo entre los actores de las tres secuencias, que narran historias con un eje común: el hombre en la historia y su destino en América.

---

[837] DI BENEDETTO, A: "Conejos", en op. cit. p. 107.

El primer relato "Vizcachas" narra la historia de Ryan O'Hara, un aventurero de origen irlandés, que desarraigado de su origen y de su tierra inicia una serie de migraciones.

El aventurero emigra a la patria de Edgar A. Poe. En sucesivas generaciones es buscador de oro, conquistador de tierras y ganados expoliados a los indios pieles rojas. La suma de O'Haras reproducen la historia de un continente a otro en las figuras de sus descendientes. En América del sur, convertidos en ganaderos, recrean la historia de Sarmiento, persiguen y matan vizcachas del mismo modo que persiguen indios. Cumpliendo un ritual que se traspasa de una generación a otra de manera incesante, de continente en continente. La barbarie se amplía, como componente de la humanidad misma, en espacios y tiempos sucesivos.

"Sargazos", el segundo relato del tríptico, toma el nombre de una especie de algas marinas que se extienden en las costas de Florida. Algas que forman una especie de pradera que da el nombre al Mar de los Sargazos. Las algas marinas como el agua de los ríos, mares y océanos y los pájaros son los testigos mudos del fluir del tiempo, de las ideas y de la historia.

Las ideas naturalistas de Aristóteles, la *Historia Universal* del filósofo de origen griego Diodoro de Sicilia, las ideas platónicas, los dioses del Olimpo, se aglutinan en un momento único de la historia: el texto.

El país mítico de los aztecas, Aztlán es sobrevolado por las mismas aves que surcan las Azores como símbolos de la historia que, en su vuelo circular, recrean la memoria de la humanidad.

"Las aves pardas del esforzado vuelo que nos acompañan suspenden la rectitud del trazo que inscriben en el firmamento y se entregan a una danza circular, como dándole vueltas a la idea de que abajo, en las Azores, algo perdieron, o algo tendrían que indagar. Quizá reconocen, en las sombras que proyectan, las formas de otros pájaros, que ahí fueron felices. Memoria. Memoria que no les pertenece. Hilachas de la herencia".[838]

Las sucesivas migraciones de aves y peces, coincide con las migraciones humanas y conquistas. El fluir constante de la historia y del tiempo produce el trasvase permanente de hombres y de historias que se proyectan en el tiempo y el espacio.

"(...) *falta milenio y medio para que las Antillas sean* festoneadas por la espuma de tres cascaritas de madera, venidas de Palos, que no legarán a perturbar la selva de la Madre Mar de los *Sargazos*".[839]

El narrador-autor explicita los mecanismos de producción del texto. Los libros, la biblioteca inagotable borgiana, posibilitan la conjunción del universo en el espacio reducido de las hojas de los libros y en el tiempo único de la imaginación del autor.

"Intrigué a un naturalista, acaso filósofo, que se interrogaba en lares de Sicilia. ¡De Sicilia, como Diodoro, como Antonello de Mesina, como Luigi Pirandello!... Como mis abuelos, viticultores y músicos anónimos... Y yo (en cierto modo, por lo que hace a la sangre inmigrante) que no tendré plaza en su Parnaso. Yo que *inmerso entre mis libros aquí no más* en una ciudad de la América Latina, he pasado este rato especulando sin sujetarme al orden de las fechas ni a las precisiones de la *geografía. Pensando...Pensando como humano* y pensándome anguila. Anguila migratoria en medio del cardumen que de

---

838 DI BENEDETTO, A: "Sargazos", en op. cit. p. 102.

839 Ibíd. p. 103.

dos en dos años viene de Sicilia y fondea en los Sargazos". [840]

Este segundo cuadro del tríptico narrativo es un juego de la imaginación que, como el agua y las especies, puede remontar cursos diferentes y confluir en los múltiples lugares de la historia y de la cultura del mundo.

En el conjunto de ese universo cíclico el hombre se distingue por su poder sobre el resto de la naturaleza. La especie humana cumple una función depredadora, tanto de la naturaleza como del hombre mismo. El hombre enciende muchos simbólicos fuegos "...con algunos mata y con otros ama" [841], concluye el autor.

El tercer cuadro del Tríptico, "Conejos", narra la historia de una solterona de origen británico, Florence Taylor y de su vida ocupada por los recuerdos y el deseo de la maternidad. La acción del relato transcurre en el siglo XIX en la Patagonia argentina. Los recuerdos de la mujer se anticipan al futuro de la región.

Florence ocupa su ocio en imaginar y recordar hechos aún no ocurridos. Imagina la Patagonia invadida por conejos, hecho tomado de un diario de Buenos Aires que aún no se ha fundado.

"Así de desdeñosos del curso razonable del tiempo suelen ser los recuerdos de miss Florence.
(La Patagonia en el siglo XIX es un desierto, en parte interrumpido de suelo fértil por las hierbas bajas, bordeado de Cordillera y Océano, también de indígenas

[840] DI BENEDETTO, A.: op cit. p. 103.

[841] Ibíd. p. 103.

replegados, a veces rebeldes, todavía insumisos, ante la expansión del hombre blanco)".[842]

El texto del relato recrea, en escasas cuatro páginas y media, la historia de la Patagonia, de la invasión de una plaga de conejos, de la solterona británica Florence. En el discurso, a la manera borgeana, se intercalan citas de otros textos futuros -apócrifos de Charles Darwin I hasta un contemporáneo Charles Darwin IV-, para provocar el juego intertextual sobre la teoría de la evolución de las especies.

El cuento se convierte, como los anteriores del tríptico, en juego de la imaginación que trastoca los límites entre la realidad y la fantasía.

> "Despunta en Florence una descripción coincidente y sugestiva: "Seres que habitan los extraños bordes de la realidad". Recogida, por la vía del recuerdo, de la imposible lectura de un libro de Robert Sheckley, *Intocado por manos humanas* (Ballantine Books Editor U.S.A., 1954). Florence se consulta: "¿Yo, uno de esos seres al borde de la realidad"." [843]

La historia de América, en estos relatos, se amplía y hunde sus raíces en la historia universal de la que es heredera y producto de ese devenir temporal.

2.3. "FELINO DE INDIAS"

Este cuento corto retoma la descripción pretendidamente objetivista y deshumanizada de "Caballo en el salitral". La muerte de don Antolín de Reartes, mercader ambulante de origen

---

[842] DI BENEDETTO, A.: op. cit. p. 106.

[843] Ibíd. p. 107.

español, provoca la desaparición de los demás protagonistas del relato. Los animales de compañía del fallecido comerciante en tierras de Indias, ocupan el espacio actancial y narrativo. Un papagayo domesticado y parlante y un gato, seculares antagonistas, comparten aventuras y afán de supervivencia en tierras americanas.

La América reciente del descubrimiento, la región Andina más concretamente, se recrea en el texto con un lenguaje arcaizante de resonancias neobarrocas.

> "En tierra de Indias, sobre el espinazo de la cordillera de los Andes, un mercader español ha muerto.
> Llevaba breve séquito de su raza y origen: Primero, dos mozos de todo provecho, uno de ellos capaz con los números, en la práctica su contador cuando negociaba tejidos y especias, o piedras preciosas, si al caso venía. (...) Mayor era el número en el servicio de indígenas, por la necesidad de la carga, aunque el peso fuese sobre doce mulos, y por su baquía para hallar el agua, los refugios y un rumbo seguro sobre el camino del Inca, que se vuelca del océano Pacífico a esas pampas que sólo acaban junto al río de la Plata".[844]

Muerto el comerciante, los criados se reparten el botín, despiden a los indios "con las manos vacías" y abandonan a los animales en el camino.

La lucha constante por la supervivencia en el inmenso espacio cordillerano, genera vínculos de solidaridad entre los dos animales. Las descripciones de contenido lírico del paisaje andino ponen al descubierto la riqueza de la vida vegetal y de la fauna de la región. El fin trágico acecha a los animales domésticos. La imponente presencia del cóndor acaba con las parlantes aventuras del papagayo, el puma amenzante acecha al

[844] DI BENEDETTO, A: "Felino de Indias", en op. cit. p. 153.

gato que logra escapar de sus garras.

El gato encuentra cobijo entre familias de colonos españoles que subsisten en medio de una vida semisalvaje en las aldeas cordilleranas.

El *antiguo espada del comerciante español muerto* al comienzo del relato, deambula hambriento y agotado por los cerros. Se acerca a la pequeña aldea solicitando alimento. La presencia del gato, al que no reconoce como antiguo acompañante, desencadena en el hombre el sentido del miedo y de la culpa.

> "...un susto insuperable se le ha atravesado. Quizá por rara ocasión, sin que él perciba el sentido, le asoman los signos de atormentarse su alma por causas de la conciencia. (...)
> En su ventana el gato -enroscado el cuerpo, ceñido por una vuelta de cola- se reinstala en su bienestar, tal vez parecido a la paz del espíritu que tanto apetecen los humanos. Ronronea un sueño".[845]

El mundo animal y el mundo de los hombres vuelve a fusionarse en la inmensidad de los espacios de una América recién conquistada. A la manera de la fábula, los animales adquieren connotaciones de tipos de conductas humanas. Conductas que se revelan por las acciones de los protagonistas, sean éstos hombres o animales.

Retomando la técnica objetiva de la descripción, la secuencialidad propia del cine, *este relato del autor mendocino* se inscribe en esa tendencia realista de contenido lírico que, con maestría, había iniciado con los relatos "Caballo en el salitral" y "El puma blanco".

---

[845] DI BENEDETTO, A: op. cit. p. 161.

En estos relatos del autor mendocino el espacio de América constituye el escenario y marco en el cual se recrean diversas anécdotas. La inmersión en la historia y la geografía del continente se enlaza con la búsqueda de una identidad propia a través de la ficcionalización del pasado. Modo narrativo que también está presente en los relatos del libro *Grot*.

CAPITULO III : LA NOVELA URBANA

3.1. EL ESPACIO URBANO: SOLEDAD Y ALIENACION

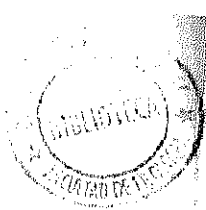
La novela de tema urbano en la literatura argentina tiene su antecedente en la narrativa de Roberto Arlt. Los escritores de la *Generación del 55 rescataron del olvido* la obra de Arlt, en cuyos textos encontraron los antecedentes de una literatura de neto contenido existencialista. [846] La alienación, el desarraigo, producto de la deshumanización en el ámbito de ciudades en continuo progreso y expansión, constituye el trasfondo de *numerosas novelas posteriores.*

El periodo de expansión económica y de progreso técnico posterior a la segunda Guerra Mundial, proporcionó nuevos elementos que se incorporaron a la temática de la narrativa. La soledad, la *incomunicación y la alienación enfrentaron al hombre común* a un mundo mecanizado que se expandía de manera creciente a medida que aumentaba su soledad.

La búsqueda existencial, la comprobación del absurdo de la vida y de la precariedad del hombre frente a *ese mundo, constituyen también ejes* alrededor de los que Julio Cortázar ha elaborado sus más originales ficciones, *Los premios* (1960), *Rayuela* (1963). La técnica del *collage*, el fragmentarismo de la narración, la intercalación de textos periodísticos, filosóficos, notas de humor, *coinciden con* muchos de los procedimientos creativos utilizados también por Di Benedetto.

---

[846] SEBRELI, Juan J.: "La modernización de la crítica. La revista *Contorno*", en *Capítulo*, Nro: 122, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, p. 446 y ss.



La década del sesenta en Argentina se caracterizó por la difusión de una vasta y variada producción narrativa que respondía a los más diversos planteamientos estéticos. Frente a una literatura comprometida ideológicamente, a la ficción fantástica pura, surgieronn otras manifestaciones de escritura múltiple, preocupada por la reflexión sobre las condiciones de su propia producción, de ruptura con los referentes asentados por la tradición.

En algunas obras de esta década perdura la tendencia realista, en otras se siguen apreciando las influencias de los escritores norteamericanos. La novela policial, la introducción de las tendencias hiperrealistas inspiradas por el *nouveau roman*, la incorporación de las técnicas de los medios masivos de comunicación, se suman a la asimilación de las tendencias del nuevo psicoanálisis de orientación lacaniana y de la ciencia ficción.

Juan Jacobo Bajarlía caracteriza las producciones literarias de los años sesenta como manifestación de *literaturas intertextuales*. Las diversas formas de lo fantástico, de la ciencia ficción, de lo policial superponen la imaginación razonada, la realidad científica, modificándola y distorsionándola en función de una escritura de creación con fines estéticos.

Para el mismo autor y crítico, la *escritura intertextual*, fundada en estructuras previas, cuyos significados iniciales se modifican y recrean, constituye la caracterísitca esencial de la *posmodernidad*.

> "La intertextualidad como característica del posmodernismo puede asumir, además, distintas dimensiones. Incluye entre

> otros procesos, lo paródico o la alusión al concepto. Y algo fundamental: la alotropía de una estructura conocida donde la palabra como objeto, muy reiterado en los viejos vanguardismos, debe ceder a la intriga, al argumento como espina dorsal de la narración.
>
> El creador posmoderno, expresé en otro momento, crea recreando. Toma las creaciones anteriores para tejer sobre ellas la nueva creación".[847]

Di Benedetto a mediados de la década del sesenta renovó también la temática de sus novelas. Después del acercamiento al realismo de contenido social iniciado en 1961 con *El cariño de los tontos*, el autor publicó dos novelas de tema esencialmente urbano, *El silenciero* (1964) y *Los suicidas* (1969).

La soledad, la alienación, la incomunicación y la muerte, temas que han asediado a los protagonistas de todas sus ficciones, encuentran en la ciudad y su entorno el ámbito más propicio para sus cavilaciones. La reflexión existencialista perdura en estas novelas en esa incesante búsqueda de la razón y el absurdo de la existencia misma.

El cuestionamiento existencial, característico de los escritores de los años cuarenta, en estas novelas se formula en relación con las técnicas periodísticas de análisis e investigación de diferentes fuentes de información.

Conductas, psicologías, metafísica, subyacen en novelas que asumen la forma de ensayo novelado. La investigación, la técnica periodística y la ficción convierten en realidad las reflexiones que, tanto Benedetto Croce como Hegel en su

---

[847] BAJARLIA, Juan J.: "Literatura fantástica y posmodernidad". Prólogo en *El fin de los tiempos. Cuentos fantásticos*, Buenos Aires, Los Libros de Gente Sur, 1990, p. 5. El concepto de *alotropía* que emplea el autor, procedente de la química, alude al polimorfismo de las creaciones novelescas.

Estética, habían elaborado acerca de la literatura. La literatura del futuro, como recuerda también el autor en su conversación con Günter Lorenz [848], surgirá de la fusión entre la narración y el ensayo y asumirá el rol de la novela.

El silenciero y *Los suicidas* reflejan esa fusión de investigación, ensayo y novela con una compleja estructura narrativa. Los diferentes modos de intertextualidad, que el autor había iniciado en los primeros relatos como en *Zama*, en estas novelas se hacen más explícitos a través de la cita permanente de textos procedentes de la filosofía, la historia, la religión, superpuestos con noticias periodísticas, informes y ficciones intercaladas.

En estas novelas se produce una ruptura del concepto de texto. Ya no hay texto verdadero, fundamental, como afirma Philippe Sollers "El proceso se basa en una *contradicción*, que funda a la vez la materia, el juego, la escena, la transformación dialéctica".[849]

3.1.1. El relato policial

La denominada novela negra influyó de manera decisiva en los autores argentinos desde la década del cincuenta. No obstante, el desarrollo y difusión masiva de este género se acrecentó en las dos décadas siguientes. Las ediciones

---

[848] LORENZ, G.: "Antonio Di Benedetto", en op. cit. p. 137.

[849] SOLLER, Philippe: *La escritura y la experiencia de los límites*, Valencia, Pre-Textos, 1978, p. 32.

populares distribuidas en quioscos de revistas de las colecciones "Pandora", "Cobalto", "Pistas", "Rastros", dieron a conocer a los autores de la línea dura. Novelas de Chandler, Hammet, Cheyney, Goodis alcanzaron tiradas de diez mil a treinta mil ejemplares en ediciones económicas.[850]

Borges y Bioy Casares se dedicaron a la difusión del género mediante traducciones y creaciones propias de trama policial. La serie El Séptimo Círculo de Emecé, dirigida por ambos autores difundió una gran cantidad de novelas policiales. De 1942 datan las primeras invenciones comjuntas de *Seis problemas para don Isidro Parodi*, parodias de relato policial y humor. Los dos autores desecharon la novela negra norteamericana por su truculencia y orientaron sus gustos hacia la novela europea centrada en la actividad intelectual como ejercicio de la inteligencia para resolver casos difíciles. Borges afirmaba:

> "No me gusta la violencia que exhiben los norteamericanos. En general son autores truculentos. (...)
> Además, ellos no escriben novelas policiales: los detectives no razonan en ningún momento. Todos son malevos: los criminales y los policías".[851]

Los años 1940 a 1955 son pródigos en novelas policiales firmadas, en su mayoría, bajo seudónimos con nombres y apellidos extranjeros por sus autores. Borges y Bioy Casares inician también la fusión de lo policial con lo fantástico. De 1942 es "La muerte y la brújula" de Borges, cuyo detective es

---

[850] Datos extraidos de ROMANO, Eduardo: "El cuento argentino III", seminario de Crítica Literaria Raúl Scalabrini Ortiz, op. cit. p. 306

[851] en LAFFORGUE, Jorge y Jorge B. Rivera:" La narrativa policial en la Argentina", en *Asesinos de papel*, Buenos Aires, Calicanto, 1977, p. 72.

al mismo tiempo la víctima del caso. En 1945 *Plan de evasión* de Bioy Casares, incorpora algunos rasgos de lo policial en la trama narrativa. La investigación de Nevers acaba con su propia e insólita muerte.

En 1953 se publicó la primera antología del género de autores nacionales: *Diez cuentos policiales argentinos*, con una nota introductoria de Rodolfo Walsh. El libro obtuvo una gran receptividad por parte del público lector. Los cuentos seleccionados siguen la tradición de la novela policial de investigación y análisis de delitos y enigmas.

Diez años más tarde Donald Yates seleccionó otra serie de relatos policiales bajo el título *Tiempo de puñales* (1964). El asesinato aparece instigado por organizaciones anónimas, otros relatos se centran en las motivaciones psicológicas que desencadenan el crimen.

El auge y desarrollo del relato policial norteamericano se relaciona, como afirma Juan Jacobo Bajarlía, con problemas de la sociedad misma:

> "La lucha por el poder y el dinero, la corrupción de una civilización enferma, en vías de extinguirse, el sexo, la delación y el crimen fueron los referentes de la *har-boiled novel*. La detective story que se demoraba en un falso enigma deductivo, pasó a ser, en la novela negra, un corte de la realidad social en que se debatían los dinosaurios del autoritarismo en cualquiera de sus dimensiones".[852]

La novela policial argentina, con diferentes matices de violencia o sin ella, asumió el enfoque crítico de una sociedad

---

[852] BAJARLIA, Juan Jacobo: "Lo policíaco y lo fantástico". Estudio preliminar en *Historias de crimen y misterio*, Buenos Aires, Fraterna, 1990, p. 28.

contaminada, "...en la que priva el oportunismo y la dispersión de la condición humana", como agrega Bajarlía.

La difusión masiva del género policial alcanzó su mayor esplendor con la Serie Negra de la editorial Tiempo Contemporáneo que en 1968 comenzó a dirigir Ricardo Piglia. En ese mismo año se publicó la antología *Misterio 5*, con los cuentos ganadores del Primer Concurso Latinoamericano de Cuentos Policiales. Entre los relatos seleccionados se encontraba "Los Reyunos" de Antonio Di Benedetto.

Di Benedetto no ha cultivado especialmente el género narrativo policial, salvo el cuento premiado "Los Reyunos" y algún otro relato como "Cínico y ceniza". No obstante, hallamos en otros textos y, especialmente en las novelas urbanas, técnicas procedentes de la novela policial y de investigación de algún enigma que se pretende resolver.

La producción literaria y periodística irrumpen en el texto cuestionando la especifidad de los discursos de cada género. La realidad del periodismo y la palabra ficticia se fusionan en novelas que incorporan información periodística, sumarios policiales, investigación de sucesos, entrevistas que alternan diferentes puntos de vista.

En *El silenciero* el relato de contenido policial se superpone con el problema existencial del protagonista, un ser marginal que acaba en la cárcel como posible autor de un atentado. *Los suicidas* fusiona periodismo e investigación policial acerca del tema del suicidio. El lenguaje coloquial, la sintaxis simple, el laconismo de muchos personajes y las escenas de brutalidad, otorgan verosimilitud y dramatismo a los sucesos que se investigan y narran.

3.2. EL RUIDO FISICO Y METAFISICO: "EL SILENCIERO"

La tercera novela del autor mendocino, *El silenciero*, se editó en Buenos Aires en 1964. Novela con la que obtuvo en 1965 el Gran Premio de Novela de la Subsecretaría de Cultura de la Nación para el periodo 1963-1964. El jurado lo integraban destacados escritores de las letras argentinas: Silvina Bullrich, Manuel Mujica Láinez, Abelardo Arias y Jorge Masciángioli. En 1965 *El silenciero* mereció el Primer Premio de la Fiesta de las Letras de Necochea.[853]

La segunda edición de la novela se realizó también en Buenos Aires en 1975. Como en otras ocasiones, el autor procedió a revisar y reformar el texto con motivo de la reedición del mismo. Detalles relacionados con los precios de las viviendas, el monto de los sueldos percibidos, los ahorros efectuados, se reactualizan en la pormenorizada contabilidad que el narrador-protagonista lleva de sus ingresos. En esta segunda edición el texto de la novela también se amplía con la incorporación de nuevos textos de carácter periodístico relacionados con el tema del ruido. Las reflexiones de carácter filosófico se extienden en secuencias más elaboradas y disgresivas sobre el mismo tema del ruido, del amor, de la muerte. Di Benedetto procedió también a revisar la construcción

---

[853] En 1968 la novela fue traducida al alemán con el título *Stille* (Silencio), traducida por Curt Meyer-Clason. La prensa alemana, austríaca y suiza elogió al autor de *El silenciero* como uno de los escritores de mayor talento del continente. Günter Lorenz declaraba en 1975 al diario *La Nación* que Di Benedetto era más leído en Alemania que en la propia Argentina.

de la sintaxis, sustituyó vocablos y perfeccionó el estilo.

La reformulación del texto, como en otros casos que hemos citado, tiende a la actualización de los datos de la realidad exterior, al perfeccionamiento estilístico, sin que se varíe el contenido y la esencia de la novela inicial. En 1975 el autor también agregó una referencia paratextual a manera de epígrafe:

> "De haber ocurrido, esta historia supuesta pudo darse en alguna ciudad de América Latina, a partir de la posguerra tardía (el año 50 y su después resultan admisibles)".[854]

Esta localización espacial y temporal de la segunda edición reemplaza la simple alusión al año 1948, con la que el protagonista respondía a una pregunta de Besarión en la edición de 1964. En ambos casos, si bien no se menciona ninguna circunstancia social ni política en la novela, las fechas coinciden con el segundo mandato del gobierno peronista. El espacio urbano tampoco está especificado, suponemos que la ciudad es Mendoza, ciudad que por breves referencias y detalles aparece en todas las obras del autor.

3.2.1. Primera parte: La invasión del ruido

El silenciero está separada en dos partes de similar extensión. En la primera, el narrador-protagonista comienza a sentir la creciente agresión de los ruidos producidos por la ciudad. Un taller mecánico, el motor de los autobuses, radios, televisores, mercadillos con vendedores vociferantes, obras en construcción, van ocupando el espacio actancial de tal modo que

[854] DI BENEDETTO, A: *El silenciero*, Bs. Aires, Orión,1975.

el ruido acaba por convertirse en el protagonista fundamental del relato. Como en "Casa tomada" de Julio Cortázar, el personaje siente invadido su espacio vital por diferentes fuerzas que toman la forma agresora de ruidos.

> "La cancel da directamente al menguado patio de baldosas. Yo abro la cancel y encuentro el ruido.
> Lo busco con la mirada, como si fuera posible determinar su forma y el alcance de su vitalidad. Viene de más lejos, de los dormitorios, de un terreno desocupado que yo no he visto nunca, los fondos de una casa espaciosa que emerge en otra calle". [855]

El libro refleja la lucha del protagonista para huir de los ruidos externos y agresores que, en una repetida y creciente espiral, lo van acorralando cada vez más. Federico Peltzer y Cristina Piña, en el extenso análisis que han dedicado a la novela, señalan [856]:

> "El tono monocorde que emplea el narrador parece invertir los papeles y hacer que los sujetos activos (el personaje central y quienes lo rodean) resulten en verdad estáticos; de tal manera, aquéllas se personifican, mientras los personajes se cosifican hasta convertirse en víctimas. Esto da vigencia al tema y lo hace actual. Al par, la narración en presente de indicativo contribuye a la identificación del personaje -y de nosotros- con el problema (...) básicamente su conflicto es el nuestro: el silenciero y nosotros somos atacados por un modo de vida en que se ha perdido todo respeto por la intimidad del

---

[855] DI BENEDETTO, A.: *El hacedor de silencio*, Barcelona, Plaza & Janés, 1985, p. 19 . Todas las citas corresponden a esta tercera edición que mantiene el texto modificado de 1975.

[856] PELTZER, Federico y PIÑA, Cristina: "El mundo invasor de la intimidad: *El silenciero*", ensayo que forma parte del libro inédito *Los personajes de la crisis en la novela argentina contemporánea*. Capítulo dedicado a "Los marginados", de ambos autores. Copia mimeográfica cedida por el autor Sin Nro. de pp. Análisis que se amplía en PELTZER, Federico: "Los hombres en la novela argentina contemporánea", contenido del curso dictado en el Instituto de Cultura Hispánica, Buenos Aires, 1972. Copia mimeográfica.

hombre o por su valor como individuo, en nombre de *pretendidos progresos colectivos, técnicos o sociales*".

Diversas secuencias paralelas se desarrollan en el texto relacionadas con el protagonista. La relación de amistad con el misterioso compañero de oficina y único amigo, Besarión, contrapone a dos figuras antagónicas y a la vez complementarias. Los dos personajes comparten ciertas similitudes en sus formas de vida. Trabajan en la misma oficina, son huérfanos de padre desde mucho tiempo atrás, y realizan búsquedas existenciales por diferentes caminos. Ambos son capaces de detectar las íntimas preocupaciones del otro, pero sin ver las propias. El silenciero piensa de Besarión:

> "*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 angañarse, de no *verse en su estado real. Por lo tanto él anda entre dos* mundos, entre dos órdenes.
> Tampoco está muy claro si lo guía una razón de amor al *prójimo o de amor a sí mismo*".[857]

El protagonista es asediado por el ruido físico, Besarión por desaprensivos vecinos que lo hostigan con continuas agresiones. Ambos padecen un desajuste en su relación con el medio que los rodea, problemas que se transmiten a las respectivas madres con las que conviven.

Besarión asume la función de la voz de una conciencia superior que se relaciona con el protagonista. Es quien le señala a el silenciero que su problema no es el ruido físico, sino metafísico.

> *Desde su habitación veo el alambre donde estaba el saco con la solapa arrancada. Recuerdo que me dio esta imagen*

[857] DI BENEDETTO, A.: op. cit. p. 72.

de usted: un hombre desgarrado, aunque ignoro qué lo desgarra.

Sören le advierte que la existencia desgarrada deja al hombre en la zona de contacto con lo divino" [858].

Besarión es el amigo que el protagonista tolera aunque no lo comprenda cabalmente, por lo que decide mantener su amistad "...como si él representara esos aspectos de la vida que uno padece y que no entiende" [859]. El ámbito familiar y de la vida cotidiana sirven para narrar la angustia del hombre interior acosado por el ruido que adquiere, como afirma Graciela de Sola, la forma de una encarnación de un *ello* que crece desmesuradamente sobre el espíritu del protagonista. [860]

El silenciero, un joven de veinticinco años, se siente atraído por una vecina, Leila. Respondiendo a la incongruencia que lo caracteriza, se acerca a su amiga Nina. La incapacidad de comunicación provoca que él mismo cierre las puertas del posible amor.

"Y no, porque yo soy indirecto (como que amo a Leila y hablo a Nina. Lo cual en nada lastima la honestidad y es simplemente mi método".[861]

En otro plano de la narración, el protagonista que es también escritor, proyecta la composición de su siempre postergada novela *El techo*. El título de la novela tiene una múltiple significación, alude al techo como vivienda digna,

---

[858] DI BENEDETTO, A.: op. cit.p. 61.

[859] Ibíd. p. 73.

[860] SOLA, Graciela: "Antonio Di Benedetto: Documentalismo y poesía", en *Señales*, Nro: 166, Buenos Aires, 3er.trimestre, 1969, p. 1.

[861] DI BENEDETTO, A: op. cit. p. 35.

desprovista de ruido en la que pueda tener tranquilidad para crear. Al mismo tiempo, se convierte en símbolo de los límites del hombre para superar el caos que lo circunda y hallar un sentido ontológico superior a la propia existencia. "Mi libro sobre el desamparo se llamará *El techo*", afirma el protagonista, incapaz de analizar su propio desamparo vital.

El proceso de construcción de la novela se superpone con el proyecto de escritura del propio personaje. La composición del libro es un proceso paralelo a la construcción de la propia vida. El silenciero confunde expresamente y convierte la realidad en literatura.

> "... quizás este es el día señalado para empezar mi libro.
> Lo tengo casi todo en la cabeza. Nada más me falta que elegir la punta: qué digo, con qué empiezo.
> Sentado al escritorio, lo medito y esas criaturas que he pensado ya hacen lo que deben para vivir el drama prefijado. Les he dicho que anden, y andan. Me maravillo de la magia de mi pensamiento. (...)
> La hora del té. No en mi libro, en casa" [862].

La ficción también constituye un modo de compensación de lo que la vida y la realidad misma le niegan. El protagonista decide casarse con Nina, pese al amor que siente por Leila. La imaginación compensa el sentimiento de esa pérdida.

> "Tendré que prescindir de Leila. me resultará más tranquilizador que sea así.
> Cuando sienta la necesidad de ella, pensaré que es un personaje de ficción, la criatura de mi segunda obra. y algún día también ese libro escribiré" [863].

El personaje anónimo de *El silenciero* que asume la voz del

---

[862] DI BENEDETTO, A: op. cit. p. 44.

[863] Ibíd. p. 84.

yo-narrador, para Lilia Dapaz Strout asume una función simbólica en la medida que representa a todos los hombres que pueden identificarse con ese yo. Su meta es definirse y crearse a sí mismo como ser integrado con su propio yo y con el mundo. El proyecto de construcción de la novela es paralelo al proceso de construcción de la propia vida.

> "No tiene nombre porque no es nadie. No tiene ser propio. La falta de nombres y apellidos de la mayoría de los personajes (que son más que nada roles, fuerzas o funciones) alude a la falta de identidad, porque ésta se asocia al nombre". [864]

En el mismo sentido, Julieta Gómez Paz, alude al sentimiento existencial del protagonista de la novela, que es común en otras obras del narrador mendocino.

> "Sin metafísica y sin religión -a pesar de que el desgarramiento las sitúe en zonas de contacto con lo divino, según recuerda un personaje de *El silenciero* repitiendo palabras de Kierkegäard- las criaturas de Di Benedetto se encuentran *arrojadas en el mundo* con una lacerante conciencia de su finitud. Y el mundo en que esas criaturas se mueven es siempre hostil; a veces ni alcanza siquiera la categoría de mundo, en la mayoría de los casos estos seres viven a la intemperie. Acorralados frente al horizonte de la muerte". [865]

Ante ese mundo desgarrado Besarión, lector y transcriptor de las ideas de Sören Kierkegaard, busca un orden superior, una señal que le permita superar ese desgarramiento existencial. Al mismo tiempo, busca en la mitología y en la historia los orígenes del mal que acosan a su amigo y sugiere soluciones que

---

[864] DAPAZ STROUT, Lilia: "Viaje al ser de un silenciero", en *Megafón*, Nro: 3, Buenos Aires, Centro de Estudios Latinoamericanos, Julio de 1976, p. 32.

[865] GOMEZ PAZ, Julieta: "El universo narativo", en "Aproximación a la obra de Antonio Di Benedetto", *Nueva crítica*, Nro: 1, Op. cit. p. 87.

guardan una especie de infantil superstición y parodia de otros textos.

> "-Ese taller, para usted (o para mí) es el infierno. Plutón era el rey de los infiernos. La esposa de Plutón fue Proserpina, de sobrenombre, Cora. El Averno era una de las bocas del infierno. Despedía olor de azufre. Esa gente vive en la boca del Averno (del taller).
> Esta noche, usted cubra de azufre el escalón de la casa. cada mañana, Cora, mujer doméstica, tiene que ser la primera en levantarse. Cuando descubra el azufre en su puerta se excitará su memoria atávica, tendrá miedo de la muerte y fastidiará al marido para que abandonen esa casa. El taller se irá y usted quedará tranquilo".[866]

Como hemos señalado en *Zama*, el texto de la novela se construye con citas de otros textos, con la superposición de diferentes discursos que generan un modo de enunciación polifónico. Besarión dialoga, pero también escribe cartas y mensajes a su amigo que éste transcribe con diferente tipografía. La novela se construye en el proceso continuo de escritura y reescritura del propio narrador que cuenta su historia, proyecta escribir novelas, transcribe diálogos y otros textos.

> *"Mientras le escribo a usted, parece que atrás se desenvuelve una batalla entre el medioevo (hierros) y el siglo veinte (motores). Ya lo sé: es solamente el taller, que trabaja".*[867]

La primera parte de la novela se cierra con el viaje de bodas del protagonista y Nina. Un viaje hacia un pueblo pequeño y tranquilo conservado en los recuerdos por la paz y el sosiego que lo caracterizaban. El ruido, incorporado ya al espíritu del

---

[866] DI BENEDETTO, A: op. cit. p. 54.

[867] Ibíd. p. 60.

silenciero, se esconde en los más remotos parajes y hace su irónica aparición como un componente natural de la vida de los seres humanos.

" Algo se oye. Un algo poderoso.
Un majestuoso abatirse de hierro sobre hierro. Y una propagación de ondas como mantos de metal torturados en el aire hasta hacerlos escapar hacia los pastos.
Es la herrería. Mi niñez la identifica y mi yo adulto la incorpora al cuadro lógico del pueblo elemental.
Fragua y fuelle, un yunque y sus martillos...
Mi desconsuelo".[868]

El silenciero se enfrenta a la prueba de escribir una novela. Al igual que Santiago en *El Pentágono*, sólo acaba escribiendo la historia de su propia vida y de sus fugas en la búsqueda del silencio, de esa armonía natural de un mundo primigenio no contaminado por el ruido. Volver a ese silencio es otorgar a la palabra su origen sagrado, su poder de invención y creación en libertad, más allá del valor de mercancía que adquieren las palabras en un mundo tecnificado, como señala Jaume Pont [869].

"¿Lo sabes? ¿Lo has pensado...? La noche fue silencio. Precedió el silencio a la Creación". (...)
"Considero al hombre como hacedor de ruidos.
Sus ruidos son diferentes de los ruidos cósmicos y los ruidos de la Naturaleza".[870]

---

[868] DI BENEDETTO, A.: op. cit. p. 101.

[869] PONT, Jaume: "Introducción", en *El hacedor de silencio*, op. cit. p.10.

[870] DI BENEDETTO, A.: op. cit. pp. 129 y 131.

3.2.2. Segunda parte: La huida y la prisión

La segunda parte de la novela comienza con una ruptura espacial y temporal, con una elipsis explícita, como denomina Genette a este tipo de rupturas.

> "Nina y yo hemos sido nómadas, tres años; algo menos, mi madre con su piano.
> Después nos asentamos, diecisiete meses, como lo dice la cantidad de recibos de alquiler, que yo conservo".[871]

Como señalan Federico Peltzer y Cristina Piña, los acontecimientos se suceden sin que previamente se haya informado acerca de ellos. La pareja tiene un niño, del cual tampoco sabemos en qué momento ha nacido.

> "Esa falta de referencia a hechos sin duda importantes, o esa alusiones oblicuas (por lo demás comunes en los personajes de Di Benedetto), revelan dos cosas: primero, que el conflicto está centrado en la agresión del mundo exterior, simbolizado por el ruido; segundo, la peculiar índole del silenciero, que se autodefine como *indirecto*" [872]

Esta segunda parte es un continuo deambular del protagonista y su familia de casa en casa, de pensión en pensión. La fuga, la huida del ruido se convierte en una forma de peregrinaje continuo. En la segunda edición de la novela, se agregan en esta parte varias disgresiones relacionadas con la creciente espiral de ruidos que acosan al protagonista.

> "El ruido es un tam-tam.
> Repica para convocar al *más ruido* y *ahuyentar* a los

[871] DI BENEDETTO, A: op. cit. p. 105.

[872] PELTZER, Federico y PIÑA, C.: op. cit.

adictos del no-ruido. (...)
Estar en el ruido. Es la consigna. (...)
El mundo será del ruido o no será. El silencio es de los muertos. Sí...[873].

El silenciero halla en la lectura de un fragmento de Schopenhauer que transcribe: "Torturas que el ruido causa a la gente que piensa", la confirmación de la causa de sus perturbaciones. El protagonista como los grandes genios que cita el filósofo alemán, Kant, Goethe, Jean-Paul, encuentra en el ruido la causa de la postergación de su novela.

Participa de su descubrimiento del texto de Schopenhauer a un periodista conocido, Reato, quien se entusiasma con el tema e inaugura una sección en el periódico. El silenciero provee los textos de periódicos, noticias extraídas de revistas, comentarios de películas, que Reato reelabora, copia, firma y transcribe en su periódico.

El *collage* de noticias procedentes de los más diversos países acerca de los efectos nocivos del ruido, se complementa con microhistorias que se vinculan por relaciones analógicas con el tema central.

Numerosas noticias de carácter científico se añaden también en la segunda edición, actualizando otras precedentes acerca del ruido y sus consecuencias en las sociedades modernas.

Un aporte personal de Reato es un breve cuento titulado "Intermezzo". Relato brevísimo de carácter irónico, agregado en la segunda edición de la novela.

---

[873] DI BENEDETTO, A.; op. cit. p. 110.

INTERMEZZO

Cuento fenicio anterior a la Era cristiana

Un poeta vive entre la casa de un herrero y la de un calderero.

Martirizado por los ruidos, les da dinero a los dos para que se muden.

Ellos aceptan y cumplen: el calderero se muda a casa del herrero y el herrero se instala en casa del calderero.[874]

Esta segunda parte de la novela se formula como juego intertextual de múltiples citas, lecturas, relecturas y escrituras. El juego incluye la ironía y el absurdo que conducen a Reato a proclamar que el cuento fenicio podría haber sido escrito por un Ionesco de la antigüedad. El efecto contrario al deseado que provocó la lectura del cuento en los lectores, favoreció la candidatura como Concejal para Reato. El cuento se convirtió en chiste de transmisión oral y dio popularidad al periodista que se convirtió en político. Una vez en el cargo, se olvidó del tema del ruido. El protagonista se queda solo, con el ruido y con otro informe que no logró que Reato publicara. Breve texto agregado también en la segunda edición de la novela.

---

[874] DI BENEDETTO, A.: op. cit. p. 17. Este cuento breve se incluye en la inédita antología *Cien cuentos como microrrelato* independiente, con el título de "Lectura". Otros fragmentos extraídos de esta novela, se incorporan en la antología como textos independientes. Como las dos cartas que envía Besarión desde París, una a su madre -que adquiere el título de "Cluny" y otra al silenciero -suprimida en la segunda edición de la novela. Otro relato de carácter histórico del texto, adopta el título de "El mate" en la inédita antología.

> En realidad, para los dogones el silencio, cuando no es fruto del miedo, constituye una cualidad social muy apreciada.
>
> (Del Informe Africano[875] Esposti-Andreiki)

Del mismo modo que en *Zama*, en el texto se intercalan microhistorias independientes que sólo se relacionan con el discurso de la novela por analogías, similitudes, como disgresiones con un significado premonitorio a la manera de los sueños.

> "Es el año 1830 y estamos -yo y mis hombres- en la llanura consecuente.(...)
> Cada vez que intento dormir, la montonera vuelve.
> Creo que nos van a deshacer, porque soy el jefe y seré vencido por el sueño".[876]

El discurso de los personajes es engañoso, tratan de transmitir una imagen y percepción de la realidad opuesta a la que el mismo texto de la novela enuncia. Las diferentes voces contradicen los discursos ajenos. Procedimiento empleado por el relato fantástico para generar el clima de ambigüedad e incertidumbre en el receptor de los mensajes.

El protagonista trata de transmitir la apariencia de una vida normal. Olvida los múltiples cambios de domicilio, la lectura de códigos y leyes y las consecuentes denuncias

---

[875] DI BENEDETTO, A.: op. cit. p. 120.

[876] Ibíd., pp. 125-126.

policiales, el enfrentamiento con vecinos y con su propia mujer, los problemas en la oficina por su escaso rendimiento laboral, los problemas económicos que cada traslado acarrea. Enuncia hechos que nunca aparecen en el texto y que cuestionan la veracidad de los mismos.

> "Excepto esas cosas forzadas, nuestra vida era como la de los demás.
> *Íbamos al cine, veíamos a la familia; visitábamos y* recibíamos a ciertos matrimonios, en casa de ellos, en nuestro comedor; de algunos compartíamos el auto en paseos moderados; no ignorábamos los restaurantes, la merienda *en el parque y los desfiles.*
> A menudo, como todos reíamos.
> Como todos también, teníamos televisor; aunque, como los menos, éramos discretos en su uso".[877]

Besarión ha realizado su segundo viaje por diferentes países europeos. Costosos hoteles, viajes, itinerarios, personas importantes rodean el relato del buscador de la señal. El discurso de la madre del silenciero contradice su versión.

> "Lo he visto, de puerta en puerta. Trataba de vender un juego de cubiertos usados. Lo llevaba envuelto en diarios. Abría el paquete y mostraba los manojos de cuchillos y cucharas".[878]

El absurdo y la ironía se proyectan sobre la búsqueda de Besarión. *La enigmática señal podía esconderse tras una sonrisa* de la Macarena, de la Virgen Negra, de San Pedro, en cada una de las iglesias de las capitales europeas que ha visitado. Sólo percibe el zumbido de una mosca: "...¿no es ella, no puede ser esta mosca la señal?". Asqueado por el insecto, de un manotazo aplasta a la mensajera. No era una mosca sino una dorada abeja. Besarión que había sido convocado a Suiza por Ludwig Lücke, no

---

[877] DI BENEDETTO, A.: *op. cit. p.* 126.

[878] Ibíd. p. 137.

logra encontrar al personaje. Lo único que descubre es que la palabra Lücke en alemán significa *vacío*.

Besarión, convertido en un despojo de ser humano, vestido con una bata y con una profusa barba, aparece muerto de frío. El silenciero acude a la policía para reconocer el cadáver. Hermanas y familiares del muerto no lo identifican y se desentienden del tema.

> "...como si Besarión -sea o no sea el que está aquí- fuera una hechura de mi imaginación y lo dejaran en mis manos" [879]

El silenciero, convencido de que su obra *El techo* será una labor de madurez, proyecta iniciar el aprendizaje de escritor con una novela de imaginación: una novela policial. Comienza a elaborar hipótesis sobre posibles tramas de asesinatos y sospechosos. En todos los casos, llega a una misma resolución de la novela: ni la policía, ni el lector, ni el propio autor, llegarían a descubrir nunca al realizador del crimen.

> "Mi novela tendría un crimen y varios sospechosos, pero yo mismo -el autor- ignoraría quién es el criminal. De este modo, el libro estaría en condiciones de prolongarse indefinidamente, hasta que el crimen narrado cayera en el olvido" [880].

El recurso a la novela policial se convierte en juego entre realidad y ficción. El silenciero elabora múltiples asesinatos de ficción como argumento de su obra, pero toma personajes de la realidad de la novela como posibles asesinados. La ficción se introduce en otra ficción en la que se confunden los límites de lo real y lo verosímil. El

---

[879] DI BENEDETTO, A.: op. cit. p. 170.

[880] Ibíd. p. 133.

silenciero explica los procedimientos de producción de su novela policial.

> "Igualmente es 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" [881].

Los ruidos siguen creciendo y perturbando el ánimo del protagonista. Nuevas denuncias policiales, experimentos caseros con artilugios eléctricos, con posibles variantes del fuego, ocupan la atención del silenciero en la vida real y en la ficción de la novela policial que elabora en su mente.

Un incendio en el taller vecino lleva al protagonista a la prisión como culpable del atentado. El mismo ha ido generando todos los indicios y sospechas que lo señalan como el indiscutido autor del incendio y de las víctimas. Como en la novela policial que el protagonista estaba gestando, nadie sabrá quién fue el culpable del incendio, ni la policía, ni el lector. El acusado renuncia a defenderse. Una especie de demonio interior le impide elaborar los argumentos de su inocencia.

> *"creo que tengo algo de común con Sócrates. Porque cuando fue acusado y estaba a punto de ser juzgado, su demonio le prohibió que se defendiera".* [882]

En la cárcel el silenciero tampoco halla la paz. Los presos escuchan permanentemente la radio. Los de mejor conducta, gozan del privilegio de trabajar en el taller hasta la madrugada. Aislado en su celda, rodeado de ruidos físicos,

---

[881] DI BENEDETTO, A.: op. cit., p. 134.

[882] *Ibíd.*, pp. 172-173.

el silenciero reitera una secuencia anterior de manera invertida. El protagonista oye un zumbido que lo asedia y, recordando a Besarión, piensa en una abeja dorada: la posible señal trascendente.

> "El *zumbido me asedia. Se asienta en mi mejilla y no cesa* su vibración sonora. Lo golpeo y cae. No es una abeja, es una mosca" [883].

La realidad de la prisión, se impone sobre el destino del protagonista. El silenciero, al final de la novela, manifiesta un cansancio similar al agotamiento que produce la creación.

> "Siento el cerebro machucado, como si estuviese al cabo *de un abnegado esfuerzo de creación. Como si hubiera* escrito un libro.
> Pero mi cansancio no es feliz... y no es hacia la paz adonde fluye". [884]

3.3. LA ESCRITURA MULTIPLE

Lilia Dapaz Strout interpreta la novela de Di Benedetto desde un punto de vista psicoanalítico y simbólico con intención religiosa. El autor habría logrado con esta novela la superación de los tres estados estético, ético y religioso enunciados por la filosofía de Kierkegaard.

> "El movimiento de S. (Silenciero) (y de Besarión, una parte complementaria del personaje) en el mundo *representa un peregrinaje en el sentido religioso*

[883] DI BENEDETTO, A.: op. cit., p. 177.

[884] Ibíd.

estricto del término, ya que el conflicto consigo mismo es (véase Kierkegaard) un problema religioso" (...) "S. parece haber logrado su libertad cuando está en la *prisión. Pierde el mundo pero conserva su ser. Esta desnudez*, esta liberación total es un tipo de pureza" [885].

Federico Peltzer y Cristina Piña efectúan también una lectura filosófica de *El silenciero* en relación con el pensamiento existencial de Kierkegaard. Quien no quiera caer en la finitud debe dar un salto hacia la infinitud, aducía el *filósofo cristiano. Pero el silenciero, incapaz de dar ese* salto, *sufre su terrible y ridícula cruz* [886]. *Los autores* resaltan el fracaso de la aventura trascendente del personaje.

Rosa Boldori como Julieta Gómez Paz y Julio Crespo [887], destacan, además, la influencia de las ideas de Camus y Sartre en la novela e interpretan su contenido como reflejo de la angustia existencial del hombre.

El silenciero, del mismo modo que hemos señalado en *Zama*, es una novela abierta, con una estructura compleja y muy elaborada que se presta a numerosas lecturas e interpretaciones por parte de cada actualizador del texto.

"Novelas de lenguaje" denominó Rodríguez Monegal a una serie de creaciones caracterizadas por su autorreferencialidad, por la utilización de un lenguaje que se recrea dentro del espacio del texto, que problematiza la escritura misma y el

---

[885] DAPAZ STROUT, Lilia: "Viaje al ser de un silenciero", op. cit. pp. 34-35 y 41.

[886] PELTZER, Federico y PIÑA, C.: op. cit.

[887] BOLDORI, Rosa: "Di Benedetto y las zonas de contacto", op. cit. y de Miguel; María E. y otros: "Aproximación a la obra de Antonio Di Benedetto", op. cit. pp.87 y ss.

lenguaje como soporte de una visión unívoca de la realidad.

Di Benedetto con *Zama* inició un modo de construcción textual fundado en las diferentes formas de transtextualidad. En *El silenciero* los procedimientos narrativos son similares. Las fuentes que nutren el texto provienen fundamentalmente de la filosofía, del periodismo y del psicoanálisis. Los procedimientos de la novela policial, de la ambigüedad del relato fantástico, de la literatura del absurdo, se fusionan en un proceso múltiple de escritura, lectura y reescritura, que no privilegia a ningún productor del discurso.

La novela presenta dos personajes complementarios y también opuestos como ejes actanciales. Besarión persigue una señal con un significado presuntamente religioso, como buen conocedor de Kierkegaard. Su aventura acaba de manera ambigua, no sabemos si alcanzó esa señal, si ésta era la abeja dorada que aplastó de un manotazo. El estado de despojamiento con el que llega a la muerte queda abierto a la interpretación del lector. Nadie, salvo el silenciero, reconoce su cadáver, como si Besarión no hubiera existido más que en su propia imaginación, o como si de una proyección de su propia consciencia se tratara.

El silenciero, obsesionado por los ruidos físicos y por la creación de novelas, es incapaz de comprender el discurso filosófico de su amigo. No tiene claro si la suya es una enfermedad física, psíquica o metafísica como sugiere Besarión. El médico que el protagonista visita diagnostica neuralgia y le receta calmantes.

> "Besarión me hizo un diagnóstico: *Su aventura contra el ruido es metafísica.*
> ¿Por qué lo dice...? No puedo entenderlo, no conozco una

.palabra de esa materia.(...)
¿Pero qué son, Besarión, los ruidos metafísicos? (...)
Ignoro si rebajé las cualidades de mi meditación o confundí el ruido metafísico, como decía Besarión, con los otros ruidos, pero agregué, siempre sólo para mí, esta consideración que hallo juiciosa: 'El ruido me distrae, me saca de mí... ¿eso es apartarme de mi ser, o sencillamente enajenarse?'".[888]

Besarión representa el existencialismo religioso de Kierkegaard orientado a la búsqueda de la trascendencia del espíritu. El silenciero prefiere la lectura de Schopenhauer. El individualismo y egoísmo del protagonista coincide con las tesis del pensador alemán. La vida es un sufrimiento que proviene de sentir su espíritu invadido por la voluntad ajena que impide la afirmación de su propio ser, de su voluntad. El silenciero intuye que tras la vida acecha la nada. Con quevedianas palabras afirma:

"De silencio fuimos y al polvo del silencio volveremos. Alguien pide: 'Que pueda yo recuperar la paz de las antiguas noches...' Y se le concede un silencio vasto, serenísimo, sin bordes. (El precio es su vida)".[889]

Besarión, personaje que linda con lo absurdo y lo caricaturesco, dictamina acerca del problema que aqueja al amigo:

"Su aventura es metafísica, aunque resulte ajena a todo lo que sea filosófico, porque usted la teje, y especialmente en la cabeza, con sutiles elementos, a partir de la nada".[890]

El silenciero, cuando no persigue a los ejecutores de

[888] DI BENEDETTO, A.: op. cit. p 163.

[889] Ibíd. p. 129.

[890] *Ibíd.* p. 164.

ruidos, se dedica a elaborar tramas novelescas. Pero el mundo de las palabras es, al mismo tiempo, el que genera confusiones que el personaje va tejiendo en su cabeza a partir de la nada, como ha sentenciado Besarión. El universo del texto está construido con lenguaje, con palabras que aluden a un mundo ficticio.

> "Ha sido por prestarme a la seducción de las palabras: con sus rasgos de ideas parece que estuvieran descubriéndole algo a uno, como alertándolo sobre la naturaleza de sus capas profundas. Empezaron a confundirme y se me iba formando el miedo de ser dos, o de albergar a un otro, o de haber perdido a mi otro yo o de hallarme bajo su dominio".[891]

La novela es, justamente, una aventura metafísica recreada a través del lenguaje. Los laberintos de la mente se pierden en los laberintos de los diferentes discursos creados con palabras que enfrentan, cuestionan, contradicen esos mismos discursos.

> Qué banalidades me ocupan. Hasta puedo hacer con ellas, lo que ellas son, juegos verbales: Qué trivialidades trillo. Odiosas odiseas de las palabras, ¡oh, diosesí.
> Sin embargo, seriamente... ¿qué es lo que se me extravía, lo que se turba: mi personalidad o mi persona?. Laberintos".[892]

La realidad se confunde con la fantasía en la superposición de diferentes tramas en el universo cerrado que es el texto mismo. La novela se despliega de manera especular para examinar la función del escritor y del proceso de elaboración de la escritura misma. La superposición de diversos actos ilocutivos de los personajes, de lecturas y transcripciones, de versiones que niegan y contradicen los

---

[891] DI BENEDETTO, A: op. cit. p. 138.

[892] Ibíd. p. 139.

puntos de vista ajenos, son también parte de la estrategia discursiva utilizada por la narrativa fantástica.

Tras un *argumento simple, vinculado a la vida cotidiana de* un hombre común habitante de cualquier ciudad, las situaciones se amplían y proyectan en planteamientos filosóficos, *metafísicos y sobre el proceso creador de la literatura.*

Augusto Roa Bastos, en un artículo publicado con motivo de la edición de *Los suicidas*, señala en las dos novelas de Di Benedetto un rasgo común. Frente al barroquismo verbal de la novela latinoamericana *contemporánea*, se erige otra forma de literatura que se resuelve en el rigor del despojamiento externo. Las novelas de Di Benedetto se inscriben en esa *corriente de antinovela* que se recrea como reflexión sobre sí misma. La experiencia individual y la tortura provocada por el ruido trascienden hacia una problemática universal orientada a la alienación que padece el hombre contemporáneo.

> "En esta atmósfera extremadamente enardecida la historia no sigue el curso de un desarrollo lineal, que es lo que finge en la superficie; crece más vale como la involución de una incertidumbre que no puede formularse en un pensamiento coherente, que es incapaz de racionalizar una actitud de defensa, de retirada, aunque también lo estimule exteriormente. Al final de la novela -en el punto en que este duelo a ciegas con el ruido queda trunco y como en suspenso- el *silenciero* reconoce que siente *el cerebro machucado*, como si estuviese al cabo de un abnegado esfuerzo de creación.
>
> De este modo, la *novela misma es negada, no concluye; es puesta entre paréntesis*, relegada al mutismo de lo innombrable que la reenvía al silencio, como la única manera de afirmar su victoria sobre el ruido , a costa de

su mudez, de su propia muerte. Sólo admite el protagonista que su cansancio no es feliz y que la noche sigue".[893]

Lilia Dapaz Strout como Graciela Maturo han señalado el carácter autobiográfico de *El silenciero*. La figura de Reato, el periodista, como la del propio silenciero, creador de ficciones, tienen para las autoras semejanza con la vida y actividad del propio autor. Di Benedetto, en la conversación con Lorenz explicaba la naturaleza de esta novela: el ruido físico que le atormentaba a él mismo, tanto como el metafísico.

> "Los dos me perturban, como persona corriente y como novelista, desde cierta época penosa de mi vida. Tenía el tema, pero no conseguía ni tramar el relato ni ver ni definir los personajes. (...) Me hice todo oídos, bueno, es una exageración, no precisaba empeñarme, los ruidos me bloqueaban de nuevo, mortificantes y destructores. Observé, estudié, el problema encarnó en personajes que empezaron a formar la novela. Nació *El silenciero*".[894]

Toda obra se construye a partir de la propia experiencia y de la percepción de la realidad y sus matices. Toda obra tiene también algo de autobiográfico. Pero la aventura mental del personaje es ficticia, como lo son las novelas que proyecta escribir. Lo único que ha escrito es la historia de su propio pensamiento que lo deja en un estado de cansancio mental "Como si hubiera escrito un libro", mientras purga en la cárcel los delitos de su propia imaginación creadora.

La narrativa urbana de contenido crítico que se da en la

---

[893] ROA BASTOS, Augusto: "Reportaje a la tentación de la muerte", en *Los libros*, Nro: 3, Buenos Aires, Galerna, Setiembre 1969, p. 3.

[894] LORENZ, G.: op. cit. p. 125. Similares argumentos explica el autor en la entrevista con Celia Zaragoza, en *Crisis*, Nro.20, op.cit.

segunda mitad del siglo, no impide la absorción de elementos fantásticos y de escenas de carácter onírico. Angel Rama caracteriza la producción de los jóvenes que comenzaron a escribir a la caída del peronismo, como novelas realistas y críticas. En esa orientación se inscribe, a nuestro juicio, la novela urbana del autor mendocino.

> "Se distingue de cualquier otra narrativa urbana anterior por (...) una carga emocional intensa, una participación subjetiva que dota a la prosa de un sistema connotativo de amplio registro cuando no estatuye la penetración directa del autor o a través de visibles *alter egos*.
>
> El descreimiento de los valores estatuidos se compensa por una afirmación de la existencia personal, única que se presenta como segura y válida. El escritor habla de sí mismo, de su vivir en la sociedad, de lo que ve y sufre, de lo que actúa. Es por esta puerta por donde se establece la marca existencial que signa a la literatura crítica urbana de este tiempo, más que por las lecturas de Sartre y Camus que simplemente sirvieron de corroborantes de la orientación espontáneamente asumida". [895]

Las formas de la alegoría, como la metáfora y los juegos enfrentados de palabras, desdoblan y prolongan los significados, como ha demostrado ampliamente Wayne Booth. En esta novela, la particular construcción del discurso obliga a una reconstrucción, a una doble lectura del significado literal y a veces irónico de los enunciados puestos en la voz de cada personaje. La ironía como modo de construcción del discurso implica un juego dialéctico entre valores contrapuestos.

> "Se trata de un ejercicio agresivamente intelectual que funde hechos y valores, que nos obliga a construir jerarquías alternativas y elegir entre ellas; (...)
> -todo esto emparejado con una especie de sutileza que no se puede descifrar o *demostrar* simplemente examinando de

[895] RAMA, Angel: "Medio siglo de narrativa latinoamericana (1922-1972)", en *La novela en América Latina*, op. cit. p. 156.

cerca las palabras: no es de extrañar que donde se da ironía aparezcan con frecuencia *fallos en la comunicación* y los enfrentamientos consiguientes". (...)

"deberíamos comprender que una de las formas plausibles de entender la condición humana es hacerlo desde un punto de vista totalmente irónico".[896]

Las diversas formas de parodia incorporadas en el discurso de la ficción, la ambigüedad de los enunciados y la *contraposición de diferentes puntos de vista, desacralizan* y desvirtúan la seriedad del contenido reflexivo y de profundización filosófica. Procedimientos que el autor había utilizado en la anterior novela, *Zama*.

---

[896] BOOTH, Wayne C.: *Retórica de la ironía*, Madrid, Taurus, 1986, pp.78 y 343.

ANTERIOR SIGUIENTE

CAPITULO IV : FICCION NARRATIVA Y PERIODISMO

4.1. "LOS SUICIDAS"

La cuarta novela de Di Benedetto, *Los suicidas*, fue publicada por Editorial Sudamericana en 1969 [897]. Su redacción es bastante anterior a esa fecha. En 1967 la novela había sido galardonada con la Primera Mención en el Concurso de Novela *Primera Plana-Editorial Sudamericana*, por decisión unánime del jurado compuesto por Augusto Roa Bastos, Leopoldo Marechal y Gabriel García Márquez.

La novela reitera el procedimiento de construcción formal iniciado en narraciones anteriores. Los temas que están presentes en toda la narrativa del escritor mendocino reaparecen reelaborados en torno a un tema central: la muerte enfocada desde el acto voluntario del suicidio. El amor, la relación de pareja, el periodismo, se articulan en un relato de compleja estructura.

Coincidiendo con las renovaciones formales propias de los años sesenta, la obra se construye sobre la trama de la investigación periodística, en la que se incorporan elementos de la psicología, la sociología, la religión, la filosofía, la investigación policial. La ficción, el mundo de los sueños, la apariencia de realidad y verosimilitud del relato, hacen de *Los suicidas* una novela de carácter enciclopédico que ofrece una pluralidad de lecturas.

---

[897] DI BENEDETTO, A.: *Los suicidas*, Buenos Aires, Sudamericana, 1969. La segunda edición fue publicada por el Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, en 1982 y 1987 dentro de la serie de *Capítulo. La historia de la literatura argentina.*

4.1.1. La literatura y la vida

El tema central de la novela, el suicidio, ha preocupado al autor desde su infancia ante la inexplicada muerte de su propio padre, acaecida en 1933. Treinta y tres son los años que está a punto de cumplir el protagonista de la novela, momento de crisis que le hace oscilar entre los impulsos thanáticos y los eróticos.

> "Mi padre se suicidó a los 33 años; nunca me había preocupado seriamente por eso, pero cuando llegué cerca de esa edad el recuerdo adquirió vivacidad para mi espíritu..." [898].

En numerosas entrevistas el autor ha señalado la pluralidad de suicidios ocurridos en el seno de su propia familia y la preocupación constante que el tema le suscitaba.

> "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 periodo de pérdida de la razón. Las graves hostilidades familiares eran motivadas, casi siempre, por asuntos pasionales". [899]

En la novela, la historia del abuelo y del tío -que aparece como un primo de nombre Paolo-, relacionan la realidad biográfica con la ficción. En otros reportajes el autor ha reseñado la historia de su abuelo que, después de un viaje a la Italia natal en busca de cepas, volvió con las cepas y una

---

[898] DI BENEDETTO, A.: *Los suicidas*, Buenos Aires, Sudamericana, 1969, p. 38.

[899] ZARAGOZA, Celia: "A. Di Benedetto: los cuentos de mi madre me enseñaron a narrar", en *Crisis*, op. cit. p. 41.

joven viuda. El drama familiar se recrea fielmente en la novela como una secuencia en la vida del periodista.

> "(Paolo es mi primo, mi primo grande. Se ha disparado un tiro de escopeta en el estómago). (...)
> "Mi abuelo paterno, con su figura campesina, su ropa gruesa, su barba con perita y su alto bastón recto, no de apoyo, sino de mando, de guerra. (...)
> Y proclamaba en su dialecto italiano que yo comprendía bien: 'Doce, doce suicidas hubo ya entre los nuestros'".[900]

Como en *El silenciero*, el autor parte de datos de una realidad conocida para ahondar sobre el tema a través de la investigación que se amplía en la ficcionalización de la misma.

> "*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 moralidad o inmoralidad del suicidio. Orquesté ese material tan abundante en forma de narrativa, encadenando episodios, porque el libro es una sucesión de episodios".[901]

La cultura que rodea al hombre está plagada de diversas formas de violencia tácitamente aceptadas. Noé Kitrik en el ensayo *Producción literaria y producción social*, analiza las diversas formas de violencia en el seno de la sociedad contemporánea. La única forma de violencia no admitida socialmente es la del suicidio, la violencia contra sí mismo.

---

[900] DI BENEDETO, A: op. cit. pp.38-39.
En varias entrevistas la historia familiar está narrada del mismo modo que en la novela: SOLER SERRANO, J.: "Mis personajes favoritos: Antonio Di Benedetto", op. cit. p. 612 y ZARAGOZA, Celia: "Los cuentos de mi madre me enseñaron a narrar", en *Crisis*, op. cit., p. 42, entre otras.

[901] VAZQUEZ, María E.: "Con Antonio Di Benedetto", en "La Nación", op. cit.

"Habría dos muertes por lo tanto: la aceptada y callada, la muerte previsible e institucionalizada que oculta su velo tras el fatalismo y la muerte estridente, la que se pone impúdicamente en evidencia. Entonces la separación de los cadáveres aparece como una sanción, como lo que distingue el decoro de lo indecoroso.

¿Quién toma la sanción? Naturalmente el sistema que fija la conveniencia de la muerte y no tolera la transgresión porque, aunque la transgresión no modifica la muerte, altera la violencia de su codificación. (...)

Sin los suicidios la muerte no aparecería como un latigazo, sin los artistas la palabra no aparecería como una explosión".[902]

El autor ha tomado como base de la ficción hechos de la realidad para analizarlos desde diferentes puntos de vista y, a través de la imaginación, generar la propia reflexión del lector. Di Benedetto ha expresado que el suicidio es, dentro de los actos humanos, una más de las formas de la violencia que el ser humano ejerce sobre sí mismo.

"El suicidio es un acto humano, sencillamente. Y la autodestrucción, una conceptualización que abarca al propio exterminio, parcial o total, en las fases de lo gradual, las mutilaciones, las inhibiciones, las negociaciones de sí mismo. Con rasgos más sutiles y leves, pero igual paralizantes y corrosivas".[903]

En la última entrevista de Di Benedetto, poco antes de su muerte, afirmaba que sólo se había planteado el suicidio como tema filosófico, como acto vital sólo lo concebía imaginativamente.

Es tan miserable la vida que vivimos los humanos, tan insoportable y aborrecida, que uno muchas veces piensa que

---

[902] JITRIK, Noé: *Producción literaria y producción social*, Buenos Aires, Sudamericana, 1975, pp. 77-78.

[903] en ZARAGOZA, Celia: "Antonio Di Benedetto: el instinto de muerte es tema permanente en mis libros", en "El País", op. cit.

no merece ser vivida. En esos momentos uno se siente en la vecindad *más inmediata a la autoaniquilación*. (...) *No digo que esté en trance de vivirlo ni de aconsejarlo. Además, siento que algo me atenaza, porque físicamente me siento invadido por una posesión destructora que me nace de adentro.* (...) me hace pensar en la vecindad de la muerte que se viene pasito a pasito y tan callando".[904]

Di Benedetto ha reelaborado, en las dos novelas de carácter urbano, los procedimientos de la estética borgiana. Los libros como fuentes inagotables que remiten a otros libros, constituyen la base de novelas que plantean, más que ficciones puras, *cuestiones filosóficas y metafísicas relacionadas* con el ser y el sentido de la existencia humana. Procedimientos análogos a los utilizados también por Adolfo Bioy Casares. En *La invención de Morel* y *Plan de evasión* la pluralidad y polifonía del texto surge de las inagotables citas, de la mediación de artilugios reproductores de la realidad y de la trama novelesca urdida como investigación de carácter policial.

En *Los suicidas* la incorporación de elementos procedentes de los diversos medios de comunicación: periodismo, cine, teatro, fotografía, publicidad, la convierten en manifestación de ese realismo urbano y crítico que tuvo su mayor desarrollo en la década de los años sesenta y setenta en Argentina.

---

[904] URIEN BERRI, Jorge: "A. Di Benedetto, el autor de la espera", op. cit. p. 6.

4.2. EL PROCESO DE CONSTRUCCION DE LA NOVELA

La novela está precedida por una referencia paratextual que se relaciona con el contenido de la misma. Una cita de Albert Camus se inserta a manera de epígrafe, analepsis que anticipa el contenido del relato.

"Todos los hombres sanos
han pensado en su propio
suicidio alguna vez"
Albert Camus.

Los suicidas retoma el planteamiento estructural iniciado por el autor en *El pentagóno*. La novela se articula en tres partes. La primera, "Los días cargados de muerte", presenta los diferentes casos de suicidio que los periodistas comienzan a investigar. "Interludio con animales" -al igual que el Interludio de *El pentágono* constituye un nexo que interrelaciona las otras dos partes-. En éste, a medida que avanza la investigación de los casos de suicidio, se agregan numerosos informes científicos acerca del suicidio en diferentes especies animales. La tercera parte, "Las ordalías y el pacto", culmina las investigaciones iniciadas y la historia se interrelaciona con el pacto suicida de los protagonistas.

Cada una de las partes, como en novelas anteriores, se subdivide en parágrafos de muy diferente extensión que no alcanzan a constituir capítulos, sino más bien, secuencias que intercalan visiones fragmentarias de diversos aspectos del tema central.

La secuencia inicial que enmarca todo el relato presenta la figura del periodista, que asumirá la voz narrativa en todo el texto, señalando una coincidencia de fechas y edades.

"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" [905].

El tiempo de la narración ocupa el transcurso de esas cuatro semanas que separan al protagonista del cumplimiento de sus treinta y tres años, que coinciden con los veinticinco de la muerte de su padre. El padre del periodista se suicidó cuando éste contaba sólo con ocho años. Fechas y coincidencias que se corresponden con la realidad biográfica del autor.

"Hoy es viernes y cumplo años. Treinta y tres. (...)
olvidé que hoy hace veinticinco años y que para mí los sentimientos no cuentan, mamá sufre, he perdido la noción del honor y del respeto y..." [906]

La novela narra varias historias paralelas que se entrecruzan en el transcurso del tiempo del relato. La investigación policial para analizar los casos de suicidio, su historia, motivos, el perfil antropológico del suicida, relaciona al protagonista con varias colaboradoras y compañeras en el trabajo de investigación. Marcela, periodista asignada por la agencia para participar en la investigación, luego entabla relación amorosa con el protagonista. Bibi, la traductora de la agencia apodada "el fichero", es la memoria viviente de numerosas fuentes de información sobre el suicidio. Blanca, una policía científica apodada "piel blanca" por el protagonista, se suma al grupo para colaborar en la investigación.

En otro plano de la narración, el periodista se relaciona

[905] DI BENEDETTO, A.: op. cit. p. 11.

[906] Ibíd. pp.156 y 158.

con Julia, una maestra a quien se halla unido sentimentalmente. Julia aporta redacciones de sus alumnos sobre el tema de la muerte. Las visiones infantiles sobre el significado de la misma adoptan la forma de explicaciones mágicas, incomprensión, personificaciones, asimilación al sueño. Símbolo de la preocupación que el tema provoca en los mayores, es la sanción que la maestra recibe por parte de las autoridades escolares.

> *"La muerte debe ser una señora que vive cerca de mi casa. Tiene muchos gatos con sarna. Es vieja, es sucia y es mala. por eso la dejan que viva sola. Nadie la quiere".* (La muerte es una persona)".[907]

A su vez, el periodista narra pormenores de su vida familiar. La madre, el hermano casado y con hijos ocupan varias secuencias narrativas que ponen de relieve las relaciones familiares y sus conflictos. La memoria del suicidio del padre, el retrato familiar que conserva su imagen joven e inmodificable, generan las propias reflexiones del protagonista sobre el tema del suicidio en el medio familiar. A diferencia de los personajes de otras ficciones, éste está integrado en su medio familiar.

> "Mamá comprende que ha terminado su ración diaria de este hijo y se entristece. Me doy cuenta, pero mi vida está enredada en la calle.
> Mi hermano besa a su hijo y a su hija y al segundo varón y al tercer varón".[908]

La investigación sobre el suicidio se centra en tres casos que han sido retratados en fotografías: dos jóvenes adolescentes, una mujer madura y un hombre mayor y adinerado generan el proceso de investigación y análisis.

---

[907] DI BENEDETTO, A.: op. cit. p. 25.

[908] Ibíd. p.17.

El suicidio de los estudiantes de la colina se resuelve mediante la lectura del diario personal de uno de los jóvenes. La muerte ha sido adoptada por los adolescentes como transgresión de un orden establecido. Su rebeldía se asocia psicoanalíticamente con la idea simbólica de matar al padre.

> "Y desde entonces procuraron hacer lo que aún no habían probado: sudar un baño turco, robar en una tienda, incendiar un árbol, vender diarios en la madrugada, apostar en el hipódromo, decapitar un gallo y matar al padre".[909]

El suicidio de la maestra Adriana Pizarro, ofrece distintas versiones de las causas del suicidio a través de las voces de sus tres hermanos. María afirma que Adriana era muy imaginativa, capaz de dar vida a las imágenes de un cuadro, pero rechaza hablar más del tema. Eduardo, hombre expansivo y sociable, afirma que Adriana creía ser muchas personas al mismo tiempo. Alejandra revela que su hermana estaba invadida por voces interiores y espirituales que la llamaban. Emilia, una sobrina, termina de aclarar el enigma. Su tía Adriana se escribía cartas a sí misma en las que se inducía a la propia muerte.

> "Bibi sostiene, más tarde, por lo que sabe de Adriana, por lo que ha oído de Eduardo, por lo que le conté de Alejandra y de María de Candé, que esos cuatro seres son de los indecisos entre la realidad y la irrealidad, y que eso no significa que sus aproximaciones a lo sobrenatural los hagan más felices, sino tal vez lo contrario, ya que convierten en innumerables sus terrores".[910]

El caso de Juan Tiflis, "...hombre de fortuna y de

---

[909] DI BENEDETTO, A: *op. cit.* p. 46.

[910] Ibíd. p. 83.

inclinaciones espirituales y altruistas" [911], queda sin solución. Al cadáver le han amputado una mano. Las versiones de la viuda apuntan a una organización secreta a la que pertenecía el marido, que prohibía expresamente el suicidio. La transgresión de la norma sería la causa del castigo posterior. Los investigadores no logran acceder a la misteriosa organización.

María Sáenz Quesada, en la reseña que realizó con motivo de la aparición de *Los suicidas*, destacaba el carácter policial de la investigación. Trama que luego el mismo texto trasciende.

> "Pero aquí es cuando el libro trasciende la simple novela policial, porque el periodista, hijo de un suicida, se siente fuertemente atraido por la muerte voluntaria y aprovechará su trabajo para hacer un acopio de datos que respondan a su propia inquietud".[912]

El rasgo policial de la novela se cierra sobre la investigación misma. No hay asesinos ni culpables en los casos de suicidio. Lo único que pretenden descubrir son los móviles del acto mismo del suicidio y la razón de las expresiones de los rostros de los suicidas.

> "Me cuenta que ha revisado la pieza del muchacho que baleó al compañero y luego se mató.
> Me ubica: 'Familia de mucho dinero, eh', y concreta: 'No ha dejado ninguna carta, ni para los padres. Pero encontré un cuaderno con un relato. Mi teoría se confirma: fue un pacto. El juez estará satisfecho, el lunes le entregaré el trabajo terminado'".[913]

---

[911] DI BENEDETTO, A.: op cit. p. 63.

[912] SAENZ QUESADA, María: "Nuevo orgullo del hombre: *Los suicidas* de Antonio Di Benedetto", en *Clarín*, Buenos Aires, 3 de Julio de 1969, p. 5.

[913] DI BENEDETTO, A: op. cit. p. 42.

La investigación de fuentes documentales de la historia, la filosofía, la religión, informes científicos, noticias periodísticas, marcan la apertura de la novela hacia el cuestionamiento filosófico acerca del derecho que le cabe al hombre para disponer de su propia vida y de su muerte. La polémica institucional, religiosa, filosófica que el tema ha generado a lo largo de la historia, reactualiza los diferentes discursos y genera un nuevo diálogo textual.

"Durkehim dice: *'A menudo sucede que en las familias en que se observan hechos reiterados de suicidio, éstos se reproducen casi idénticamente unos a otros. No sólo tienen lugar a la misma edad..."*
Dice *tienen lugar a la misma edad.*
'...sino que además, se ejecutan de la misma manera'".

"Posición de la Iglesia -Concilio de Arles, año 452: El suicidio es un crimen; sólo puede ser consecuencia del furor diabólico. Concilio de Praga, año 563: Los suicidas no serán honrados en misa con ninguna conmemoración, el canto de los salmos no acompañará los cuerpos a su tumba".[914]

El texto contrapone argumentos en favor y en contra del suicidio, a través de la filosofía, desde tiempos remotos a la actualidad.

Lo rechazaron
Pitágoras, Platón, Aristóteles, Dante, Lutero, Calvino, Shakespeare, Spinoza, Napoleón...
Albert Camus: 'Saco así del absurdo tres consecuencias, que son: mi rebelión, mi libertad y mi pasión'.(...)

Lo admitieron
Confucio, Buda, Diógenes, Séneca, Montaigne, Voltaire, Rousseau, Hegel, Nietzche...
Hegesías de Cirene, en su escuela filosófica de

[914] DI BENEDETTO, A.: Op. cit. pp. 50 y 120.

Alejandría, estimulaba el suicidio de sus discípulos. Lo conseguía.[915]

Pese a la función del narrador-protagonista como relator principal, el texto no privilegia a ningún productor del discurso en particular. La función del texto es la de generar un proceso de lecturas y relecturas que implican al productor del relato como al propio lector.

Otra historia que se entrelaza con las anteriores, se centra en la relación amorosa que surge entre el protagonista y su compañera Marcela. Eros y Thánatos conviven de forma simbólica en la relación de la pareja. Al final, los dos protagonistas hacen un pacto de suicidio que sólo lleva a cabo Marcela. Antes de morir deja una nota al periodista rogándole que él no lo haga.

Los diferentes textos que se transcriben -las redacciones de los alumnos de Julia, el diario de los jóvenes suicidas, citas eruditas- adquieren continuidad en el relato por la mediación de la voz del protagonista que comenta, a medida que lee, hilvanando los fragmentarios discursos. Por otra parte, el relato se interrumpe en numerosas ocasiones para dar lugar a la reproducción de visiones oníricas, reflexiones y disgresiones de la conciencia del propio narrador. Breves narraciones, a la manera de cuentos mínimos, se insertan junto a noticias periodísticas, informes, sueños eróticos analizados desde una perspectiva freudiana. Julia sueña que cae en un pozo y que es salvada y luego devorada por el padre.

"Ella dice: 'Es tan terrible', y porfía en averiguar si no representa un negro presagio.

---

[915] DI BENEDETO, A.: op. cit., p. 134.

> Le digo que no y que 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 *tótem*, creo, por algo que tiene que ver con el incesto".[916]

Los informes científicos proporcionados por Bibi, reflejan un saber enciclopédico sobre el tema del suicidio a través de la historia. Citas de Durkheim, Aristóteles, Montaigne, del Nuevo y Viejo Testamento, Pitágoras, Shakespeare, Kant, Schopenhauer, San Agustín, Santo Tomás, informes estadísticos, asimilan el espacio textual de la novela al de las *investigaciones monográficas y enciclopédicas.*

Ana M. Zubieta, Mirta Stern y Ana M. Amar Sánchez, en la síntesis que hacen de la novela, confirman el entrecruzamiento de los diferentes discursos como apoyatura de la aventura del protagonista.

> "Estos discursos configuran la apoyatura teórica de la propuesta final del texto, en la medida en que, por un lado, afirman la universalidad del suicidio, quitándole carácter circunstancial o especial, y por el otro, pregonan su inconveniencia. Equilibrio entre Eros y thánatos que el desenlace de la novela confirma: Marcela y el periodista hicieron un pacto suicida pero sólo Marcela lo cumple" [917].

El juego entre la dualidad del rechazo y aceptación del suicidio recreado a través de la historia, es el mismo juego y dualidad que se inserta en la relación de la pareja. El final de la novela mantiene ese frágil equilibrio entre los instintos

---

[916] DI BENEDETTO, A: op. cit. pp. 55-56.

[917] AMAR SANCHEZ, A., STERN, M. y ZUBIETA, A.: "La narrativa entre 1960 y 1970: Di Benedetto, Tizón, Moyano y Hernández", en op. cit. p. 634.

de vida y de muerte. Marcela personaje coadyuvante del narrador-protagonista, en la denominación de Propp [918], asume el papel agonista a través del suicidio. El personaje, queda en su situación inicial de desnudez y pasividad.

> "¡Ojalá consiga soñar un acuario!.
> Pero el sueño que tengo es que ando desnudo".[919]

Del mismo modo, después de comprobar la muerte de Marcela, el protagonista alude a la desnudez física como reflejo de la desnudez espiritual. La vida sigue y se refleja en el canto de una niña que asciende por el patio hasta su ventana, en el sol que comienza a alumbrar la mañana.

> "Debo vestirme porque estoy desnudo.
> Completamente desnudo.
> Así se nace".[920]

Augusto Roa Bastos en el artículo que ya hemos citado, señala las coincidencias que asemejan a *Los suicidas* con *El silenciero*. Las dos novelas son como dos vertientes de una misma temática.

> "Están íntimamente relacionadas con esa obsesión del desamparo y de la desnudez individual del hombre. (...) En *El silenciero*, la protesta del instinto vital acorralado por las fuerzas de la destrucción, de la desintegración. En *Los suicidas*, la tentativa o tentación de burlar este acoso con el recurso voluntario de la autodestrucción".[921]

---

[918] PROPP, V.: *Morfología del cuento*, Madrid, Akal, 1985.

[919] DI BENEDETTO, A: op. cit. p. 57.

[920] Ibíd. p. 165.

[921] ROA BASTOS, Augusto: "Reportaje a la tentación de la muerte", op. cit. p. 3.

4.3. LA NOVELA Y LOS MEDIOS DE COMUNICACION

Ana M. Zubieta señala con acierto que la novela propone y superpone dos lecturas a partir de elementos que se interrelacionan. Las fotografías de las personas suicidadas abren los procesos de investigación que sostienen el relato. Las fotografías también operan como una copia de la realidad por medio de la imagen, constituyen el núcleo generador del texto.

> "...el discurso generado es la interpretación y adecuación mediante el lenguaje a esa copia de un fragmento de la realidad corporizado en las fotos. Es en este punto donde se ponen en contacto literatura y periodismo, o sea, en la necesidad de dotar a la imagen de un relato que la haga inteligible, contacto entre dos códigos resuelto magistralmente en *Los suicidas*". [922]

La reproducción fotográfica de algún aspecto de la realidad, como ha señalado Roland Barthes, constituye un núcleo generador de discursos interpretativos que se desprenden de la imagen misma. La imagen fotográfica lleva a la ampliación de nuevos horizontes y a una evolución de la sensibilidad, como también ha afirmado Umberto Eco.[923]

Las tres fotografías que el jefe muestra al protagonista para que descifre su significado, constituyen la segunda secuencia que enlaza la narración del suicidio del padre con los suicidas reflejados en el papel.

---

[922] ZUBIETA, Ana M.: "Prólogo", en *Los suicidas*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina. Colección de *Capítulo*, Nro: 13, 1987, p. VIII.

[923] BARTHES, R.: *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*, op.cit. y ECO, Umberto: "Fotos de paredes" en *La definición del arte*, Barcelona, Planeta-Agostini, 1985, p. 193.

"-Los que tienen los ojos abiertos siguen mirando...
-Miran...como si miraran para adentro, pero con horror.(...)
-Están espantados, tienen el espanto en los ojos, y sin embargo, en la boca se les ha formado una mueca de placer sombrío. (...)
¿Por qué el horror introspectivo? ¿Por qué el placer sombrío? Por ahí puede darse la generalización, más material para más notas, la serie si confirmamos la generalización".[924]

Para Roa Bastos el "reportaje" sobre el suicidio que la agencia de prensa encarga al protagonista, vulgariza y degrada el tema al convertirlo en objeto de consumo, en noticia perecedera de periódico.

"El enigma central del hombre relativo a su fin último queda de este modo vulgarizado, "degradado", en la trivialidad de una encuesta periodística; convertido en "objeto" de comercilización para el consumo masivo de noticias, otra alusión nada criptográfica de su alienación en el peor y más temible de los sentidos".[925]

El periodismo y la fotografía funcionan como generadores narrativos. Se complementan en el texto con la incorporación de diversos medios de comunicación propios de la vida contemporánea: cine, televisión, revistas, publicidad. La importancia creciente de los *mass media* en la vida cotidiana generó el debate sobre la función y poder de estos medios. Umberto Eco, en 1964, había reflexionado acerca de la división social entre *Apocalípticos e integrados* frente a este nuevo fenómeno de las sociedades modernas [926].

---

[924] DI BENEDETTO, A.: op. cit. p. 12.

[925] ROA BASTOS, A.: "Reportaje a la tentación de la muete" op. cit. p. 4.

[926] ECO, Umberto: *Apocalípticos e integrados ante la cultura de masas*, Barcelona, Lumen, 1968.

"(...) doña Mercedes le ha dicho: 'No tengo familia, tengo televisor'. Yo objeto: 'Tiene hijos y tiene nietos, y vive con ellos.'
-Sí, pero la dejan sola: entran y salen; cenan con el televisor encendido".[927]

Otro joven suicida frustrado, se cuelga de un inmenso cartel de publicidad. El joven, como la publicidad, ha logrado atraer la atención sobre sí mismo. Pende largo tiempo sobre el vacío, pero no se decide. Hasta que llegan los bomberos a rescatarlo.

"Pregunto a la gente. Me dicen que lleva allí media hora. ¿Qué espera? Que lo salven, dice un incrédulo".[928]

El protagonista vive rodeado de esos nuevos mitos de la sociedad de consumo. La rotura de una de sus revistas de ciencia ficción *Minotauro 7* por parte de uno de los pequeños sobrinos, desencadena la violencia del periodista que golpea al niño. Entre sus lecturas favoritas también cita las populares revistas de historietas *El mundo subterráneo*, *El mundo sumergido*, que se lleva a la cama para entretener sus momentos de ocio.

El cine constituye otra de las aficiones del personaje y la forma de rellenar las horas del día. *Fahrenheit 451*, *La fogosa criatura del planeta Ultra*, introducen el mundo de la ciencia ficción dentro del relato. *Doctor Zhivago* y otras películas representativas de los años sesenta se recrean en un texto, que se formula también como sucesión de imágenes.

---

[927] DI BENEDETTO, A: op. cit. p. 16.

[928] Ibíd. p. 59.

No sólo el cine como espectador forma parte de los deleites del protagonista, sino que también quisiera dirigir y filmar películas como las de Bergman y sentirse en Italia y ser un Fellini tras las cámaras.

> "-O haríamos todo eso bajo la cámara de Fellini o del director NO-Sé-Quién y la intimidad en la alcoba carmesí podría repetirse, para la mirada de dos mil ojos, cientos de noches en cientos de cines, y así hasta la eternidad".[929]

El periodista, hombre común de una ciudad cualquiera, con entidad más real que los personajes de novelas anteriores, lleva una vida típicamente ciudadana. El *bowling*, la barra del bar, las salas de baile, el devaneo con las compañeras, alternan con la ritual tarde de los sábados destinados al boxeo.

> "Vocífero e insulto, y cuando de una ceja abierta mana sangre exijo que le reviente el ojo, y para el que se retrajo y no pelea, la escupida sobre el cadáver. Clamo violencia y destrucción. (...)
> Me descargo. Una noche por semana. El resto de los días, fuera del estadio, no se puede incitar a matar al prójimo, ni siquiera desahogarse de todo lo que nos ofende y nos rebaja".[930]

Marcela, periodista y fotógrafa, sueña con retratar un temblor, la pureza o la "parte de atrás de las personas" porque es la menos cuidada y la que no ven sus propios ojos. Apasionada por el arte de la cámara, busca retratar lo oculto, lo fugaz de las personas. El arte de la fotografía pretende indagar en los sitios a los que la comunicación se ve

---

[929] DI BENEDETTO, A: op. cit. p. 148.

[930] Ibíd. p.49.

incapacitada para llegar.

En la tarea cotidiana de los protagonistas, la investigación deja también tiempo libre para el esparcimiento. La diversión y la distracción de la tarea cotidiana se torna en una repetición paródica de la misma actividad diaria. El periodista, Marcela y Bibi, *juegan a ser actores. Montan representaciones teatrales espontáneas reproduciendo los textos* eruditos sobre el suicidio con los que están elaborando la investigación y parodian otros con humor e ironía.

> "Marcela se pone resueltamente de pie y en su esfuerzo por colaborar se transfigura en una anciana susurrante y veneradora -estoy en Atenas y comento a mi vecina: 'Hombre temerario era Patroclides, se quitó la vida sin siquiera *pedir permiso al senado...*'
> A mi vez avanzo desde la Roma antigua y reclamo con energía: 'Que las leyes prohíban con mayor rigor que se cometa suicidio. Perversa costumbre: hasta los esclavos se ahorcan y, a este paso, quién cultivará mis tierras?.(...)
> *Encantada, Bibi asume la actitud dramática, toma una* serpiente y se la lleva al pecho:
> CLEOPATRA: -¿Ven, hechicera de la muerte! ¡Desata con tu lengua puntiaguda el nudo de mi vida! ¡Sé colérico, pobre animal venenoso, y acaba!" (...) [931].

La *novela y el personaje participan de la denominada modernidad.* En los relatos de *Grot, El cariño de los tontos* y "Caballo en el salitral", el autor había introducido la modernidad de los medios de comunicación propios de comienzos de siglo: avión, globos aerostáticos, trenes, el cine sonoro. En estas novelas la creciente importancia de los *mass media*, capaces de generar una "identidad" común en el público consumidor, se despliegan en todas sus manifestaciones.

La literatura de las últimas décadas se ha desarrollado,

---

[931] DI BENEDDETTO, A.*op. cit. p.* 149.

en general, de un modo paralelo al desenvolvimiento de la sociedad de masas. La propia actividad de muchos escritores ha estado vinculada al periodismo, el cine, la televisión, como es el caso del mismo Di Benedetto.

Juan José Saer, en su ensayo sobre los nuevos lenguajes en la narrativa hispanoamericana, ha señalado este proceso dialéctico entre medios de comunicación y literatura, de acercamiento y distanciamiento que, pese a la diversidad, han llevado a la escritura hacia un nuevo lenguaje.

> "La adopción voluntaria de lo moderno implica una distancia respecto de la modernidad. Cuando nos proponemos adoptar una cosa, es que la sentimos ajena. Una novela plagada de televisores, automóviles, cinematógrafos y aviones a reacción no es necesariamente más moderna que *Zama*, de Antonio Di Benedetto, que transcurre en la última década del siglo XVIII, pero que fue escrita alrededor de 1950. Es más bien el proceso de internalización de la modernidad lo que produce la interacción de lenguajes entre los *mass media* y la literatura".[932]

Graciela de Sola ha señalado el carácter de *collage* que adquiere la novela de Di Benedetto por la incorporación de diferentes discursos. En estas dos novelas, el autor ha empleado procedimientos similares para arribar a un planteamiento de carácter existencial. El protagonista de *El silenciero* se hallaba acosado por los ruidos mecánicos de la ciudad, el periodista de *Los suicidas* se halla inmerso en el mundo de los medios de comunicación. No obstante, subyace en ambos casos una profunda soledad y un sentimiento de desnudez espiritual.

---

[932] SAER, Juan José: "La literatura y los nuevos lenguajes", en FERNANDEZ MORENO, César (Coord.): *América Latina en su literatura*, op. cit. p. 306.

"Bajo la forma aparente de una crónica periodística -comienza siendo en efecto, la historia de una crónica- *mechada por diálogos vivaces y breves fragmentos* confesionales, se va conformando un conflicto existencial que roza en determinado momento el nivel trágico. La *yuxtaposición de escenas rápidas, de imágenes diversas,* lleva a pensar en la ténica del *collage* o en el hábil montaje de un director de cine. Pero vista a fondo, la estructura de la obra se aproxima a la de un poema, ya que -pese a la crónica insinuada como sostén- no se trata de la prosecución lineal de un asunto narrativo, sino de la intensificación de un tema, el del suicidio, que es interpretado bajo diferentes pautas y con distintos *tonos y ritmos*".[933]

La parodia, el humor y la ironía que hemos señalado como antecedente en el tratamiento de *Zama*, en esta novela también se desliza en el discurso, subvirtiendo y deconstruyendo la seriedad y hondura del tema del suicidio.

Las formas del absurdo en *Los suicidas* abarca no sólo al plano existencial del protagonista, se extiende también a la construcción del texto mismo. El jefe de la agencia cita al periodista y le anuncia que no tienen compradores para el o los posibles artículos derivados de la larga investigación.

La discusión acerca de los límites del trabajo encargado, retrotrae la investigación policial al punto inicial de partida. El enfoque del tema renueva y repite en un inacabable círculo que no cesa la investigación sobre el suicidio. Pese a la inutilidad de la investigación, nada rentable como mercancía periodística, el jefe ordena proseguir con ella.

"-Lo que yo creo es que hay que volver al punto de partida. No es el caso de Juan Tiflis y su mutilación, esa no es más que una historia policial que podemos aprovechar; *lo que yo le he pedido es otra cosa: el*

---

[933] SOLA, Graciela de: "A. Di Benedetto: Documentalismo y poesía", op. cit. p. 2.

misterio de los que se matan. Tenemos de donde arrancar, de esas dos caras.

¡El misterio de los que se matan!... Es tanto como pedirme que le resuelva el misterio de la muerte en notas de 600 palabras, con cinco fotos en colores cada una, para una revista de Haití y otra de Senegal o de Noruega".[934]

4.4. EL GRADO CERO DE LA ESCRITURA

El silenciero anticipaba un uso concentrado del lenguaje, revertido sobre sí mismo a la manera del monólogo interior y de las memorias. En *Los suicidas* el "grado cero de la escritura", denominación que acuñó Barthes refiriéndose en particular a los textos de Camus y Sartre, se acerca a esa forma de silencio de la escritura, a la carencia de estilo, a las formas neutras de las palabras.

En los primeros relatos del escritor mendocino hemos señalado el uso reiterado de las formas simbólicas y alegóricas de un lenguaje puramente connotativo. En las novelas de contenido existencial y localización urbana, la evolución del lenguaje hacia esas formas neutras alcanza una mayor realización. El dominio formal y expresivo en la construcción de las novelas, señalan esa progresiva modernidad de la escritura del autor, receptor y partícipe de las renovaciones estéticas y formales de las últimas décadas.

Roa Bastos ha señalado ese carácter neutro de la escritura de *Los suicidas*, relacionándolo con los procedimientos

---

[934] DI BENEDETTO, A: op. cit. p. 138.

iniciados en la novela anterior.

> "Esta escritura *neutra o blanca*, además, no procede ya por símbolos ni por un sistema de símbolos, sino por alusiones casi siempre tangenciales, oblicuas. Ellas no buscan crear una realidad autónoma, sino que remiten sin cesar a 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 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".[935]

Roland Barthes, al analizar la escritura de Camus y de Sartre, señalaba la particularidad del estilo de estos autores *en el dominio de la palabra que se acerca a las formas del* silencio.

> "Este arte tiene la estructura del suicidio: el silencio es en él como un tiempo poético homogéneo que se injerta entre dos capas y hace estallar la palabra menos como el jirón de un criptograma que como luz, vacío, destrucción, libertad. (...).
>
> Guardando las distancias, la escritura cero es en el fondo una escritura indicativa o si se quiere amodal, sería justo decir que se trata de una escritura de periodista.
>
> Hay por tanto un callejón sin salida de la escritura y es el callejón de la sociedad misma; los escritores de hoy lo sienten: para ellos la búsqueda de un no-estilo, o de un estilo oral, de un grado cero o de un grado hablado de la escritura, es la anticipación de un estado absolutamente homogéneo de la sociedad.[936]

Como en la mayor parte de sus narraciones, Di Benedetto emplea las formas constantes del presente en el discurso.

---

[935] ROA BASTOS, A.:"Reportaje a la tentación de la muerte",p.4.

[936] BARTHES, Roland: *El grado cero de la escritura*, op. cit. pp.66 y 71.

Genette ha señalado la sensación de transitividad absoluta de la narración que utiliza de modo generalizado el presente, al referirse al procedimiento utilizado por el *nouveau roman*.[937] Bloch-Michael también señala la objetividad que el presente del indicativo otorga a la narración. "El presente de indicativo es el tiempo del solipsismo, de la extrañeza y de la soledad" [938].

Esta forma narrativa convierte en sincrónica la relación del acto de habla y el de escritura, entre la historia y el discurso. La función del presente tiende a implicar al lector en el proceso conjunto de lectura. Más allá de la técnica del distanciamiento propuesta por el *nouveau roman*, Di Benedetto propone el diálogo y la reactualización de lecturas. Como afirma Julia Kristeva: "...el texto se hace lectura (cita y comentario) de un corpus exterior, construyéndose así como ambivalencia" [939].

Los suicidas recurre, como las novelas anteriores, a las formas de intertextualidad interna -como la denomina Dälenbach- El texto reproduce fragmentos de otras novelas y cuentos del autor. Fragmentos narrativos de *Zama*, de la "Parábola del deseo la maceración y la esperanza", de "El Juicio de Dios", se recrean en el texto.

Di Benedetto explicaba a Günter Lorenz en la larga entrevista que hemos citado en varias ocasiones, que *Zama* es la novela de la espera, no de la esperanza. La fusión entre el

---

[937] GENETTE, G.: *Figures III*, op. cit. p. 276.

[938] BLOCH-MICHAEL, Jean: *La "nueva novela"*, Madrid, Guadarrama, 1967, p. 65.

[939] KRISTEVA, Julia: *El texto de la novela*, op. cit. p. 135.

mundo humano y animal, lleva a similares situaciones de espera en *Los suicidas*.

> "El perro se atiene a la espera (ni siquiera la esperanza, sólo la espera).
> No sabe que eso podría concluir con la muerte, ni sabría matarse.
> Porque destruirse a sí mismo es privilegio de la absurda condición humana". [940]

En una *villa miseria* de las afueras de la ciudad, una hija salva a su anciano padre del suicidio. El anciano recrea ante los periodistas la misma creencia y aceptación del destino empleada por los campesinos en "El Juicio de Dios".

> " 'Me puse en las manos de Jesucristo -explica-; si El 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'".
> Pienso que en la serie esta historia se puede llamar *El Juicio de Dios*". [941]

La rebelión y la libertad del creador constituye, para Camus, la única manera de contrarrestar el absurdo de la existencia. De este modo, la obra se continúa en otras obras del mismo autor en el proceso continuo de escritura.

> "Un pensamiento profundo está en devenir continuo, abraza la experiencia de una vida y se amolda a ella. Del mismo modo, la creación única de un hombre se fortifica en sus aspectos sucesivos y múltiples que son las obras. Las unas complementan a las otras, las corrigen o las repiten, y también las contradicen". [942]

---

[940] DI BENEDETTO, A: op. cit. p. 99.

[941] *Ibid. pp. 115-116.*

[942] CAMUS, Albert: "La creación absurda", en *El mito de Sísifo*, op. cit. p. 89.

Del mismo modo, el autor, ficcionaliza y recrea numerosos relatos y novelas que se suceden indagando sobre la vida y la muerte, para conjurarla en el transcurso de la misma espera.

4.4.1. La atracción de la muerte

Graciela Ricci ha señalado una evolución en la conciencia del "personaje único" de Di Benedetto desde la primera novela, *El pentagóno*, hasta *Los suicidas*. En esta última, el periodista no es mutilado como Zama, ni hecho prisionero como el silenciero y, menos aún, devorado por polillas y ratas como en los cuentos de *Mundo animal*.

> "El experimentar en el mismo día y a la misma edad que su padre, 25 años atrás, las mismas sensaciones y sentimientos, provoca en él una reacción catártica que lo hace crecer y madurar su condición de hombre. Y es él mismo, proyectado en Marcela, el que asume su propia muerte y renace a una nueva etapa".[943]

Más allá de la lectura existencialista de la novela que ha hecho la mayor parte de los artículos críticos que analizan esta obra, hallamos acertada la conclusión de Graciela Ricci. El protagonista, más humano que todos sus predecesores ficticios, es capaz de relacionarse con otros, de discutir con su hermano y sobrinos, de mantener relaciones de pareja. El periodista escapa al solitario y monologante modelo del silenciero y del propio Diego de Zama. En el pacto realizado con Marcela, él opta por la vida. La relación entre impulso de vida e impulso de muerte mantiene el equilibrio que se ha dado a través de la historia.

---

[943] RICCI, Graciela: *Los circuitos interiores*, op. cit. p.88.

El jefe de la agencia culpa a la mala situación económica como causante de que ningún medio de prensa compre los artículos sobre el tema del suicidio. El protagonista, con un mayor sentido de la realidad, contradice a su jefe.

> "Por mi parte, le digo, pienso de otra manera. De qué otra manera, dice él, y yo opino que el tema de la muerte es un tema prohibido, por alguna falla cultural, y que en el fondo se trata de miedo a la muerte".[944]

La muerte voluntaria no tiene explicaciones científicas uniformes. En la larga investigación el periodista llega a conclusiones diferentes y aún antagónicas sobre las causas del suicidio. No obstante, en el estudio de las innumerables fuentes documentales, se establece un cierto equilibrio entre los defensores y detractores del acto voluntario del suicidio.

> "Porque tendrán que considerar que la gente se mata porque esta sola, porque está enferma, porque está vieja, porque es demasiado pobre, porque es demasiado rica, porque le embromaron el standard o las ambiciones, porque papá y mamá se peleaban sobre su cabecita, por amor (los menos), por falta de amor, por vergüenza, por orgullo, por imitación, por misticismo, por la libertad, por las ideas y otras cosas nobles; pero principalmente porque está loca. (...)
>
> Pero no todo es locura. (...)
>
> El suicidio aumenta con el alcohol, que envalentona; con el calor y la vida en ciudad; con las depresiones que causa el otoño; con la industrialización y el aislamiento social; proporcionalmente, en las clases cultas y pudientes; se matan más los médicos, antes (siglo XIX) los militares".[945]

El protagonista, atormentado por la indagación sobre la muerte, al final de la novela llega al fatídico día viernes de

---

[944] DI BENEDETTO, A: op. cit. p. 112.

[945] Ibíd. pp. 70-71.

su treinta y tres cumpleaños. Acude al cementerio a visitar la tumba de su padre, muerto un día similar veinticinco años atrás. El nicho está ornado con una fotografía que recuerda la imagen joven del padre.

> "El vidrio me refleja y se me ocurre que se ha salido del cuerpo mi imagen interior, que es igual que la exterior, y ha querido escurrirse dentro del nicho. Pero no está más allá del vidrio, se ha quedado en la superficie y esa es una zona intermedia, entre adentro y afuera".[946]

Ese momento de identificación con la imagen del padre que reproduce la fotografía, lo deja en una zona intermedia, entre la voluntad y el deseo, entre la admisión y la huida de la herencia familiar.

> "Creo que me iré y debo decirle algo, siempre le he hablado, cuando era chico le hacía pedidos. No se me ocurre que puede ser, esta vez, y lo tranquilizo: 'En seguida llegará mamá con Mauricio. Traerán flores frescas', y antes de volverme hacia la salida nos miramos papá y yo, a través del vidrio".[947]

Pese a la angustia que el tema del suicidio familiar le ocasiona, el protagonista enfrenta el tema, indaga, investiga sobre la muerte y, al fin, apuesta por la vida.

> "¿Soy un hombre normal? No hago ruido. Me gustan muchas cosas. Vivo. Me pregunto por qué estamos vivos, pienso en la muerte, la resisto, prefiero vivir. Pero pienso. Muchos, no: dan por hecho que les sobra futuro".[948]

---

[946] DI BENEDETTO, A: op. cit. p 157.

[947] Ibíd.

[948] Ibíd. p. 48.

CUARTA PARTE : NARRACION Y FANTASIA

CAPITULO I : CUENTOS FANTASTICOS, POLICIALES, DE CIENCIA FICCION

1.1. EL RETORNO AL CUENTO

En los dos libros que aparecen con posterioridad a *Los suicidas*, Di Benedetto retoma las formas narrativas del cuento. Como hemos mencionado, en 1978 se publicó *Absurdos* y, en 1983, el último libro de relatos cortos, *Cuentos del exilio* [949]. Estas recopilaciones de narraciones breves aparecieron durante el periodo de permanencia del autor en España. Desde 1961, fecha de publicación de *El cariño de los tontos*, Di Benedetto no había vuelto a publicar ningún libro de cuentos.

Cuentos del exilio incluye treinta y cuatro narraciones breves, a excepción de "En busca de la mirada perdida" y "Ortópteros" que tienen una extensión de trece y veintitrés páginas respectivamente. Algunos cuentos habían sido publicados en revistas literarias en diferentes fechas, pero ninguno de ellos formó parte de antologías editadas con anterioridad.

> "Estos cuentos aparecen por primera vez en libro.
> En este sentido son lo que se llama verdaderamente nuevos.
> Bien es cierto que uno que otro figuró en letra impresa,

[949] DI BENEDETTO, A.: *Cuentos del exilio*, Buenos Aires, Bruguera, 1983. Los proyectados volúmenes: *Cien cuentos* y *Cuentos Completos*, que el autor preparaba para Alianza Editorial, reuniendo todos sus cuentos y *nouvelles* siguen aún inéditos.

pero sólo en periódicos, suplementos literarios o revistas de existencia pasajera".[950]

El libro está precedido por una dedicatoria de agradecimiento al Premio Nobel de Literatura Heinrich Böll y a Ernesto Sábato. Escritores que bregaron por el excarcelamiento del autor cuando se hallaba injustamente detenido por la dictadura militar argentina. Referencia paratextual que enlaza la situación real del exilio con el título del volumen. Una "Ilustración para el lector" advierte sobre el contenido de los cuentos que integran este nuevo libro.

> "El título de este libro, posiblemente aprovechable en una ficha bio-bibliográfica, se debe a que fueron escritos durante los años de exilio. Que bien considerado, vino a ser doble: cuando fui arrancado de mi hogar, mi familia, mi trabajo, los amigos y, luego, al pasar a tierras lejanas y ajenas.
>
> No se crea que, por más que haya sufrido, estas páginas

---

[950] DI BENEDETTO, A.: "Otra información", en *Cuentos del exilio*, op. cit. p. 11.

* Se habían publicado con anterioridad los siguientes cuentos: "Asignación sucesiva de un sueño", en *Versión*, Nro: 1, Mendoza 1958, que aquí se incluye con el nombre de "Orden de matar", "Reunión en Nochebuena de gente que sueña", en *Femirama*, Buenos Aires, Diciembre de 1987, en *Cuentos del exilio* se reformula y se separa en dos cuentos: "Sueño con arca y pavo" y "Hombre-Pan dulce". "Feroces en una tarde hermosa", en *El Urogallo*, Nro: 17, Madrid, 1972, que modifica el título por el de "Feroces"; "Relojismos" en *La Nueva Estafeta*, Madrid, Julio de 1979; "El hombre atrapado en un pozo" en *Cuadernos Hispanoamericanos*, 402, Madrid, Diciembre de 1983, se modifica el título por el de "Hombre en un agujero" en *Cuentos del exilio*. En la antología *Páginas de Antonio Di Benedetto* vuelve a cambiar el título por el de "Soñar en un agujero"; "Intensa mirada filial" en *Encuentro en Praga*, Valencia, Prometeo, 1983 (volumen de relatos ganadores del II Premio Alfambra), en *Cuentos del exilio* el título se modifica por el de "En busca de la mirada perdida".

> tienen que constituir necesariamente una crónica, ni contener una denuncia, ni presentar rasgos políticos. (...) Ya que son, sencilla y puramente ficciones". [951]

Ficciones que en muy pocos momentos dejan entrever algunos rasgos autobiográficos propios del sentimiento y la situación de exilio personal del autor. Como ejemplos podemos citar los cuentos "Bueno como el pan" y "La imposibilidad de dormir", que aluden a situaciones relacionadas con la ruptura de la vida familiar y al insomnio de un prisionero en una cárcel.

Muchos de los relatos de *Cuentos del exilio* incorporan, al final de los mismos, el lugar geográfico en el que han sido concebidos y escritos: Plasencia, El Escorial, Quezaltenango-Guatemala, Rennes-Bretagne, Keene-New Hampshire, Calle Hermosilla-Madrid, Peterborough-Chicago, Madrid-Invierno del 82. Testimonio de los numerosos viajes y destinos a los que, con motivo de invitaciones, conferencias, becas y congresos, asistió el escritor en el transcurso de su exilio en Europa. Al mismo tiempo, esas referencias permiten establecer las diferentes fechas de composición, confrontando los datos biográficos del autor en el periodo que va desde 1977 a 1983.

La experiencia personal de la detención y el exilio significó una profunda ruptura en la vida cotidiana del escritor. El mismo señalaba, en una entrevista publicada en *Vigencia* en 1981, que se había modificado el entorno y el ritmo de su vida. La actividad periodística, que había realizado como trabajo integral en el ámbito de la cultura, se deshizo con el exilio.

---

[951] DI BENEDETTO, A.: "Ilustración para el lector", en *Cuentos del exilio*, op. cit. p. 11.

"Pero hay también algo más profundo. Algo que señaló alguna vez un escritor francés cuyo nombre no recuerdo: dijo que el estancamiento que se produce se debe al lenguaje. Y no comparto absolutamente esta opinión. Me refiero al lenguaje en un sentido integral; no me refiero al lenguaje culto o popular, sino al lenguaje con el cual nos entendemos entre nosotros y con el que trabajamos: la dialectología del trabajo del periodismo. En síntesis, el idiolecto que se refiere a la participación activa en una nación". [952]

El vertiginoso crecimiento de la industria editorial argentina iniciado en los años sesenta, concedió un nuevo e importante espacio al cuento. Las formas del relato fantástico se ampliaron con la introducción de lo policial y de la ciencia ficción como nuevas formas experimentales de la narración breve. Di Benedetto, que ya había demostrado una gran maestría para la construccione de relatos breves, retomó y amplió las poéticas del cuento.

1.1.1. OTROS PROCEDIMIENTOS NARRATIVOS

Las creaciones literarias del autor posteriores a su detención e involuntario exilio, de manera casi ineludible incorporan algunas alusiones relacionadas con esa traumática experiencia personal. Más allá de algunas referencias biográficas que se ficcionalizan en algunos cuentos, Di Benedetto inició e incorporó nuevos procedimientos narrativos sólo esbozados en obras anteriores. En este capítulo consideramos aquellos relatos que introducen alguna renovación formal, técnica y temática en el proceso constante de

[952] Sin mención del autor: "Antonio Di Benedetto", en *Vigencia*, Nro: 54, Buenos Aires, Noviembre de 1981, p. 54.

experimentación y actualización realizado por el autor.

En muchos de los cuentos de esta última etapa del escritor mendocino, lo fantástico irrumpe como una estrategia discursiva que implica la autonomía estética del texto. Prescindiendo del modelo de la realidad y de lo verosímil, el cuento fantástico de Di Benedetto asume funciones diversas. La coexistencia de espacios irreales, los sueños como forma de acceso a revelaciones insospechadas, el poder oculto y premonitorio de la mirada, alternan con el humor y el juego de palabras generadores de cuentos brevísimos y microrrelatos. En novelas y cuentos anteriores Di Benedetto había incorporado lo fantástico como formas subsidiarias de lo alegórico, de lo simbólico y como reescritura de parábolas y sentencias. En otros casos, lo fantástico aparecía como proyección onírica y como desviación del discurso pretendidamente realista de la novela.

Los elementos propios del relato policial -delito, investigación, intriga, sospecha-, habían sido incorporados por el autor como secuencias intercaladas en la estructura compleja de las novelas *El silenciero* y *Los suicidas*. En estos últimos volúmenes, el relato policial adquiere también autonomía en cuentos breves en los que la investigación y resolución de un caso delictivo se traslada a un ambiente provinciano.

En *Los suicidas* el narrador-protagonista se revela como un apasionado lector y espectador de cine de ciencia ficción, pero el tema no se desarrolla en la novela. En algunos relatos de *Cuentos del exilio* la fantasía científica es incorporada como estrategia narrativa que fusiona lo fantástico y lo utópico en la temática del cuento.

En el análisis de las novelas de Di Benedetto hemos

señalado, como particularidad en la construcción del relato, la intercalación de microhistorias independientes y brevísimos cuentos que amplían la historia central. En estos dos últimos volúmenes esas formas de relatos mínimos cobran autonomía textual. Microrrelatos, *short short stories* en la denominación de Howe, epigramas y greguerías, condensan el discurso en formas mínimas con sentido humorístico, fantástico, otras veces paródico de distintos aspectos de la realidad.

1.2. CUENTOS FANTASTICOS

En algunos cuentos de *Absurdos* Di Benedetto retoma motivos que ya aparecían en *Mundo animal* y se reiteran en las novelas. La invasión del espacio vital y las metamorfosis del mundo humano y animal reaparece en el cuento "Hombre invadido". A diferencia de los cuentos iniciales, no hay sentido moral ni simbólico en este hecho fuera de lo normal. Como afirma Lida Aronne-Amestoy:

> "(...) el cuento del realismo fantástico opera por principios de *autonomía* estética. El mundo ficticio se organiza por estructuraciones paralelísticas de manera que los significantes remiten unos a otros y crean desde sí mismo la significación global. La síntesis de opuestos que ofrece el mundo del cuento es imaginaria no representativa, y de ello da pruebas la realidad histórica, donde las contradiciones siguen resolviéndose por reducciones maniqueas" [953].

Lo fantástico hace su aparición como una prolongación de la realidad cotidiana y verosímil. No hay alusiones simbólicas, sino humor y absurdos paralelismos que hacen manifiesta,

---

[953] ARONNE-AMESTOY, Lida: "Lo fantástico como estrategia básica del cuento", op. cit. p. 259.

como agrega Lida Aronne-Amestoy:

> "(...) la ruptura entre las coordenadas que rigen el orden ficticio y la de los patrones de percepción autorizados por el discurso del poder, en el sentido de Foucault". [954]

I.2.1. La percepción y la mirada

La alternancia del estilo directo, indirecto, las formas del diálogo, las oraciones breves, otorgan dinamismo, rapidez y concisión al lenguaje del cuento. Esa dinámica expresiva es, al mismo tiempo, el eje sobre el que se genera la ambigüedad de un lenguaje en apariencia eminentemente coloquial. El lenguaje en la literatura fantástica es el elemento generador de la ambigüedad, como afirma Todorov:

> "El empleo del discurso figurado es un rasgo del enunciado. (...) Aunque las frases del texto literario tienen casi siempre una forma aseverativa, no son verdaderas aseveraciones pues no satisfacen una condición esencial: la prueba de verdad". [955]

En "Hombre invadido", las formas del diálogo no indican ninguna transgresión de la pragmática habitual del discurso. La mirada, es el único vehículo de una percepción que modifica los límites entre lo físico y lo mental, entre el objeto y la palabra.

---

[954] ARONNE-AMESTOY, Lida: op. cit. p. 254.

[955] TODOROV, Tzvetan: *Introducción a la literatura fantástica*, op. cit. p. 100.

"-MEJOR ATRAPELA VIVA -fue el consejo del experto.
-Sí, pero ¿cómo? ¿con las manos?.
-Casi.
Se lo cuento a Irene, que ríe.
Ha venido de improviso. No es oportuna su presencia en casa con lo que *está ocurriendo*".[956]

Vicente, un escultor, siente invadida su casa por una gigantesca rata a la que no logran vencer venenos ni raticidas. La invasión de la rata asume una doble significación -como se desprende de la expresión del personaje-, ha invadido la casa y al mismo tiempo al propio Vicente.

"(...) resolví eliminarla porque representaba una invasión de mi casa y cosas; no me daba tregua ni para pensar, para crear, tampoco ahora. Hace que yo me sienta un hombre, un ser, invadido. Por eso debe morir".[957]

Atrapada la rata, Vicente la introduce en una caja que arrastra por las calles empedradas atada a su motocicleta. La intervención policial ante tan sospechosa actitud, acaba con la absurda muerte a tiros del animal. Vicente, liberado de la invasora, se dedica a esculpir en piedra a la rata. El animal se reproduce en la escultura al tiempo que la invasión se repite, otra rata aparece en el jardín, siguiendo los pasos de su antecesora. Irene, la novia, mirando a los ojos a su prometido hace un inquietante descubrimiento.

"-¡Tienes ratas en los ojos!
De ser así sería un prodigio. No entiendo lo que pretende atribuirle a esa parte de mi cara (...)

---

[956] DI BENEDETTO, A.: "*Hombre invadido*", *Absurdos*, *op. cit.* p. 113.

[957] Ibíd. p. 115.

BIBLIOTECA

"Tiene que ser una, pero se repite en cada ojo, se duplica".[958]

"Obstinado visor" se inicia con la aventura de Rubén, un niño de siete años. La sugestiva atracción que le produce el contemplar los muros de una casa deshabitada, provoca en el niño el olvido de sus deberes escolares y del juego. En secuencias sucesivas el lector va descubriendo el poder suprarreal de la mirada del niño, no hay separación entre el sujeto y los objetos que contempla.

"(...) descubre que, sin ruido en la pared que forma el frente de la casa que lo atrae, se empieza a abrir una grieta, como un rayo negro, de punta aguzada hacia abajo. (...) Rubén retrocede, aunque sin quitar para nada la mirada.
Entonces se desploma la pared celeste y la catástrofe termina".[959]

El cuento está dividido en cuatro secuencias que relatan distintos momentos en la vida de Rubén. En la segunda, el niño tiene nueve años y está en la escuela. Se siente inquieto y percibe una gran tensión ante la profesora de Historia. La mirada del niño, nuevamente anticipa un acontecimiento trágico.

De pronto, de atrás de la maestra surge una llamarada. Es de su guardapolvo blanco, que se ha encendido al rozar la estufa".[960]

A los diecisiete años Rubén viaja en un autobús. Su mirada prevé y anticipa el inminente alumbramiento de una mujer a

---

[958] DI BENEDETTO A.: op. cit. p. 118.

[959] Ibíd. pp. 166-167.

[960] Ibíd. p. 168.

quien ha cedido el asiento. La última parte del relato muestra a un Rubén adulto que retoma a su casa luego del trabajo. Percibe inquietantes signos externos de algo distinto a lo habitual en las calles, en el barrio por el que transita a diario, pero no logra saber en qué consisten esos cambios. Tras una noche de insomnio, percibe que debe esperar una hora: las cinco de la madrugada. Se resigna a esperar y se acomoda en su sillón preferido.

> "Luego, cuando el cucú está avisando que son las cinco, desde su sillón, donde se han sentado, observa que está muriendo en su cama". [961]

El paso de un nivel narrativo a otro, el del narrador que narra su propia muerte, se produce por la introducción de una situación dentro de otra por medio del discurso. Genette considera esta forma de tránsito discursivo como una transgresión, como una *metalepsis narrativa*. La literatura contemporánea utiliza con frecuencia este cambio de niveles discursivos, como afirma Genette:

> "(...) como una forma inversa (y extrema) de la figura narrativa que los clásicos llamaban *metalepsis del autor* y que consiste en fingir que el 'poeta produce los mismos efectos que canta'" [962].

La mirada se convierte en un medio capaz de traspasar los límites de la realidad, atraviesa el tiempo y prevé el futuro. En "Hombre de escasa vida", la muchacha que todas las mañanas contempla el paso de un hombre por la acera de su casa, piensa:

> "Otro día, cuando la vecina saca los tiestos y él aparece puntualmente, ella se dice: 'Puntual hasta la

[961] DI BENEDETTO, A.: "Obstinado visor", en op. cit. p. 172.

[962] GENETTE, G.: *Figures III*, op. cit. p. 289.

muerte' y también, muy de inmediato se corrige: 'Puntual como la muerte'. No sabe qué le ha dictado tales pensamientos, pero se le estruja el corazón".[963]

Uno de los tiestos que la vecina riega cada mañana, cae y mata al hombre. La joven se acerca para mirar de cerca la escena de la tragedia, su mirada ha quedado grabada en los ojos del muerto.

"El muerto la tiene a ella en los ojos, como impresa o fotografiada. Ella en la mirada".[964]

"Asmodeo anacoreta" retoma la historia de un solitario penitente, figura que el autor había retratado en "Aballay". Asmodeo, después de un largo peregrinar, se acerca a una población. En lugar de solicitar alimento, ropas, protección, para reponer sus desgastadas energías, pide un espejo para contemplarse. El espejo no reproduce la realidad, sino una imagen global del hombre; sintetiza en su superficie todas las miradas que se han posado en él y en los ojos de Asmodeo.

"Más extrañado todavía, el dueño del espejo interrogó a Asmodeo: 'Cómo ¿acaso tienes miedo de tí mismo?...'
Asmodeo consideró reflexivamente la cuestión y al cabo dijo: 'Sí, porque me he visto a través de la mirada de los otros hombres'".[965]

"Visión" incorpora también la mirada como vehículo capaz de trasponer la realidad. Una adolescente ve, al otro lado del canal de riego, a un hermoso joven. Nunca más volvió a ver a esa inquietante imagen. La memoria con el transcurrir del

---

[963] DI BENEDETTO: "Hombre de escasa vida", en op. cit. p.41.

[964] Ibíd. p. 45.

[965] Ibíd. p. 114.

tiempo, no sabe descifrar si la visión de la imagen fue un sueño, la proyección de un deseo, una fantasía.

> "Cuando lo extraño y lo evoco, es como si evocara mi propia pureza, o la pureza perdida de alguna otra persona".[966]

1.2.2. La causalidad de los sueños

Los sueños constituyen otro medio para traspasar las fronteras de la realidad hacia universos ficticios, imaginarios, superpuestos. Las imágenes oníricas establecen su significación a partir de los principios de lo imaginario y de lo fantástico. En otros casos, la confusión entre sueño y vigilia generan la ambigüedad de lo representado, se rompen los límites entre el las percepciones del *yo* y la realidad.

"Orden de matar" introduce el sueño dentro del sueño. El impersonal señor de Salta 1410 recibe en sueños la orden de matar a alguien. Después de varios y angustiados sueños repetidos, solicita que se transfiera su sueño a otra persona. Admitida la solicitud por un impersonal funcionario de oficina, el señor de Salta 1410 duerme tranquilo.

> "En la quinta noche, un hombre que tiene su lecho en Salta 1422 sueña que es llamado ante un funcionario y que el funcionario le ordena matar a alguien. (...)
> Tempranito, en la tarde, el hombre de Salta 1422 mata al señor de Salta 1410".[967]

---

[966] DI BENEDETTO, A.: "Visión", en op. cit. p. 138.

[967] DI BENEDETTO, A: "Orden de matar", en *Cuentos del exilio*, p. 123. Cuento publicado con el título de "Asignación sucesiva de un sueño", en *Versión*, Nro: 1, Mendoza, 1958.

En "La imposibilidad de dormir", un recluso padece la tortura de no poder dormir y soñar. Sólo le quedan los pensamientos y los recuerdos que urden sus tramas durante la permanente vigilia. El final del breve cuento nos informa de otra versión diferente.

> "El hombre sueña que está soñando que el guardián no le concede reposo.
> El guardián lo despierta con un violento zamarreo y la admonición: ¿Con que durmiendo...? ¡Arriba, es de día!" [968].

"Hombre en un agujero" reitera la fusión de sueño y vigilia. Un hombre cae en un pozo, los esfuerzos y la angustia ante tal situación, agotan sus fuerzas y se duerme. Los sueños reproducen, por analogías, situaciones que se relacionan con el momento del nacimiento y la permanencia en el útero materno y con el espacio cerrado y la oscuridad del ataúd en el que yace el padre muerto.

El espacio onírico permite que se fusionen en un momento único los recuerdos y memorias de sucesivos hechos. La tierra, asimilable al vientre materno en las cosmogonías primitivas, también es la receptora de los cuerpos ya muertos. Tierra-vida-muerte se reproducen en el breve espacio del sueño y del pozo en el que se halla el hombre. El sueño, como el pensamiento mítico, fusiona en el espacio virtual del cuento diversos pensamientos que se unifican en un momento mágico: el sueño. Al mismo tiempo realidad y sueño se superponen y reproducen de manera simétrica.

> "(...) se dice: 'Mejor morir, muerto soñaré mejor'.
> Pero no muere, se duerme, y entonces sueña que él es un

[968] DI BENEDETTO, A: "La imposibilidad de dormir", en op. cit. p. 146.

hombre y sueña que él es un hombre que ha caído en un pozo".[969]

"La presa fácil" [970], en sólo diecisiete líneas relata los sueños sucesivos de una mujer joven. Primero sueña que un zorro caza un pato. Un cazador caza al zorro y se queda con ambas piezas. El sueño se prolonga en otro sueño. Un lobo caza a una mujer, que es la protagonista. Un cazador dispara sobre el lobo, por analogía, el cazador se queda con las dos piezas de caza. Como en las historietas construidas con imágenes, cada imagen se completa con una leyenda, sólo cambia el color de la tinta empleada en cada viñeta: *"La presa fácil"*, que del negro cambia al rojo escarlata.

1.2.3. *La alteridad y las metamorfosis*

Los juegos de la fantasía abarcan diversos procedimientos que tienden a la ruptura de los límites de la realidad y la verosimilitud del discurso. En otros cuentos breves, el autor ha construido el discurso narrativo a partir del universo significativo de la pintura. El cuadro y el autor se convierten en la imagen metonímica generadora del texto. Todorov afirma:

> "Se mira un objeto, pero ya no hay frontera entre el objeto, con sus formas y sus colores, y el observador. (...) Para que dos personas se comprendan, ya no es necesario que se hablen: cada una de ellas puede convertirse en la otra y saber lo que esta otra piensa".[971]

---

[969] DI BENEDETTO: "Hombre en un agujero", op. cit. p.208.

[970] Ibíd. p. 187.

[971] TODOROV, T.: *Introducción a la literatura fantástica*, op. cit. p 140.

"Málaga Paloma" asocia en diferentes planos narrativos a una paloma de nombre Alba y a una bella muchacha, Málaga. Nombre que al mismo tiempo alude como topónimo a la ciudad. La figura de Picasso se entrelaza con la paloma, la joven, el ambiente malagueño. Las imágenes escapadas de los cuadros se superponen con la imagen del pintor en una vasta metáfora del arte y en una alegoría de Picasso.

> "Tiene cabeza, porte y maneras de campesino. Me desconcierta. En su cercanía cede mi natural cordura y suelo padecer confusiones: incluso he visto en su rostro un solo ojo y, en otra ocasión, tres, colocados o abiertos en posiciones extrañas". [972]

"Bata rosa propicia, de la nada, el espanto", lleva como epígrafe y aclaración paratextual: *"A propósito de un cuadro de María Rosa Pereda"*. El relato breve recrea discursivamente una visión impresionista de una pintura que muestra un mundo casi irreal, deshabitado. Un tigre constituye la única presencia real junto a la naturaleza.

> " Por encima de todo está el sol. Riela sus iras: está encarnado, por reventar.
> El tigre dice: aloja mi furia y, naturalmente, se enciende". [973]

"Pintor o pintado", cuento que se incluye en la antología *Páginas de Antonio Di Benedetto* , retoma el universo de la pintura, los cuadros y museos como tema ficcional. A la manera de los sueños, un narrador anónimo, situado en Gantes en 1934, mientras contempla un cuadro, revive la historia de la pintura

---

[972] DI BENEDETTO:"Málaga Paloma",en *Absurdos*, op.cit. p.60.

[973] DI BENEDETTO, A: "Bata rosa propicia, de la nada, el espanto", en *Cuentos del exilio*, pp.201-202.

y de la literatura. [974] Atraviesa diferentes siglos y espacios para convertirse, *sucesivamente, en diferentes personajes* y en el autor de los cuadros y obras, Van Eyck, Lucas Cranach, Velázquez, Goya, Ticiano, se superponen con James Joyce, Albert Camus y Hemingway.

A la manera borgiana, un hombre puede *ser muchos hombres* y cumplir variados destinos, ser el autor y el personaje de un cuadro y de una novela. El cuento se cierra con una secuencia iterativa anticipada, como analepsis, al inicio del relato. La imagen pictórica y la *contemplación* del retablo *en* la catedral, desencadena las sucesivas metamorfosis, tras las cuales se retoma al punto inicial del relato.

> Es el 11 de abril de 1934, *en Gantes*, es de noche y estoy en Saint-Bavon, la catedral. Durante las horas de oficios, con la claridad del día, he examinado el retablo 'La adoración del cordero místico'. Me seduce un panel, 'Los jueces íntegros'".[975]

El cuento materializa el pensamiento de los habitantes de ese *universo imaginario borgiano que es Tlön, cuyos habitantes* piensan que toda obra es intemporal y anónima.

> "No existe el concepto del plagio: se ha establecido que todas las obras son obras de un solo autor, que es

---

[974] DI BENEDETTO, A: "Pintor o pintado", en *Páginas de Antonio Di Benedetto. Seleccionadas por el autor*, Buenos Aires, Celtia, 1987, p. 159-164. Este cuento apareció publicado con anterioridad en *La Nación*, Buenos Aires, 18 de Diciembre de 1977 y luego en "La Prensa", Bs.Aires, 21 de Mayo de 1978.
* Manuel Mujica Láinez en *Un novelista en el museo del Prado*, publicado varios años más tarde, 1984, emplea similares procedimientos para recrear el universo de la pintura.

[975] Ibíd. p. 164.

intemporal y es anónimo".[976]

El simple hecho de traspasar un túnel puede conducir al hombre a una realidad diferente. En el cuento "Extremadura" [977], se recrea un suceso ficcional que asume resonancias de parábola bíblica. Un hombre, empleado en el Hotel del Rey de las Navas en Extremadura, aprovecha su tiempo libre paseando. Atraviesa un túnel por el que llega a Asís, donde se presenta como un pobre de nombre Francisco.

"Recepción" [978] narra, en primera persona, la visita de un hombre a una casa en la que se realiza una fiesta. El visitante no es reconocido por los antiguos amigos, ni por su tía Rosa, ni por la venerable anciana que es su abuela. Incómodo, se despide para marcharse. Nadie lo saluda ni acompaña. El hombre se ha convertido en una presencia casi fantasmal, pasa inadvertido para los demás como un extraño que nadie reconoce. González Lanuza, en una reseña sobre el libro de Di Benedetto, afirma que este cuento es una metáfora del exilio del autor. Interpretación que no debe desechar la mera ficcionalidad de una presencia invisible y fantasmal como recurso fantástico.

> "No siempre necesita Di Benedetto recurrir a lo irreparable de la muerte para alcanzar el efecto desolador del exilio de sí mismo. Inclusive, diría que con paradójica eficacia se acrecientan sus desoladores efectos cuando prescinde de ese definitivo punto final y abandona

---

[976] BORGES, Jorge Luis: "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius", op.cit. pp.100-101.

[977] DI BENEDETTO, A.: "Extremadura", en *Cuentos del exilio*, p. 25.

[978] "Recepción", en *cuentos del exilio*, p. 47.

a sus personajes en el limbo imprecisable de sus propias indeterminaciones" [979].

La desrealización de los límites entre la presencia humana y los objetos en el acto del pensamiento, se reitera en "Manos en la noche". Cuento no recogido en antología ni libro. Este fue uno de los primeros cuentos que Di Benedetto publicó a su regreso al país, después de los años de exilio. La ambientación del relato,-las calles de Mendoza, la soledad del protagonista anónimo acosado por el temor que se cierne sobre las calles vacías y la presencia de soldados armados- hacen suponer la reconstrucción del horror vivido y el reencuentro con su casa.

> "El hombre ha llegado de regreso a la ciudad grande y misteriosa. Fue su patria, pero al cabo del tiempo de ausencia, se siente como un forastero. De día se lía en el dédalo de calles y la multiplicidad de medios de transporte, confundido sin acierto en los intentos de llegar a alguna parte". [980]

Por la noche, el protagonista deambula por las acechantes calles plagadas de miedos secretos. Sólo busca a alguien que le tienda una mano amiga. La única mano que encuentra es la de un antiguo llamador de bronce adosado a una puerta.

> "De pronto la mano se desdibuja: ya es una serpiente prendida que saca la cabeza.

---

[979] GONZALEZ LANUZA, Eduardo: "Más allá de sí mismo: *Cuentos del exilio*", en *La Nación*, Buenos Aires, 13 de Noviembre de 1983, p.4.

[980] DI BENEDETTO, A: "Manos en la noche", en *Construyendo*, N:10, Buenos Aires, Instituto Esteban Echeverría de Munro, Noviembre de 1985, pp. 15-16. Este cuento había sido publicado, en una versión más breve, con el título "El llamador de bronce", en *Clarín*, Buenos aires, Jueves, 27 de Diciembre de 1984, Sección Cultura y Nación, p.2. El suplemento del periódico incluye seis cuentos breves de narradores argentinos.

> Luego la mano puede asirlo y capturarlo. La mano es una trampa, un instrumento asesino. Que él, para superar el terror y la fatalidad, debe ignorar. En el momento en que va a batir el portal con el llamador, sospecha que representa la venganza contra él, pero como se sabe inocente, tiene que asumir su entereza".[981]

El terror se disipa en un instante, casi mágico, en el cual el narrador reconoce su antigua calle, su casa y el llamador de bronce -que deja de ser una serpiente- para recobrar su fisonomía normal.

1.2.4. Convergencia de espacios y tiempos

Los juegos con la reversibilidad del tiempo y la irreversibilidad de los actos del pasado, constituyen el soporte de otras narraciones breves. En "Volver" [982], un hombre comienza a retroceder en el tiempo y en el calendario en la búsqueda de un amor del pasado. La mujer realiza la misma operación. Sin saberlo, ambos se pasan la vida tratando de encontrar esa fecha del pasado que los unió y que es imposible repetir. La misma temática se reitera en "Encuentro" [983]. La vastedad del mundo no impide que dos ex amantes se encuentren ocasionalmente y lloren por el pasado y el amor perdidos. El mismo tema se reitera en "Rincones" [984], la muerte accidental de la joven acaba con el amor de la adolescencia. El tiempo del reencuentro es cercenado por la muerte ocasional.

---

[981] DI BENEDETTO, A.: "Manos en la noche", op. cit. p. 16.

[982] DI BENEDETTO, A: "Volver", en *Cuentos del exilio*, op. cit. p. 77.

[983] Ibíd. p. 81.

[984] Ibíd. p. 152.

"Relojismos" [985] reitera el juego fantástico con el tiempo. Un anciano de edad milenaria, se radica en un viejo caserón de Bretagne. Puntualmente, cada medianoche, vuela hacia la cúpula del reloj del Prisunic para poner a punto las manecillas, obstinadas en atrasar perezosamente los minutos.

> "Sólo mojarse le fastidia un poco, al pasar sobre el *quai*, zona tan descubierta. Cuando tiene que volar, desde la casa almendrada al reloj del Prisunic. ¡Llueve tanto en Bretagne!..." [986]

El autor había clasificado con el rótulo de *transrealistas* a dos relatos que, aún inéditos, proyectaba incluir en el volumen de *Cien cuentos*. "La boda" y "El estrecho de Behring" reinciden en las diversas formas y efectos de lo fantástico. En el primero, un caminante entra a una iglesia en la que se celebra una boda. Sólo él percibe, desde el fondo de la sacristía, horribles gritos que sospecha proceden de algún hombre emparedado en otro siglo, cuya voz no se ha extinguido.

"El estrecho de Behring" relata el origen de América -tema recreado en numerosos cuentos y *nouvelles* como "Onagros y hombre con renos"-. El cuento narra la llegada de los primeros hombres al continente americano antes del descubrimiento de Colón. Procedentes de Asia y a través del Estrecho de Behring, Alf y su tribu se instalan en tierras americanas. La fantasía inventa un nuevo origen de los pobladores nativos de América.

"Y así fue como el primitivo habitante de las regiones

---

[985] DI BENEDETTO, A: "Relojismos", en op. cit. p. 91.

[986] Ibíd. p. 92.

septentrionales permaneció en esta tierra, a la espera de que Colón llegara a descubrir América".[987]

1.2.5. La fantasía y la muerte

"Feroces", "Así de grande", "El barquero" [988], se alejan de la temática puramente fantástica. La muerte por accidente automovilístico, el asesinato de una mujer y su hija por parte del marido borracho y el asesinato de unas ancianas a manos de un barquero que prefiere transportar una vaca, introducen el tema de la violencia y la muerte. El desarrollo de estos cuentos muy breves se inscribe en las formas del absurdo de las conductas humanas. Narradas con un mayor realismo propio de algunos relatos de *Absurdos* y de narraciones anteriores del autor.

El tema de la muerte y el asesinato se reitera en el cuento inédito "Muy de mañana en el cementerio" [989]. Dos hermanos acuden al cementerio para efectuar la exhumación del cadáver del padre. Pretenden unir en una misma sepultura los cuerpos del padre y de la madre, fallecida más recientemente. La fantasía adquiere rasgos dramáticos. El protagonista, asediado por la culpabilidad, por la idea del suicidio del padre, se

---

[987] DI BENEDETO, A.: "El Estrecho de Behring", copia mecanografiada. En esta proyectada antología *Cien cuentos*, sólo se incorporan siete piezas breves completamente inéditas, escritas a máquina por el autor, que comentamos en relación con los demás cuentos de esta última etapa creativa.

[988] DI BENEDETTO, A.: en *Cuentos del exilio*, op. cit. pp. 63, 125 y 129.

[989] DI BENEDETTO, A.: Relato inédito, incluido en la proyectada edición de *Cien cuentos*. Copia mecanografiada.

siente autor del parricidio.

> *Soy un parricida. Hoy he armado la mano del hombre que le cortó la cabeza a mi padre".*[990]

1.3. *EL HUMOR Y LO FANTASTICO*

Diversas formas de humor surgen en otros relatos. La ironía, el humor y lo absurdo se entrelazan en una serie de cuentos que no rechazan del todo las formas de lo fantástico. Algunos títulos de estos cuentos se presentan como una disquisición de carácter filosófico que hacen presuponer un extenso desarrollo. Contrasta, en general, el título con la brevísima extensión del relato centrado en lo humorístico de los contrastes.

La comicidad y lo grotesco presiden el relato de "El lugar del malo" [991]. Un joven preocupado por el sentido y valor de las supersticiones, consulta sobre el tema a su tío. Este, con largas y eruditas explicaciones, analiza las creencias populares como un modo de pervivencia de la conciencia colectiva de los pueblos. El sentido de lo oculto, aparece en refranes y proverbios como parte de una moral asentada en la experiencia. El joven, desafiando la tradición, transgrede la superstición de no pasar por debajo de una escalera. La experiencia que adquiere con el desafío es la de acabar con un cubo de pintura sobre su cabeza.

---

[990] DI BENEDETTO, A: "En el cmenterio", op. cit.

[991] DI BENEDETTO, A: "El lugar del malo", *Cuentos del exilio*, op. cit. p. 57.

"La búsqueda del diablo" [992], se sitúa en la Edad Media. Narra la infructuosa búsqueda del diablo por parte de Eudosio, un alquimista. Al borde de la muerte, la esposa le narra todas las distracciones que inventó a lo largo de la vida en común para evitar que lograra ese objetivo. Distracciones que tenían como meta evitar que descubriera que el diablo era ella.

Otro brevísimo cuento, de sólo dieciocho líneas, "La verdadera historia del pecado original" [993], recrea con humor el relato bíblico. La manzana cayó del árbol por la ley de la gravedad que más tarde descubrió Newton. Pero ya había nacido el pecado.

El relato extenso titulado "Italo en Italia" [994] por su extensión de treinta y cuatro páginas, se acerca a esas formas intermedias entre cuento y *nouvelle* que ha cultivado en diversas oportunidades el autor. El humor y la fantasía se entrelazan con los sueños en las peripecias y aventuras de Italo, un argentino que pasa sus vacaciones en Sicilia. El sol y la playa concitan al sueño y a la superposición de dos realidades simétricas y distantes en el tiempo. Una joven bañista se ahoga en el mar. Italo rememora a otra joven ahogada en las playas valencianas. El robo del dinero que ha dejado en sus ropas en la playa, lleva al protagonista a recorrer la isla tras la pista del ladronzuelo. La vida y el paisaje siciliano se describen de manera minuciosa y detallada en el absurdo viaje por la recuperación del dinero perdido.

---

[992] DI BENEDETTO, A: "La búsqueda del diablo", op.cit. p.152.

[993] Ibíd. p. 176.

[994] "Italo en Italia", en *Absurdos*, p. 261.

"Lazarillo de Hermosilla" [995], sitúa la acción en el paso subterráneo que pasa por debajo de la calle Doctor Esquerdo en Madrid. El narrador-protagonista atraviesa a diario el túnel rumbo a su trabajo de oficinista. En el túnel vive un mendigo "inventor de lo que no existe" con su perro. Un día el mendigo desaparece, queda sólo el perro en el túnel. El protagonista es despedido de su trabajo y ocupa el lugar del mendigo. Para ser más efectivo, ocupa el lugar del perro y así evitar los reproches por utilizar a un animal para conmover a los caminantes.

"Trópico", "Martina espera" y "Gracias a Dios" [996], son cuentos muy breves que describen situaciones absurdas mediante un lenguaje coloquial. El encuentro de dos amigos en un remoto lugar del trópico sirve para retomar antiguas conversaciones sobre el amor y las mujeres. Martina ha esperado largos años el regreso de su marido tratando de conservar la imagen del pasado. El marido vuelve a marcharse sin decir una palabra. La mujer se consuela echando la culpa del abandono al envejecido gato. Un corto vuelo en avión motiva la conversación de un hombre con su compañera de asiento. El diálogo, en apariencia intrascendente, alude al por qué escribe el hombre y a la moral cristiana de la mujer.

Los relatos "De cómo nacen los hombres libres (I)", "De cómo nacen los hombres libres (II)" y "De cómo evolucionan los oficios del hombre" [997], son clasificados por el autor como *Fábulas* en la proyectada edición de *Cien cuentos*. Más que

---

[995] DI BENEDETTO, A.: "Lazarillo de Hermosilla", *Cuentos del exilio*, p. 189.

[996] Ibíd. pp. 71, 139 y 147.

[997] Ibíd. pp. 163, 167 y 171.

fábulas, en el sentido tradicional del término, los tres relatos breves se inspiran en motivos del pasado para hacer una defensa de la libertad. La moraleja se desprende del texto mismo.

Monarcas despóticos, sabios alquimistas y verdugos medievales constituyen los personajes de estos cuentos. Como antagonista, el pueblo que se rebela en contra del poder. En estas metáforas del poder y la libertad, ambientadas en el medioevo, tal vez se encuentren las únicas alusiones a la historia personal del autor y a la situación del país durante la última dictadura militar.

En el primer relato, un monarca ordena a sus eunucos matar a todos los hombres para limpiar su tierra de librepensadores. Pese al genocidio, cientos de jóvenes airosos nacen en el reino. El alquimista, único superviviente y hombre de confianza del rey, trata de explicar el fenómeno:

> "-No cometas la ligereza de sospechar de las mujeres ni agraviarlas. Los hombres libres nacen por generación espontánea. (...) ni siquiera él, con tal privilegio, se había atrevido a pronunciar íntegramente la realidad ante el Omnipotente, ya que, pese a su virilidad oculta, el Alquimista no amaba el servicio de las armas".[998]

"De cómo nacen los hombres libres (II)", a modo de parábola bíblica, relata el sometimiento de un pueblo por parte del "Señor de la Maza". El déspota sólo deja a un hombre, encerrado en una jaula, como recuerdo y ejemplo de "Hombre libre". Este, desde su jaula arenga al pueblo en contra del tirano. Crucificado y mutilado, el único hombre libre no pudo

[998] DI BENEDETTO, A: "De cómo nacen los hombres libres (I)", en op. cit p. 166.

volver a expresarse. El pueblo airado, arremete contra el despótico Señor.

> "(...) llenos de furia y jurando que a ellos nadie les mutilaría la boca, ni el Señor de la Maza. Que no podría, contra todos, no". [999]

"De cómo evolucionan los oficios del hombre", cuento breve al igual que los anteriores, relata la innovación en las técnicas para matar incorporadas por un verdugo. Su hija le teje una suave cuerda de seda para que ahorque a la hija del marqués. Le daba pena que el padre utilizara la vulgar y tosca cuerda de cáñamo que podía lastimar la blanca piel de la joven sentenciada.

Otros cuentos inéditos, incorporados en la aún inédita antología *Cien cuentos*, reinciden en el humor y lo fantástico. "La prematura espera" narra la historia de un renombrado pintor que se dedica a perseguir al humilde cartero, cuyas obras son de muy superior calidad a las propias. En "Trencito de la infancia" una joven de origen colombiano, acciona la alarma del tren Talgo que cubre el trayecto de Sevilla a Madrid. Hija de una familia que poseía en Colombia un apeadero propio, había arraigado desde la infancia esta costumbre que la joven reproduce en otro lugar y en otro contexto. En "Historia cainita" un joven de aspecto muy desagradable, al que se asimila con un orangután, compara su desdicha y sufrimiento con el padecido por el actor James Dean en la película *Al este del Edén*. La vida y el cine se asemejan en acercar la realidad y la ficción en un mismo espacio.

---

[999] DI BENEDETTO, A.: op. cit. p. 170.

1.3.1. Micro-relatos.

Los cuentos mínimos, cuentos brevísimos o micro-relatos, constituyen una modalidad narrativa autónoma. Numerosos autores hispanoamericanos han ejercitado estas formas breves narrativas, que escapan a toda clasificación. Irving Howe en el prólogo de la antología de *short shorts stories* [1000], consideraba como característica de los cuentos cortos seleccionados, el hecho de que no superaban las dos mil quinientas palabras.

Borges, Bioy Casares, Anderson Imbert, Julio Cortázar, Marco Denevi, Augusto Monterroso, Juan José Arreola, Di Benedetto, entre otros autores, han construido relatos caracterizados por la extrema brevedad de la narración. Cuentos que ocupan desde media página hasta tres o cuatro líneas, constituyen esa modalidad de micro-relatos que llevan el lenguaje a su máxima expresión.[1001] La brevedad se ha constituido en la condición inalienable del cuento. Como afirma Juana Martínez Gómez, esta cualidad se debe a un factor de índole externa:

> "(...) a una necesidad de proyectar una realidad imaginada en su totalidad y de una sola vez que se haga accesible

---

[1000] HOWE, Irving: *Short shorts. And anthology of the shortes stories*, Nueva York, Bantam, 1983, op. cit.

[1001] La denominación de micro-relatos es utilizada por Dolores KOCH en sus artículos sobre el tema: "El micro-relato en la Argentina: Borges, Cortázar y Denevi", en *Enlace*, Nro: 5-6, Diciembre de 1985, pp, 9-13 y en "El micro-relato en México: Torri, Arreola, Monterroso y Avilés Fabila", en *Hispamérica*, Nro: 30, 1981, pp. 123-130.

*El renovado interés por el cuento Breve se refleja en los numerosos concursos que organiza cada año la revista *Puro cuento* de Buenos Aires. En las bases del concurso se establece que las narraciones no deben superar las veinticinco líneas. Escritores ya consagrados comparten las páginas de la revista con invenciones de jóvenes cuentistas de todo el país.

> por medio de una lectura ininterrumpida. La brevedad del cuento posibilita la captación de una determinada realidad para impresionar al lector en un sentido muy preciso. (...) Es indudable que estas auténticas miniaturas llevan a sus últimas consecuencias el concepto de síntesis. En ellas se ha producido un total aquilatamiento de la forma sin menoscabo de su contenido narrativo en un alarde de comprensión inusitada". [1002]

En Hispanoamérica el desarrollo de las formas mínimas narrativas, asimilables a la condensación poética, tienen su desarrollo inicial en las formas de ruptura preconizada por los vanguardistas de comienzos de siglo. Las greguerías de Gómez de la Serna, las propuestas de Juan Ramón Jiménez, tendían a esa visión atomizada de la realidad, recreada por medio de la sátira y la ruptura del lenguaje.

> "¡Cuentos largos! ¡tan largos! ¡De una pájina! ¡Ay, el día en que los hombres sepamos todos agrandar una chispa hasta el sol que un hombre les dé concentrado en una chispa; el día que nos demos cuenta de que nada tiene tamaño, y que, por lo tanto, basta lo suficiente." [1003]

Borges y Bioy Casares también destacaban la brevedad y el

[1002] MARTINEZ GOMEZ, Juana: "Crisis en el cuento hispanoamericano actual", en *Barcarola*, op. cit. pp. 177-178.
* Juana Martínez Gómez ha realizado un minucioso análisis desde el nacimiento de estas formas narrativas-poéticas en Hispanoamérica. Partiendo desde el Ramonismo y las primeras vanguardias hasta la actualidad, las greguerías, cultivadas por narradores y poetas, han constituido un modo de ruptura de la retórica de la vieja literatura. MARTINEZ GOMEZ, Juana: "Las vanguardias tardías en la poesía hispanoamericana", Jornadas organizadas por el Departamento de Filología IV de la Facultad de filología, Madrid, Instituto de Cooperación Iberoamericana, 4-7 de Noviembre de 1991. Notas tomadas de la conferencia.

[1003] JIMENEZ, Juan Ramón: *Historias y cuentos*, Barcelona, Bruguera, 1979, p. 137, cit. en FERNANDEZ FERRER, A.: *La mano de la hormiga. Los cuentos más breves del mundo y de las literaturas hispánicas*, Alcalá de Henares, Fugaz Ediciones, 1990, p. 11.

carácter de síntesis, como elementos esenciales de sus *Cuentos breves y extraordinarios*:

> "La anécdota, la parábola y el relato hallan aquí hospitalidad, a condición de ser breves.
> Lo esencial de lo narrativo está, nos atrevemos a pensar, en estas piezas; lo demás es episodio ilustrativo, análisis psicológico, feliz o inoportuno adorno verbal".[1004]

Mireya Camurati en el minucioso trabajo de análisis de la obra de Bioy Casares, *Bioy Casares y el alegre trabajo de la inteligencia* [1005], analiza los textos de fragmentos y misceláneas del autor. Señala como antecedentes de estas narraciones breves los experimentos realizados por los vanguardistas de las primeras décadas en Hispanoamérica. Aforismos, reflexiones, imágenes, epigramas, aparecen en *Vientos contrarios* (1926) de Vicente Huidobro, en *Las vísperas de España* y *Calendario* (1920) de Alfonso Reyes y en *Espantapájaros* (1932) de Oliverio Girondo.

Las características de estas narraciones breves residen en el rechazo de lo estático, ya sea en el estilo o los temas, en la carencia de conclusiones y el mantenimiento de una cierta tensión, al mismo tiempo que superan la oposición entre prosa y poesía. Formas de ruptura que el autor mendocino había elaborado desde sus primeras obras.

En *Cuentos del exilio* Di Benedetto incorporó, bajo el título de "Espejismos", veinte micro-relatos de carácter humorístico y paródico de diferentes aspectos humanos. El humor

---

[1004] BORGES, J. L. y Bioy Casares, A.: "Nota preliminar" en *cuentos breves y extraordinarios*, Buenos Aires, Losada, 1957.

[1005] CAMURATI, Mireya: *Bioy Casares y el alegre trabajo de la inteligencia*, Buenos Aires, Corregidor, 1990, Cap. III.

y la brevedad, constituyen en cuentos autónomos estas disgresiones narrativas.

Pesadilla

"El espejo es un ojo: no lo miramos, nos miramos y él nos ve, nos está mirando".

Denuncia

"Yo ví al que robó el espejo".
Firmado: El espejo".

Ligados

"El espejo ebrio a la fea: 'Nos odiamos'".

Oscurecimiento

"El suicida se cuelga del cuello con el cable telefónico. La ciudad queda a oscuras".

La dificultad

"El escritor que quiere escribir un cuento infantil se vuelve niño, para cosechar vivencias y lenguaje.
Lo está adquiriendo y concibe una historia, pero como todavía no ha ido al colegio no sabe escribir".[1006]

Metáforas, metonimias, personificaciones, absurdos paralelismos, subvierten la referencialidad del discurso y construyen visiones fugaces y humorísticas de una imagen, de una parcela de la realidad.

[1006] DI BENEDETTO, A: "Espejismos", *en Cuentos del exilio*, op. cit. pp.95-99.

1.4. EL CUENTO POLICIAL

Di Benedetto fue uno de los autores seleccionados en el concurso de cuentos policiales organizado por la revista *siete Días* en 1974. Los cuentos seleccionados se publicaron en la antología *Misterio 5* (1975). "Los reyunos" de Di Benedetto junto a narraciones de Eduardo Mignona, Juan Fló, Eduardo Goligorsky y Ricardo Piglia, componen el volumen.

El relato policial, desde los experimentos iniciales de Borges y Bioy Casares bajo el seudónimo de H. Bustos Domecq, incorporó la parodia y el humor. Junto a ésta, se desarrolló otra vertiente fundada en la violencia y la marginalidad, en la que se inscriben cuentos de Rodolfo Walsh y de Ricardo Piglia, entre otros autores del género policial duro.

Di Benedetto asimiló en el relato la trama de la investigación policial superpuesta con la localización regional. La crítica social de *caciques* y terratenientes, la ubicación temporal en los comienzos del siglo y la ambientación en pueblos marginados, relacionan estas narraciones con la temática de *El cariño de los tontos* y de *Cuentos claros*.

El humor y lo absurdo de las situaciones que debe atravesar un detective en remotos pueblos de provincia, convierten estos cuentos policiales en formas paródicas del género. Juan Jacobo Bajarlía ha señalado la fusión de lo policial con lo fantástico en muchos relatos de autores argentinos.

> "El crimen, por lo tanto, es un hecho absurdo cometido contra la regularidad del mundo causal. Lo fantástico también es un absurdo, pero proyectado contra la irregularidad de las leyes físicas. En lo policíaco y lo

fantástico hay una relación de contacto a través de la absurdidad". [1007]

En las narraciones que incluimos en este apartado, lo *fantástico*, el *humor* y la *trama policial* se asimilan en el discurso narrativo siguiendo procedimientos ya utilizados por el autor en obras anteriores.

1.4.1. "Los reyunos"

"Los reyunos" se localiza en un remoto pueblo provinciano atacado por una plaga de langostas. Un cuadro en la pared del cuarto, que ocupa como comisaría el único agente de policía del pueblo, nos sitúa en la época en que transcurre la acción.

> "Al pie del retrato con banda presidencial terciada al pecho, esta inscripción: Doctor Marcelo T. de alvear (1922-1928)". [1008]

En los relatos de *El cariño de los tontos* y de *Cuentos Claros* -que hemos analizado en el Capítulo IV de la Segunda Parte-, la acción narrativa se despliega en lugares alejados de los centos urbanos y la localización temporal se remonta a las primeras décadas del siglo.

La crítica social, la denuncia esbozada de las condiciones de vida de hombres marginados en parajes recónditos del país, en estos cuentos se despliega por medio de la investigación de algún delito. La investigación de tipo policial, introduce

---

[1007] BAJARLIA, Juan J.: "Lo policíaco y lo fantástico", en *Historias de crimen y misterio*, op. cit. p. 12.

[1008] DI BENEDETTO: "Los reyunos", en *Absurdos*, op.cit. p.250.

procedimientos discursivos que tienden a proyectar objetividad y verosimilitud en los sucesos que se narran e investigan.

La desaparición de Fermín Reyes, hacendado del pueblo, es el motivo de la investigación del forastero.

> "Fermín Reyes, 58 años. (...) dueño de los campos y ganado. Señor de la pobreza y la subordinación. Solitario en su hogar. Viudo. Con hijos de distintas madres, muy pocos con sus apellidos, todos dispersos. no muy querido, sí muy temido. Influyente en la época electoral. Desaparecido, sin huellas, sin aviso ni despedida". [1009]

En medio de la pobreza del pueblo del extremo sur mendocino y de la emigración constante de los habitantes hacia las ciudades, el investigador va recogiendo las diferentes versiones e hipótesis sobre la desaparición de Fermín Reyes. El habla dialectal de los campesinos mestizos y *cholos* recrea la historia del hacendado Reyes.

En época de la colonia española, a los caballos del reino se los llamaba *reyunos*. Para su identificación se les cortaba la punta de una oreja. Don Fermín Reyes, por analogía de apellido y de funciones como dueño de la comarca, tenía también sus reyunos. Había cortado parte de la oreja a sus caballos, perros, capataces y hasta a su propio hijo bastardo.

La voracidad de las hormigas que se adentran en el muro inacabado de una construcción, resuelve el caso que las diferentes versiones no lograban articular. Siguiendo el sendero de hormigas que se intoducen en la pared, se llega al descubrimiento del crimen. El hacendado había sido emparedado

[1009] DI BENEDETTO, A: "Los reyunos", en op. cit. p. 250.

por el hijo bastardo, cansado de la explotación por parte de su padre.

El relato, como "El puma blanco", utiliza las formas polifónicas de enunciación para reflejar la situación de marginación y pobreza de pueblos aislados. La trama y la investigación policial, enriquecen la simple denuncia de contenido social con la investigación de un testigo externo, que objetiviza la transcripción de los sucesos narrados.

> "Queda tanto por hacer: Aprehender al Cholo, obtener su confesión, completar las actuaciones... Sin embargo, 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?".[1010]

1.4.2. "Cínico y ceniza"

"Cínico y ceniza" [1011], del mismo modo que el relato anterior, fusiona técnicas diferentes. El título del cuento alude a una doble significación de los nombres empleados. El cinismo del protagonista se revela a través de la traición. Ha roto un pacto de amistad hecho en la infancia con un amigo ahora muerto. Las cenizas aparecen como formas analógicas de los recuerdos, motivados por la muerte de Luciano en la mente del narrador. La búsqueda en su interior, las experiencias

---

[1010] DI BENEDETTO, A.: op. cit. p. 258.

[1011] DI BENEDETTO: "Cínico y ceniza", en *Absurdos*, p. 123.
* Cuento recogido también en ALMEIDA de Gargiulo, H., FRASINELLI de Vera, A. y ESBRY de Zanyi, E.(selec. e introduc. de) :*Cuentos regionales argentinos: La Rioja, Mendoza, San Juan San Luis*, Buenos Aires, Colihue, 1983, pp. 53-65.

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE BIBLIOTECA

vividas, las memorias van siendo despojadas de las cenizas que el tiempo ha ido depositando sobre ellas. Al mismo tiempo, la erupción del volcán Descabezado, hecho ocurrido en 1932, renueva los recuerdos de las cenizas del volcán esparcidas por la ciudad, en la época de la infancia, de la amistad y del pacto.

> "Memoré las misteriosas conversaciones de la siesta, el pacto. 'Si tenemos un alma que va a durar, si hay otra vida, el que muera primero tiene que avisarle al que quede'".[1012]

La trama de lo policial se introduce en el relato. El diálogo del narrador con la viuda de Luciano, informa al lector de su antigua relación de amantes y del despecho que aún conserva el protagonista. El recorrido por los lugares comunes del pasado y de la infancia, lleva al narrador a las ruinas de una capilla. Allí selló el pacto con el amigo muerto sobre las cenizas dejadas por el volcán. Buscando el sitio, veinticinco años más tarde, como quien busca un recuerdo de la infancia, descubre escritas en la ceniza dos palabras: "investigue" y "muerte".

Se superponen dos discursos, el de la intriga y sospecha del posible asesinato de Luciano con el discurso fantástico. El narrador especula acerca de la posibilidad que el amigo haya vuelto de la muerte para dejarle el mensaje, como habían pactado en la infancia.

> "El sobrecogimiento y el sobresalto van cediendo... noto que estoy regresando de un estado de fascinación. Noto que, por unos momentos, he gozado de la aceptación de lo fantástico. (...)

[1012] DI BENEDETTO, A: "cínico y ceniza", op.cit. pp. 125-126.

Por un rato se habrá dado el gusto. Puso el mensaje con la pretensión de hacerme creer algo sobrenatural, siquiera un instante, lo suficiente para causarme la impresión o el susto. Desde luego, lo escribió cuando estaba vivo".[1013]

El realismo se impone, el protagonista acude a la policía. La autopsia indica que Luciano ha muerto por envenenamiento paulatino en los alimentos. No obstante, no se sabe quién fue el autor del asesinato. El cuento queda abierto a las especulaciones del lector y a la elaboración de diferentes hipótesis. Como en la novela policial que elaboraba el protagonista de *El silenciero*, el relato no descubre al autor del crimen. La interrogación con la que se cierra el cuento, -recurso empleado en otros relatos por el autor como en "Pez" y en otros cuentos de *El Pentágono* que acaban con una pregunta, otros con puntos suspensivos-, deja el texto abierto a la cooperación interpretativa del lector.

"Yo, cualquier cosa, menos soplón. Ni por un amigo. Total, ya está muerto. Y no hay más allá, ni, por consiguiente, castigo.
(¿No hay?...)".[1014]

Borges que se interesó y teorizó abundantemente sobre el género policial, destacaba la función del lector como un componente del proceso creativo.

"El hecho estético requiere la conjunción del lector y del texto y sólo entonces existe".(...)
"La novela policial ha creado un tipo especial de lector. Eso suele olvidarse cuando se juzga la obra de

[1013] DI BENEDETTO, A.: "Cínico y ceniza", op. cit . p. 130.

[1014] Ibíd. 133.

Poe: porque si Poe creó el relato policial, creó después el tipo de lectores de ficciones policiales".[1015]

Lo policial, lo fantástico, el amor y los celos, conforman la trama de estos relatos. Discursos que plantean, como las narraciones de Borges y Bioy Casares, más allá del crimen, del enigma y de la investigación, la construcción de una trama en la que coinciden lo policial con lo filosófico y metafísico. El cuestionamiento de la vida, la muerte, el suicidio, se recrean bajo diferentes tramas y enfoques narrativos.

El productor del texto no se presenta como dueño de la verdad, sino como un simple enunciador de una versión de los hechos. Como afirma Severo Sarduy, el lenguaje cotidiano, que es el que emplea Di Benedetto en sus cuentos, se convierte en un lenguaje sospechoso con una doble función.

"Ningún código más brumoso que el de la comunicación cotidiana, nada más difuso que la lengua (moneda) corriente" [1016].

1.4.3. "Ortópteros"

"Ortópteros" [1017] adopta el punto de vista del transcriptor de historias narradas oralmente. Un periodista de ciudad reproduce unos sucesos que le habían contado treinta años

---

[1015] BORGES, J.L.: "El relato policial", en *Borges oral*, op. cit. pp. 66-67.

[1016] SARDUY, Severo: *Escrito sobre un cuerpo (ensayos de crítica)*, Buenos Aires, Sudamericana, 1969, p. 51.

[1017] DI BENEDETTO, A: "Ortópteros", en *Cuentos del exilio*, op. cit. p. 209.

atrás. Epoca en la que fue destinado a lejanos parajes, para investigar sobre los perjuicios que ocasionaban las plagas de langostas en las vías férreas. Sucesos, los de las plagas de langostas, *que conmocionaron a don Jacinto Benavente en 1922*, cuando le concedieron el Premio Nobel de Literatura. Epoca en la que viajaba desde Buenos Aires a Santiago de Chile con una compañía de teatro. Marco histórico que pretende otorgar mayor verosimilitud a la narración. Al mismo tiempo, estos sucesos tienen un correlato con la realidad histórica.

La historia de don Jacinto Benavente, de la compañía de teatro, del tren "Buenos Aires-Pacífico", de la plaga de langostas que asolaba la región, se presentan como secuencias metanarrativas. Informaciones de marcado carácter periodístico, completan el relato que se despliega en varias direcciones. Disgresiones que le permiten al narrador explicar los *procedimientos de construcción del propio relato:*

> "No es ésta sin embargo la historia principal, de la que quedó anticipado que padecerá algunos retrocesos, siendo tolerable que un ordenamiento cronológico ajustado, cuando de tejer fábulas se trata, ni de Borges se podría pretender. La otra historia, la propuesta en las primeras líneas de este escrito, es de orígenes tan indecisos que, acaso, se viene arrastrando desde los primeros indios. Tal suposición engarza bien a poco que se tenga en cuenta que describe, o pretende revivir en la imaginación, la formación fantástica de las plagas, por lo menos de una, y sus perfidias".[1018]

El periodista debía investigar los daños y retrasos que ocasionaban las plagas de langostas en los trenes de esa línea.

[1018] DI BENEDETTO, A.: "Ortópteros", op. cit, p. 213. El subrayado es nuestro, para destacar la inclusión de Borges en el relato, con quien se identifica el autor en muchos procedimientos narrativos.

Un malentendido y el excesivo celo de los representantes de los ferrocarriles ingleses, provocó su detención por parte del único policía del pueblo y comisario de la región. El texto alude a otro relato anterior: la secuencia narrada en "El Juicio de Dios" en relación con los funcionarios de los ferrocarriles ingleses, obstinados en escribir la palabra "Gefe" con "g", se reitera en este cuento, como un modo de intertextualidad interna con la propia obra del autor.

> "El ferroviario, también funcionario de uniforme, (y con la palabra "gefe" bordada con hilo de oro sobre el bolsillo superior de la chaqueta, "gefe" con "g", como la escribían en los ferrocarriles británicos de Sud América"[1019]

El aburrido comisario se dedica a narrar al preso viejas historias que se han transformado en leyenda. En épocas anteriores a la conquista, un periodista y profesor que se instaló en el pueblo, pretendía desarrollar la apicultura como medio de subsistencia. Llegó con un viejo baúl que, en lugar de abejas, transportaba langostas. Origen de las plagas que asolaban, en las primeras décadas del siglo a la región. La historia se enlaza con la de la misteriosa muerte de la maestra del pueblo, secreto amor del profesor. Su cadáver fue devorado por las langostas, como si las hubiera tenido dentro del propio cuerpo.

La producción del texto imita los procesos de producción discursiva propios del relato oral. El comisario, más que desvelar la misteriosa muerte de la maestra, fusiona leyendas del pasado prehispánico, con leyendas gauchescas en una mágica conjunción de tiempos, espacios y fantasías que superan lo puramente policial de la investigación. La construcción del

---

[1019] DI BENEDETTO, A: "Ortópteros", en op. cit. p. 218.

cuento se convierte en la repetición de historias sucesivas. El periodista narra su *propia historia*, *más las historias narradas* por el comisario, por las gentes del pueblo, que recrean historias transmitidas por antiguas generaciones. El paso del tiempo, los deslizamientos e incoherencias de la memoria y los recuerdos, las *variaciones del relato oral*, van *engarzando en* un mismo argumento historias superpuestas, recuerdos y fantasías en el breve espacio del cuento.

El crimen de la maestra no se dilucida, el informe sobre la *plaga de langostas tampoco se escribe*. El *periodista*, una vez liberado, visita constantemente al comisario para oírle narrar esa viejas historias que tanto le agradan. El cuento acaba con una leyenda sobre la formación de los lagos y lagunas de la *geografía americana*. *Las risas y lágrimas provocadas por* Garrik, un autor dramático inglés, llevado al pueblo por el mismo profesor que introdujo las langostas, formaron los lagos.

> "De las lágrimas se hizo un curso como un arroyito, que creció a través del pueblo y volcó su caudal en las afueras.
>
> De este modo se formaron, por mágica virtud de las lágrimas de alegría, lagos, lagunas y otros aposentamientos, a cada uno de los cuales, si son mayores, se llama mar chiquita, repartidos en la vastedad de la América criolla".[1020]

[1020] DI BENEDETTO, A.: "Ortópteros", op. cit. p. 234.
* El autor recoge viejas leyendas de la región cuyana, que habían sido recopiladas en los trabajos de Américo Calí y por Juan Draghi Lucero.

1.5. RELATOS DE CIENCIA FICCION

Juan Jacobo Bajarlía señala como conceptos básicos de la ciencia ficción: la apertura del futuro y el cambio.

> "Sobre estas dos dimensiones el hacer creador reelabora los elementos literarios de una estructura de abierto compromiso con el hombre. No da testimonio de un mundo en decadencia. Eleva el estatismo a una función cinética y revolucionaria. Instaura, por lo tanto, la acción transformadora que prepara las imágenes del futuro".[1021]

La ciencia ficción en Argentina había sido cultivada por Eduardo L. Holmberg, que publicó *El viaje maravilloso del señor Nic-Nac* (1875) y *Horacio Kalibang o los autómatas* (1879), y por Leopoldo Lugones en *Las fuerzas extrañas* (1906). Más tarde, las formulaciones de Macedonio Fernández y Borges retoman los postulados de la ficción científica como reformulación de lo fantástico. Universos paralelos, superpuestos, tiempos y espacios que confluyen fueron incorporados en sus creaciones.

Bioy Casares reelaboró las ficciones fantásticas de H. G. Wells como reflejo de teorías científicas capaces de alterar, mejorar y cambiar la realidad y el futuro. *La invención de Morel* y *Plan de evasión* se formulan como novelas en las que lo utópico, lo fantástico y lo científico coinciden con lo metafísico. La búsqueda de la libertad y de la eternidad se realiza por medio de procedimientos científicos.

En 1953 comenzó a publicarse en Buenos Aires la revista *Más allá*, la primera del género en habla hispana, que reunía narraciones de ciencia ficción. Alrededor de 1960 la difusión

---

[1021] BAJARLIA, Juan Jacobo: "Literatura fantástica y posmodernismo", en *El fin de los tiempos*, op. cit. p.3.

de la *fantaciencia* de origen norteamericano y el *boom* editorial argentino, propiciaron el surgimiento de una corriente de ciencia ficción entre los jóvenes narradores.[1022]

1.5.1. "En busca de la mirada perdida"

Di Benedetto introdujo también los elementos de la ciencia ficción en dos relatos escritos en la última etapa de su producción narrativa. "En busca de la mirada perdida", incorporado en *Cuentos del exilio*, sitúa la acción en un país imaginario del siglo XXI, Gamine. La ciudad construida en el aire, domina y explota los recursos de las *Comarcas*, ciudades que aún permanecen en la corteza terrestre.

La ciudad-Estado del Aire está regida por computadoras, robots, circuitos y controles electrónicos que, en apariencia, facilitan las tareas cotidianas del hombre. La tecnología ha sido capaz de construir un país en el aire, incontaminado, desnuclearizado, lo que permanece invariable es el hombre, la condición humana misma. La situación que narra el cuento opera como la materialización del universo que Ray Bradbury había anticipado en *Fahrenheit 451*, que se cita expresamente en el cuento.

El narrador, intelectual y ex escritor, ha sido desalojado de su puesto por no cubrir el mínimo de producción exigida para continuar en la vida útil del planeta. Al morir el escritor encargado de producir un libro cada año para la editorial

---

[1022] ROMANO, E. (*Director Seminario de crítica literaria* Raúl Scalabrini Ortiz): "El cuento policial y de ciencia ficción", en *El cuento Argentino III*, op. cit. pp. 306-309.

"Albatros", el narrador puede retornar a la vida productiva si escribe una novela sobre el "Universo del año 2900". Se siente incapaz de inventar el futuro, ni aún recurriendo a la ciencia ficción.

> "Sin embargo, tengo la impresión de que, en los libros y en la televisión, ya todo sobre el futuro ha sido inventado.
> 'Inventado' y 'desmentido' -mastiqué- y la secretaria alzó los párpados con prodencia para medir el brote de mi mal humor".[1023]

El pequeño hijo del narrador muere. Ante este hecho, el escritor prefiere retornar a la pobreza, a las ruinas de las Comarcas subdesarrollas de la zona austral del planeta, para conservar el cuerpo del niño. En Gamine los cuerpos muertos son volatilizados en el espacio.

El universo imaginario, la ficción fantástica es presentada con un segundo significado crítico acerca de la desigualdad entre países desarrollados y países pobres. La ficción fantástica no elimina los negativos efectos de la realidad que la ficción pretende modificar.

> "Respaldaba la joven el descrédito que, en apariencia, yo sembraba sobre la literatura de anticipación de los sucesivos períodos. Sin embargo, yo callaba mi real convicción: que esos tanteos, a veces geniales, siempre consultaron dos ansiedades esenciales: la de conocimiento y la de futuro.
> No imaginaba yo, aquel día, de qué modo tan íntimo iba a padecer una negación del porvenir".[1024]

[1023] DI BENEDETTO, A: "En busca de la mirada perdida", *Cuentos del exilio*, op. cit. p. 28.

[1024] Ibíd. pp. 32-33.

1.5.2. "El amor entra por los ojos"

En "El *amor entra por los ojos*" la *ficción científica* se recrea con el mero placer de la ficción y el absurdo. Un ojo "desnudo, mondo y lirondo" creado con fines de espionaje por un científico, se enamora de otro artilugio similar con rasgos femeninos. El fin último de la creación científica, escapa a *los designios de su creador.*

> "De tal modo escapaban a sus obligaciones de espías y cuando les llegaban órdenes del científico las desoían, librados a sus retozos idílicos muy parecidos a juegos infantiles, en el punto en que éstos pasan a ser desenfrenados juegos de adultos que, ajenos a todo mandato, ni el de la autoridad o la ciencia, viven juntos consagrados a amarse íntimamente".[1025]

El principio de la analogía rige el amor humano como el de los ojos electrónicos creados por la ciencia. Paralelismo y *absurdo que se instala en el texto como parodia de la ficción* científica.

> "Así es como Ojo Uno y Ojo Dos se fueron, como guiados por el Pájaro Azul, en pos de la felicidad. Y así fue como los servicios de espionaje perdieron a dos de sus valiosos *agentes. Fueron dados de baja como desertores.* Sobre ellos pesa una orden de captura y, de ser atrapados serán pasados por las armas".[1026]

En los cuentos breves de esta última etapa creativa, el

[1025] En BAJARLIA, Juan Jacobo: *El fin de los tiempos*, op. cit. p. 49-50. Cuento publicado inicialmente en versión más breve en *Clarín*, 18 de Julio de 1985, junto a otro micro-relato de E. Anderson Imbert.

[1026] Ibíd. p. 50.

autor mendocino ha renovado, con la incoporación de nuevos temas y procedimientos formales, el espacio del relato. Lo fantástico, la trama policial, el humor y la ciencia ficción amplían la técnica y la temática del cuento. El dominio de las formas complejas de la narración -la alternancia de diferentes punto de vista, la noción de personaje, el intercambio del papel del narrador, los modos de focalización, la superposición de tiempos, espacios e historias sucesivas en el reducido discurso del cuento-, convierten a estas piezas breves en ejemplos de la complejidad estructural de las narraciones cortas, asimilables a las de la novela.

Di Benedetto, como un artesano del lenguaje, ha recreado innumerables historias tejidas con la imaginación y la palabra. La experiencia personal del encarcelamiento y el exilio, como anticipaba el mismo autor en la Nota Preliminar de *Cuentos del exilio*, no ha incidido en la temática de sus ficciones. De manera inversa, lo fantástico, el humor y la parodia se liberan de sus ataduras simbólicas y alegóricas de etapas anteriores. Di Benedetto ha ahondado en la realidad y en la fantasía para crear un universo ficticio que se asemeja al mundo real, como afirma Juan José Saer:

> "Entre las noches profundas del automatismo y de la evasión, la literatura pretende encontrar un fragmento de lo imaginario, tan nítidamente rescatado y brillando con una luz propia, que induzca a lo real a parecérsele, que ponga a la naturaleza en situación de imitar al arte".[1027]

Como síntesis y conclusión de los procedimientos creativos de Di Benedetto, reproducimos un cuento breve -no recogido en

---

[1027] SAER, Juan José: "La literatura y los nuevos lenguajes", en FERNANDEZ MORENO, César: *América Latina en su literatura*, op. cit. p. 301.

antologías-. El texto expresa el complejo universo ficcional en el que se sumerge el autor, como artífice y artesano de las palabras, a través del mundo de los libros y los laberintos de clara inspiración borgiana. [1028]

Tejedor, teje mimbre.

" Había una vez una biblioteca que era un hombre. Al pie de la biblioteca en una vigilia incesante el hombre se afanaba por el alma de los libros y ponía alma en el alma de los libros.

Este hombre era un sediciente tejedor de símbolos y había elegido el oficio de la literatura.

Otro hombre había elegido el oficio de sillero.

Se tropezaron en una siesta lenta y vacía, en una esquina del Cullum donde la calle Salta corta la calle Entre Ríos y se doran los panes de una panadería.

Sobre la vereda de públicas baldosas, dueño y servidor de manojos de mimbre y brazadas de larga totora, el arreglador de sillas trenzaba asiento y respaldo de unas que ya tenían crujido mucho en la rueda del mate.

El escritor contuvo la caminata que hacía con un periodista apenas conocido y, tal vez sin necesidad, averiguó: ¡Qué hace?.

El sillero, desde su banqueta levantó una mirada que, ante la falta de información del forastero, venía a ser cruza de asombro y discreción respetuosa; luego describió su heredado oficio.

Contó de los antiguos totorales de las lagunas de Huanacache, de los pescadores -indios muertos- y de las canoas que ellos urdían con la totora.

Expuso su alternativa, el mimbre y mentó la mimbrera el mimbreral y la cestería.

De pronto notó que estaba hablando demasiado y que los otros no correspondían a esa confianza: callaban como olvidados de él.

El periodista apenas conocido meditaba. Consideraba que el escritor famoso que todo sabía pensarlo, sin pensar había dado en el Cullum con un tejedor de sus símbolos, al menos de dos de ellos: el laberinto y la simetría. Porque el sillero con el mimbre finísimo y sus manos diestras trazaba

---

[1028] DI BENEDETTO, A.: "Tejedor, teje mimbre", en *La Opinión*, Buenos Aires, 6 de Octubre de 1976.

en el aire un laberinto y en las sillas, como resultado componía un asiento que era un dibujo simétrico. Acaso el escritor meditaba que su propio laberinto estaba tejido no de mimbre o totora, sino de infinito y tiempo y accedía a prudentes comparaciones en las que por sencillez perdía ventaja frente al sillero".

CAPITULO II : LA DESTRUCCION DE LA TRAMA NOVELESCA

2.1. "SOMBRAS, NADA MAS..."

En 1985 se publicó, simultáneamente en Madrid y Buenos Aires, la última novela de Antonio Di Benedetto *Sombras,nada más...*[1029]. Varios periódicos y revistas reseñaron con elogiosos comentarios esta última novela de un autor ya muy difundido y conocido en el país, como fuera de sus fronteras.[1030]

La novela estaba en gestación desde bastante tiempo atrás. En 1981 Di Benedetto obtuvo una beca de la fundación MacDowell de Estados Unidos, para pasar una temporada en el país y dedicarse a la creación. En la residencia de los bosques de Peterbourough comenzó la elaboración de esta novela. Redacción *que continuó en diferentes etapas durante su viaje a Guatemala* y luego en Madrid y Buenos Aires.

En la entrevista publicada en la serie de *Capítulo*, Di Benedetto hacía referencia al momento inical de composición de la novela durante su permanencia en Estados Unidos:

[1029] DI BENEDETTO, A.: *Sombras, nada más...*, Madrid, Alianza Tres, 1985 y Buenos Aires, Alianza Literatura, 1985.

[1030] Citamos algunos de los artículos y reseñas más destacados: ORPHÉE, Elvira: "Los sueños, la realidad", en *La Nación*, Buenos Aires, 12 de Mayo de 1985, p. 4; CASTAGNINO, Raúl: "Entre fragmentarismo autobiográfico y evanescente realidad: *Sombras, nada más...*", en *La Prensa*, Buenos Aires, 26 de Mayo de 1985, p. 7; FREIDEMBERG, Daniel: "Inerte lucidez de un solitario", en *Clarín*, Buenos Aires, jueves 25 de Julio de 1985; CHEJFEC, Sergio: "Lo inesperado de una novela: A.Di Benedetto: *Sombras, nada más...*", en *Punto de Vista*, Nro: 24, Buenos Aires, Agosto-Octubre de 1985, pp. 40-41.

"Para *Sueños nada más* (título provisorio, seguramente destinado a desaparecer) que escribí en una cabaña, en un bosque de New Hampshire, el día que me resolví a trabajar, me probé. Salieron ocho páginas de máquina. (...) Tengo que mantener igual ritmo, al menos cinco días por semana. En consecuencia, ante cada jornada de labor me metía en mí mismo y planeaba mentalmente lo que *me iba* a dictar".[1031]

En 1984, después de su retorno al país, Di Benedetto recordaba en otra entrevista con Almada Roche, que aún tenía inacabado aquel proyecto de novela que pensaba titular *Las palabras, laberinto, sueños y memorias* [1032]. Novela cuya temática estaba centrada fundamentalmente en el periodismo, oficio que ocupó gran parte de la vida del autor.

Una de las notas aclaratorias que Di Benedetto antepone al desarrollo de la novela, titulada "Cronología y Método", reafirma las etapas de composición de la misma:

"Los delirios oníricos en estas páginas registrados se produjeron en tres épocas y en sitios bien diferentes. Hacia 1981 en New Hampshire, América del Norte. A continuación en la América Central. Finalmente, de modo más atenuado, en Europa.

Casi cuatro años de trayecto, con un inaprensible vacío de por lo menos tres meses, van de la página 11 a la 252".[1033]

[1031] AA.VV. "Encuesta a la literatura argentina contemporánea: A. Di Benedetto, G. Boido, S. de Cecco, J. Riestra", en *Capítulo. La historia de la literatura argentina*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1982, p. 411.

[1032] ALMADA ROCHE, Armando: "Antonio Di Benedetto: Entre los grandes narradores argentinos", en *La Prensa*, op.cit. p. 6.

[1033] DI BENEDETTO: "Cronología y método", en *Sombras, nada más...*, op. cit. p. 9.

En una entrevista con Paloma Recio, Di Benedetto reconocía que en todo escritor existe una voluntad confesional que se trasluce en creaciones ficticias. Refiriéndose en particular a esta novela, agregaba comentarios acerca de su larga y dificultosa elaboración.

> "A mí no me gusta esta 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...".[1034]

En Diciembre de 1985, un grupo de escritores de las generaciones argentinas más jóvenes, otorgó a Di Benedetto el Premio "Boris Vian" de narrativa por esta novela. El jurado estaba compuesto por Juan Jacobo Bajarlía, Liliana Heer, Juan Carlos Martini Real, Nicolás Rosa y Noemí Ulla. En convocatorias anteriores habían sido galardonados Ricardo Piglia, Juan Carlos Martini Real, Juan José Saer y Liliana Heer, integrantes de la generación denominada del *Sesenta*.

Como afirma la última galardonada y miembro del jurado, el Premio Boris Vian nació en plena dictadura militar y su objetivo era el de premiar aquellas obras marginadas por los centros de poder cultural de la capital.

> "...como una contrapropuesta contra los premios oficiales. Se definió como antipremio y basó los presupuestos de un relevamiento escritural en litigio con aquellas marcas que

---

[1034] RECIO, Paloma: "La soledad como protección: Entrevista con Antonio Di Benedetto", en *Quimera*, op. cit. p. 39.

BIBLIOTECA

se emparentan con el discurso del poder de una clase dominante".[1035]

La misma narradora agrega, refiriéndose concretamente a la novela, el carácter simbólico que el contenido de la misma adquiere, por la polisemia que otorga la función discursiva del lenguaje utilizado para materializar los sueños y recuerdos.

"El autor establece una alianza entre la. escritura, lo dicho y lo no dicho. Si se dice algo, se dice todo, todo no puede decirse, sino en sueños, el sueño se interpreta a sí mismo, el sueño se impone al recuerdo y a la realidad por obra del lenguaje. No hay posesión más que de la lengua, lugar que auspicia lo equívico, el doble, lo múltiple".[1036]

Pese a la vasta producción del autor mendocino, al reconocimiento generalizado que significó su retorno al país, a los innumerables premios y distinciones, la obra de Di Benedetto ha sido poco estudiada por la crítica. *Sombras, nada más...*, sólo ha motivado reseñas y comentarios breves en revistas y periódicos inmediatos a su aparición. El único ensayo sobre la novela es el de Graciela Maturo, que la analiza desde una perspectiva fenomenológica [1037].

[1035] HEER, Liliana: Palabras a propósito de la entrega del premio Boris Vian a Di Benedetto, 18 de Diciembre de 1985 en la librería Premiere de Buenos Aires. Copia mecanografiada, p. 1.

[1036] Ibíd. p. 2.

[1037] MATURO, Graciela; "Ensoñación y memoria en la autocomprensión creadora: *Sombras, nada más*...de Antonio Di Benedetto, en *Fenomenología, creación y crítica. Sujeto y mundo en la novela latinoamericana*, Buenos Aires, Fernando García Cambeiro, 1989, pp. 95-105. Este ensayo es bastante anterior a la fecha de su publicación. A mediados de 1988, la autora nos facilitó una copia mecanografiada del mismo.

2.2. "TABLERO DE DIRECCION"

El título de este apartado se corresponde con el utilizado por Julio Cortázar para advertir, al lector de *Rayuela* acerca de los posibles modelos de lectura de su novela. Los motivos por los que Cortázar incluyó este texto obedecieron a presiones de la editorial que se negaba a publicar una novela que, en la realidad, era una contranovela.[1038]

El autor, de este modo, se incorpora al texto como productor del discurso que ofrece al lector. Este modo de construcción había sido utilizado por Joyce, Kafka, Beckett y, más tarde, fue adoptado como propio por los cultivadores del *nouveau roman* francés. El autor se incorpora expresamente en lo ficcional diluyendo el espacio que separa al escritor de lo escrito.

La intromisión del autor mediante prólogos, aclaraciones o a través del punto de vista narrativo, tiende a la ruptura de lo novelesco mismo, a disminuir la distancia de lo ficticio con lo real. Di Benedetto había utilizado similar procedimiento en la "Introducción al *Pentágono*", estableciendo una relación paratextual entre ésta y los cuentos que componen la novela.

Di Benedetto, habitualmente reacio a hacer explícitas sus poéticas y a dar indicios sobre el contenido de sus ficciones, sorprende al lector habitual de su obra con las dos páginas que se anteponen al comienzo del libro.

[1038] FERRO, Roberto: "La narrativa del '60. Los nuevos clásicos", en op. cit. pp. 13-14, reproduce cartas de Cortázar a sus amigos, comentando estas circunstancias.

El índice, de manera inversa a la usual en todos sus libros se sitúa al comienzo, antepuesto al desarrollo de la novela. Soprende, además, por su brevedad en el centro de una página en blanco, que no justifica su inserción en ese espacio. Constituye un indicio del modo transgresivo en la composición del texto. También se invierte el orden habitual al colocar primero el número de página y luego el capítulo, o parte, en que se divide la novela.

INDICE

11	I
123	II
148	III

Contrasta este preciso esquema estructural con el contenido de la página siguiente, que incluye tres notas tituladas: *Claves, Cronología y método* y *Dudas confesables.* En estos párrafos, el autor se introduce en el texto para dar indicios sobre el proceso de construcción y el significado de la novela. Pistas e indicios que advierten sobre la confusión de identidades, episodios y sueños que constituyen el soporte de la narración y que, por lo tanto, no se corresponden con el rigor de la separación anunciada en el índice.

Estas páginas iniciales anticipan al lector el carácter de juego que la misma lectura va a ofrecer. Las partes numeradas, los episodios fragmentarios, no se corresponden en el contenido diegético. El lector deberá reconstruir, en el proceso de la lectura participativa, el eje conductor que subyace tras los cambios de escenarios, fechas y personajes.

Apenas iniciada la novela, el narrador advierte que el

protagonista se siente confundido.

> "Está sumamente confundido, como si hubiera asumido la misión de crear el mundo y, puesto a la faena, tuviera a su alcance los elementos, pero estos fueran fugaces, vanos e ilusorios" [1039].

La confusión se traslada al lector. El personaje comienza a ordenar ese material fugaz e ilusorio y, por un error involuntario, acciona mal las teclas de la máquina de escribir: surge el número once. El mismo número de página con que se inicia la novela, como se indica en el índice. Cabe la pregunta acerca de quién escribió el índice y las notas aclaratorias previas. El mismo protagonista anticipa la dualidad y el desdoblamiento entre personaje, narrador y el autor.

> "Como un principio de ordenamiento ha empezado por numerar las páginas y ha pulsado la ele minúscula, que da el uno. Pues le ha salido repetida, como duplicada, no tan separados los signos que representen el once, sino dos líneas oblicuas finas, muy juntas, que lo parecen. Tiene que ser una señal de su tormento: que él no querría ser uno, sino dos, y el uno doble es once pero también es uno-uno". [1040]

Emanuel d' Aosta, el protagonista, confunde los límites de su propio yo y alude a la posibilidad de que los primeros capítulos los haya escrito *el otro*. El ámbito de irrealidad, la desrealización de la figura del narrador y del personaje, deconstruye desde el comienzo, los componentes básicos de la novela. El tema del doble y de las múltiples proyecciones de la conciencia en otros, herencia del romanticismo, aparece ya tratado en los cuentos de *Mundo animal* y *El Pentágono*, como

---

[1039] DI BENEDETTO, A: op. cit. p. 13.

[1040] Ibíd. p. 13.

hemos analizado en la segunda parte de este trabajo.

> "A fin de no ser él solo, sino ser él y el otro, y que el otro actuara por él (¿trabajara por él?) y él tuviera en quien descargar responsabilidades, sobre todo las morales, que son las que más pesan. Que las culpas las tuviera el otro.
>
> En este momento, que el libro lo escribiera el otro y éste corriera con la responsabilidad y la culpa de no hacerlo tan bien hecho como Emanuel lo podría desear.
>
> 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 y recuerda con precisión la época y las motivaciones de la escritura".[1041]

2.2.1. Claves e indicios

Una tercera persona, el autor implícito heterodiegético [1042], pretende explicar y anticipar el contenido del texto, orientar al lector en la tarea del desciframiento del laberinto que le ofrecerá la escritura. Juego intertextual que, en lugar de aclarar, confunde mediante la metalepsis narrativa, el papel del narrador con el del autor. Como afirma Genette:

> "Todos estos juegos manifiestan mediante la intensidad de sus efectos la importancia del límite que se las ingenian para rebasar con desprecio de la verosimilitud y *que es precisamente la narración (o la representación) misma*; frontera movediza, pero sagrada, entre dos mundos: aquel en que se cuenta, aquel del que se cuenta".[1043]

[1041] DI BENEDETTO, A: op. cit. pp. 13-14.

[1042] "Est hétérorodiégétique, par definition, toute narration qui n'est pas (qui n' a pas, ou feint ne n'avoir pas lieu d'être à la première personne", en GENETTE, G.: *Nouveau discours du récit*, París, Seuil, 1983, p. 92.

[1043] GENETTE, G.: *Figuras III*, op. cit. p. 291.

Esta forma narrativa en tercera persona lleva a una mayor identificación de la novela con lo real. El narrador heterodiegético carece de psicología propia, se convierte en impersonal. *Graciela Reyes* alude a la *tendencia generalizada* a asociar narrador-autor en el empleo de este modo narrativo.

> "Así privado de condición humana, es natural que el narrador impersonal se confunda con el autor de carne y hueso: el estilo, la visión del mundo, la ironía, deben ser entonces achacables al autor y no al narrador". [1044]

El punto de vista y el modo de construcción del relato empleado por Di Benedetto en esta novela, constituye una nueva forma de experimentación narrativa. El modo de inserción del autor a través del narrador y la introducción de hechos y episodios eminentemente biográficos, se explican por la voluntad del mismo autor. *Di Benedetto se propuso escribir* una novela sobre el periodismo desde dentro del personaje y de la profesión misma. De este hecho se desprende esa fusión entre novela y vida, que ha llevado a los comentaristas de la obra a catalogarla como autobiografía novelada.

La primera nota aclaratoria con las que Di Benedetto inicia el libro, "Claves", intenta precisar el alcance semántico de las palabras que componen el título. Juego de palabras que no explican demasiado, el "algo más" de las sombras debe ser dilucidado por el lector.

> "La palabra sombras vale tanto como sueños.
> Los sueños son sombras (y algo más)". [1045]

Otra aclaración, titulada "Dudas confesables" explica las

[1044] REYES, Graciela: "la polifonía de la narración", en *Polifonía textual*, Madrid, Gredos, 1984, p. 98.

[1045] DI BENEDETTO, A: op. cit. p. 9.

dudas del autor-narrador a la hora de escoger las palabras más adecuadas que había pensado para titular la novela. Hemos mencionado anteriormente, en las transcripciones de algunas entrevistas, los otros posibles títulos que el autor había proyectado para este libro.

> *"En cierto pasaje de la elaboración, o del abandono, le importó más como título:*
>
> *Sombras, vagamente sueños."*
>
> *En otro momento vaciló en dar al libro el título que tiene, o bien, de forma más escueta, presentarlo como un apelativo, el de la invocación final, que representa asimismo un acto de contrición. No sólo es nombre de persona, lleva carga de substrato evocativo de lo espléndido o lo amado o lo bueno, e igualmente de las culpas (que no se pueden ni borrar ni olvidar)".* [1046]

Aclaración paratextual, referida al proceso de composición del libro mismo, que tampoco agrega demasiado sobre la relación del título escogido con los otros pensados. Hay una clara intención de establecer un nexo semántico preciso entre el nombre de la novela y el contenido de lo nombrado. De este modo, se establece un diálogo entre el título, la especie de prólogo que constituye las *Claves* y *Cronología* y el propio texto de la novela. Relación dialógica entre el narrador-autor-personaje que, al mismo tiempo, trasciende el espacio textual para establecer contactos con la realidad social y cultural exterior.

Como aclara Daniel Freidemberg, el título que lleva la novela procede de la canción popular.

> "Según di Benedetto, en un repotaje, el título de su último libro cita un bolero. "Sombras nada más..."; sin embargo, es un tango (de Lomuto y Contursi), aunque la

[1046] DI BENEDETTO, A.: op. cit. p. 9.

versión más difundida probablemente sea la "abolerada" de Javier Solís. Juego de equívocos que parece simbolizar el lugar indefinido desde donde está escrita la novela. territorio movedizo, vinculado quizá al abrupto exilio del autor (fue escrita en Buenos Aires, América Central y Europa), que es una característica dominante en el texto: si bien existe cierto hilo argumental, una sucesión de hechos en la narración no se sabe bien dónde ni cuándo ocurren, cuándo concluye un episodio y comienza otro". [1047]

El título se corresponde con la popular y conocida canción romántica que lamenta un amor perdido y recobrado en las sombras del recuerdo. Hay una intención expresa por parte del autor de introducir lo *kitsch*, lo vulgar, inauténtico y efectista de la cultura de masas en la elección final del nombre de la novela. Vulgaridad e inautenticidad que se traslada a la conducta del propio Emanuel, como señalamos más adelante.

Las influencias de la *Beat Generation*, la introducción de lo *Kitsch* en el arte y la cultura, dominó el final de la década de los años cincuenta y especialmente los años sesenta en la sociedad norteamericana [1048]. Movimiento imaginativo y utópico que influyó en las formas creativas de numerosos autores del continente hispanoamericano de las generaciones más jóvenes.

Recordamos que Manuel Puig, mediante las novelas de lenguaje, cobró notoriedad a fines de los años sesenta y comienzos de los setenta en Argentina. Introdujo deliberadamente lo cursi, describiendo ambientes dominados por

---

[1047] FREIDEMBERG, Daniel: "Inerte lucidez de un solitario", en *Clarín*, op. cit.

[1048] Comentarios extraidos de COOK, B.: *La beat generación*, Barcelona, Barral, 1974.

la publicidad, los burdos estereotipos de la sociedad burguesa, junto a la influencia del cine y del tango en la mentalidad de sus personajes. Di Benedetto incorporó parte de esos elementos en esta última novela. Emanuel, en una carta que escribe conciliadoramente a Ave, cita indirectamente al autor de *El beso de la mujer araña* (1976).

> " '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'. 'Adiós, hasta que me llames sin enojo, pureza mía'".[1049]

Los sueños y las fantasías están presentes en toda la narrativa del autor mendocino, especialmente en los cuentos breves que hemos analizado en el capítulo anterior. En esta novela, todo el discurso se elabora con esa inasible materia onírica que superpone espacios, tiempos, hechos reales, vividos, soñados, evocados.

Lo fragmentario de los episodios, la confusión espacial y temporal, la realidad exterior que se confunde con las introspecciones y percepciones internas de esa realidad, componen el inusual argumento de la novela. Estructura que, en la superficie del discurso ficcional, pretende convertirse en anti-argumento, en sombras y divagaciones de sueños sin un orden, sin una cronología precisas, sin una trama preconcebida. Construcción que se acerca a los modos propios de la denominada *antinovela*, que se instaura como un mero proceso creativo que no posee existencia real fuera del texto mismo.

Agrega el autor en la "Cronología y método", su intención de mantener la inchorencia narrativa, propia de los sueños, en

---

[1049] DI BENEDETTO, A: op. cit. p. 116.

la exposición de ese material disperso.

> *"Sin embargo, el autor ha cuidado, poco menos que* **unánimemente**, *que todo el texto guarde la fisonomía o un perfil de los sueños , como la incoherencia, como la confusión de las identidades (Emanuel-Leoncio Leonardo; Ave-Eva-Pilar del Rocío, etc.) y los episodios de aparición repentina sin solución ni epílogo propio".*[1050]

El "unánimemente", que hemos subrayado en la transcripción, tiende a asimilar la figura del autor-narrador con los desdoblamientos de la conciencia en otros personajes, que se producen en la conciencia única del narrador. Quién escribe, quién cuenta, quién narra son los interrogantes que, desde el comienzo cuestiona el discurso. El juego de la confusión de identidades hace sospechar que un personaje de ficción cuenta la vida del propio autor.

Emanuel, en el transcurso de la narración agrega otra disgresión acerca del proceso de la escritura.

> "Notó también que le dolía la punta de los dedos, los de escribir a máquina, ¿y para qué? Para escribir palabras, líneas y párrafos que no entendía, como si le hubiera estado dictando a una mecanógrafa incapaz de controlar la escritura o dueña de dedos endiablados que mezclaran las letras, o a una lectora de su pensamiento inhábil para transcribirlo y perita en volverlo irreconocible.
>
> Emanuel piensa en una majadería del otro, que inventa o escribe por él, y en caso de ser él mismo quien ha escrito, que lo ha hecho en estado de desvarío, un texto delirante de apariencia mansa que no servirá para nada".[1051]

Al igual que el prologuista anónimo de *El silenciero*, el

[1050] DI BENEDETTO, A.: op. cit. p. 9.

[1051] Ibíd. p. 67.

autor de estas *Claves, Crononología y método, no ofrece ningún* verdadero "tablero de dirección" acerca del libro que introduce. Como la novela misma, su discurso está construido con la misma materia ilusoria e inasible de los recuerdos, las confusiones y los sueños. El autor de esa introducción, padece el mismo trastorno que el protagonista, Emanuel.

> "Hay un hombre que yace todavía, antes de reingresar a la vida despierta en la cual está puesto en el empeño de *vivir, de vivir plenamente, lúcidamente. Y en la que, sin* embargo, se debate con un desorden de recuerdos y flotando con la impresión de estar anestesiado, que todavía lo confunden más, le difuminan las miradas ansiosas que vuelca a su pasado".[1052]

Esta novela de Di Benedetto, lleva al límite de la ruptura los procedimientos de destrucción de los géneros iniciado en su primera etapa narrativa con *El Pentágono*. La literatura que comienza a generalizarse a partir de los años sesenta se inscribe en las fomas de la *antinovela*, de la *antiliteratura*. La novela cuestiona los procedimientos de la escritura, de la estructura, del lenguaje, de la función del narrador y del autor. La obra se formula como un cuestionamiento total. Como afirma Rodríguez Monegal, la crisis de la cultura producida en los años sesenta lleva a la literatura a la revolución que acaba con todos los dogmas.

> "La *revolución de que se trata aquí es otra:* es la revolución que postula el cuestionamiento de la literatura por sí misma, del escritor por él mismo, de la escritura y del lenguaje por ellos mismos. Revolución que es, por

---

[1052] DI BENEDETTO, A: op. cit. p. 43.

definición, permanente y que no puede ser ilustrada sino como movimiento".[1053]

La destrucción total de los límites de los géneros, de las nociones de argumento, narrador, produce la mayor fragmentación y disolución de los procedimientos narrativos. El *collage*, la incorporación y recuperación de elementos olvidados -como el relato oral y popular, las formas de la subliteratura periodística y folletinesca-, coinciden en el espacio de la novela con la parodia, la canción popular, la superposición de tiempos y espacios disímiles. Destrucción de las formas que en la década del sesenta se amplía con la producción de los nuevos narradores que comienzan a publicar sus obras: Néstor Sánchez, Severo Sarduy, Manuel Puig, entre otros.

En este nuevo marco de ruptura y disolución de las formas narrativas, se inscribe esta última novela de Di Benedetto. Rodríguez Monegal caracteriza a este tipo de narrativa como novelas "de lenguaje". Novelas que utilizan la palabra para transformar la realidad misma de la narración, antes que para referirse al mundo extraliterario, que está presente, no obstante, a través de los mensajes.

> "La novela usa la palabra no para decir algo en particular sobre el mundo extraliterario, sino para transformar la realidad lingüística misma de la narración. Esa transformación es lo que la novela *dice*, y no lo que suele discutirse *in extenso* cuando se habla de una novela: trama, personajes, anécdota, mensaje, denuncia, protesta, como si la novela fuera *la* realidad y no una creación verbal paralela".[1054]

[1053] RODIGUEZ MONEGAL, E.: "Tradición y renovación", en César FERNANDEZ MORENO: *América Latina en su literatura*, op. cit. p. 145.

[1054] Ibíd. p. 163.

2.3. NOVELA Y AUTOBIOGRAFIA

Los estudios y comentarios críticos sobre la obra de Di Benedetto insisten en el autobiografismo que subyace en todas sus novelas y, en especial, en esta última obra [1055]. Hemos señalado que toda ficción se construye a partir de la realidad conocida, de las experiencias y percepciones de cada creador. Más allá de lo biográfico, cada lector que inicie la lectura de una obra e ignore los detalles de la vida del autor, se centrará en las virtudes del discurso y del texto como producto autónomo de su creador.

Las generaciones que comenzaron a publicar a partir de los años cincuenta, se sumergieron en la realidad histórica e inmediata para cuestionarla desde la ficción. Los temas que recrearon muchos autores, se relacionan con su propia experiencia vital, histórica, geográfica, pero no por ello llegan a constituir necesariamente proyecciones puramente biográficas.

En una entrevista con Ricardo Zelarayán, el mismo autor reflexionaba sobre el autobiografismo que la crítica ha señalado como característica de su obra. Expresa, con cierta

---

[1055] En particular todos los artículos y ensayos de Graciela Maturo, como entrevistas realizadas por María Esther Vázquez y en otros artículos de Juan Jacobo Bajarlía, se reitera la fusión permanente de vida y literatura en la producción ficional del autor mendocino.
Graciela Maturo afirma: "La concepción positivista o formalista de la novela suele tender exageradamente a marcar la desvinculación entre personaje, narrador y autor. La concepción fenomenológica, al reivindicar al personaje como persona -no desde luego en sentido directo y literal, sino en su entraña humana compartible por el autor así como por el lector- hace necesario ese relacionamiento", en "Ensoñación y memoria en la autocompensación creadora", en op. cit., p. 98.

ironía, que él no puede ser todos los personajes de sus ficciones al mismo tiempo.

> "Me parece que un novelista -siempre asediado por la pregunta: ¿ese libro que usted escribe es autobiográfico- está recibiendo sucesivas deposiciones de los desconocedores de qué es lo que entrega un autor, un creador a su narrativa. Si juzgo mi caso como una generalización, diría que es inconcebible que yo sea *Zama* y *El silenciero* y *Caballo en el salitral*, al mismo tiempo. Yo no soy todo eso. Sí podría decir: no he sido todo eso, pero son formas asumidas al escribir, de lo que hubiera sido, de lo que hubiera querido o necesitado ser".[1056]

Haciendo un seguimiento pormenorizado de la obra, vida y vicisitudes, reportajes y trabajos críticos sobre Di Benedetto hallamos, indudablemente, coincidencias y citas intertextuales de otros libros, de entrevistas y reportajes que se reproducen en *Sombras, nada más...*. Esas coincidencias permiten clasificar esta novela como parte de memorias, recuerdos, recuento biográfico, confesión. Pero a estos elementos se suman la ficción, lo fantástico y la voluntad creadora de construir un texto con estructura de novela, antes que una autobiografía.

Esta obra en particular, comenzada después de la traumática situación de encarcelamiento, vejaciones y torturas padecidas por Di Benedetto, revela con mayor profundidad situaciones de la vida personal. Las declaraciones vertidas por el autor en varios reportajes, artículos y entrevistas, se convierten en el hipotexto de la novela. En parte, *Sombras, nada más...* se constituye en un discurso de segundo grado, en hipertexto de los discursos reales del escritor.

[1056] ZELARAYAN, Ricardo: "Un ser desdichado que tiene que luchar contra la palabra", *Clarín*, Buenos Aires, 12 de Junio de 1975, p. 4.

El texto también cita otras novelas y cuentos del mismo autor. La relación de transtextualidad se establece con los enunciados de otros textos, así como con los actos de habla emitidos por el propio autor. Los actos ilocutivos coinciden en la novela con los enunciados ficticios. La teoría pragmática considera el acto de habla como imitativo de enunciados anteriores, en ese sentido se pueden entender como enunciados *ficticios*. La diferencia entre los actos ilocutivos y el texto literario radica en que los referentes del mundo a los que alude el texto no tienen vida independiente fuera del texto mismo. Como afirma Graciela Reyes, en los actos de habla literarios:

> "(...) no hay un yo hablante identificable y responsable y sincero, la intención de ese yo enmascarado es dudosa, no sabemos a ciencia cierta a quién se dirige, por qué, para qué".[1057]

La historia de la niñez del autor y la época en que murió su padre se reescribe en la novela. Palabras casi idénticas a las que Di Benedetto transmitiera a Celia Zaragoza en la entrevista "Los cuentos de mi madre me enseñaron a narrar", se reiteran en el discurso . Entrevista que hemos citado en varias oportunidades y sucesos que desarrollamos también en la biografía en la primera parte.

La narración de estos hechos constituyen disgresiones insertadas como parágrafos independientes en la novela, mientras se narran sucesos acaecidos en Estados Unidos. El discurso se interrumpe bruscamente para dar lugar a la primera persona narrativa. En otras secuencias se cuenta la muerte del padre, -muerte nunca aclarada que persigue al narrador como una

---

[1057] REYES, Graciela: *La pragmática lingüística. El estudio del uso del lenguaje*, Barcelona, Montesinos, 1990, p. 122.

sombra y una culpa- y la historia del abuelo emigrado de Italia. Estas interrupciones retoman la primera persona, y se intercalan como micro-relatos que rompen la linealidad de la tercera persona que domina la mayor parte del texto. Los elementos biográficos, fácilmente identificables, y el empleo de la primera persona narrativa implican una introducción directa del autor en el texto.

> "Cuando mi melancolía era una de las graves preocupaciones de mi madre, ¿cómo un chico de doce años puede tener tanta tristeza?, mi tío tuvo la ocurrencia de llevarme en un viaje a la metrópoli. Aconsejaba a mi madre con que el espactáculo y el movimiento de la gran ciudad me despejarían y me devolverían a la animación".[1058]

La historia del abuelo que fue a Italia a buscar cepas y volvió con otra mujer, se había incorporado como parte de *Los suicidas*. Esta historia del abuelo y los suicidios que se produjeron a su alrededor, está contada de manera similar, como hechos biográficos y vitales, en varias entrevistas y reportajes . En *Sombras, nada más...*el primo Enzo, que se suicidó por amor a la mujer que el abuelo se trajo de Italia, en *Los suicidas* se llamaba Paolo. Más allá de los cambios de nombres, de textos, la historia se repite incansablemente. [1059]

[1058] DI BENEDETTO, A.: op. cit. p. 37.

[1059] "Mi abuelo iba a Italia a traerse cepas resistentes a la filoxera, y una vez en lugar de cepas se trajo a una mujer", narra el autor a J. Soler Serrano, junto a la historia de los suicidios en torno a su familia y en particular, refiriéndose al abuelo. Su primer viaje a Buenos Aires con el tío, después de la muerte del padre, también se recrea en este extenso reportaje. SOLER SERRANO, J: "Mis personajes favoritos: A. Di Benedetto", en *TeleRadio*, op. cit. pp. 612-613, también en ZARAGOZA, C.: "Los cuentos de mi madre me enseñaron a narrar", en *Crisis*, op. cit. pp. 41-42.

"Estas historias y sus variadas versiones, infiltradas en el pensamiento de Emanuel, lo llevaron desde la infancia a concebir que su abuelo fue un personaje faunesco rodeado de muerte".[1060]

Di Benedetto no ha querido manifestar públicamente detalles relacionados con su detención durante la dictadura militar. Las consecuencias de ese hecho han sido sólo esbozadas en algunas conversaciones y entrevistas, del mismo modo que aparecen en el texto de la novela. En la *Encuesta a la literatura latinoamericana*, el autor manifestaba:

"Desde los sucesos que trastornaron mi vida normal dejándome sin familia, ni un reparo material, y a lo largo del trayecto de mi adversidad, me consideré muerto y he vivido como tal. Cuando me preguntaban qué estaba escribiendo, respondía: *No soy más escritor*".[1061]

El discurso del narrador en *Sombras, nada más...* deja paso a la primera persona para contar detalles de la infancia, la juventud y, en este caso, de la pérdida de la libertad:

"Ya no estoy en la metrópoli, de ella conservo apenas una tenue memoria; soy estudiante secundario en la comarca profunda, donde, en el transcurso de esta historia que le estoy contando, señor, vivió, y sucumbió mi familia, donde tuve y perdí posición, bienes materiales y casi me quitaron la vida".[1062]

Di Benedetto había padecido la persecución y la censura durante el gobierno peronista, hecho que hemos comentado también en la biografía del autor. En la novela recuerda, a

---

[1060] DI BENEDETTO, A: op. cit. p. 80.

[1061] AA.VV.: "Antonio Di Benedetto", *Encuesta a la literatura latinaomericana*, op. cit. p. 411.

[1062] DI BENEDETTO, A.: *Sombras, nada más...*, p. 38.

través del personaje, el acoso que sufre Emanuel por negarse a festejar la "revolución populista" desde las páginas del periódico que dirige.

> "Ella le responde con calma que lo odian porque él ejerce la censura internamente en el periódico, ahoga todo lo que tenga que ver con el populismo. (...)
> Como confirmación de lo que ella le ha anunciado, en casa de Emanuel, una madrugada, estalla una bomba, no demasiado poderosa, de esas que llaman intimidatorias".[1063]

En una reunión sindical se habla de la "Deontología" en el periodismo. Palabra que abre las puertas del pensamiento de Emanuel para reflexionar sobre su actividad como profesional de la información y la envergadura del castigo recibido. Alusión indirecta a la detención del autor.

> "Sin embargo, para Emanuel la autoridad del vocablo consistió en la advertencia de que puede y debe haber una conciencia moral, ética en el periodismo, y es esta conciencia la que debe regirlo. (...) y se reconcilia aceptando el plan de contar cómo fue, cómo viene sucediendo. Es lo que hace".
>
> "Sólo que el Juez Eminente se sirvió de instrumentos terribles para actuar contra él: otros seres, en apariencia, sus semejantes; en apariencia seres humanos. Ellos obraron la persecución y ejecutaron el abominable castigo. Aunque intuye que no es lo que le ocurrió, sino lo que le va a ocurrir en el futuro".[1064]

La novela se formula, por lo tanto, como una duplicación de la realidad misma. Un periodista, que es también escritor, hace un recuento sobre su propia vida desde la infancia hasta la madurez. La evocación, los recuerdos distorsionados a veces

---

[1063] DI BENEDETTO, A: *Sombras, nada más...*, pp. 190-191.

[1064] Ibíd. pp.30 y 51.

por el tiempo, las fantasías y los sueños sucesivos y transferidos, van conformando la complicada red discursiva. La presencia dominante de la narración en tercera persona, deja paso a los diálogos, monólogos, a la interrupción de la primera persona. El discurso de tendencia biográfica, se convierte en narración polifónica de la evolución de una conciencia. Como señala Mark Schorer, y como hemos analizado en *El pentágono*, esta evolución es el rasgo que caracteriza a la novela.

El viaje onírico del protagonista constituye un modo de indagación del pasado, el presente y el futuro incierto de un periodista y escritor renacido de un infierno dantesco. Pese a la apariencia de caos narrativo que la novela prefigura, se desarrolla una profunda reflexión sobre el sentido de la vida. Reflexión que se orienta a la búsqueda de un sentido ético que oriente los sucesivos actos que componen el diario quehacer.

> "Se le representa la visión de una montaña desnuda -en efecto, no tiene vegetación alguna- donde se levanta como un faro una mansión de interior sombrío. Sobre ella, o en el aire, la palabra Justicia flotando en el pórtico del Dante. Emanuel se propone hacer, mediante una publicación en el periódico, que la Justicia, al menos el elemental respeto por la persona y la vida humana trepen esas montañas calvas".[1065]

Graciela Maturo en el análisis que hace de la novela, coincide en la apreciación de esa duplicación de la vida y de la realidad de la vida dentro del espacio ficcional.

> "Por el sueño, o por la asociación despierta que es la antesala de la figuración simbólico-narrativa, se producen espacios amplificados, fluidos, intercambiables, personajes desdoblados o multiplicados, en fin, imágenes cuya percepción o recordación abre la posibilidad de un

---

[1065] DI BENEDETTO, A: op. cit. p. 135.

ejercicio activo de comprensión. (...) La imaginación, el ensueño, el recuerdo, van tejiendo y entretejiendo las circunstancias de su propia vida, amplificándolas o relacionándolas al modo onírico, confiriéndoles un estatuto mítico que las transfiere a experiencia humana universal. Se cumple pues profundamente una de las vías constantes del quehacer literario: la creación como espejo y lectura de la propia existencia".[1066]

En una conversación de 1971 con Rodolfo Bracelli, Di Benedetto hacía una distinción entre literatura y literatura con forma de periodismo, como modos diferentes de abordar los temas. Modos que, en *Sombras, nada más...* ha asimilado haciendo prevalecer la invención y la ficción dentro del texto que da cabida a ambas formas narrativas.

"Pero hay que establecer las diferencias para evitar la confusión, esa confusión que ha invadido a la propia literatura. El escritor tiene fantasía en la cabeza. El periodista tiene conciencia de los hechos, no por él mismo, sino porque se lo dan. El escritor, en cambio, los hace en su mente. Para redondear: la literatura es verdadera si nos agarra como seres agónicos, si 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... Este es el rincón de la vida que se llama literatura y que no debe ser confundido con la literatura periodística, que ya no desecho. Lo que rechazo es la confusión entre una y otra".[1067]

Concepción ésta que una década más tarde -en 1981 cuando comenzó la novela-, había dejado de tener valor como testimonio. *Sombras, nada más...* es, justamente, la fusión de periodismo y literatura en el mismo ámbito ficcional del texto.

[1066] MATURO, G.: "Ensoñación y memoria en la autocomprensión creadora. *Sombras, nada más...*", op. cit. p. 96.

[1067] BRACELLI, Rodolfo: "Un escritor en serio", en *Gente*, Buenos Aires, Diciembre de 1971, p. 86.

ANTERIOR SIGUIENTE

2.4. EL AUTOMATISMO DE LOS SUEÑOS

El autor ha señalado en una conversación con Jorge Halperín, sus intentos por lograr lo que él denominaba "sueños inducidos". Es decir, proponerse soñar con las cosas y personas que en la vigilia se asoman a la mente. El sueño, como la fantasía, operan de este modo como materia compensadora de las desdichas que la realidad misma impone.

> "Es la fuga de la realidad. A mí la realidad siempre me maltrata, me ha dado una vida bastante dura, atormentada. No se puede convocar a la irrealidad para que gobierne nuestra vida cotidiana, pero sí se puede buscarla como consuelo mediante los sueños.(...)
>
> Los rasgos del sueño son la inchoerencia, la precipitación de los sucesos, a veces sin gobierno, los finales abruptos que lo dejan a uno con el sueño colgado y la espalda sobre la cabeza. A veces, son anuncios teóricos de una visión sobrenatural".[1068]

En la misma conversación Di Benedetto añade, refiriéndose a la construcción de esta novela en particular:

> "-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. (...) Creo que se puede llegar a soñar lo que uno quiera por una necesidad espiritual muy grande de evadirse hacia ese sueño o de reencontrar en él a una persona" [1069].

La novela se inscribe en el marco de un nuevo modo de experimentación narrativa por parte del autor. En ella

---

[1068] HALPERIN, J.: "Conversación con el escritor Antonio Di Benedetto: Lentamente estoy volviendo al exilio", en "La Opinión", op. cit. p. 18.

[1069] Ibíd.

confluyen las técnicas empleadas en novelas y cuentos anteriores, a las que se suman las formas discursivas que reflejan la materia incoherente y a veces inasible de los sueños.

La elaborada construcción de la trama narrativa que caracteriza las novelas anteriores, en *Sombras, nada más...* se destruye. No hay una coherencia argumental en el texto de la novela. Son episodios, recuerdos, memorias, ensoñaciones, deseos que, al igual que en el espacio onírico, adquieren una sintaxis narrativa caracterizada por la incoherencia, la superposición, el encadenamiento casual y no causal.

La novela se construye en ese modo de *mise en abîme*, que caracteriza la novela contemporánea. La novela que escribe Emanuel, contada por un narrador que se confunde con el autor, es la misma que estamos leyendo. Al mismo tiempo, la novela imita y copia fragmentos y sucesos de la vida del autor. El discurso se vuelve sobre la conciencia del narrador y sobre el propio lenguaje, simulando un círculo que oscila entre el presente y el pasado de la narración y de la conciencia.

Al analizar *El Pentágono* y *Zama* hemos señalado el proceso de asimilación que el autor realizó de diferentes movimientos estéticos. Romanticismo y existencialismo se fusionan en el espacio de esas novelas. En *Sombras, nada más...*, el procedimiento que el autor denomina de "sueños inducidos", tiene como antecedente más inmediato la escritura automática de los surrealistas. También el romanticismo, recordamos especialmente *Los Iluminados* y *Silvia* de Gerard de Nerval, plasmó en la escritura ambientes de irrealidad y fantasía, de sueños y búsquedas temporales.

Los modos de experimentación llevados a cabo por el surrealismo en los distintos campos del arte, tenía como objetivo la creación de una nueva visión del mundo. Breton propugnaba la abolición de los límites del pensamiento como la abolición entre lo racional e irracional, entre lo real e imaginario, entre el arte y la vida. La escritura automática, el sueño hipnótico, la escritura colectiva, constituyó una parte esencial de estos experimentos. Recordamos parte de la propuesta de André Breton en su *Manifiesto del surrealismo* (1924):

> "(...) automatismo psíquico puro, por el cual nos proponemos expresar, ya sea verbalmente, por escrito, o de cualquier otra manera, el funcionamiento real del pensamiento. Dictado del pensamiento en ausencia de cualquier control ejercido por la razón, fuera de toda preocupación estética o moral". [1070]

Los de Emanuel, más que dictados automáticos del pensamiento, son dictados de los sueños. Las premisas de libertad formal y argumental del surrealismo, en la novela de Di Benedetto se superponen con la ruptura de los límites propugnada por la literatura fantástica. Sueños y fantasías constituyen un modo de liberación de la razón y el pensamiento.

> "Cuando se retira a reposar, al cabo de la jornada, no logra fácilmente sus propósitos. Anda por una calle llamada Distancia. Cuando pone pie en ella es como si lo hubiera hecho en el primer peldaño de una escalerilla de avión y al instante está en vuelo, en una máquina donde los indicadores de cabina no ponen "No smoking", sino "No respirar" y también "No descender del aeroplano en vuelo"." [1071]

[1070] Cit. en PIERRE, J.: *El surrealismo*, Madrid, Aguilar, 1970, p. 52.

[1071] DI BENEDETTO, A: op. cit. p. 174.

En la última parte de la novela un extraño joven -escritor de relatos breves-, se incorpora como redactor al periódico que dirige Emanuel. El misterioso joven, que oscila entre la locura, el ascetismo y la presencia irreal, se llama Maldoror.

Di Benedetto ha utilizado en sus novelas y cuentos los nombres como elementos de contenido simbólico, polisémico, analógico. No parece casual que este personaje, de quien no se sabe si se suicida o muere en accidente, lleve el nombre empleado en los cantos del poeta maldito Lautréamont. *Los cantos de Maldoror* (1869), inauguraron la poesía moderna en pleno Romanticismo. Los surrealistas fueron quienes rescataron su figura como la de un precursor del movimiento que propugnaban.

Emanuel comienza a revisar la carpeta con las creaciones que Maldoror lleva consigo buscando que alguien las lea.

> "Se detiene en el título *Mesmer*.
> Interroga, levantando la vista por encima del escritorio:
> -*¿Mesmer?*
> -*Lo mismo podría haber sido titulado Mamut o Cromwell o Rasputín.*
> -¿Es una biografía?
> -Sí.
> -Pero si es la biografía de Mesmer no puede ser la de Rasputín.
> -Según como se tome. Lo que usted dice sería el aspecto exterior de las cosas. (...)
> El visitante se lo confirma. Le dice que dentro del libro hay dos cuentos, muy breves, diminutos, *para que no se noten*. Son cuentos de amor. Pero él no cree en el amor".[1072]

Lautréamont en sus cantos descomponía el lenguaje para reconstruir, mediante juegos de comparaciones, símbolos,

---

[1072] DI BENEDETTO, A.: op. cit. p. 195.

metáforas, otro lenguaje como reflejo de la imaginación pura. En los *Cantos* el discurso profana y destruye los estereotipos culturales y literarios de su época, generando una especie de bestiario como manifestación de la humanidad misma.

Maldoror, poeta y escritor metido a periodista, no logra ser reconocido ni comprendido. Como esa conciencia casi irreal que constituía Besarión en *El Silenciero*, Maldoror se aparta de la vida sin que nadie lamente su pérdida.

Di Benedetto retoma y recrea los antecedentes de estos movimientos estéticos, del mismo modo que lo había ensayado en *El pentágono* y en *Zama*. La construcción de cada nuevo texto fusiona los múltiples aportes de la historia y de la cultura.

La transgresión, la parodia, los diálogos intertextuales, se entremezclan con lo biográfico. Al mismo tiempo, *Sombras,nada más...* es la novela del autor que mayor cuota de realismo incorpora junto a lo ficcional. Hechos de la situación histórica y política del país, de su propia vida, del periodismo, las luchas por el poder se suceden enlazados con los sueños.

2.5. LA CONSTRUCCION DE LA NOVELA

Raúl Castagnino al reseñar la novela con motivo de su publicación, expresaba:

> "Novela de estructura inusual, su condición fragmentaria no obstaculiza el *continuum* de la narratividad que el lector recompone al instalarla en su mente y temporalidad, ya que en la relectura, además, podrá rescatar las claves metanovelescas esparcidas por el autor. Aunque de ardua lectura, *Sombras, nada más*...tiene asegurado importante destino en la novelística argentina contemporánea".[1073]

El fragmentarismo de la narración, la sucesión de episodios inacabados, superpuestos, los cambios temporales y espaciales, propician la destrucción de la trama argumental de *Sombras, nada más*... No obstante, una relectura atenta como propone Castagnino, nos lleva a descubrir no sólo las claves metanovelescas, sino también la sólida estructura de la novela.

Como ha expuesto Noé Jitrik, en la novela de las últimas décadas se produce un movimiento destructivo, de búsqueda de total libertad de las formas. Al mismo tiempo, esa libertad se orienta hacia un movimiento constructivo que se corresponde con una nueva manera de entender la realidad.

> "Actitud constructiva, finalmente, que está al cabo del circuito y en virtud de la cual hemos regresado a una afirmación -otra vez- de la *técnica*, lo que había nacido como disolución de los procedimientos se propone como un

---

[1073] CASTAGNINO, Raúl: "Entre fragmentarismo autobiográfico y evanescente realidad: *Sombras, nada más...*", en "La prensa", op. cit. p. 7.

nuevo sistema de procedimientos".[1074]

La separación del texto de Di Benedetto en tres partes se corresponde con el esquema habitual utilizado por el autor en las anteriores novelas. La primera y tercera extensas y la parte intermedia -o Interludio, como la denominó el autor en *El Pentagóno*-, más breve. Etapa intermedia que conecta las otras dos.

Al igual que en *Zama*, la aventura de la conciencia de Emanuel sufre una evolución paulatina hacia la degradación moral y ética. La aventura mental y ensoñadora se construye como un viaje a través de distintos espacios geográficos y como viaje mental a través de vivencias y tiempos diversos.

Los viajes a través de los recuerdos, los sueños y las fantasías que evoca Emanuel, constituyen también una especie de viaje mítico para tratar de reconstruir el pasado y la memoria desde ese presente constante, que es el de la desgarrada conciencia de la madurez del protagonista.

Hallamos una coincidencia parcial en la construcción de las partes de la novela con la técnica empleada por el autor en *Zama*. El protagonista, desde una posición social ascendente al igual que don Diego, va recayendo en la degradación moral y ética, en la pérdida de poder y de prestigio. En la última parte, en la soledad y la derrota, se sumerge en el espacio americano desde donde, influido por el pasado y los mitos de las culturas indígenas, puede llegar a reconstruirse, a reconocerse a sí mismo.

[1074] JITRIK, Noé: "Destrucción y forma en las narraciones", en FERNANDEZ Moreno, César(Coord.) : *América Latina en su literatura*, op. cit. p.239.

Podemos esquematizar la evolución del argumento y de la conciencia de Emanuel a través de las tres partes que conforman el texto, del siguiente modo:

I	II	III
122 páginas Europa-Estados Unidos: evocación del pasado en Argentina.	27 páginas Viaje a la cordillera: Mendoza espacio mítico-fantástico. Tiempo del recuerdo y el pasado.	104 páginas. Estados Unidos-América Central.
Ascenso social y profesional de Emanuel		Decadencia moral. Muerte de Maldoror. Renacer en el espacio americano.

2.5.1. La profesión de periodista

Emanuel abandona su apartamento de la Travesera del Milagro y aguarda en la Avenida de América el autobús amarillo que lo conducirá al aeropuerto de Barajas. La espera del autobús, los carteles indicadores de las calles María de Molina y Francisco Silvela constituyen el pimer peldaño para las asociaciones libres del pensamiento: el artículo que pensaba entregar para su publiación en "El País", los cuadros de un artista chileno, Chile se asocia con la isla de Pascua, Pascua con el nombre de una mujer conocida en la Selva Negra alemana.

En el comienzo de esta primera parte de la novela, los

recuerdos de otros lugares, de personas y cosas desfilan por el pensamiento de Emanuel en ese cotidiano acto de esperar un autobús. Allí se produce el comienzo del viaje del escritor y periodista Emanuel d'Aosta en su camino hacia New Hamphire. El realismo descriptivo de un Madrid fácilmente reconocible, comienza a desdibujarse de inmediato para dar paso a las diversas asociaciones de espacios y recuerdos dispersos.

Situado el protagonista en Estados Unidos, rememora viajes y circunstancias de sus estancias en Sudáfrica, Colombia, de mujeres soñadas y recordadas, que luego no vuelven a reaparecer en el texto. Micro-relatos fantásticos se entrelazan con minuciosas y líricas descripciones de la naturaleza de los bosques donde reside en Estados Unidos, con la descripción de los artistas residentes en las cabañas y de sus diferentes búsquedas artísticas.

La cabaña de los bosques de Peterbourough constituye ese espacio casi mágico desde donde el pensamiento, los recuerdos y los sueños se irradian y expanden hacia direcciones y tiempos múltiples. En la cabaña, Emanuel recuerda los comienzos de su oficio de periodista en Mendoza, los compañeros de redacción, las discusiones y asambleas y los reportajes gráficos realizados.

Desde Estados Unidos el protagonista reconstruye el pasado en Argentina. La trayectoria de Emanuel coincide con la del exilio del autor. En esta primera parte se incorporan los recuerdos biográficos de la infancia y adolescencia del autor, la muerte del padre, la historia del abuelo, el primer viaje a Buenos Aires con el tío y los comienzos de la profesión periodística. También reelabora los tiempos de juventud recordados desde la madurez. La iniciación a la vida sexual,

lleva al joven Emanuel a los arrabales de la ciudad. Los recuerdos traen a la actualidad el ambiente rufianesco y sórdido del ambiente de los suburbios, mezclados de violencia y degradación, en los que se interna el joven tras la búsqueda de nuevas experiencias.

Un terremoto conduce a Emanuel al centro mismo de la catástrofe para realizar una crónica. El fotógrafo y el cronista logran retratar a un hombre en el momento preciso de su tránsito a la muerte. Clara relación paratextual con la temática desarrollada en la novela anterior *Los suicidas*.

> "¿Qué se ve?, y se encuentra sin respuesta. ¿Qué quiso saber? ¿Qué se ve en el borde entre la vida y la muerte, de cuál de los dos lados la víctima estaba más cerca?".[1075]

Otro reportaje encargado por la redacción lleva al periodista a zonas desérticas del interior de la región cuyana. La región de Las Lagunas, nombre que evoca la fertilidad del suelo en periodos previos a la explotación incontrolada de los recursos naturales. El reportaje se asocia con la historia de una maestra rural que, al denunciar la situación extrema de la población por la falta de agua, pierde el puesto.

Los reportajes y crónicas periodísticas constituyen núcleos generadores de relatos intercalados. La denuncia de la situación de abandono y pobreza de regiones escasamente pobladas por indios y mestizos, da lugar a nuevas historias. El relato y la denuncia de la acción de algunos terratenientes y de sectores vinculados a la explotación petrolera asimilan el texto ficcional con el periodístico.

[1075] DI BENEDETTO, A. op. cit. p. 26.

El espacio tópico de esta primera parte está vinculadc Mendoza y sus alrededores. Ese espacio se constituye a la ' en *heterotópico*, como lo denomina Greimas [1076], que engl lugares precedentes al transcurso de la acción y a otros c surgen con posterioridad

Emanuel y su *otro yo* -el periodista y el narrador ficciones-, entran en contradición acerca de cuáles son límites de la escritura.

> "Y si es que él, Emanuel, o un periodista que no es inventó un lugar que no existe llamado Lagunas. Prefer que haya sido un sueño.
>
> ---
>
> La línea que acaba de marcar en el papel es roja. color es señal de peligro. En este caso más bien la r de ese color indica un límite. Como si advirtiera h aquí hemos llegado". [1077]

La novela cuestiona el proceso mismo de creación y escritura. El narrador y el periodista discuten si la diég o la mímesis deben prevalecer en el relato. Para Emanuel, am modos de narrar no deben ser irreconciliables.

> "La raya roja ¿significaría entonces el límite de perturbación, el momento del stop y no va más?
> ¿Cómo aceptarlo, con esa recóndita reserva de vani que lo hace pensar que lo escrito hasta la raya es vál ya que representa, por lo menos, una forma de narrar? I

[1076] GREIMAS, A.J.: *La semiótica del texto*, op. cit. pp.112 ss.

[1077] DI BENEDETTO, A: op. cit. pp.66-67.

forma que amasa en un solo pan las invenciones y las realidades vividas o fingidas, los factores del inconsciente y de los sueños, con el presentimiento de que estos últimos más adelante de la próxima raya, puedan llegar a reproducirse y desarrollarse".[1078]

El cine, cartas intercaladas, citas de obras y autores de la literatura universal -Dostoievsky, Montale, Ungaretti- alternan con los recuerdos y las libres asociaciones de Emanuel que traspasan épocas, personajes, lugares diferentes. Junto a estas disgresiones se desarrolla una historia del periodismo y del periódico "Nro: 1", al que logra ingresar Emanuel. La prensa, como cuarto poder entra a veces en colisión con el poder político, Emanuel lo vive al reproducir fielmente un debate en el congreso de los diputados. La verdad colisiona con la realidad y los intereses políticos en muchos casos.

Emanuel se va enredando cada vez más en el modo de vida de los patrones y dueños del periódico. Leoncio Leonardo, miembro de la familia que se hace cargo de la empresa, lleva una vida bohemia entre mujeres, tráfico ilegal de divisas, engaños, falsedades, fiestas, amantes. Emanuel no repara en imitar el modelo de vida de esa alta burguesía para ascender al cargo máximo de Jefe de Redacción del periódico. La degradación moral por emular esos modos de vida, lo llevan al engaño con su propia mujer, a la deslealtad, el oportunismo en esa ascendente carrera hacia el poder y la mejor poosición económica dentro del periódico.

Emanuel se mimetiza de tal modo con la figura de Leoncio Leonardo, el abyecto propietario del periódico, que en muchas secuencias los dos personajes se superponen, sin que sepamos si

[1078] DI BENEDETTO, A.: op. cit. pp. 67-68.

son uno solo o la proyección de Leoncio Leonardo en Emanu
Con el ascenso profesional y económico, comienza la vi
plagada de mujeres, fiestas elegantes, engaños y de degradaci
ética de Emanuel.

2.5.2. El viaje mítico

La segunda parte de la novela, muy breve en relación a l
otras, comienza con un Emanuel ya maduro, de treinta y dos añ
que se promete a sí mismo dejar de ser un soñador. El aparen
reingreso a la realidad, se convierte en un viaje fantástico
Mendoza, a la cordillera, convertida en espacio mítico en
recuerdo.

El Jefe de Redacción del periódico Nro: 1, Emanu
cansado de fiestas y del sexto aniversario de su boda con A
decide realizar un viaje a la cordillera. Desde allí,
desvencijados automotores y en precarias condiciones, se diri
cada vez más al sur. El periodista va descubriendo la realid
de ese sur pobre, remoto, anclado en modos de vida ancestral
y arcaicos. Durante el viaje atraviesan desiertos, poblacion
habitadas por inmigantes de países lejanos, indios y mestiz
cuyos modos de vida se asemejan en lo primitivo.

> "(...) irrumpe en su mente la impresión de que éste
> Sur- es un país especial, como si él, ellos o el buhone
> estuvieran en la costra de la tierra, en una edad remo
> antes de las civilizaciones". [1079]

Como don diego de Zama, Emanuel abandona el mun
desarrollado, Europa y Norteamérica donde está residiendo, p

[1079] DI BENEDETTO, A: op. cit. p. 130.

internarse mediante el recuerdo en el espacio casi mágico de América y sus profundidades. Con los recuerdos de esa *América profunda* surgen también los logros que, en su etapa inicial de periodista pobre, consiguió con las denuncias hechas sobre la falta de agua en la zona de las Lagunas. Labor humilde y honesta del *periodista que fue y que ha dejado de ser para* llegar al puesto máximo que ocupa.

> "Con lo que empezó a hacerse más posible el proyecto del trovador Draghi Lucero, que había recordado en un libro, que el algarrobo, cuyo cultivo estaba abandonado por la sequía, fue en otro tiempo el árbol del pan de los pobladores de las lagunas, por la facilidad de convertir su *fruto, ligeramente dulzón, debidamente molido en patay*, comida que era y volvió a ser de niños, mayores y animales".[1080]

En ese espacio geográfico del *Sur* suceden hechos de naturaleza casi mágica. Un grupo de mineros que viven y administran la mina con métodos propios de una comunidad *preindustrial, mantienen una prisión en la montaña para quienes* transgreden las leyes por ellos establecidas. Dormitando durante el viaje Emanuel sueña, o recuerda, que el grito y la maldición de un hombre hizo precipitar en el vacío una inmensa *roca que fue a destruir la celda de la prisión de los mineros.*

> "'Que te parta un rayo' elaborada por él, le trae idea de haber sido pronunciada en otro idioma, que no es el suyo. Rasguña la corteza de aquel momento trágico y descubre que la maldición fue pronunciada en *sirio*, lengua que *él no posee, y se asombra más porque reconoce que en* esa lengua sería incapaz de formar una frase completa".[1081]

Las leyendas recogidas por Draghi Lucero se superponen con

[1080] DI BENEDETTO, A: op. cit. p. 145.

[1081] Ibíd. p. 136.

BIBLIOTECA

profecías, creencias, que convierten el espacio cordillera como el lugar mítico de la juventud, el recuerdo y de un pasa más noble.

El viaje a la cordillera ha removido en el interior Emanuel los cimientos de periodista honesto de otros tiempo Trata de convencer a Leoncio Leonardo para realizar crónic periodísticas que reflejen la situación de esas zon cordilleranas y denunciar las explotaciones petrole ilegales. La negativa del propietario del periódico, convencen de que él está fuera del engranaje del poder.

> "Con toda la autoridad que le da su condición de amo, cualquier terreno, abandona la fingida atención q prestaba a los relatos del invitado y le declara c cierta intención:
> -Me decían que es usted un soñador.
> Emanuel siente como una caída brusca y le arden l mejillas".(...)
>
> "Emanuel se da cuenta que Leoncio Leonardo, a qui reconoce más avisado que él en los manejos de la co pública, le está presentando el cuadro desnudo de cór funcionan los intereses de esta sociedad a la altura nuestra civilización: mediante la puesta en marcha grandes engranajes".[1082]

2.5.3. El retorno a América

En la tercera parte de la novela, Emanuel contin establecido en Estados Unidos. Los sueños sucesiv premonitorios, transferidos de una mente a otra -temas que autor desarrolló en los relatos breves de *Cuentos del exili* recrean numerosas situaciones fantásticas en relación con muerte y los recuerdos de amores juveniles.

[1082] DI BENEDETTO, A: op. cit. p. 144 y 147.

Emanuel reelabora la historia del periódico Nro: 1 en el que desempeña el cargo de Jefe de Redacción. Situación que retrotrae nuevamente los sucesos a Argentina y el pasado. La historia de los fundadores y sucesores del periódico es narrada partiendo de la contemplación del cuadro que reproduce el árbol genealógico de la familia propietaria. Sus tendencias políticas, -conservadores, del partido blanco, liberales, progresistas-, desfilan por la dirección a través de los tiempos. Como miembros de una familia renombrada, más allá de sus tendencias ideológicas, han mantenido el periódico como empresa, vinculada al poder de turno y a los turbios negocios financieros.

Las confusiones con la persona de Leoncio Leonardo, llevan a Emanuel a continuar en el camino de degradación. La pasión y el deseo sexual lo estimulan a perseguir a cuanta mujer se le cruza por la realidad y por la imaginación. Una serie de mujeres aparecen súbitamente en el texto en algún recuerdo, para no volver a retomar esas secuencias.

Una adolescente se presenta en la oficina de Emanuel, Olvido. Hija de una novia del mismo nombre que tuvo en su juventud y, casi con certeza, hija suya. Motivo que no constituye un obstáculo para que Emanuel desee violar a la joven. Olvido, el único amor real y puro de la adolescencia, queda retenido en el recuerdo del nombre de la mujer como algo puro e imposible de realizar. Emanuel, inconstante y preocupado por su posición social, tampoco intenta volver a ver a la madre de la joven.

La llegada del joven Maldoror con su carpeta de cuentos breves al periódico, modifica el transcurso de la historia. Maldoror, de existencia casi irreal, se convierte en la

conciencia crítica de Emanuel. Cuestiona su actitud mora ejercicio de su profesión, lo humilla con sus nobles princ morales. La especie de locura que rodea al joven y su suic ponen a Emanuel ante la evidencia de la desnudez espiritua hombre y ante la conciencia de la muerte.

Emanuel, parte del engranaje de la empresa, entr crisis. Ya no resulta tan útil y comienza a perder posici poder dentro del periódico.

> "Hay que cambiar de persona, se dice, con inseguridad que eso no constituya más que una frase. (...)
> No se halla en paz sin embargo de estar solo. Per las sensaciones y los pensamientos como estocadas con lo ha punzado Maldoror".[1083]

Parcialmente consciente de la vida engañosa y plagad traiciones que ha llevado, Emanuel decide trasladarse a Am Central. En casa de una amiga conocida en New Hampshire, Rosa, se dedica a vivir sin hacer nada, a expensas de la a y amante. A medida que su conciencia se atormenta cada vez con los recuerdos de sus traiciones, engaños, de una vacía, la idea de la muerte y del suicidio se despliegan e pensamiento.

Emanuel comienza a aprender otros lenguajes, el de indios de Guatemala. En su ocio revisa los papeles y tral de la amiga antropóloga y reproduce textos y leyendas indíg que ésta ha ido recopilando.

Pasajes del *Popol Vuh* sobre los *guaraos*, leye indígenas, que Emanuel lee y reproduce de las investigaci

---

[1083] DI BENEDETTO, A: op. cit. p. 229.

de Alba Rosa, se convierten en el espejo en el que se mira su propia conciencia. El relato de la biblia quiché se entremezcla con un cuento de Hoffmann que transmite sentencias morales a los niños para formar su buena conducta. Las leyendas indígenas, la consciencia, el recuerdo, la culpa se superponen en el final del texto. Final abierto e incierto que evoca la palabra "olvido", como recuerdo de la juventud y el amor perdidos o, tal vez, como necesidad de borrar el pasado y las culpas de una etapa ya cumplida irremediablemente.

El cuento infantil del arenero que arroja arena a los ojos de los niños que no quieren dormir, se interrumpe con una frase intrecalada en el texto por Alba Rosa:

> " '¿De verdad no temes la arena de tus víctimas?'
> Ante la pregunta indeleble, con tinta escrita, respira hondamente, tal una convocatoria de fuerzas o de espíritu y, con culpa, y sin salvación, como el rescate de lo estropeado para siempre muchos años ha, pronuncia una invocación que se remite a su juventud:
> -Olvido".[1084]

2.6. LA AVENTURA DEL LENGUAJE Y LA MEMORIA

Sergio Chejfec señala como desmérito de esta novela de Di Benedetto, en relación con las anteriores, el tratamiento diferente que el autor concede al lenguaje.

> "Esta incertidumbre compositiva se ve acompañada por ciertas características de la lengua de Emanuel que no son del todo semejantes a las de otros narradores anteriores

[1084] DI BENEDETTO, A.: op. cit. p. 252.

de Di Benedetto.

Lo que antes constituía austeridad, precisión neutralidad, ahora está más cercano a cierto a puntillista de exagerada locuacidad; y llama la atenc cómo este neutralismo lingüístico que ostentó siempre Benedetto, en la precisa época de su lejanía geográl -cuando desde cierta perspectiva más lo hubi necesitado- se transforma en el texto en una lengua (cobija gran cantidad de palabras y estructu castizantes. Una ubicuidad lingüística de Emanuel -(se esboza también en su estadía final en Guatemala -(con seguridad Di Benedetto antes nunca hubiese compart en la medida en que resulta contradictoria con poética".[1085]

Por otra parte, Malva Filer, en la nota publicada (motivo de la muerte del escritor, se refiere a ésta como a (de las novelas menos logradas del autor mendocino.

"En años recientes, Di Benedetto publicó *cuentos exilio* (1983) y *Sombras, nada más...* (1985), nov autobiográfica evocadora de complejas experiencias (sólo llegan al texto condensadas y transfiguradas a tra del proceso onírico. Sin negar mérito a estas últir obras, creo que ellas no están a la altura de sus mejo creaciones anteriores.[1086]

La novela, la más extensa del autor, pretende experimer con una nueva forma narrativa, lo que conlleva un difere tratamiento del lenguaje. Un texto que se formula como juego libres asociaciones del pensamiento, de los recuerdos, de sueños, traslada indefectiblemente esa incoherencia al mis discurso. El cual reproduce las formas del lenguaje habla soñado, pensado, registrando todo lo que se asocia libreme en el pensamiento de Emanuel -procedimiento que se asemeja ;

[1085] CHEJFEC, Sergio: "Lo inesperado de una novela", en *Pu de vista*, op. cit. p. 41.

[1086] FILER, Malva: "Antonio Di Benedetto (1922-1986) ", *Revista Iberoamericana*, Nro: 140, Pittsburg, Julio-Setiemt 1987, p. 664.

libre asociación que promueve el psicoanálisis como forma de recuperación de la memoria-.

Di Benedetto reconocía en la ya mencionada entrevista con Soler Serrano, que el hacer literatura experimental implicaba una forma de descrédito. Los críticos se desorientan con la poco lineal trayectoria narrativa de un escritor que decide renovar y modificar sus iniciales planteamientos narrativos.

> "(...) yo también debo cambiar de libro en libro. Y lo fui intentando, de ahí lo de experimentar, que a la larga, por el *mucho uso con medio mundo y con toda la literatura* experimental que se hace, se volvió una acusación y un cargo contra todos los que hacen literatura puramente *experimental. Así que dejemos, dejemos de lado esa* palabra, porque en definitiva se vuelve una acusación o una ofensa".[1087]

Sombras, nada más..., relato de pensamientos, reflejo de la actividad mental y de las diferentes formas del lenguaje interior de Emanuel, como denomina Cohn a las variadas formas del monólogo interior [1088], traduce todos esos elementos con un lenguaje que se disgrega en oraciones extensas, detallistas, con el encadenamiento propio del acto de la consciencia y de los sueños. Ese fluir constante incorpora monólogos, diálogos, transcripciones, lecturas, cartas que se suceden del mismo modo que el protagonista las recrea en su mente. El efecto transgresor de la simple narración de sucesos se logra, justamente, por la particularidad de un discurso que se recrea y vuelve sobre sí mismo en dilatados detalles, contradicciones, contrastes, notas de humor, que hacen inseparable el espacio

---

[1087] SOLER SERRANO, J.: "Mis personajes favoritos: A. Di Benedetto", en *TeleRadio*, op. cit. p. 615.

[1088] COHN, Dorrit: *La transparence intérieure*, París, Seuil, 1981, pp. 96-97.

real del onírico.

El presente constante de la narración contribuye a otor un carácter desintegrador y de disgresión al discur Emanuel, como Diego de Zama, con un lenguaje del siglo reproduce líricas descripciones, los enunciados de ambien refinados, como los vulgares de las situaciones cotidianas ambientes populares, el detallado simbolismo de los sueños y los recuerdos, el lenguaje de las culturales indígenas América, el coloquial de los compañeros de trabajo, el lengu del periodismo. *Sombras, nada más...* engloba todos lenguajes que están presentes en el seno de la vida soc como analizaba Bajtin [1089].

Desde el presente del exilio real del escritor, la mat novelesca pretende convertirse en una prolija y exhaust reflexión sobre la escritura, la vida, la profesión. Todo material, propio de los recuerdos y los sueños, se combina esa especie de acronía que conlleva el empleo del present que puede fusionar el pasado y el presente en el espacio ún y utópico del texto.

Di Benedetto en su primera novela, *El Pentágono*, h intentando romper y deconstruir los límites entre el gén cuento y novela. Este primer experimento narrativo, precu de la novela de lenguaje y de la novela estructural que desarrolló en las décadas siguientes, pasó inadvertido para críticos.

En *Sombras, nada más*...el autor se propuso destruir

[1089] BAJTIN, Mijail: "La palabra en la novela", en *Teor estética de la novela*, op. cit. pp. 77 y ss.

límites entre el periodismo, la autobiografía, las memorias y la novela, entre lo real y lo onírico. Como experimentación narrativa, la novela logra sus propósitos. La trama argumental se destruye, no así la estructura interna, producto de una meditada y cuidadosa elaboración. Las isotopías discursivas que van tejiendo los recuerdos de Emanuel, construyen el hilo conductor de las múltiples historias que se recrean en el texto.

La novela, compleja y de ardua lectura, es una vasta metáfora de la tragedia del hombre contemporáneo, un recuento de la trayectoria de una vida que decide realizar un balance de sus éxitos y fracasos. Viaje a través de la mente, para ordenar el disperso y desordenado material de los recuerdos "...como si hubiera asumido la misión de crear el mundo" para ordenarlo, como afirma Emanuel. Ejemplo de *antinovela*, como la mayor parte de la narrativa que se elabora en el continente después de la crisis y ruptura de los años sesenta.

Sombras, nada más..., a nuestro juicio, no sólo se halla a la altura de las anteriores novelas del escritor argentino, sino que constituye la culminación de un proceso renovador iniciado desde la publicación de sus primeros cuentos de *Mundo animal*. La novela se formula como síntesis de las variadas direcciones estéticas que el autor había recreado en obras anteriores: lo fantástico, el realismo mágico, el lirismo, el realismo de contenido social. La novela constituye un crisol en el cual se funden todas las creaciones de Di Benedetto.

CONCLUSIONES

La evolución de la narrativa de Di Benedetto

Cronológicamente Di Benedetto pertenece a la Generación del 55. La evolución de su narrativa, a través de tres décadas de producción, coincide con los grandes movimientos y tendencias producidos en las letras argentinas y en el continente americano.

Como habitante de una provincia alejada de la capital con una vida cultural propia, asimiló los postulados estéticos de su propio entorno como de las más diversas fuentes de la cultura hispanoamericana y europea. El cambio de condiciones políticas en Argentina y del contexto internacional en la década de los años cincuenta, permitieron superar gradualmente la tradicional desarticulación entre la capital y las provincias del país y entre las diferentes regiones culturales. Esto dio lugar a una mayor vinculación entre los diversos ámbitos geográficos del continente. La mayor apertura al mundo impuesta por la dictadura liberal que derrocó al gobierno peronista, en plena fase de expansión económica transnacional de posguerra, creó condiciones favorables para una mayor comunicación cultural de Argentina con el resto del mundo. Esto se reflejó en el impacto producido por las nuevas corrientes culturales en el país y también en una mayor trascendencia de la producción cultural argentina y latinoamericana en el resto del mundo.

Di Benedetto se sitúa en una época de transición y continuos cambios y renovaciones en el ámbito de la narrativa hispanoamericana. Las influencias y antecedentes que el autor asimiló en su primera etapa creativa, proceden de

postulados surgidos de la crisis y ruptura de la tradición que se produjo en el ámbito de la literatura de los años cuarenta.

Di Benedetto comenzó a publicar sus obras a mitad de camino entre los dos períodos de crisis y ruptura. El que se produjo alrededor de los años cuarenta, período signado por la segunda guerra mundial y luego en la década de los sesenta. Son los años de difusión de las diferentes visiones del existencialismo y del compromiso del escritor. La literatura del continente revela una preocupación por temas trascendentes con muy diversas orientaciones. El destino del hombre, su inserción en el mundo, son problematizados desde la óptica de la alienación y el absurdo, de las preocupaciones metafísicas y del humanismo ya sea religioso o de proyección ideológica.

En ese contexto las obras de Borges y Bioy Casares propiciaron la difusión de las poéticas del relato fantástico y de la novela policial con un trasfondo metafísico y filosófico. Obras que iniciaron también la práctica de una literatura fundada en relaciones de intertextualidad. Las categorías retóricas de los géneros diluyen cada vez más sus contornos. La estructura y la forma de las ficciones se renueva en la búsqueda de nuevas respuestas para representar los conflictos del hombre. El lenguaje y el espacio de América cobra una nueva dimensión como soporte de la ficción, en clara ruptura con la tradición anterior.

Di Benedetto incorporó los postulados del existencialismo de preocupación trascendente desde los primeros experimentos ficcionales. La ruptura de las formas tradicionales de la narrativa, la adopción de las técnicas del relato fantástico, la destrucción de los límites entre los géneros, son asimiladas por el autor desde sus primeras obras.

El autor mendocino comenzó a publicar sus obras en
En la primera época su producción narrativa se inscribe e
tendencias dominantes en la literatura de todo el contin
Mundo animal, *El Pentágono* y *Zama*, reflejan una preocup
existencial por el destino del hombre arrojado a un m
absurdo e incomprensible. El sentido de la culpa, de
justicia que no se alcanza a comprender, el dominio del de
por parte de fuerzas desconocidas, se reflejan en re
fragmentarios, cuentos que conforman una novela, t
construidos a partir de fragmentos y de relac
intertextuales.

Zama, publicada en 1956 pero gestada con anteriorida
sitúa en un punto de inflexión entre dos épocas narra
diferentes. La historia y la búsqueda de la identidad
hombre en el espacio americano, mantiene estrechos lazos
las formas del *realismo mágico*, de la literatura fantásti
con los modos ficcionales de reconstrucción de la hi
llevada a cabo por otros narradores del continente,
Arguedas, Asturias y Carpentier.

A mediados de la década del cincuenta irrumpió e
letras del continente una nueva generación de jó
escritores. La denominada *Generación del 55* o *del medio*
en la que se inscribe Di Benedetto. Grupo de escritores
postulaba un retorno al realismo para reflejar los div
problemas de América. Sin romper totalmente con la trad
inmediata anterior -salvo el grupo de los denomi
parricidas-, la literatura comenzó a problematizar el len
como vehículo y materia esencial de lo narrativo. La estru
de las ficciones constituye el soporte de un nuevo mod
explorar la realidad. Los problemas y condiciones del ho
americano son expuestos con visiones que lindan co

expresionismo y el crudo realismo, sin caer en la denuncia testimonial de los antecesores del grupo de Boedo.

Di Benedetto incorporó las nuevas preocupaciones de sus compañeros de generación. Renovó los procedimientos narrativos de sus ficciones, sin romper con la tradición anterior como propiciaban los parricidas. El realismo coexiste en sus ficciones con elementos fantásticos, con premisas del psicoanálisis y del conductismo, con la historia y la experimentación formal.

En Argentina, la caída del gobierno peronista trajo aparejado un movimiento de búsqueda y renovación por parte de esta nueva generación. La historia y el ensayo constituyen los hipotextos de una narrativa que se remonta a los acontecimientos ocurridos desde comienzos de siglo para analizar y explicar los problemas del presente. Esta nueva forma de realismo incorporó las influencias de la novela norteamericana, de la técnica cinematográfica, del psicoanálisis, de los medios de comunicación, elementos que se fusionan en obras que se constituyen en alegorías expresionistas del propio país.

Las obras publicadas por Di Benedetto después de 1955 se aproximan a los postulados del nuevo realismo. La localización y los temas de las ficciones se sitúan en ambientes regionales, en problemas sociales y humanos de marginación e incultura, como factores determinantes de las conductas de los protagonistas en relación con su medio y con su historia. Los relatos de *Grot*, de *Declinación y ángel* y de *El cariño de los tontos* son representativos de este periodo de mayor acercamiento al realismo. Las narraciones reproducen situaciones y problemas concretos del ámbito geográfico cuyano

BIBLIOTECA FACULTAD DE FILOSOFIA

en décadas próximas a los comienzos del siglo, situaciones que se proyectan hacia el presente. Las formas del lenguaje tienden a la objetividad mediante la focalización externa, el uso de puntos de vista impersonales. Procedimientos narrativos que desplazan a las formas autodiegéticas de la primera y de la última época.

La obra de Di Benedetto publicada en los años sesenta refleja la nueva situación cultural. Se localiza en centros urbanos y adopta nuevas formas de construcción de sus ficciones relacionadas con la modernidad.

La década de los sesenta, con posterioridad a la experiencia de la revolución cubana, significó un nuevo momento de crisis cultural que se trasladó a la forma de las ficciones. El compromiso ideológico, la expansión de la industria editorial, de los medios masivos de comunicación y la difusión masiva de la cultura contribuyeron a la gestación de una nueva situación cultural en hispanoamérica. El papel del autor, del libro, de las ideas generan el debate y el cuestionamiento de la estructura, del lenguaje, de la función del narrador, de la escritura misma dentro de las ficciones. Un nuevo grupo de narradores, procedentes de diferentes regiones del país, irrumpe en la literatura nacional. Los jóvenes escritores centran la problemática de sus ficciones en el análisis y en el proceso literario mismo, sin romper con los postulados estéticos de sus predecesores.

En estos años coexisten al menos tres grupos generacionales distintos. Los narradores del cuarenta siguen publicando sus obras junto a los del *55* y de los nuevos escritores que se incorporan al mercado editorial en la década del sesenta. Autores que fusionan, renuevan, buscan en la

tradición inmediata o más remota antecedentes, estéticas para introducir renovaciones en sus propias creaciones. La incorporación de elementos procedentes de la cultura de masas, se suma a la recuperación de otras formas olvidadas como el relato oral, la canción popular, el folletín. La influencia de la *beat generation*, de la cultura *kitsch*, la ruptura total de los géneros, convierte a la narrativa de los sesenta en complejos espacios de experimentación textual. La novela pone en cuestión el lenguaje que se vuelve sobre sí mismo en la construcción de ficciones que no poseen existencia más allá del texto mismo.

Las novelas del autor mendocino publicadas en esta década, *El silenciero* y *Los suicidas*, se inscriben en las nuevas tendencias. Tienen en común estas obras la localización en el ámbito urbano, más propicio para la introducción de los progresos técnicos de la modernidad: la industria y los medios masivos de comunicación. La ciudad moderna es el medio deshumanizado y alienante en el cual se desenvuelve la problemática existencial de la soledad, la alienación, el desgarramiento del hombre abandonado a la meditación metafísica y al absurdo de la existencia. Los procesos de intertextualidad, la superposición de diferentes géneros narrativos -periodismo, ensayo, novela policial, psicológica, fantástica-, destruyen el concepto de texto y de estructura de la ficción. El lenguaje coloquial parte de una profunda visión de la realidad circundante con los aportes de la filosofía y de la psicología. Ese lenguaje cotidiano se convierte en autorreferencial, se vuelve sobre sí mismo creando un universo textual sin proyección al exterior de la novela que requiere la cooperación textual del receptor para completar el significado.

La producción posterior del autor, realizada en su mayor

parte en el exilio a finales de la década del setenta y comienzos del ochenta, retoma y renueva procedimientos narrativos que están presentes desde los primeros relatos.

Hasta principios de los años setenta la narrativa de Di Benedetto evolucionó de forma paralela a las renovaciones estéticas y formales que se produjeron en todo el continente. Las décadas de los años setenta y ochenta se caracterizan por la diversidad y dispersión de la narrativa hispanoàmericana. El exilio y las dictaduras en varios países destruyeron la continuidad de un proceso de renovación y de interrelación en la novelística que se había inciado en décadas anteriores.

Entre 1978 y 1986, año de su muerte, Di Benedetto publicó sólo tres nuevos volúmenes, aparecidos años después de su encarcelamiento y exilio. *Absurdos* recoge una serie de cuentos y *nouvelles* de épocas anteriores y otros de nueva elaboración y de muy variada temática. El autor retoma las formas narrativas breves en las que introduce elementos fantásticos como una nueva estrategia discursiva. Lo fantástico ya no está al servicio de funciones simbólicas y alegóricas como en la primera época, sino como ficciones independientes que inciden en la coexistencia de espacios, tiempos, fenómenos disímiles, contrapuestos que coexisten en un mundo cotidiano. En la misma poética del relato fantástico se inscriben las narraciones de *Cuentos del exilio*. La investigación policial, las formas del relato oral, el cuento popular y la leyenda se introducen en lo fantástico con una significación humorística y lúdica. El humor prevalece en la atomización de las formas mínimas del relato que conforman epigramas y greguerías incorporadas en el mismo volumen.

La última novela del autor mendocino, *Sombras, nada*

más..., lleva a los límites extremos las formas de ruptura del texto y del *concepto de género. Biografía, memoria*, ensayo, periodismo, historia, se superponen y entrelazan en esta compleja novela. El *cuestionamiento del concepto de narrador*, personaje, autor como de los límites de la realidad y la ficción, de la función y límites de la escritura, se introducen en el texto con elementos fantásticos, los sueños, las evocaciones y los recuerdos. *Collage*, parodia, intertextualidad destruyen la trama de la ficción. En la misma tendencia de destrucción del texto practicada por Julio Cortázar *en Rayuela, se inscribe esta obra del autor mendocino.* Tras la destrucción de la trama subyace una voluntad constructiva. *Los sueños, los recuerdos, en* total libertad casi surrealista, se organizan en una sólida y meditada estructura.

En la evolución de la obra del autor, coincidente con los movimientos y rupturas que se produjeron en las letras hispanoamericanas en las últimas décadas, queda reflejada su universalidad pese a su procedencia y radicación en una *provincia argentina. Di Benedetto se inserta en la literatura* argentina e hispanoamericana con una obra original, de *contenido universalista. Obra que excede* la *simple* alusión a la "superación del regionalismo" y de "escritor del interior", rótulos *con los que* la *ha clasificado* la crítica bonaerense.

Constantes narrativas en la obra

Más allá de la evolución progresiva de las formas, poéticas y técnicas constructivas en la obra del autor *a través* de las tres décadas de su producción, cabe señalar la coherencia de los *planteamientos y preocupaciones que subyacen* en toda su producción narrativa.

La crítica sólo se ha ocupado del análisis aislado de las novelas publicadas en los años sesenta (la primera edición de *Zama* tuvo escasa repercusión): *Zama*, *El silenciero* y *Los suicidas*, sin prestar atención a la complejidad de los cuentos y a la importancia del género en toda la narrativa hispanoamericana contemporánea. Di Benedetto, como otros grandes narradores del continente, alternó de modo constante la novela con el relato breve y la *nouvelle* que ocupa un espacio importante en su obra.

El germen de toda la poética de Di Benedetto se halla en los cuentos breves y, en especial, en el primer libro de relatos, *Mundo animal*. El relato breve le sirve al autor como campo de experimentación de técnicas y motivos que luego se insertan y amplían en las novelas.

En el "Borrador de un reportaje" que precede la segunda edición de *Mundo animal*, Di Benedetto señala como una constante de sus obras: "Las recorre una preocupación esencial por el hombre interior".

A lo largo de su obra se modifican las técnicas narrativas, las formas discursivas, pero los temas centrales expuestos en los cuentos de este libro condensan los de toda su obra posterior. El problema de la indefensión del hombre frente al mundo en el que se halla inmerso, los sueños y las fantasías que se corporeizan en simbólicos animales que representan el horror, el miedo, la crueldad de la misma naturaleza del hombre, la fantasía como zona de refugio y compensación de lo que la vida niega, se reiteran en novelas y relatos posteriores. En otras narraciones se desdoblan y crecen como en una espiral o como en un laberinto que conduce por diferentes caminos hacia una única procupación: el hombre y su

destino en el mundo contemporáneo y el absurdo que rodea la existencia humana sin valores trascendentes. Isotopías que interrelacionan todas las creaciones ficcionales del autor, tanto los cuentos como las novelas.

Desde este primer libro de relatos el autor recurre a la experimentación con las formas narrativas. El relato breve le sirve como espacio propicio para introducir diferentes modos de inserción de lo fantástico. *Mundo animal* incorpora una serie de cuentos muy breves -o *short short stories* en la denominación de Howe-, que se presentan como narraciones abiertas, polisémicas, pese a la estructura externa que los asemeja a las fábulas y moralejas. En *Mundo animal* transgrede los postulados del cuento tradicional: los relatos carecen de un final explícito, en algunos introduce los modos polifónicos de enunciación, la alternancia de diferentes puntos de vista, relaciones de intertextualidad, la fragmentación mediante la intercalación de micro-historias. Procedimientos narrativos utilizados en "Volamos", "Amigo enemigo", "Hombre-perro", que luego se amplían y superponen en novelas y relatos posteriores.

Caracteriza también la mayor parte de la obra de Di Benedetto desde *Mundo animal*, la preferencia por la narración autodiegética. Procedimiento que tiende a otorgar un mayor grado de verosimilitud a la diégesis narrativa. Desde los primeros cuentos hasta *Sombras, nada más...* este procedimiento se va enriqueciendo con los desdoblamientos del *yo* narrativo. La ficción adquiere mediante la primera persona el valor de confesiones de las que se hace partícipe en el acto comunicativo al lector.

Desde los primeros relatos la ficción parte de una relación distorsionada entre el *yo* narrativo y el medio que lo

circunda. Los personajes son seres de apariencia normal y cotidiana, dotados de una lacerante conciencia de marginalidad, de soledad e incomunicación. Relación que se reproduce en *El pentágono*, *El silenciero*, *Zama*. Los protagonistas son seres rodeados por el desamor, el sentido de una culpa inconfesada que arrastran como una condena y que los inmoviliza. La inacción da lugar a la acción del pensamiento y de la conciencia que se interna en el laberinto de los sueños, las fantasías, el tiempo. El medio siempre es hostil, ya sea el siglo XVIII en *Zama*, una ciudad contemporánea como en *El silenciero* y *Los suicidas*, un pueblo de la provincia cuyana en "El cariño de los tontos". El mundo exterior, alienante e injusto, se convierte en la fuerza amenazadora que vuelca al hombre al interior de sí mismo.

El hombre se halla condicionado, expuesto a una forma de determinismo en su relación con el medio social, histórico y el ámbito familiar. Las conductas de los personajes son respuestas a los estímulos que el propio entorno provoca. Actos reflejos que condicionan los modos de acción, especialmente en ambientes de marginación y pobreza. Temática derivada del conductismo norteamericano y de las concepciones freudianas del inconsciente, que aparece en los relatos de *Mundo animal* y se reproduce en los relatos de *Grot*, *El cariño de los tontos* como en *Absurdos* y en las novelas.

Los personajes de las ficciones, seres vulgares y anónimos identificables con cualquier persona común, se convierten en antihéroes. Su trayectoria vital acaba en la destrucción y el fracaso como los personajes de los relatos de *Mundo animal*, de *El silenciero*, en los relatos de *Grot* y de *El cariño de los tontos*. En *El pentágono*, *Zama* y *Sombras, nada más*...los protagonistas quedan al borde del abismo y la nada, ante la

posibilidad de construir un nuevo destino. El lector, en el acto de cooperación textual, puede completar el significado que el autor deja expresamente abierto a las diversas posibilidades interpretativas.

Analogías, paralelismos y simetrías

La presencia de binomios antinómicos en la enunciación del título y el contenido de varios cuentos de *Mundo animal*, señala otra constante de la narrativa de Di Benedetto. Toda su obra gira en torno a conceptos y ejes paralelos, simétricos, y antagónicos. Humanidad-animalidad, civilización-barbarie, Europa-América se contraponen en el texto de *Zama*. Ruido físico-ruido metafísico van enajenando la conciencia del silenciero y de su amigo Besarión en *El silenciero*. Vida-muerte oscilan como dos polos alrededor de los cuales se tejen las historias e investigaciones en *Los suicidas*. En otros relatos se hacen presentes otros universos enfrentados y opuestos. Espacio urbano y ámbito rural, progreso opuesto a incultura y barbarie, realidad-fantasía subyacen como ejes de una visión dinámica y dialéctica que incluye al hombre en relación con el mundo y con su historia. Simetrías que aparecen también en los relatos de *Declinación y ángel*, *Grot* y *El cariño de los tontos*.

El juego con las analogías entre el mundo animal y el mundo de los hombres se asimila, por medio de lo fantástico, en textos de carácter simbólico y alegórico, capaces de irradiar múltiples significados. Este principio de analogía se reitera en toda la obra del autor. Las metamorfosis hombre-animal, hombre-alimento, surgen como una isotopía discursiva y significativa en novelas y cuentos de épocas posteriores. El mundo de los animales que el autor conoció en su geografía cuyana, también fue objeto de atención por parte de

recopiladores de leyendas y fábulas como Juan Draghi Lucero y Américo Calí. El autor retoma de la fábula tradicional el concepto de analogía que reelabora con criterios más cercanos al psicoanálisis que a la leyenda y la fábula. La relación entre los dos mundos surge como una proyección del inconsciente en los cuentos "En rojo de culpa", "Amigo-enemigo". En *Zama* el tropel de caballos desbocados y la aparición de un puma se relacionan con las pulsiones sexuales de don Diego. Los sueños eróticos del protagonista de *Los suicidas* se relacionan con la aparición de animales salvajes.

Esa indiferenciación que se produce entre el universo de los hombres y el de los animales tiende a la despersonalización del hombre. Los dos ámbitos se funden en uno: el de los seres vivientes, criaturas imperfectas, sin Dios ni salvación posible. Tema que se reitera en *El pentágono*, *El silenciero*, *Los suicidas* y en numerosos relatos breves.

A través de la metáfora de la animalización, el hombre es observado desde fuera, con todos los defectos de su propia naturaleza animal. Contenido significativo que se enuncia en el título del primer libro, mediante la relación analógica y metafórica que establece la aposición especificativa *Mundo animal*. En otro plano de significación el recurso al mundo de los animales, representa la misma dualidad que caracteriza el mundo de los hombres. Los conceptos del bien y del mal, de inocencia y pureza coexisten con los de maldad y destrucción. Antinomia que llega a límites extremos en "Sospechas de perfección", como en *El silenciero* y *Sombras, nada más...*

La única diferencia entre los dos ámbitos radica en la fuerza emergente de la condición humana: la culpa. El sentido de una justicia que no se llega a comprender, los factores

heredados del medio familiar, aparecen como elementos irreductibles desde las primeras narraciones. "En rojo de culpa", "Amigo enemigo", "Es superable", "Sospechas de perfección", reiteran el sentimiento de culpabilidad como fuerza desencadenante de los conflictos y de la destrucción del hombre. El carácter existencial del tema de la culpa se reitera bajo diversas formas en otros relatos como "El cariño de los tontos", "El Juicio de Dios". El protagonista de *El silenciero* es condenado a purgar en la cárcel la culpa por un delito que no se sabe si cometió. El periodista de *Los suicidas*, arrastra como una pesada carga la culpa por el suicidio de su padre que lo mueve a pensar en su propio suicidio.

La perfectibilidad del ser humano y la posibilidad de superar sus propias limitaciones en la búsqueda de un sentido trascendente, choca contra las imposiciones de la realidad cotidiana. La enajenación del silenciero está originada por el ruido físico, producto del progreso de las grandes ciudades, que no le permite hallar el sentido metafísico de la existencia. Amaya no puede sustraerse a la brutalidad y mediocridad de un pueblo atrasado e inculto en "El cariño de los tontos". Los personajes no hallan salvación, la degradación moral y humana los lleva hasta los límites de la existencia, donde se constata el absurdo de la misma.

En los primeros cuentos como en las novelas se refleja una cierta nostalgia por la infancia, por la perdida pureza, por la vida animal y su primigenia inocencia. Temas que se reiteran en otros volúmenes de cuentos, en *Zama* con la aparición del enigmático niño rubio, como en los relatos de *Grot* y en "Declinación y ángel". En otras narraciones, los niños son las víctimas de los errores, crueldades e incomprensiones de los adultos. Tema esbozado en los cuentos de *Mundo animal*, en

los relatos de *Grot*, "El cariño de los tontos" y se reitera en la última novela.

Narración e intertextualidad

En los cuentos del primer libro de relatos, *Mundo animal*, confluyen una gran cantidad de vertientes y antecedentes literarios y filosóficos. Desde el hiperrealismo kafkiano, pasando por la literatura fantástica y alegórica, las concepciones de la psicología freudiana y jungiana, hasta las premisas de la narrativa filosófica y metafísica. Tras estas huellas podemos encontrar pensamientos procedentes de Nietzche, Schopenhauer, Sartre, Kierkegaard, Freud, eclecticismo que caracteriza la literatura desde los años cuarenta. Antecedentes que el autor asimila y reelabora en la búsqueda de nuevas formas expresivas que se amplían y diversifican en las obras posteriores. Los procedimientos de transtextualidad están presentes en toda la obra del narrador. Aparecen esbozados en los primeros cuentos y se amplían fundamentalmente en las novelas, en las que la extensión permite la inclusión de numerosas referencias, citas, alusiones, parodias, imitaciones de otros textos.

Zama se construye como hipertexto de fuentes documentales e históricas, de pensamientos filosóficos y psicológicos, como imitación, parodia y fusión de múltiples fuentes de la cultura. Procedimientos constructivos que se amplían con la incorporación de documentación enciclopédica en *Los suicidas* y de textos periodísticos en *El silenciero*. En *Sombras, nada más* el *collage* de citas periodísticas, históricas, biográficas, literarias se superponen en el texto de la novela. Los procedimientos intertextuales se reiteran en relatos breves como cita, alusión, parodia, fundamentalmente en "As", "Falta

de vocación", "El cariño de los tontos", en los relatos de *Absurdos* y de *Cuentos del exilio*.

Los procedimientos intertextuales constituyen otro modo de fragmentación del relato. La incorporación de micro-historias, alusiones, citas, la superposición de secuencias de géneros diferentes, de varias historias que se interrelacionan -procedimientos iniciados en *Mundo animal*-, destruyen el concepto de texto. La superposición de discursos procedentes de diferentes ámbitos pone en duda la especificidad del lenguaje mismo. *El pentágono* se construye con las secuencias generadas en cada cuento. En *Zama*, cada parágrafo discursivo constituye una unidad semántica con múltiples connotaciones. En *Los suicidas* cada cita, transcripción y reactualización de textos históricos, filosóficos, estadísticos, puede ser leído en relación con el texto de la novela y con su propio hipotexto.

La complejidad y lecturas divergentes de cada texto proviene de la apertura del discurso a otros significados, al entrecruzamiento de diferentes discursos que amplían, en lugar de precisar, el significado de cada segmento. La utilización de las formas constantes del presente narrativo en todas las obras orientan el mensaje hacia la objetividad, a la transitividad absoluta. Las formas del presente convierten en sincrónica la relación del acto discursivo y el de la escritura. El presente propicia el diálogo con el receptor que reactualiza el proceso de lectura y relecturas.

El lenguaje y la escritura

En varios textos, la escritura se postula como medio de salvación y camino para la huida de la angustia existencial. El aburrido oficinista de *El pentágono* elabora, escribe y

reescribe cuentos en torno a un amor perdido de la juventud, para escapar al tedio y el engaño de su esposa. En el proceso continuo de escribir y borrar lo escrito para volver a escribir, Santiago crea una especie de palimpsesto en el que compone y descompone triángulos y pentágonos. En *El silenciero*, el oficinista hastiado por la monotonía de su vida y enajenado por el ruido, no puede escribir su proyectada novela *El techo*. En su lugar escribe, copia y transcribe informes, noticias periodísticas y de innumerables fuentes textuales acerca de los efectos nocivos de la contaminación acústica. Luego pretende escribir una novela policial que es la narración de su propia historia. La ficción se introduce en otra ficción, la intriga, la sospecha que proyectaba para la trama de la novela rodea al propio personaje que acaba en la cárcel como presunto autor de un atentado. Manuel Fernández, el secretario de Zama, escribe novelas para el futuro, porque siente la necesidad de escribir. El protagonista de *Los suicidas* escribe y transcribe innumerables informes científicos que le servirán para investigar las causas del suicidio en los hombres. Del mismo modo, Emanuel transcribe noticias, informes periodísticos, cartas, sueños en el *collage* de *Sombras, nada más*.

En los cuentos que Santiago elabora en su mente en *El pentágono*, lo imaginario construye la realidad de lo narrado. La huella discursiva es la de la propia consciencia, sin proyección exterior, reproduciendo el discurso autodiegético que predomina desde los primeros relatos. La fantasía de Santiago en *El Pentágono*, la de don Diego de Zama, del protagonista de *El silenciero*, la del periodista de *Los suicidas*, como la de Emanuel en la última novela, va construyendo un complejo discurso que se vuelve sobre sí mismo, que repite, reescribe y reitera las huellas de la consciencia.

El cuestionamiento de la escritura misma y de su lenguaje, de la estructura de las ficciones, de la función del narrador y del autor, aparecen ya esbozados en los primeros cuentos de *Mundo animal*. En *El Pentágono*, estos procedimientos incluyen la destrucción de la frontera entre cuento y novela, la autonomía de los personajes y la ruptura de los límites entre realidad y fantasía. El lenguaje constituye el instrumento y límite de la creación misma. Los relatos de *Mundo animal* como los que componen *El Pentágono* fueron elaborados a mediados de los años cuarenta -de acuerdo con las declaraciones del autor-. Referencia cronológica que corrobora el camino de experimentación iniciado por el escritor, en consonancia con las premisas de la generación del cuarenta. Renovación formal que se anticipa a la novela "de lenguaje" de las décadas siguientes.

Santiago, como Brausen en *La vida breve* de Onetti, se salva de su angustia, de su aterradora soledad por medio de la palabra, de la escritura. La ficción lo aleja de la realidad, aunque ésta se reproduzca de manera simétrica. Las fantasías de la imaginación reproducen y duplican las mismas formas de la realidad de la que se pretendía huir. El conflicto de la escritura es, al mismo tiempo, el conflicto del hombre. El demiurgo-escritor sólo puede crear hombres a su imagen y semejanza. Situación que se reitera en *Zama* y *El silenciero*. Lo que importa en estas ficciones, más allá de las anécdotas que se narran es el proceso constructivo en sí mismo, el dinamismo que una visión duplicada de la realidad genera en cada secuencia.

Identidad y alteridad

Otra constante en las narraciones del autor se relaciona

BIBLIOTECA

con las escisiones y proyecciones del *yo* narrativo en otros seres. La figura del *otro*, que se proyecta en metamorfosis animales en los primeros cuentos, asumen formas complementarias, otras veces contrapuestas del propio narrador. Un hombre puede ser varios hombres a la vez, proyectarse en otros que cumplen y asumen su propio destino en la ficción. Las proyecciones de Santiago en *otros*, se produce en el proceso abstracto y materializador de su propia consciencia en *El pentágono*. En *Zama* los *otros* aparecen como figuras complementarias y contrapuestas a don Diego. Ventura Prieto y Vicuña Porto constituyen fragmentos de la conciencia del propio Zama. Marcela representa la parte negativa, la pulsión thanática del protagonista de *Los suicidas*. Temas que se reiteran con matices más indiferenciados en la figura de Besarión en *El silenciero*, en los personajes de Emanuel, Leoncio Leonardo y Maldoror en *Sombras, nada más...*

La unidad del ser queda desdibujada, fragmentada. El *yo* se representa como la imagen reflejada en un espejo roto que amplía y multiplica la misma figura. Símbolo de la fragmentación de la consciencia en un mundo alienante en el que no hay una jerarquía de hechos y valores constantes.

La aventura del viaje

La narración de procesos interiores, de las evoluciones de la consciencia de los personajes aparece como una constante que se reitera desde *Mundo animal* hasta la última novela del autor.

Las formas interiores del pensamiento permiten la aventura del viaje. Espacios, tiempos, geografías, realidades pueden ser reelaboradas por la fantasía, los sueños, las asociaciones libres del pensamiento. Toda aventura interior constituye

una incitación al viaje, como reflexiona al comienzo de la novela don Diego de Zama al contemplar las aguas del río.

En los relatos de *Mundo animal* las aventuras de la imaginación proyectan viajes simbólicos hacia espacios utópicos, vuelos alegóricos para escapar de la mediocre vida cotidiana. En toda la obra del autor la introspección de la conciencia conlleva la realización de algún desplazamiento hacia espacios míticos y la realización de viajes iniciáticos. En *El pentágono*, Santiago es condenado por sus personajes a realizar un viaje a los Andes. Don Diego de Zama realiza un viaje inverso desde la civilización hacia el interior de América y la barbarie que desecha. Pablo y Renato de desplazan desde el presente hacia el tiempo primigenio, a los orígenes de América para refundarla en "Onagros y hombre con renos". Emanuel, en *Sombras, nada más...* regresa mediante los sueños y recuerdos al interior de América, al pasado, al espacio de la añorada juventud.

El viaje, el retroceso al pasado y a la historia, adquiere connotaciones arquetípicas, que se relacionan con la tradición de la novela de la década del cuarenta. Las proyecciones de la conciencia permiten refundar la historia, reconstruir y desmitificar el pasado, elaborar nuevas epopeyas en las que coexisten espacios, tiempos y culturas diferentes. "Aballay", "Felino de Indias", "Tríptico zoo-botánico", se inscriben en esa misma tendencia.

El realismo y la historia

En el periodo de mayor acercamiento de Di Benedetto a las formas del nuevo realismo que propugnaban los miembros de su generación, modificó los planteamientos estéticos, las poéticas

del relato para reescribir, con nuevos procedimientos, temas que ya aparecían esbozados en *Mundo animal*. Los desplazamientos hacia pueblos remotos, a las zonas desérticas cuyanas y a los montes de la región andina pretenden mostrar una visión más descarnada de realidades sociales y humanas en relación con la historia y la cultura.

Los relatos de *Grot*, de *Declinación y ángel*, *El cariño de los tontos*, inciden en las analogías entre el mundo de los hombres y de los animales, en los ambientes de marginación y pobreza que condicionan la racionalidad del hombre, en mostrar a la infancia como víctima de los errores de los adultos. En el discurso predominan las formas descriptivas, las imágenes visuales, sonoras y líricas. La narración se convierte en heterodiegética, el modo de focalización externo tiende a generar una mayor objetividad en la sucesión y superposición de numerosas secuencias al modo de la proyección fílmica. Las formas narrativas del presente, el dialogismo del discurso y las visiones enfrentadas de los diferentes personajes tienden a brindar una visión más objetiva de lacerantes realidades que no desechan totalmente lo fantástico.

Esta tendencia realista surge en la obra del autor con posterioridad a la caída del gobierno peronista. El relato "Falta de vocación", de *Grot*, es la clave de esa inflexión de lo fantástico con carácter simbólico y alegórico de la primera época del narrador. La renuncia de don Pascual a la literatura fantástica que libera los monstruos de la imaginación, coincide con la puesta en práctica por parte del autor de un nuevo modo de narrar desprovisto de simbolismos. La renuncia de don Pascual simboliza el abandono de un estilo que el autor había iniciado bajo el signo de la persecución y la censura que obligaba a encubrir bajo la forma de alegorías y símbolos los

temas que luego se despliegan de manera más abierta.

Pese a este breve periodo de acercamiento a las formas del realismo, asociadas al neorrealismo fílmico y literario, Di Benedetto no abandonó nunca la poética del relato fantástico. Adoptó nuevas estrategias discursivas para presentar hechos insospechados dentro de una realidad cotidiana. En los últimos libros de relatos, lo fantástico surge con un carácter lúdico y humorístico en cuentos que reiteran la problemática existencial del hombre en el mundo contemporáneo. En toda su trayectoria como narrador, Di Benedetto reescribe sobre lo ya escrito, experimenta nuevos enfoques, estilos, puntos de vista. Las relaciones de intertextualidad se efectúan en relación con otros textos, como con los propios del autor. Novelas y cuentos recrean los mismos mundos ficticios, proponiendo modos de escritura que son, al mismo tiempo, una corrección y una reflexión de la escritura anterior.

Las novelas como los relatos, tras argumentos simples, situaciones tomadas de la vida cotidiana, amplían y proyectan esas mismas situaciones iniciales con planteamientos filosóficos, metafísicos que problematizan el destino y la situación del hombre frente al mundo. Discurso reflexivo que se vuelve sobre sí mismo para analizar la alienación en el mundo contemporáneo y que pone en cuestión el proceso mismo de la literatura.

Las formas de destrucción del concepto de texto, la antiliteratura que domina la narrativa de las últimas décadas en las que se inscribe el narrador argentino, se instaura como una manera de cuestionamiento del mismo concepto de realidad. El aparente caos de las ficciones constituyen un reflejo del desorden que acecha al hombre en un mundo deshumanizado.

ANTERIOR SIGUIENTE

BIBLIOGRAFIA

BIBLIOGRAFIA

OBRAS DEL AUTOR

I. CUENTO:

DI BENEDETTO, Antonio:

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

2a. edición, Buenos Aires, Fabril, 1971. Contiene: *Mariposas de Koch, Amigo enemigo, nido en los huesos, Es superable, Reducido, Trueques con muerte, Hombre-perro, En rojo de culpa, Las poderosas improbabilidades, Volamos, sospechas de perfección, Algo del misterio, Bizcocho para polillas, La comida de los cerdos, Salvada pureza.*

-- --------- ------- *Crot*, Mendoza, D'Accurzio, 1957. Contiene: *Enroscado, Falta de vocación, As, El juicio de Dios, No.*

2a. edición con el título de *Cuentos Claros*, Buenos Aires, Galerna, 1969. Contiene los mismos cuentos que la 1ra. edición.

-- --------- ------- *Declinación y ángel. Edición bilingüe español-inglés*, Mendoza, Biblioteca Pública San Martín, 1958.
Contiene: *El abandono y la pasividad* y *Declinación y ángel.*

-- --------- ------- *El cariño de los tontos*, Buenos Aires, Goyanarte, 1961.
Contiene: *Caballo en el salitral, El puma blanco, El cariño de los tontos.*

-- --------- ------- *Two stories. Edición bilingüe español-inglés*, Mendoza, Ediciones Voces, 1965.
Contiene: *El abandono y la pasividad* y *Caballo en el salitral.*

-- --------- ------- *El juicio de Dios. Antología de cuentos*, Buenos Aires, Orión, 1975.
Contiene:
-Dos cuentos de *El cariño de los tontos: Caballo en el salitral* y *El puma blanco.*
-Siete de *Mundo animal: Reducido, Amigo enemigo, Es superable, Bizcocho para polillas, Salvada pureza, Volamos, Las poderosas improbabilidades.*
-Dos de *Declinación y ángel: El abandono y la pasividad, Declinación y ángel.*
-Cuatro de *Cuentos claros: Enroscado, Falta de vocación, As, El juicio de Dios.*

-- --------- ------- *Absurdos*, Barcelona, Pomaire, 1978.
Contiene: *Caballo en el salitral, El juicio de Dios, Málaga Paloma, Aballay. Tríptico zoo-botánico con rasgos de improbable erudición: primero del tríptico-Vizcachas, Segundo del tríptico -Sargazos, Tercero del Tríptico -*

Conejos. Hombre invadido, Cínico y ceniza, Pez, Felino de Indias, Obstinado visor. Onagros y hombre con renos, Los reyunos, Italo en Italia.

-- --------- ------- *Caballo en el salitral.* Recopilación de *cuentos*, Barcelona, Bruguera, 1981.

Contiene: *No, Caballo en el salitral, Aballay, Amigo enemigo, El abandono y la pasividad, Enroscado, Falta de vocación, Obstinado visor, Felino de Indias, Pez, Volamos, As, El juicio de Dios, Pintor o pintado.*

-- --------- ------- *Cuentos del exilio*, Bs. Aires, Brugera, 1983.

Contiene: *Extremadura, En busca de la mirada perdida, Hombre de escasa vida, Recepción, El lugar del malo, Feroces, Trópico, Volver, Encuentro, Bueno como el pan, Relojismos, Espejismos, Dos hermanos, Asmodeo, anacoreta, Orden de matar, Así de grande, El barquero, Visión, Martina espera, La imposibilidad de dormir, Gracias a Dios, La búsqueda del diablo, Hombre-pan dulce, Rincones, De cómo nacen los hombres libres (I), De cómo nacen los hombres libres (II), De cómo evolucionan los oficios del hombre, La verdadera historia del pecado original, Sueño con arca y pavo, La presa fácil. Lazarillo de Hermosilla, Bata rosa propicia, de la nada, el espanto, Hombre en un agujero, Ortópteros.*

-- --------- ------- *Páginas de Antonio Di Benedetto. Seleccionadas por el autor*, Buenos Aires, Celtia, 1987.

Contiene: Novelas (fragmentos) *Zama*, *El hacedor de silencio*, *Los suicidas*. Cuentos: *Aballay*, *No*, *Caballo en el salitral*, *Málaga paloma*, *Pez*, *Pintor o pintado*, *Conejos*, *enroscado*, *As*, *El juicio de Dios*, *soñar en un agujero*, *Niños*, *Autobiografía*, *Gratitud*.

-- --------- ------: *Cien cuentos* y *Cuentos completos*. Volúmenes inéditos; derechos de Alianza Editorial, Madrid-Buenos Aires. El primer volumen incluirá los 87 cuentos cortos del autor, más los 16 capítulos de *El pentagóno* o *Annabella* y tres fragmentos de *El silenciero*. Sólo siete de los relatos breves son totalmente inéditos. El segundo recogerá los cuentos largos o *nouvelles*: *Pez*, *Enroscado*, *El Juicio de Dios*, *Aballay*, *El cariño de los tontos*, *Italo en Italia*, *Onagros y hombre con renos*, *En busca de la mirada perdida*, *As*, *Declinación y ángel*, *El puma blanco* y *Ortópteros*.

II. NOVELA:

DI BENEDETTO, Antonio: *El pentágono. Novela en forma de cuentos*, Buenos Aires, Ediciones Doble P, 1955. 2da. edición con el título de : *Annabella. Novela en forma de cuentos. (El pentágono pasado en limpio por el autor)*, Buenos Aires, Orión, 1974.

-- --------- ------- *Zama*, Buenos Aires, Ediciones Doble P, 1956. 2da. edición, corregida por el autor: Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1967. 1a. edición en España: Barcelona, Planeta, 1972. Tercera edición, Barcelona, Círculo de Lectores, 1974. Quinta edic., Madrid, Alfaguara, 1979.

-- --------- ------- *El silenciero*, Buenos Aires, Troquel, 1964. 2da. edición Buenos Aires, Orión 1975. 3ra. edición -1ra. en España- con el título: *El hacedor de silencio*, Barcelona, Plaza y Janés, 1982.

-- -------- ------- *Los suicidas*, Buenos Aires, Sudamericana, 1969. Reediciones del Centro Editor de américa Latina, Buenos Aires, 1982 y 1987.

-- --------- ------- *Sombras, nada más...*, Madrid-Buenos Aires, Alianza, 1985.

III. RELATOS PUBLICADOS EN PERIODICOS Y REVISTAS:

DI BENEDETTO, Antonio: "Asignación sucesiva de un sueño", en *Versión*, Nro.: 1, Mendoza, Biblioteca Pública San Martín, 1958, pp. 75-76.

-- -------- ------ "El puma blanco", en *Ficción*, Nro.: 19, Buenos Aires, Mayo-Junio de 1959, p. 19.

-- -------- ------- "Parábola del deseo, la maceración y la esperanza", en *Ficción*, No.24-25, Buenos Aires, Marzo-Junio, 1960, pp.259-262

-- -------- ------ "Los suicidas" (fragmentos de la novela), en *Primera Plana*, No. 249, Buenos Aires, 3 de Octubre de 1967, pp. 84-85.

-- ------- ------ "Reunión, en Nochebuena, de gente que sueña", en *Femirama*, Buenos Aires, Diciembre de 1967.

-- ------- ------- "Falta de vocación", en *Boom*, Rosario, Abril de 1969, pp. 66-68.

-- -------- ------ "Reducido", en "Clarín", Buenos Aires, 11 de Noviembre de 1971.

-- -------- ------ "Caballo en el salitral", en *Confirmado*, Buenos Aires, 20 de Diciembre de 1971.

-- ------- ------- "Mariposas de Koch" y otros cuentos de *Mundo animal*, en "Clarín", Buenos Aires, Noviembre de 1971.

-- ------- ------- "El cuento del año: 'El juicio de Dios'", en *Gente*, Buenos Aires, 6 de Enero de 1972.

-- ------- ---- "Feroces en una tarde hermosa", en *El urogallo*, Madrid, No. 17, Madrid, Septiembre-Octubre, 1972, pp. 41-44.

-------- ----- -- "Un fondo de agua", en *Crisis*, Nro.: 20, Buenos Aires, Diciembre de 1974, pp. 44-46.

-- ------- ------ "Tejedor teje mimbre", en "La opinión", Buenos Aires, 13 de Febrero de 1975.

-- -------- ---- "El cariño de los tontos", en *Vosotras*, Buenos Aires, Nos. 20-24, Febrero, 1975.

-- -------- ----- Los grandes cuentos: "Málaga paloma" y "Felino de Indias", en "La Opinión", Nro.: 17, Buenos Aires, 1977.

-- -------- ---- "Pintor o pintado", en "La Nación", Buenos Aires, 18 de Diciembre de 1977.

-- -------- ----- "Pintor o pintado" y "Cínico y ceniza", en "La Prensa", Buenos Aires, 21 de Mayo de 1978.

-- ------- ------ "Cajas o Abel", en "La Prensa", Buenos Aires, 2 de Abril de 1978.

-- ------- ------ "Relojismos", en *La nueva estafeta*, Madrid, Julio de 1979, p. 120.

-- ------- ------ "Relojismos", en *Foro literario*, No.7/8, Montevideo, 1980.

-- ------- ------ "Silencio y ternura", en *Clarín Revista*, Buenos Aires, 25 de Noviembre de 1981.

-- -------- ------ "*El hombre atrapado en un pozo*", en *Cuadernos Hispanoamericanos*, Nro.: 402, Instituto de Cooperación Iberoamericana, Madrid, Diciembre de 1983, pp. 45-46.

-------- -----: "El llamador de bronce", en "Clarín", Buenos Aires, 25 de Diciembre de 1884. REEDITADO con el nombre: "Manos en la noche", en *Construyendo* ,Nro.: 10, Buenos Aires, Instituto Esteban Echeverría de Munro, Noviembre de 1985.

-- -------- ------ "El amor entra por los ojos", en "Clarín", Buenos Aires, 18 de Julio de 1885, Suplem. de Cultura y Nación.

IV. RELATOS RECOGIDOS EN ANTOLOGIAS.

DI BENEDETTO, Antonio: "Caballo en el salitral", en *Antología del joven relato latinoamericano*, Buenos Aires, Fabril Editora, 1972.

-- -------- ------ "Pero uno pudo", en Fernando Sorrentino (Selec.): *Treinta y cinco cuentos breves argentinos. Siglo XX*, Buenos Aires, Plus Ultra, 1973, pp. 69-72.

-- -------- ------ "No", en *Mi mejor cuento*, Buenos Aires, Orión, 1973.

-- -------- ------ "Mariposas de Koch", en Haydée Jofre Barroso (Selec.): *Así escriben los latinoamericanos*, Buenos Aires, Orión, 1974. pp.139-143.

-- -------- ------ "Pajaritos en la cabeza", en Haydée Jofre Barroso (Selec.): *Así escriben los argentinos*, Buenos Aires, Orión, 1975.

-- -------- ------ "Los reyunos", en Jorge Lafforgue (Comp.): *Misterio Cinco. Los ganadores del Primer concurso latinoamericano de cuentos policiales*, Buenos Aires, Siete Días Club, 1975.

-- -------- ------ "El abandono y la pasividad", en Hermes Villordo, Oscar y Jorge Cruz: *Antología de la prosa poética argentina*, Buenos Aires, Kapelusz, 1976, pp.195-197.

-- -------- ------ "Caballo en el salitral" y "El juicio de Dios", en DE PAULA, Luis: *Diez narradores argentinos*, Barcelona-Buenos Aires, Brughera, 1977, pp.47-55 y 57-91.

-- ------- -------: "El juicio y el viaje" (último cuento de *Annabella*), en "Antonio Di Benedetto", Verdevoye, Paul: *Antología de la narrativa Hispanoamericana (1940-1970)*, Madrid, Gredos, 1979, vol. I, pp.338-346

-- ------- -------: "La vida o la muerte" (fragmento de *Zama*), en "Antonio Di Benedetto", *VERDEVOYE, Paul: Antología de la narrativa Hispanoamericana (1940-1970)*, Madrid, Gredos, 1979, vol. I, pp.346-352

-- -------- ------ "Amigo enemigo", en *Narradores argentinos*. Edición Bilingüe, München, Deutscher Tascurbuch, verlag, 1980.

-- -------- ------ "El pretendiente", en *Cuentos de hoy mismo. los ganadores del Concurso de Cuentos 1982*, Buenos Aires, Círculo de Lectores, 1982.

-- -------- ------ "Cínico y ceniza", en ALMEIDA de Gargiulo, Hebe, Alda Frasinelli de Vera y Elsa Esbry de Yanzi (Selec.): *Cuentos regionales argentinos: La Rioja, San Juan, San Luis*, Buenos Aires, Edic. Colihue, 1983.

-- -------- ------ "Falta de vocación", en LEON, Olver Gilberto de (comp.) : *Cuentistas hispanoamericanos en La Sorbona*, Barcelona, Mascarón, 1983, pp. 87-97.

-- -------- ------ "Intensa mirada filial", en *Encuentro en Praga*. II Premio Alfambra, Valencia, Prometeo, 1983, pp. 35-44.

-- -------- ------ "Reducido", en *17 cuentos fantásticos argentinos. siglo XX*, Buenos Aires, Plus Ultra, 1986.

-- -------- ------ "El amor entra por los ojos", en BAJARLIA, Juan Jacobo (comp.): *El fin de los tiempos. Cuentos fantásticos*, Buenos Aires, Gente Sur, 1990, pp. 49-50.

-- --------- ------- "Caballo en el salitral", en PLAZA, Ramón (comp), FERRO, Roberto (prólogo) *Los nuevos clásicos. Narrativa del 60. Antología*, Buenos Aires, Gente Sur, 1990, pp.71-77.

V. RELATOS RECOGIDOS EN ANTOLOGIAS EN OTROS IDIOMAS.

ALEMAN:

DI BENEDETTO, Antonio: "Pferd in der salpetergrube", en *Der weisse sturm und andere argentinische Erzählungen*, Verlag, Tübingen und Basel, Horst Ermann, 1972.

-- -------- ------ "Caballo en el salitral", en Oerley, W. A. y Curt Meyer-Clason: *Der weisse sturm und andere argentinische Erzählungen*, Sttutgart, 1973.

-- -------- ------ "No", en GUNTER, Lorenz (comp.): *Lateinamerika-stimmen eines kontinents*, Alemania-Suiza, Bale Erdmann, 1974.

-- -------- ------ "Amigo enemigo", en *Narradores Argentinos*. Edición bilingüe castellano-alemán München, Deutscher Tascurbuch, Verlag, 1980.

-- -------- ------ "Orthopteren", en *Ein never name*, ein *fremdes gesicht. 26 neve arzählungen aus latelnamerika*, Edit. Luchterhand von José Antonio Friedl Zapata, Darmstadt und Nevwied, 1987.

ITALIANO:

-- -------- ------ "Falta de vocación", en MOGNI, Franco (comp.): *Latinoamericana. 75 narratori*, Firenze, Valecchi. Introducción de Angel Rama, 1985.

INGLES:

-- -------- ------ "Life can be overcome", en *Giant talk: an Anthologie of third world writings*, New York, Random House, 1975, pp. 502-505. Tradución de H.E. francis.

-- -------- ------ "Tres cuentos de *Mundo animal*", en *Antología de escritores del Tercer Mundo*, New York. Random House, 1985.

FRANCES:

-- -------- ------ "Zama" -fragmento de la novela-, en LEON, Olver Gilberto de: *Literaturas ibéricas y latinoamericanas contemporáneas*, París, Editions Ophrys, 1981.

-- -------- ------ "Málaga paloma", en LEON, Olver Gilberto de y Rubén Bareiro Saguier (comp.) : *Anthologie de la nouvelle hispanoamericaine*, París, Editions Pierre Belfond, 1982.

-- -------- ------ "Nous volons", en *Europe*, Nro: 690, París, Octubre de 1986. Traducción de Juan Marey.

BULGARO:

-- -------- ------ "Mariposas de Koch", en *Cuentos fantásticos latinoamericanos*, Sofía, Plovdiv Jristo Danov, 1980. Traducción de de Elena Yulzari.

VI. NOVELAS TRADUCIDAS A OTROS IDIOMAS:

ALEMAN:

DI BENEDETTO, Antonio: *Und Zama wartet*, Verlag-Tübingen und Basel, Horst Erdmann, 1967.

-- -------- ------ *Stille*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1968.

FRANCES:

-- -------- ------ *Zama*, París, Denöel, 1976.

ITALIANO:

-- -------- ------ *Zama*, Torino, Einaudi, 1977.

POLACO:

-- -------- ------ *Zama*, Kracov, Wydawnictwo Literackie, 1976.

VII. GUIONES CINEMATOGRAFICOS:

DI BENEDETTO, Antonio: El *inocente*", *guión cinematográfico* de "El Juicio de Dios", Buenos Aires, Instituto Nacional de Cinematografía, 1959.

-- -------- ------ "Alamos talados", guión cinematográfico de la novela homónima de Abelardo Arias *escrito por Abelardo Arias y Antonio Di* Benedetto; Film dirigido por Catrano Catrani, Bueno Aires, Instituto Nacional de Cinematografía, 1965.

VIII. PROLOGOS Y ARTICULOS DE DI BENEDETTO SOBRE SU OBRA:

DI BENEDETTO, Antonio: "Prólogo", en *Mundo animal*, Mendoza, D'Accurzio, 1953.

-- -------- ------ "Declaración preliminar", en *Declinación y ángel*, Mendoza, Biblioteca Pública San Martín, 1958.

-- -------- ------ Nuestra experiencia frente al cine y la literatura", en *Semana de Literatura y cine argentinos*, Mendoza, Universidad Nacional de Cuyo, 1972.

-- -------- ------ "Ilustración para el lector", en *Cuentos del exilio*, Buenos Aires, Bruguera, 1983.

-- -------- ------ "Datos bio-bibliográficos anotados hasta 1983", elaborado para la concesión del título de Doctor Honoris Causa por la Universidad Nacional de Cuyo. Copia *mecanografiada*, Buenos Aires, 1983.

-- -------- ------ "Información", elaborada para la edición de *Cien cuentos* e "Información" para *Relatos completos*, ediciones proyectadas por Allanza Editorial (inéditos). Copia mecanografiada, Buenos Aires, 1986.

IX. SINTESIS DE CONFERENCIAS PRONUNCIADAS POR ANTONIO DI BENEDETTO:

DI BENEDETTO, Antonio: "Sobre literatura fantástica habló Di Benedetto", *La Prensa*, Buenos Aires, 5 de Octubre de 1958.

DI BENEDETTO, Antonio: "Síntesis de una conferencia de Di Benedetto sobre literatura fantástica en la Biblioteca Nacional. Acto presidido por Jorge Luis Borges", *La Razón*, Buenos Aires, 5 de Octubre de 1958.

-- -------- ------ "La fantástica como realidad", conferencia pronunciada en el Congreso de escritores de lengua española, Caracas, 1982.

-- ---------- -----: "Nuestra experiencia frente al cine y la literatura", en *Semana de literatura y cine argentinos*, Mendoza, Universidad Nacional de Cuyo, 1972.

REPORTAJES Y ENTREVISTAS:

A. Sin indicación del autor del reportaje:

-"Reportaje sin reportero", en "Córdoba", Córdoba, 5 de Junio de 1962.
-"Reportaje a Di Benedetto en ocasión del viaje para el Jurado del Concurso de Editorial Rueda", en *Análisis*, Nro: 450 Buenos Aires, Octubre de 1969.
-"Algunas novedades sobre porteños y provincianos", en "Clarín", Buenos Aires, 25 de Mayo de 1971, p. 2.
-"Antonio Di Benedetto, novelista argentino", en *Testigo*, Nro: 7, Buenos Aires, 1972, pp. 147-148.
-"Antonio de Benedetto", en *La historia de la literatura argentina*, Vol. VI, pp. 409-414, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1976.
-"Escribir la nostalgia de lo que no sucede. Entrevista con Antonio Di Benedetto", en *Consulta semanal*, Madrid, 1975.
-"Di Benedetto, la literatura y la conciencia", en "Diario de Las Palmas", Las Palmas de Gran Canaria, 3 de Agosto de 1979.
-"El sufrimiento es un compañero del escritor. Antonio Di Benedetto", en "La Verdad", Murcia, 5 de Agosto de 1979.
-"Antonio Di Benedetto: una silenciosa maestría", en "La Vanguardia", Barcelona, 17 de Agosto de 1982.
-"Antonio Di Benedetto", en *Vigencia*, Nro: 54, Buenos Aires, Noviembre, 1981.
-"Encuesta a la literatura argentina contemporánea: Antonio Di Benedetto, Guillermo Boido, Sergio De Cecco, Jorge Riestra",en *Capítulo. La historia de la literatura argentina*, Nro: 145, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1982.

B. Con especificación del autor del reportaje:

ALMADA ROCHE, Armando: "Antonio Di Benedetto: entre los grandes narradores argentinos", en "La Prensa", Buenos As.,26 de Febrero de 1984

------ ----- ------: "Entrevista a Antonio Di Benedetto: El escritor es un demonio que sufre", en "Clarín", Buenos Aires, 16 de Octubre de 1986, p. 6.

ANDREU, Jean: "Entretiens", *Cahiers de monde hispanique et luso-brésiellen CARAVELLE*, Nro: 42, Toulouse, Université de Toulouse-Le Mirail, 1984, p. 164.

BRACELLI, Rodolfo: "Un escritor en serio", en *Gente*, Buenos Aires, 1971, pp. 84-88.

HALPERIN, Jorge: "Conversación con el escritor Antonio Di Benedetto: Lentamente estoy volviendo al exilio", en "Clarín", Buenos Aires, 14 de Julio de 1985, p. 18.

LORENZ, Günter: "Antonio Di Benedetto", en *Diálogo con América Latina*, Ediciones Universitarias de Valparaíso Pomaire, 1972, pp. 109-140.

MARA, Susana: "Antonio Di Benedetto. Entrevista con el escritor en el Programa de RTV *Escrito en América*, en *Teleradio*, Madrid, 1978.

REALE, Dennis: "Antonio Di Benedetto y *la fantástica* como realidad", en "Diario de Mallorca", Mallorca, 13 de Octubre de 1982.

RECIO, Paloma: "Entrevista con Antonio Di Benedetto: La soledad como protección", en *Quimera*, Nro: 59, Barcelona, Montesinos Editor, Diciembre, 1986, pp.35-39.

SOLER SERRANO, J.: "Mis personajes favoritos. Resumen de las más famosas entrevistas en el programa *A fondo:* Antonio Di Benedetto", *en TP*, Nro: 77, Madrid, Año XII, 11-17 de Septiembre de 1978, pp. 609-616.

URIEN BERRI, Jorge: "Entrevista: Antonio Di Benedetto el autor de la espera", en "La Nación", 19 de Octubre de 1986, p. 6.

VAZQUEZ, María Esther: "Con Antonio Di Benedetto", en "La Nación", Buenos Aires, 14 de Diciembre de 1984.

ZARAGOZA, Celia: "Antonio Di Benedetto: los cuentos de mi madre me enseñaron a narrar", en *Crisis*, Nro: 20, Buenos Aires, Diciembre de 1974, pp. 40-44.

ZARAGOZA, Celia: "Antonio Di Benedetto: El instinto de muerte es tema permanente en mis libros", en "El País", Madrid, 14 de Enero de 1979.

ZELARAYAN, Ricardo: "Un ser desdichado que tiene que luchar contra la palabra", en "Clarín", Buenos Aires, 12 de Junio de 1975, pp. 1-5.

BIBLIOGRAFIA SOBRE LA OBRA DE ANTONIO DI BENEDETTO

I. Libros:

CRESWICK, Hilda Moira: *El tema de la autodestrucción en la narrativa de Antonio DI Benedetto*, Otawa, The University of New Brunswick, Departament of Romance languajes, Tesis for ther degree of Master of Arts, 1971, 100 pp. -copia en microfilm-.

FILER, Malva: *La novela y el diálogo de los textos. "Zama" de Antonio DI Benedetto*, México, Oasis, 1982.

RICCI, Graciela: *Los circuitos interiores. "Zama" en la obra de Antonio DI Benedetto*, Buenos Aires, Fernando García Cambeiro, 1974.

SAGUI, Teresita: *Antonio DI Benedetto: la nostalgia del ser como forma de exilio*, Mendoza, Centro Argentino de Estudios Interdisciplinarios 1988.

II. Artículos recogidos en libros:

A.A. V.V.: "Antonio di Benedetto", en *Encuesta a la literatura latinoamericana*, Buenos Aires, Centro Editor de américa Latina, 1987, pp. 409-415.

ABAD DE SANTILLAN, Diego: *Gran enciclopedia argentina*, Buenos Aires, Ediar, 1956-64, Vol. III, pp. 189-191.

AINSA, Fernando: *Identidad cultural de Iberoamérica en su narrativa*, Madrid, Gredos, 1986.

ALMEIDA de Gargiulo, Hebe, FRASINELLI de Vera, Alba y ESBRY de Yanzi, Elsa: "Prólogo" en *Cuentos regionales argentinos. La Rioja, Mendoza, San Juan, San Luis*, Buenos Aires, Colihue, 1983.

AMAR SANCHEZ, Ana María, STERN, Mirta y ZUBIETA, Ana María: "Antonio Di Benedetto", en *Historia de la literatura argentina*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1981, Vol.VI, pp. 409-414.

---- ------- --- --- "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, Vol. VI, pp. 625-648.

BAJARLIA, Juan Jacobo: "Sobre la estafa", en *Historias de monstruos*, Buenos Aires, Ediciones La Flor, 1969.

BAJARLIA, Juan Jacobo: "Literatura fantástica y posmodernismo", Prólogo en *El fin de los tiempos*", Buenos Aires, Gente Sur, 1990.

BARUFALDI, Rogelio, BOLDORI, Rosa y CASTELLI, Eugenio: *Moyano, Di Benedetto, Cortázar*, Rosario, Crítica y Colmengna, 1968, pp. 37-50.

BORDES, Josyane: *Etude de la narration dans trois romans de Di Benedetto: Zama (1956), El silenciero (1964), Los suicidas (1969)*. Projet presenté en vue de l' obtention du diplôme d' Etudes approfondies, Universidad de Toulouse, Le Mirail, Section d'Etudes Hispanoamericaines, 1985, -copia en microfilm-.

CATTAROSSI ARANA, Nelly: *Literatura de Mendoza. Historia documentada desde sus orígenes a la actualidad. 1820-1980*, Mendoza, Inca Editorial, 1982, 2 Volúmenes.

--------- ----- ----: *Antonio Di Benedetto. Casi memorias*, Mendoza, Ediciones Culturales de la Subsecretaría de Cultura de la Provincia, 1991, Volumen I.

--------- ---- ---: *Antonio Di Benedetto. Testimonios de Vida*, Mendoza, Ediciones Culturales de la Subsecretaría de la Provincia, Volumen II -en preparación-.

--------- --- --- : *Antonio Di Benedetto. Bibliografía*, Mendoza, Ediciones Culturales de la subsecretaría de Cultura de la Provincia, Volumen III -en preparación-.

COCARO, Nicolás: "La corriente literaria fantástica en Argentina", en *Cuentos fantásticos argentinos*, Buenos Aires, Emecé, 1960.

------- -------: "El cuento", *Introducción a Cuentos fantásticos argentinos. Segunda Serie*, Buenos Aires, 1976, pp. 7-25.

COUSTE, Alberto: "Prólogo", en DI BENEDETTO, Antonio: *El juicio de Dios. Antología de cuentos*, Buenos Aires, orión, 1975.

DE PAOLA, Luis: "Prólogo" en DI BENEDETTO, Antonio: *Diez narradores argentinos*, Barcelona, Bruguera, 1977.

DEL CORRO, Gaspar Pío: *El universo de Zama. Tesis Doctoral*. Córdoba, Universidad Nacional de Córdoba, Cátedra de Literatura Argentina II, (inédito, copia mecanografiada).

--- ---- ---- --- "La obra de Antonio Di Benedetto", Seminario de la Cátedra de Literatura Argentina II, Universidad Nacional de Córdoba, 1974 (inédito, copia mecanografiada).

DELGADO, Josefina: "La novela argentina", en *Capítulo. La historia de la literatura argentina*, Nro: 1, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1981.

FILER, Malva: "El Paraguay colonial en Zama de Antonio Di Benedetto", en CHANG RODRIGUEZ, Raquel y DE BEER, Gabriella (Edit.): *La historia en la literatura iberoamericana*. Memoria del XXVI Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana. The City College of New York, Hanover Mit. Ediciones del Norte, 1989, pp. 109-116.

------- -------: "Los animales simbólicos de Antonio Di Benedetto", en MINC, Rose S. y FRANKENTHALLER, Marilyn (Ed.): *Requiem for the "Boom" premature?* Upper Montclair New Jersey: Montclair State College, 1980, pp. 123-136.

----- ------: "Estructura y significación de *Annabella* de Antonio Di Benedetto", en POPE, Randolph D. (Edit.): *The analysis of literary texts. Current trends in methodology*, Ypsilanti, Michigan, Bilingual press, 1980, pp. 291-297.

FERRO, Roberto: "La narrativa del 60. Los nuevos clásicos", Prólogo en *Los nuevos clásicos: la narrativa del 60. Antología (1a. parte)*, B. Aires, Gente Sur, 1990, p. 7-19.

FOSTER, David: "Di Benedetto, Antonio", en *Currents the contemporary argentine nove* Columbia, Universidad de Missouri, 197 pp. 137-138.

GIORNO, Vicente: "Antonio Di Benedetto en *Mundo anima.* en *La viñeta de hoy*, Buenos Air Nativa, 1955, pp. 58-59.

GREGORICH, Luis: "Desarrollo de la narrativa : generación intermedia", en *Capítulo. historia de la literatura argenti* Nro: 51, Buenos Aires, Centro Editor América Latina, 1967, pp. 1201-1224.

-- ------- -------- "La generación del 55: Los narradore *en Capítulo. La historia de la literat Argentina*, Nro: 53, Buenos Aires, Cer Editor de América Latina, 1 pp. 1249-1272.

JITRIK, Noé: *Procedimiento y mensaje en la nov.* Córdoba, Edición de la Univers Nacional de córdoba, 1962.

------ ----: *La nueva promoción*, Mendoza, Edició la Biblioteca San Martín, Cuaderno: *Versión*, 1959.

------ --- *Producción literaria y producción soc* Buenos Aires, Sudamericana, 1975.

JOFRE BARROSO, Hyadèe: "Prólogo", en *Así escriben argentinos*, Buenos Aires, Orión, 197

LAFFORGUE, Jorge: "La narrativa argentina actual", en *novela latinoamericana*, Buenos a Paidós, 1972, Vol. I, pp. 11-29.

---------- -----: "Introducción", en *Misterio cinco. Los ganadores del primer concurso latinoamericano de cuentos policiales*, Buenos Aires, Siete Días Club, 1975.

LAFFORGUE, Jorge y RIVERA, J.: "La narrativa policial en la Argentina", en *Capítulo. La historia de la literatura argentina*, Fascículo Nro. 104, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1981.

KALFON, Pierre: *Argentine*, París Collections Microcosme, Petite Planète, Du Seuil, 1967.

LEGAZ, María Elena: "Nido en los huesos en la obra de Di Benedetto", en *Curso de actualización: la narrativa contemporánea*, Córdoba, Edición de la Universidad Católica de córdoba, 1983, pp. 243-262.

LORENZ, Günter: *Diálogo con latinoamérica*, Ediciones Universitarias de Valparaíso, Pomaire, 1972, pp. 109-140.

------ ------: *La literatura contemporánea en América Latina. Motivos y estructuras de la crónica de una realidad*, Valparaíso, Pomaire, 1971.

MAGIS, Carlos: *Historia de la literatura argentina*, México, Pormaca, 1965.

MASTRANGELO, Carlos: *El cuento argentino*, Buenos Aires, Hachette, 1963.

-- --------- ------: *Veinticinco cuentos argentinos magistrales . (Historia y evolución comentada del cuento argentino)*, Buenos Aires, Plus Ultra, 1975.

MATURO, Graciela: "Estudio preliminar", en *Páginas de Antonio Di Benedetto, seleccionadas por el autor*, Bs. Aires, Celtia, 1987, pp. 11-39

------ --------: "Ensoñación y memoria en la autocompensación creadora. *Sombras, nada más...* de Antonio Di Benedetto", en *Fenomenología, creación y crítica*, Buenos Aires, Fernando García Cambeiro, 1989, pp. 95-105.

MORENO DURAN, Rafael Humberto: *De la barbarie a la imaginación*, Barcelona, Tusquets, 1976.

NALLIM, Carlos Orlando: *Cinco narradores argentinos (Mansilla, Alvarez, Dávalos, Arlt, Di Benedetto)*, México, Universidad Autónoma de México, 1987, pp. 103-126.

ORDOÑEZ, Montserrat: *Juan Rulfo, Jorge Luis Borges, Antonio Di Benedetto, Clarise Lispector y Jorge Amado*, Bogotá, Universidad de Los Andes, 1981.

PELTZER, Federico: "Los marginados. Antonio Di Benedetto: *El silenciero*", Buenos Aires, curso dictado en el Instituto Argentino de Cultura Hispánica, Mayo, 1972. (Inédito. Copia mecanografiada).

PELTZER, Federico y PIÑA, Cristina: "Los marginados. Antonio Di Benedetto: *El silenciero*", Buenos Aires (Inédito. Proyectada su edición en *Los personaje de la crisis en la novela argentina contemporánea.*). Copia mecanografiada.

PINTO, Juan: *Breviario de la literatura contemporánea*, Buenos Aires, La Mandrágora, 1958.

----- ----- *Panorama de la literatura argentina contemporánea*, Buenos Aires, Mundi 1961

PONT, Jaume: "Prólogo" en DI BENEDETTO, Antonio: *El hacedor de silencio*, Barcelona, Plaza y Janés, 1ra. edic. en España de *El silenciero*, 1985.

PRIETO, Adolfo: *Diccionario básico de la literatura argentina*, colección de *Capítulo. La Historia de la Literatura Argentina*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1968.

REINHARDT, Dieter: "Di Benedetto, Antonio", en *Lateinamerikanische autoren. Literaturlexikon.* Tübingen und Basel, Horst Erdmann Verlag, 1972.

RICCI, Graciela: "Zama: un héroe mítico en el espacio absoluto", en *Mitos populares y personajes literarios*, Buenos Aires, Ediciones Castañeda, 1978, pp. 169-186.

RIVERA, Jorge B.: "Panorama de la literatura argentina 1930-1955", en *Capítulo. La historia de la literatura argentina*, Nro: 89, Buenos Aires, Centro Editor de américa Latina, 1981.

RIVERO, Gloria Videla de: *Contribución para una bibliografía de la literatura mendocina*, Mendoza, Universidad Nacional de Cuyo. Instituto de Literaturas Modernas, 1985.

ROMANO, Eduardo (Dir. del Seminario de Crítica Literaria: "Raúl Scalabrini Ortiz"): "El cuento argentino (III). *Capítulo. Cuadernos de Literatura argentina*, Bs. Aires, Centro Editor de América Latina, 1981, pp. 265-312.

RUBIONE, Alfredo: "La narrativa de 1955", en *Capítulo Historia de la Literatura Argen* Nro: 115, Buenos Aires, Centro E de América Latina, 1981.

-------- --------: "La narrativa de 1955", en *Capítulo historia de la literatura argentina*, 124, Buenos Aires, Centro Edito América Latina, 1981.

SOLA GONZALEZ, Alfonso: "El primer cuento *objetivist* lengua española". Prólogo en DI BENED Antonio: *Two stories*. Edición bili Mendoza, Voces, 1965.

SOLA, Graciela de: "Antonio Di Benedetto", en *Enciclo de la literatura argentina*, Buenos a Sudamericana, 1970, pp 189-191.

SOTO, Luis Emilio: "La literatura experimental de Anto Benedetto". Prólogo en DI BENE Antonio: *Declinación y ángel*, Me Biblioteca Pública San Martín, pp. 9-11.

TIJERAS, Eduardo: *Relato breve en Argentina*, Ma Ediciones Cultura Hispánica, 1973.

ULLA, Noemí: "Zama. La poética de la destrucció LAFFORGUE, Jorge (Direc.): *Nueva latinoamericana*, Buenos Aires, P 1972, Vol. II, pp. 248-271.

VERDEVOYE, Paul: "Antonio Di Benedetto", en *Antolo la narrativa hispanoamericana 194* Madrid, Gredos, 1979, Vol. I, pp. 3

VILLORDO, Oscar Hermes y Cruz, Jorge: "Prólogo", en *An de la prosa poética argentina*, Aires, Kapelusz, 1976.

YAHNI, Roberto y ORGAMBIDE, Pedro: *Enciclopedia*

literatura argentina, Buenos Aires, Sudamericana, 1970.

ZUBIETA, Ana María: "Prólogo" en DI BENEDETTO, Antonio: *Los suicidas*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina. Colección de *Capítulo*, Nro: 131, 1982, pp.1-9.

III. Artículos recogidos en revistas:

A.F.V. (Ana Freidenberg de Villalba): "Aballay, símbolo del hombre argentino de ayer y de ahora", en *Aleph. Revista literaria de creación y crítica*, Nro: 2, Mendoza, S.A.D.E., Diciembre, 1987.

AINSA, Fernando: "Historia y ficción en la literatura iberoamericana". Conclusiones del XXVI Congreso del Instituto Internacinal de Literatura *Iberoamericana*, en *Anales de Literatura Hispanoamericana*, Nro: 17, Madrid, Universidad Complutense, 1988, pp.211-214.

ARIAS, Abelardo: "Orígenes y concordancias argentinas de la nueva novela francesa", en *Davar*, Nro: 100, Buenos Aires, Enero-Marzo, 1964, pp. 67-71.

BAJARLIA, Juan Jacobo: "Antonio Di Benedetto y el objetivismo", en *Comentario* Nro: 49, Buenos Aires, Julio-Agosto, 1966, pp. 65-67.

BELLINI, Giuseppe: "Antonio di Benedetto: *Zama*", en *Revista de Literatura Hispanoamericana*, Roma, 1967.

BOLDORI, Rosa: "Antonio Di Benedetto y *las zonas de contacto* en la literatura", en *Boletín de*

Literaturas Hispánicas. Revista de la Facultad de Filosofía, Nro: 8, Rosario, Universidad nacional del Litoral, 1969, pp. 45-55.

BORELLO, Rodolfo: "Literatura mendocina 1940-1962", en *Artes y Letras argentinas*, Nro: 14, Buenos Aires, Enero-Marzo, 1962, pp. 4-7 y 33.

BUNGERT, Alfons: "Padecer el ruido", en *Saarbrücken zeitung*, Saarbrücken, 28 de Septiembre de 1968.

CAMPOS, Jorge: "*Zama* de Antonio Di Benedetto", en "Tres novelas recientes", *Insula*, Nro: 403, Buenos Aires, Junio de 1980, pp. 11-12.

CRESPO, Julio: "Pautas para una ubicación cultural", en *Aproximación a la obra de Antonio Di Benedetto*, en *Nueva crítica*, Nro: 1, Buenos Aires, 1970, pp. 92-94.

CHEJFEC, Sergio: "Lo inesperado de una novela" (sobre *Sombras, nada más...)*, en *Punto de vista*, Nro: 24, Buenos Aires, Agosto-Octubre, 1985, pp. 31-46.

DAPAZ STROUT, Lilia: "Viaje al ser de un silenciero", en *Megafón*, Buenos Aires, Centro de Estudios Latinoamericanos, Julio, 1976, pp. 31-46.

DUMAS, Norma: "*Zama*", en *Comentario*, Nro: 17, Buenos Aires, Octubre-Diciembre, pp. 91-92.

FEVRE, Fermín: "Valoración de *Zama*", en *Criterio*, Buenos Aires, 26 de Octubre, 1972.

FILER, Malva: "Estructura y significación de *Annabell* de Antonio Di Benedetto", en *The analysi of literary texts*, Ypsilanti, Michigan

Randolph D. Pope, 1980.

----- -----: "Antonio Di Benedetto (1922-1986)", en *Revista Iberoamericana*, Nro: 140, Pittsburg, Julio-Septiembre, 1987, pp. 663-665.

GALLONE, Osvaldo: "Antonio Di Benedetto: la gloria llega tarde", en *El Periodista*, Nro: 111, Buenos Aires, Edic. La Urraca, 24-30 de Octubre, 1986, p.28.

GANDOLFO, Elvio: "La novela nueva en Argentina: precursores" en *El lagrimal trifulca*, Nos.3-4, Rosario, Marzo, 1969, pp. 73-87.

GIGLI, Adelaida: "*Zama*", en *Bibliograma*, Nro: 17, Buenos Aires, Instituto Amigos del Libro, 1957.

GOMEZ PAZ, Julieta: "El universo narrativo", en "Aproximación a la obra de Antonio di Benedetto", *Nueva crítica*, Nro. 1, Buenos Aires, 1970, pp. 87-91.

GONZALEZ TORO, Alberto: "Antonio Di Benedetto: una batalla contra el olvido", en *El Periodista*, Nro: 105, Buenos Aires, Edic. La Urraca, Septiembre, 1986, pp28-29.

GUZMAN, Flora: "Entre lo thanático y lo estético", en *La nueva estafeta*, Madrid, 1977.

J.H.C.: "*Mundo animal*, por Antonio Di Benedetto", en *Libros de hoy*, Nro: 27-28, Buenos Aires, Imprenta Chile, Enero-Marzo, 1954.

JITRIK, Noé: "La actual inactualidad", en *Análisis*, Buenos Aires, 10 de Julio, 1967.

LORENZ, Günter: "El mundo ibérico a través del libro alemán", en *Humboldt*, No.38, Hamburgo, p.8?

LOUBET, Jorgelina: *"Crítica", en* "Aproximación a la obra de Antonio Di Benedetto", *Nueva crítica*,

Nro.: 1, Buenos Airers, Instituto de Relaciones Internacionales, 1970, pp. 95-101

LOUBET, Jorgelina: "Recordación de Antonio Di Benedetto", en *Boletín de la Academia Argentina de Letras*, Nro: 201-202, Buenos Aires, Julio-Diciembre, 1986.

MAC ADAM, Alfred J.: "*Zama*" en *World literature today*, No: 1, Vol. 54, Universidad de Oklahoma, 1980, p. 77.

MARTINEZ GOMEZ, Juana: "Crisis en el cuento hispanoamericano actual", en *Barcarola*, Nro: 25, Albacete, Noviembre, 1987, pp. 171-180.

MATURO, Graciela: "Antonio Di Benedetto: la literatura y la vida", Buenos Aires, 1987. (inédito. Copia mecanografiada).

MAURO, Teresita: "La estética del cine en un relato de Antonio Di Benedetto", en *Ensayos*, Nro: 6, Albacete, Universidad de Castilla-La Mancha, Febrero, 1992, pp. 9-20.

MIGUEL, María Esther de: "*El silenciero*", *en Femirama*, Buenos Aires, Septiembre, 1965.

-- ---------- --- "Planteo" y "Conclusiones", en "Aproximación a la obra de Antonio Di Benedetto", *Nueva crítica*, No. 1, Bs. As., Instituto de Relaciones Internacionales, pp. 85-86 y 102-10:

MORENO DURAN, Rafael: "Don diego de Zama, nuevo caballero de la resignación", en *Viejo Topo*, No: 31 Madrid, Noviembre, 1979, pp. 55-56.

MUNIZ, Ariel: "Para ordenar los sueños", en *Plural*, Nro 173, 2a. época, Buenos Aires, Febrer 1986, pp. 60-61.

NALLIM, Carlos O.: "*Zama*, entre texto, estilo e historia", e *Anales de Literatura Hispanoamericana*

Nro: 8, Madrid, Universidad Complutense de Madrid-CSIC, 1978, pp 337-358.

PAGES LARRAYA, A.: "Adiós a Di Benedetto", en *Boletín de la Academia Argentina de Letras*, No: 201-202 Bs.Aires, Julio-Diciembre, 1986, p.316

PERI ROSSI, Cristina: "*Caballo en el salitral*", en *Quimera*, Nro: 15, Barcelona, sin fecha.

---- ----- ------ : "*El hacedor de silencio*", en *Quimera*, Nro: 23, Barcelona, sin fecha.

PLA, Roger: "¿Existe una literatura argentina?", en *Revista de cine*, Buenos Aires, Instituto Nacional de cinematografía, 1965.

PAITA, Jorge Antonio: "Antonio Di Benedetto: *Zama*", en *Sur*, Nro: 251, Buenos Aires, Marzo - Abril, 1958, pp. 78-80.

PREMAT, Julio: "Le miroir de l'ecriture. Le double dans le romans d' Antonio Di Benedetto", en *América. Cahiers du criccal. Frontières culturelles en Amérique Latine*, Nro: 8, París, Publications de la Sorbonne Nouvelle, 1991, pp. 247-258.

PUERTOLAS, Ana: "Antonio Di Benedetto: *Zama*", en *Revista de Occidente*, Nro: 4-6, Madrid, Fundación José Ortega y Gasset, 1980, p.213-214.

ROA BASTOS, Augusto: "Reportaje a la tentación de la muerte", en *Los libros*, Nro: 3, Buenos Aires, Galerna-Zlotopioro, 1969, pp. 3-4.

ROSEL ALVERO, E.: "Recordando Di Benedetto", en *Leia*, Sao Paulo, Marzo, 1987, p. 1.

RUIZ DIAZ, Adolfo: "La segunda edición de Zama (1967), en *Revista de Literaturas Modernas*, No.7, Mendoza, Universidad Nacional de Cuyo-Fac. de Filosofía y Letras, 1968, pp. 137-140

SABATUCCI, María Rosa: "La esperanza y el exilio", en *Cuader Hispanoamericanos*, Nro: 408, Madr Instituto de Cooperación Iberoamerica Junio, 1984, pp. 172-176.

SAER, Juan José: "*Zama* de Antonio Di Benedetto", GNUTZMAN, Rita (edit.): *Literat hispanoamericana*. Donostiako V Cursos verano, Bilbao, Servicio Editorial de Universidad del País Vasco, sin fecha

SAINT ANDRE, Estela: "Antonio Di Benedetto", en *Se científica*, Nro: 31, Mendoza, Diciem 1986-Enero 1987, pp. 21-22.

SALAS, Horacio: "En defensa de la crítica", en *Nue Aires*, No.1, Bs. Aires, Julio-Agosto 19

SOLA, Graciela de: "Antonio Di Benedetto: Documentalismo poesía", en *Señales*, No.166, Buenos Air Artes Gráficas Sapientia, 1969, pp. 1-3

---- -------- --: "Anotaciones sobre literatura actual Mendoza", en *Lyra*, Nro: 201-203, Bue Aires, Marzo, 1967, sin Nro de pp.

SOLERO, F.J.: "*Zama*", en *Ficción*, Nro: 8, Buenos Air Goyanarte, Julio-Agosto, 1957, pp. 143-

SOTO, H. A.: "*El pentágono*" *en Atlántida*, Buenos Air Editorial Atlántida, Noviembre, 1955, Nro. de pp.

TAPIA, Atols: "*El cariño de los tontos*", en *Ficci* Nro: 41-42,, Buenos Aires, Enero-Abr 1963, pp. 147-148.

VERDEVOYE, Paul: "Busca y expresión de las identida nacionales del siglo XX", en *Identi cultural en América Latina*, París, Núm especial de *Culturas*, UNESCO, 1968,

67-81.

ZARAGOZA, Celia: "Antonio di Benedetto, Boom literario", en *El urogallo*, Nro: 17, Madrid, Septiembre-Octubre, 1972, pp. 46-48.

-------- -----: "El camino del novelista (cronología y bibliografía)", en *Crisis*, Nro: 20, Buenos Aires, Diciembre, 1974, p. 47.

-------- -----: "Raíces y frutos de *Zama*", en *Cuaderno Cultural de la Embajada Argentina en Madrid*, No. 16, Madrid, 1975, pp. 145-159.

IV. Reseñas y comentarios sobre la obra de Di Benedetto aparecidas en revistas Sin indicación de autor

-*Mundo animal*, en *Libros de hoy*, Buenos Aires, Enero-Marzo, 1954, pp. 27-28.

-"Ranking para elegir cinco escritores argentinos: los cinco de más alto nivel, importancia, proyección o trascendencia", en *Todo*, Nro: 7, Buenos Aires, 1954

-*El pentágono*, en *Estampa*, Nro: 894, Buenos Aires, Noviembre, 1955.

-*El pentágono*, en *Quinteto*, Buenos Aires, 25 de Abril, 1956.

-"Gegenwärtiges Dichten in Argentinien", en *Welt im Gespräch*, Bonn, Hanke Von Schweinitz Verlag, 1964.

-"La actual inactualidad", en *Análisis*, Nro: 330, Buenos Aires, 10 de Julio, 1967.

-"Papeles son papeles", en *Confirmado*, Buenos Aires, 7 de Noviembre, 1968.

-"*El silenciero*", en *Primera Plana*, Buenos Aires, Julio, 1969.

-"*Los suicidas*", en *Panorama*, Buenos Aires, Julio, 1969.

-"*Los suicidas*", en *Los libros*, Buenos Aires,

Galerna-Zlotopioro, 1969.
-"Novelas de buena cepa", en *Análisis*, Nro: 450, Buenos A
Octubre-Noviembre, 1969, pp. 65-66.
-"Todo depende del juicio de Dios", en *Primera Plana*, B
Aires, 22 de Abril, 1969.
-"*Los suicidas*", en *Confirmado*, Buenos Aires, 14 de Ag
1969.
-"*Los suicidas*", en *Uno por uno*, Buenos Aires, Agosto, 196
-"*Cuentos claros*", en *Siete días ilustrado*, Buenos A
Atlántida, 14 de Abril, 1969.
-"La vuelta del silencio", en *Análisis*, Buenos Aires,
Abril, 1969.
-" Muerte, ¿dónde está tu victoria?", en *Primera plana*, E
Aires, 1 de Julio, 1969.
-"Introducción al cuento de Antonio Di Benedetto *Fal*
vocación", en *Boom*, Rosario, Abril de 1969.
-"*Los suicidas*", en *Tiempo Nuevo*, Nro: 26, Rosario, Ene
1970.
-"Antonio Di Benedetto: el genio silencioso", en *Vos*
Buenos Aires, 9 de Septiembre de 1971.
-"*Zama*", en *Vosotras*, Buenos Aires, 5 de Octubre de 1972.
-"Valorización de *Zama*, en *Criterio*, Buenos Aires,
Noviembre, 1972, p. 598.
-"Antonio Di Benedetto, escritor argentino", en *Testigo*,
7, Buenos Aires, 1972, pp. 147-148.
-"Alta literatura", en *Consulta semanal*, Madrid, 29 de o
de 1976.
-"Escribir la nostalgia de lo que no sucede", en *Informac*
Suplemento Nro: 395, Madrid, 29 de Diciembre, 1979.
-"Entrevista con el escritor argentino Antonio Di Bene
autor de *Zama*", en *Hogar y pueblo*, Soria, 29 de Julio de
-"Antonio Di Benedetto", en *Vigencia*, Nro: 54, Buenos
Noviembre de 1981.

V. Reseñas y comentarios sobre la obra de Antonio Di Benedetto aparecidas en periódicos

A: Con mención del autor:

AGUIRRE, Mariano: "Lo moral y lo fantástico en la obra de Antonio Di Benedetto", en "La Prensa", Buenos Aires, 9 de Marzo de 1980.

ALONSO, Rodolfo: "El ejercicio del pudor", en "La Gaceta", Tucumán, 6 de Abril de 1969.

ARIAS, Abelardo: "Panorama de una literatura de ficción", en "La Nación", Buenos Aires, 13 de Abril de 1958.

----- --------: "Los tropismos de Nathalie", en "Clarín", Buenos Aires, 1 de Junio de 1967.

A.H. (¿ARMANI, Horacio?): "Inquisición sobre un enigma", en "La Nación", Buenos Aires, 13 de Julio de 1969.

AULICINO, Jorge R.: "Escritores: gloria y drama. Recibirá Di Benedetto el premio anual de la SADE, en "Clarín", Buenos Aires, Sábado 17 de Mayo de 1986, p. 31.

BAJARLIA, Juan Jacobo: "Di Benedetto o la muerte del hombre", en "Clarín", Buenos Aires, 8 de Febrero de 1973.

-------- ---- ------: "El sufrimiento y la creación", en "Clarín", Buenos Aires, Jueves 28 de Mayo, 1987, suplem. de Cultura, p. 5.

BEIER, Erwin: "Und Zama wartet", en "Neue Volksbildung", Viena, 1968.

BELIZ, Gustavo: "Di Benedetto, entre el exilio y la esperan en el Paraíso", en "La Razón", Buenos Aires, 18 de Noviembre de 1985.

BIANCHINI, Angela: "Un interessante scrittore argentino: Cervantes in Sudamerica", en "La Stampa", Torino, 29 de Abril de 1977.

BUNGERT, Alfons: "Stille, en "Saarbrücken Zeitung", Suhrkam Verlag, Viena, 28 de Septiembre de 1968.

CAHN, Alfredo: "El silenciero", en "Córdoba", Córdoba, 14 de Noviembre de 1965.

CARRERA, Margarita: "De Cervantes a Di Benedetto", en "El Imparcial", Guatemala, Sábado 11 de agosto, 1979.

CASTAGNINO, Raúl: "Entre fundamentalismo autobiográfico y evanescente realidad: *Sombras, nada más...*", en "La Prensa", Buenos Aires, 26 de Mayo de 1985.

CATONIA, Carlos: "Di Benedetto: *Absurdos*", en "La Nación", San José de Costa Rica, 16 de Septiembre de 1979.

CATTAROSSI ARANA, Nelly: "Memoración de un escritor mendocino. Informe especial", en "Los Andes", Mendoza, 9 de Octubre de 1987.

CAVAZZANA, Rosanna: "*El silenciero*", en "La Nación", Buenos Aires, 4 de abril de 1965.

D'ARCANGELO, Lucio: "Il romanzo come ricerca di radici interiori. Il senso della vita", en "Il popolo", Roma, 15 de Noviembre de 1978.

\- --------- -----: "Una metafora dell' attesa", en "L'Osservatore romano", Roma, 16 de Mayo de 1979.

ESPEJO CALA, Carmen: "Antonio Di Benedetto y otras víctimas de la espera", en "El correo de Andalucía" Sevilla, 16 de Noviembre de 1990, p. 35.

FABIANI, Gianni: "Di Benedetto: un nuovo svevo dalla pampa", en "Corriere di Roma", Roma, 15 de Enero de 1979.

FEVRE, Fernán: "Soledades y proyectos del narrador argentino Antonio Di Benedetto. Volver por la puerta grande", en "La Nación", Buenos Aires, 14 de Noviembre de 1984.

FREINDEMBERG, Daniel: "Inerte lucidez de un solitario", en "Clarín". Suplemento de Cultura, Buenos Aires, Jueves, 25 de Julio de 1985.

GALAN LORES, Carlos: "Zama", en "Alerta", Santander, 14 de Julio de 1979.

GARCIA LAO, Ambrosio: "A las víctimas de la espera", en "El País", Madrid, 18 de Julio de 1979.

GELLER FERRERO, Graciela: "Antonio Di Benedetto: un hombre poco común", en "La Capital", Rosario, Domingo 26 de Octubre de 1986.

GHIANO, Juan Carlos: "Nueva visión de lo cotidiano", en "La Prensa", Buenos Aires, 19 de Octubre de 1958.

GOMEZ, Carlos A.: "Seis novelistas jóvenes vistos por Noé Jitrik", en "La Gaceta", Tucumán, 11 de Diciembre de 1960, p. 2.

GONZALEZ LANUZA, Eduardo: "Más allá de sí mismo", en "La Nación", Buenos Aires, Dmingo 13 de Noviembre de 1983, p. 4.

GORLIERI, Claudio: "Incubo e violenza nell boom dell' America", en "Corriere della Sera", Milano, 16 de Octubre de 1977.

GREGORICH, Luis: "Antonio Di Benedetto: el autor", en "La Opinión", Buenos Aires, 14 de Octubre de 1977.

HERMES VILLORDO, Oscar: "Lo existencial como tema: *Caballo en el salitral* de Antonio Di Benedetto", en "La Nación", Buenos Aires, 14 de Julio de 1977.

HORST, Karl August: "Von klippe zu klippe", en "Stuttgarter zeitung", Stuttgart, 6 de Diciembre, 1967.

JOFRE BARROSO, Haydée: "*Mundo animal*. Borrador de un *reportaje*", en "Clarín", Buenos Aires, 11 de Noviembre de 1971.

LORENZ, Günter: "Und Zama wartet", en "Die Welt", Hamburgo, 28 de Marzo de 1968.

------ ------: "Die literatur del klopfzeinechen", en "Die Welt", Hamburgo, 17 de Febrero de 1977.

------ ------ y Rudolph E.: "Und Zama wartet", en "Süddeutscher Rundfunk", Stutgart, 24 de Set., 1968

LUZI, Mauro: "Zeno nella pampa", en "Il giornale", Milano, 16 de Octubre de 1977.

MARTINEZ, David: "*Presencia de un narrador mendocino*", en "La Nación", Buenos Aires, 14 de Julio de 1963.

MAURO, Walter: "Incontro a Roma con il narratore argentino vincitore del premio IILA", en "Il tempo", Roma, 8 de Noviembre de 1978.

----- ------: "Di Benedetto: scroprirse scrittore ascoltando storie di emigrati", en "Il Tempo", Roma, 10 de Noviembre de 1978.

MELIS, Antonio: "Il quarto premio dell' Istituto Italo - Latinoamericano a *Zama* di Antonio Di Benedetto. Esilio e attessa", en "Corriere della Sera", Roma, Noviembre 11, 1978

MIGUEL, Maria Esther de: "Densidad creadora", en "La Nación", Bs. Aires, Domingo 14 de Junio de 1987, p.4

NEYRA, Joaquín: "En un ámbito de pesadilla las más extrañas historias", en "La Razón", Buenos Aires, 26 de Febrero de 1972.

ORPHÉE, Elvira: "Los sueños, la realidad: *Sombras, nada más...*", en "La Nación", Buenos Aires, 12 de Mayo de 1985, p. 4. Sec. 4a.

PAGÉS LARRAYA, Antonio: "*Zama*", en "La Razón", Buenos Aires, 29 de Diciembre de 1956.

----- ------- ----: "Salutación a *Zama*", en "La gaceta", San Miguel de Tucumán, Domingo 12 de Octubre de 1986.

PEREZ ZELASCHI, Adolfo: "Existencial y literario: *Cuentos del exilio* por Antonio Di Benedetto", en "La Prensa", Buenos Aires, Domingo 6 de Noviembre de 1983.

PERROUD, Roberto: "Cinco opiniones de Roberto Perroud", en " Clarín", Bs. Aires, 1 de Octubre de 1964.

PIÑOL, Joaquín: "Narrativa trascendente", en "La Prensa", Buenos Aires, 9 de Abril de 1972.

PUCCINI, Darío: "Un eroe racconta il suo fallimento", en "Paese Sera", Roma, 8 de Julio de 1979.

RENARD, María Adela: "Antonio Di Benedetto en una gran novela: *Zama*, en "La Prensa", Buenos Aires, Domingo 11 de Enero de 1987, p. 4.

REZZANO, Arturo: "Otro feliz ejemplo narrativo: *Cuentos claros* de Antonio Di Benedetto", en "Clarín", Buenos Aires, 17 de Abril de 1969, p. 2.

ROSA, Nicolás: "Búsquedas y logros de dos escritores argentinos" (*Absurdos* de Antonio de Benedetto y sobre E. Gudiño Kiefer), en "La Opinión", Buenos Aires, Domingo 17 de Junio de 1979. Sección Libros.

SAENZ QUESADA, María: "Nuevo orgullo del hombre: *Los suicidas* de Antonio di Benedetto", en "Clarín", Buenos Aires, 3 de Julio de 1969, p. 5.

SAER, Juan José: "La obra de Di Benedetto, entre el olvido y la incomprensión: *Zama*", en "Clarín", Buenos Aires, Jueves 20 de Noviembre de 1986, suplemento Cultura, pp. 1-2.

SOLA, Graciela de: "Antonio Di Benedetto, un narrador frente a los laberintos", en "Clarín", Buenos Aires, 27 de Marzo de 1969, p. 5.

SOLA GONZALEZ, Alfonso: "Síntesis de una conferencia sobre *Mundo animal*, en "Los Andes", mendoza, 22 de Agosto de 1970.

SYLVESTER, Santiago: "Bienvenida a Di Benedetto", en "ABC", Madrid, 12 de Octubre de 1986, p. 46.

URONDO, Francisco: "Reeditan un libro de Antonio Di Benedetto. Imaginación empírica y solidez narrativa de un escritor mendocino", en "La Opinión", Buenos Aires, 30 de Noviembre de 1971, p. 7.

VILLARAZO, Bernardo: "Benedetto y el ideal de la Pampa: *Absurdos*" por Antonio Di Benedetto", en "Ya", Madrid, 21 de Junio de 1979, p. 10.

ZARAGOZA, Celia: "*Mundo animal, en* "La Nación", Buenos Aires, 26 de Diciembre de 1971.

-------- -----: "*Zama* de Antonio Di Benedetto. Un premio nada absurdo", en "La Prensa", Buenos Aires, 25 de Febrero de 1978.

-------- -----: "Antonio Di Benedetto: el instinto de muerte es permanente en mis libros", en "El País", Madrid, 14 de Enero de 1979.

B: Sin indicación del autor del comentario o reseña:

-"*Zama*", en "La Prensa", Buenos Aires, 27 de Enero de 1957.

-"*Zama*", en "La Nación", Buenos Aires, 3 de Febrero de 1957.
-"Panorama de la literatura de ficción de Mendoza", en "La Nación", Buenos Aires, 13 de Abril de 1958.
-"*Declinación y ángel*", en "La Nación", Buenos Aires, 18 de Enero de 1959.
-"*Zama* y *El silenciero* fueron analizadas en un acto literario", en "Los Andes", Mendoza, 26 de Junio de 1967, p. 11.
-"*Zama*", en "El Mundo", Buenos Aires, 16 de Julio de 1967.
-"Vida literaria. Noticia sobre la traducción al alemám de *Zama* y *El silenciero*, en "La Nación", Buenos Aires, 1 de Octubre de 1967, p. 5.
-"Und Zama wartet", en "Deutsches Allgemeines Sonntagsblatt", Hamburgo, 19 de Noviembre de 1967.
-"Und Zama wartet", en "Bücherlese" Ludwigshafen, 20 de Marzo de 1968.
-"Und Zama wartet", en "Buchbrief", Hamburgo, 12 de Noviembre de 1968.
-"Und Zama wartet", en "Europa Korrespondenz", Viena, 21 de Noviembre de 1968.
-"*Zama*", en "Die Welt", Hanburgo, 28 de Marzo de 1968.
-"*Zama*", en "Hessischer Rundfunk y Südeutscher", Rundfunk, 1968.
-"*Zama*", en "Destsche Presse Agentur", Hamburg, 12 de Noviembre de 1968.
-"Das vertane leben des landverweaers Zama", en "Die Welt", Hamburgo, 28 de Marzo de 1968.
-"Und Zama wartet", en "Österreichischer Borromäusverein", Salzburgo, 4 de Junio de 1968.
-"Und Zama wartet", en "Der Bücherwurm", Nro: 162, Suiza, Septiembre de 1968.
-"Und Zama wartet", en "Borromäusverein", Bonn, 19 de Abril de 1968.
-"*Cuentos claros*" en "La Nación", B. Aires, 20 de Abril de 1969

-"*Cuentos claros*" en "La Prensa", B. Aires, 15 de Junio de 1969
-"Con Antonio Di Benedetto", en "La Nación", Buenos Aires 18 de Julio de 1971.
-"El autor de Zama en Buenos Aires. Publican el primer libro de relatos del mendocino Antonio Di Benedetto", en "La Opinión", Buenos Aires, 13 de Octubre de 1971.
-"Bestiario. Mariposas de Koch: tuberculosis poética", en "El País", Montevideo, 12 de Julio de 1972.
-"El libro de la semana: *Mundo animal*", en "Vanguardia Dominical", Bogotá, 24 de Agosto de 1972.
-"*Zama*", en "La Nación", Buenos Aires, 22 de Octubre de 1972.
-"Premiaron en Roma al escritor argentino Antonio Di Benedetto, en "Clarín", Buenos Aires, 9 de Noviembre de 1978.
-"Premian en Italia al escritor Antonio Di Benedetto. Fue distinguida la novela *Zama*", en "La Opinión", Buenos Aires, 7 de Noviembre de 1978.
-"Antonio Di Benedetto, Premio Italia - América Latina", en "ABC", Madrid, 14 de Noviembre de 1978, p. 44.
-"*Absurdos* de Antonio Di Benedetto", en "ABC", Madrid, Jueves 24 de Mayo de 1979, p. 40.
-"A las víctimas de la espera", en "El País", Madrid, 18 de Julio de 1979.
-"El autor de *Zama*: Di Benedetto, la literatuta y la conciencia", en "Diario de Las Palmas", Las Palmas de Gran Canaria, 3 de Agosto de 1979.
-"Hay una corrosión constante en las relaciones humanas", en "La Vanguardia", Barcelona, 27 de Julio de 1979.
-"El sufrimiento es un compañero del escritor: Antonio Di Benedetto", en "La Verdad", Murcia, 5 de Agosto de 1979.
-"*Zama*", en "Alerta", Santander, 14 de Julio de 1979.
-"*Zama* de Antonio Di Benedetto: un premio nada absurdo...", en "La Prensa", Buenos Aires, 25 de Febrero de 1979.
-"La narrativa latino-americana: Bilancio degli ultimi tre

anni", en "L'Osservatore Romano", Roma, 18 de Marzo de 1979.
-"Antonio Di Benedetto: una silenciosa maestría", en "La vanguardia", Barcelona, 17 de Junio de 1982.
-"Antonio Di Benedetto, nuevo miembro de la Academia de Letras", en "La Prensa", Buenos Aires, 14 de Diciembre de 1984.
-"Antonio Di Benedetto: la crisis económica y su incidencia en la cultura". Síntesis de una conferencia en el Instituto de Cinematografía, en "La Prensa", B. Aires, 17 de Diciembre 1984.
-"La SADE distinguió a Antonio Di Benedetto", en "La Nación", Buenos Aires, 16 de Mayo de 1986.
-"Di Benedetto: un libro sobre su vida y su obra", en "Los Andes", Mendoza, 18 de Febrero de 1980.
-"Di Benedetto es el silenciero cautivo", en "Hoy", Buenos Aires, 28 de Agosto 1978.

VI. Artículos pediodísticos sobre el regreso del exilio y muerte de Antonio Di Benedetto

A. **Sin indicación del autor del artículo:**

-"Antonio Di Benedetto, periodista y escritor, regresó a la Argentina. Viene a la filmación de uno de sus libros", en "Tiempo Argentino", Buenos Aires, 24 de Mayo de 1984, p. 6.
-"Emocionante retorno al país del escritor Antonio Di Benedetto", en "Clarín", Buenos Aires, 24 de mayo de 1984.
-"Cálido homenaje al escritor Antonio Di Benedetto: Bienvenida a un maestro", en "Clarín", Buenos Aires, 5 de Mayo de 1984.
-"Regresa el próximo mes Di Benedetto", en "La Prensa", Buenos ires, 31 de Julio de 1984.
-"Declaraciones en Mendoza de Di Benedetto", en "La Prensa", Buenos Aires, 17 de Noviembre de 1984.
-"Antonio Di Benedetto o la pasión de *volver*", en "La voz", Buenos Aires, 25 de Mayo de 1984, p. 20.
-"Antonio Di Benedetto: sus exequias", en "La Prensa", Buenos Aires, 13 de Octubre de 1986.

-"Falleció el periodista y escritor Antonio Di Benedetto", e "Los Andes", Mendoza, 12 de Octubre de 1986.

-"Murió Antonio Di Benedetto, escritor mendocino d trascendencia internacional" en "Clarín", Buenos Aires, 12 d Octubre de 1986.

-"Murió Antonio Di Benedetto", en "Clarín", Buenos Aires Domingo 12 de Octubre de 1986. Suplemento Cultura p. 5.

-"Falleció el escritor Antonio Di Benedetto", en "La Razón" Buenos Aires, 12 de Octubre de 1986.

-"Falleció el escritor Antonio Di Benedetto", en "La Nación", Buenos Aires, 12 de Octubre de 1986.

B. Con especificación del autor del artículo:

FILER, Malva: "Antonio Di Benedetto (1922-1986), en *Revista Iberoamericana*, Nro: 140, Pittsburg, Julio-Setiembre, 1987, pp. 663-665.

GELLER FERRERO, Graciela: "Antonio Di Benedetto. Cuando el adiós es final", en "El litoral", Santa Fe, Sábado 25 de octubre de 1986, p. 8.

GONZALEZ TORO, Alberto: "Murió Antonio Di Benedetto", en "La Razón", 12 de Octubre de 1986.

LEMA, Abel Osvaldo: "Y la muerte le quitó nada más que la vida", en "La Capital", Rosario, 11 de Enero de 1987.

MOYANO, Daniel: "La muerte de un olvidado: *Sombras, nada más...*", en "ABC", Madrid, 12 de Octubre de 1986, p. 46.

POSSE, Abel: "Las muertes del silenciero", en "Diario 16", Madrid, 20 de Diciembre de 1986.

----- -----: "No hubo justicia para el viejo silenciero", en *Sur*, Buenos Aires, 12 de Octubre de 1989.

PRIETO, Martín: "Benedetto murió solo, pobre y abandonado", en "El País", Madrid, 12 de octubre de 1986.

RUIZ BARRIONUEVO, Carmen: "En la muerte de Antonio Di Benedetto", en *Insula*, Nro. 482, Madrid, 1987, p. 17.

VARA, José Alejandro: "Ha muerto Antonio Di Benedetto, uno de los grandes olvidados de la literatura argentina", en "ABC", Madrid, 12 de octubre de 1986, p. 45.

VII. Homenajes a Antonio Di Benedetto:

HEER, Liliana: "Palabras". Con motivo de la entrega del Premio Boris Vian a Antonio Di Benedetto, Buenos Aires, 18 de Diciemnre de 1985. Librería Premiére. Copia mecanografiada.

ALDECUA, Francisco F.: "Otro Zama". Poema homenaje a Antonio Di Benedetto. Emitido por Radio Nacional y Radio Libertador de Mendoza. Edición en Buenos Aires, Agón, 1987.

BUSTELO, Angel: *El silenciero cautivo* -Novela-, Mendoza, DG-Mendoza, 1988.

VIII. Artículos periodísticos sobre obras de Di Benedetto proyectadas para el cine

A: Con indicación del autor del artículo.

BRIANTE, Miguel: "Zama puede volver al olvido por el embrujo guaraní", en "Tiempo Argentino", Buenos Aires, 16 de Agosto de 1984, pp.2-3

CALERO, Angel: "En Paraguay para ser Zama", en *El* "Dominical de hoy", Buenos Aires, 23 de Julio de 1984.

HALPERIN, Jorge: "Mario Pardo, de *Fortunata y Jacinta* al apasionado protagonista de *Zama*, en "La Nación", Bs.Aires, 7 de Junio de 1984, p.4.

MITTELMAN, Mario A.: "Chiquilines". Libro cinematográfico basado en los cuentos "Enroscado (Bertito) de Antonio Di Benedetto y "Un muchacho sin suerte" (Dionisio) de Alvaro Yunque, Buenos Aires, Instituto Nacional de Cinematografía, 1986.

SARQUIS, Nicolás: "Zama. (Espera en medio de la tierra)". Libro cinematográfico sobre la novela homónima de Antonio Di Benedetto, Buenos Aires. NS Producciones, 1984.

B: Sin indicación del autor del artículo:

-*Zama* será llevada al cine", en "La Nación", Buenos Aires, 5 de Agosto de 1970.

-"Nicolás Sarquis hará la versión de *Zama*", en "La Prensa", Buenos Aires, 28 de Julio de 1971.

-"Di Benedetto la puede contar", en "Ahora", Buenos Aires, 7 de Junio de 1984, pp. 11-13.

-"En distintas etapas" -Sobre la filmación de "Chiquilines", en "Clarín", Buenos Aires, 23 de Abril, 1989, p. 3.

-"La infancia puede que no sea la edad feliz: "Chiquilines", en "Crónica", Buenos Aires, 1 de Diciembre, 1989, p.2.

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA SOBRE TEORIA Y CRITICA LITERARIA

I. SOBRE LITERATURA ARGENTINA:

ABAD DE SANTILLAN, Diego: *Historia argentina, Buenos Aires,* Tip Editora argentina, 1965.

ADELACH, Alberto, AGUIRRE, Mariano y otros: *Argentina, cómo matar la cultura. Testimonios 1976-1981,* Madrid, Editorial Revolución, 1981.

BECCO, Horacio Jorge: *Diccionario de la literatura hispanoamericana. Autores.* Buenos Aires, Abril, 1984.

BORGES, Jorge Luis: *Manual de zoología fantástica,* México, Fondo de Cultura Económica, 1957.

------ ---- ----: *Textos cautivos. Ensayos y reseñas en "El Hogar",* Barcelona, Tusquets, 1986.

----- ---- -----: *Ficcionario. Una antología de sus textos,* México, Fondo de Cultura Económica, selección e introducción de E. Rodríguez Monegal.

----- ---- ----: *Obras Completas,* Buenos Aires, Emecé, 3 volúmenes, 1986.

CAMBOURS OCAMPO, Arturo: *El problema de las generaciones literarias,* Buenos Aires, Peña Lillo, 1963

CARILLA, Emilio: *Literatura Argentina, 1800-1950 (Esquema generacional),* Buenos Aires, EUDEBA, 1963.

CASTELLI, Eugenio: "La literatura regional como expresión de nuestra pluralidad" y "Proceso de la novela argentina", en *Tres planos en la expresión literaria hispanoamericana,* Santa Fe, Colmegna, 1967, pp. 1-28 y 29-55.

COLOMBRES, Adolfo: *"Seres sobrenaturales de la cultura popular Argentina*, Buenos Aires, Ediciones del sol, 1984.

CORTAZAR, Julio: *Años de alambradas culturales*, Barcelona, Muchnik editores, 1984.

DELLEPIANE, Angela: "La novela argentina desde 1950 a 1965", en *Revista Iberoamericana*, No. 66, Pittsburg, Julio-Diciembre, 1968, pp. 237-283.

GHIANO, Juan Carlos: *La novela argentina contemporánea*, Buenos Aires, Dirección General de Relaciones Culturales, sin fecha de edición.

GIUSTI, Roberto F.: "Panorama de la literatura argentina contemporánea", en *La crítica moderna. Selección*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, colec. de *Capítulo*, Nro. 45, 1968, pp. 21-40.

GREGORICH, Luis: "Dos décadas de narrativa argentina", en *Revista Nacional de cultura*, Nro: 236, Caracas, 1978, pp. 45-70.

------- -----: "La nueva generación de izquierda y el peronismo", en *Cuadernos de Crítica*, Nro: 2, Buenos Aires, 1965.

JITRIK, Noé: *El fuego de la especie. Ensayo sobre seis escritores argentinos*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1971.

JITRIK, Noé:: "Destrucción y formas en las narraciones latinoamericanas actuales. El autocuestionamiento en el origen de los cambios, en *Producción literaria y producción social*, Buenos Aires, Sudamericana, 1975, p. 130.

KOCH, Dolores: "El micro-relato en la Argentina: Borges, Cortázar y Denevi", en *Enlace*, Nro: 5-6, Buenos Aires, Diciembre, 1985, pp. 9-13.

LAFLEUR, Héctor, Sergio Provenzano y Fernando Alonso: *Las revistas literarias argentinas. 1893-1967*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1968, edic. corregida y aumentada

LAGMANOVICH, David: "El cuento argentino en la perspectiva de este fin de siglo", en *Puro cuento*, Nro: 11, Buenos Aires, Mempo Giardinelli editor, Julio-Agosto 1988, pp.28-31.

---------- ----: "La narrativa argentina de 1960 a 1970", *en Nueva narrativa hispanoamericana II*, Nro: 1, Buenos Aires, 1972, pp.99-117.

MALLEA, Eduardo: *Historia de una pasión argentina*, Buenos Aires, Sudamericana, 1990.

MARTINEZ ESTRADA, Ezequiel: *Radiografía de la Pampa*, Bs. Aires, Losada, 1985, 11a. edic.

------- -------: *La cabeza de Goliat*, Madrid, Revista de Occidente, 1970.

MONNER SANZ, José María: *El problema de las generaciones*, Buenos Aires, Emecé, 1970.

MURENA, H. A.: *El pecado original de América*, Buenos Aires, Sudamericana, 1965.

------ - - : "Ser y no ser de la cultura latinoamericana", en *Ensayos sobre subversión*, Puerto Rico, Ediciones de La Torre, 1963, pp.41-69

PERRIAUX, Jaime: *Las generaciones argentinas*, Buenos Aires, EUDEBA, 1970.

PEZZONI, Enrique: "Transgresión y normalización en la literatura argentina contemporánea", en *El texto y sus voces*, Buenos Aires, sudamericana, 1986.

PORTANTIERO, Juan C.: *Realismo y realidad en la narrativa argentina*, Buenos Aires, Ed. Procyón, 1961

PRIETO, Adolfo: *Diccionario básico de la literatura argentina*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, colec. *Capítulo*, Nro: 59, 1968.

------ ------: *Estudios de literatura argentina*, Buenos Aires, Galerna, 1969.

RIVERA, Jorge B.: "Los arquetipos en la narrativa argentina del 40", en LAFFORGUE, Jorge (Comp.) : *Nueva novela latinoamericana II*, Buenos Aires, paidós, 1976, Vol. II.

------ ----- - y LAFFORGUE, Jorge: "La narrativa policial en la Argentina", en *Asesinos de papel*, Buenos Aires, Calicanto, 1977.

SARLO, Beatriz: "Introducción", en *El cuento argentino contemporáneo*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1976.

SCALABRINI ORTIZ, Raúl: *El hombre que está solo y espera*, Buenos Aires, Plus Ultra, 1973.

VIÑAS , David (Direc.): *Historia social de la literatura argentina. Irigoyen, entre Borges y Arlt (1916-1930)*, Buenos Aires, Contrapunto, 1989, Vol. VII.

VIÑAS, David: *Literatura argentina y realidad política. De Sarmiento a Cortázar*, Buenos Aires, Siglo XX, 1971.

VIÑAS, David e Ismael, Juan José Sebrelli y otros: *Contorno. Selección*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, Colec. de *Capítulo*, Nro: 122, 1989.

YAHNI, Roberto: *Setenta años de narrativa argentina. 1900-1970*, Madrid, Alianza, 1976.

II. SOBRE LITERATURA HISPANOAMERICANA:

ADOUM, Jorge E.: "El realismo de la otra realidad", en FERNANDEZ MORENO, César (Coord.): *América Latina en su literatura*, México, Siglo XXI-UNESCO, 10a. edic., 1986, pp. 204-216.

AINSA, Fernando: "La espiral abierta de la novela latinoamericana", en LOVELUCK, Juan (Ed.) *Novelistas hispanoamericanos de hoy*, Madrid, Taurus, 1986 -reimpres.- pp. 17-45.

ALEGRIA, Fernando: "Antiliteratura", en FERNANDEZ MORENO, César (Coord.): *América Latina en su literatura*, México, Siglo XXI-UNESCO, 1986, 10a. edic., pp. 243-259.

AVALLE-ARCE, J.B.: *Narradores hispanoamericanos de hoy*, Carolina del Norte, Chapell Hill, 1973.

BALDERSTON, Daniel: *The historical novel in latin America*, Gaithersburg - Hispamérica, Edic. de D. Balderston, 1986.

BECCO, Horacio y FOSTER, David: *La nueva narrativa hispanoamericana. Bibliografía*, Buenos Aires, Casa Pardo, 1976.

BELLINI, Giuseppe: *Il laberinto magico, studi sul nuovo romanzo ispano-americano*, Milano, Sandoni, 1973.

BENEDETTI, Mario: "Situación del esritor en América Latina", en *Letras del continente mestizo*, Montevideo, Alfa, 1969, pp. 13-21.

--------- -------: "Literatura y sociedad: Temas y problemas", en FERNANDEZ MORENO, César: *América Latina en su literatura*, México, Siglo XXI-UNESCO, 1986, 10a. ed. p. 354-71

BLOCK de BEHAR, Lisa: *Análisis de un lenguaje en crisis*, Montevideo, Editorial Nuestra Tierra, 1969.

BRUSHWOOD, John S.: *La novela hispanoamericana del siglo XX. Una vista panorámica*, México, Fondo de Cultura Económica, 1985.

CAMPRA, Rosalba: *América Latina: La identidad y la máscara*, Madrid, Siglo XXI, 1989.

CARPENTIER, Alejo: "Problemática de la actual novela latinoamericana", en *Tientos y Diferencias*, México, UNAM, 1964, pp.5-46.

---------- ----: *La novela latinoamericana en vísperas de un nuevo siglo*, México, Siglo XXI, 1981.

CASTELLI, Eugenio: *Tres planos en la expresión literaria hispanoamericana*, Santa Fe, Colmegna, 1967.

COSTA, René de: "El personaje de configuración mítica en la novela hispanoamericana", en *Logos*, Nro: 9, Junio, 1974, pp.43-53.

COY, Javier y Juan José: *La anarquía y el orden*, Madrid, José Porrúa Turanzas, 1976.

DELLEPIANE, Angela: "La novela del lenguaje", en Bleznick, Donald W.(Ed.): *Variaciones en torno a la nueva narrativa hispanoamericana*, Santiago, Editorial Universitaria, 1972, pp.63-75.

FERNANDEZ, Teodosio: "El problema de la escritura y la narrativa hispanoamericana contemporánea", en *Anales de Literatura Hispanoamericana*, Nro: 14, Madrid, 1985, pp. 167-173.

FOSTER, David W.: *A dictionary of contemporary latin american authors*, Arizona, Tempe, 1975.

FUENTES, Carlos: *La nueva novela hispanoamericana*, México, Cuadernos de Joaquín Mortiz, 1972.

GARCIA DE ALDRIDGE, A.: *De la teoría a la práctica en la novela histórica hispanoamericana*, Illinois, University of Illinois in Urbana-Champaing Ph.D., 1972.

JARA CUADRA, René: "Modos de estructuración mítica de la realidad en la novela hispanoamericana contemporánea", en *Iberomanía*, Nro: 1, -Nueva época-Madrid, 1974, pp. 131-154.

JITRIK, Noé: *El no existente caballero. La idea del personaje y su evolución en la narrativa latinoamericana*, Buenos Aires, Megápolis, 1975.

------- ---: "Destrucción y forma en las narraciones", en FERNANDEZ MORENO, C. (Coord.): *América Latina en su literatura*, México, siglo XXI-UNESCO, 10a. ed., 1986, pp. 219-242.

JITRIK, Noé: *Procedimiento y mensaje en la novela*, Córdoba, Imprenta de la Universidad Nacional de Córdoba, Colec. Ensayos y Estudios, 1962.

KOCH, Dolores: "El micro-relato en México: Torri, Arreola, Monterroso y Avilés Fabila", en *Hispamérica*, Nro: 30, 1981, pp. 123-130.

MARTINEZ, Z. Nelly: "Realismo mágico y lo fantástico en la ficción hispanoamericana contemporánea", en YATES, D.L. (Edit.): *Otros mundos, Otros fuegos. Fantasía y realismo mágico en Iberoamérica*, Memoria del XVI Congreso Internacional de Literatura Iberoamericana, Michigan, Latin American Studies Center, 1975, pp. 76-82.

BIBLIOTECA

MORELLO FROSCH, Marta: "La ficción de la historia en la narrativa argentina reciente", en *The historical novel in latin America*, Ed. D. Balderston, Gaithersburg-Hispamérica, 1886 p. 203.

MILIANI, Domingo: "Historiografía literaria: ¿periodos históricos o códigos culturales?", en *La literatura latinoamericana como proceso*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1985, pp. 98-112.

O'GORMAN, Edmundo: *La invención de América*, México, Fondo de Cultura Económica, 1986, 1a. reimpresión

PAGES LARRAYA, Antonio: "Tradición y renovación en la novela hispanoamericana", *en Mundo Nuevo* Nro: 34, Buenos Aires, Abril, 1969, pp. 76-82.

PASTOR, Beatriz: *El discurso narrativo de la conquista de América*, La Habana, Casa de las Américas, 1983.

PAZ, Octavio: *El laberinto de la soledad*, México, Fondo de Cultura Económica, 1986, 11ra. reimpres.

POLLMANN, Leo: *La "nueva novela" en Francia y en Iberoamérica*, Madrid, Gredos, 1971.

PRIETO, Adolfo: "Conflictos de generaciones. Supuestos metodológicos del análisis generacional", en FERNANDEZ MORENO, César (Coord): *América latina en su literatura*, México, Siglo XXI-UNESCO, 1986, 10a. edic., 6a. parte, pp. 406- 423.

RAMA, Angel: *Diez problemas para el novelista latinoamericano*, Caracas, Síntesis Dosmil, 1972.

---- -----: *Transculturación narrativa en América Latina*, México, Siglo XXI, 1985, 2a. edic.

----- -----: "La generación hispanoamericana del medio siglo. Una generación creadora", en *Marcha*, Nro: 1217, Montevideo , 7 de Agosto de 1960, p. 2.

---- -------: "Medio siglo de narrativa latinoamericana (1922-1972). Ensayo de interpretación", en *La novela en América Latina*, México, Universidad Veracruzana. Fundación Angel Rama, 1986, pp. 99-202.

----- -----: "La tecnificación narrativa", en *La novela en América Latina*, México, Universidad Veracruzana, Fundación A.Rama, 986, p.294

RIOS, Roberto: *La novela y el hombre hispanoamericano. el destino humano en la novela hispanoamerina contemporánea*, Buenos Aires, La Aurora, 1969.

ROA BASTOS, Augusto: "Imagen y pespectivas de la narrativa latinoamericana actual", en LOVELUCK, Juan (Ed.): *Novelistas hispanoamericanos de hoy*, Madrid, Taurus, 1986, -reimpresión-, pp. 17-45.

ROA BASTOS, Augusto: "La narrativa paraguaya en el contexto de la literatura hispanoamericana actual", en *Augusto Roa Bastos y la producción cultural Americana*, Buenos Aires, Edic. La Flor, 1986.

--- ----- -------: "Latinoamérica: continente novelesco", en *Latinoamericana*, Nro: 1, Buenos Aires, Corregidor, 1972.

RODRIGUEZ MONEGAL, Emir: "Tradición y renovación" en *América Latina en su literatura*, México, Siglo XXI-UNESCO, 1986, 10a. edic., 2a. parte, pp.139-165.

--------- ------ -: "La narrativa hispanoamericana. Hacia una nueva poética", en SANZ VILLANUEVA (Ed.): *Teoría de la novela*, Madrid, Sociedad General Española de Librería, 1976, pp. 171-228.

--------- --------: *Narradores de esta América*, Montevideo, Alfa, 1969, Vol. I.

SAER, Juan José: "La literatura y los nuevos lenguajes", en FERNANDEZ MORENO, César (Coord.): *América latina en su literatura*, México, Siglo XXI-UNESCO, 10a. edic., 1986, 4a. parte, pp.301-316.

SAINZ DE MEDRANO, Luis: "La novela hispanoamericana actual", en *Anales de literatura hispanoamericana*, Madrid, Universidad Complutense, 1972, pp. 87-105.

SARDUY, Severo: "El barroco y el neobarroco", en FERNANDEZ MORENO, C. (Ed): *América Latina en su literatura*, México, Siglo XXI-UNESCO, 10ma. edición, pp. 167-184.

SARDUY, Severo: *Escrito sobre un cuerpo (ensayos de crítica)*, Buenos Aires, Sudamericana, 1969.

STABB, Martín: *América Latina en busca de una identidad*, Caracas, Monte Avila, 1969.

VALENZUELA, Víctor M.: "Existencialism and the contemporary Latin american novel", en *Latin american writers*, New York, Las Américas Publishing Co., 1971, pp. 19-48.

VANASCO, Alberto: "Acerca del denominado *Boom*", en *Latinoamericana*, Nro:1 , Buenos Aires, Corregidor, Diciembre 1972, pp.75-83.

VERDUGO, Iber: "Perspectivas de la actual novela hispanoamericana", en *Mundo nuevo*, Nro: 28, Buenos Aires, Octubre, 1968, pp.75-83.

VIÑAS, David, RAMA, Angel y otros: *Más allá del boom: literatura y mercado*, Buenos Aires,Folios, 1984.

XIRAU, Ramón: "Crisis del realismo", en FERNANDEZ MORENO, C. (Coord.): *América Latina en su literatura*, México, Siglo XXI-UNESCO, 10a. edic., 1986, pp. 185-203.

III. SOBRE PROBLEMAS HISTORICOS Y DE INTEGRACION REGIONAL

AINSA, Fernando: *Identidad cultural de Iberoamérica en su narrativa*, Madrid, Gredos, 1986.

ALEN LASCANO, Luis C.: *La Argentina ilusionada. 1922-1930*, Buenos Aires, Ediciones La Bastilla, 1975.

ARGUEDAS, José M.: *Formación de una cultura nacional*, México, Siglo XXI, 1977.

AZARA, Félix de: *Descripción General del Paraguay*, Madrid, Alianza-Quinto Centenario, 1990.

_____ _____ --: *Descripción e historia del Paraguay y del Río de La Plata*, Buenos Aires, Bajel, 1943.

BAYON, Damián: *El artista iberoamericano y su identidad*, Caracas, Monte Avila, 1977.

BELAIEFF, Juan: "Los indios del Chaco paraguayo y su tierra", en ROA BASTOS, Augusto (Comp.): *Las culturas condenadas*, México, Siglo XXI, 1978, pp. 112-135.

BENEDETTI, Mario: "Subdesarrollo y letras de osadía", en *Subdesarrollo y letras de osadía*, Madrid, Alianza, 1987, pp. 31-59.

BORIS, Rofman: *Dependencia, estructura de poder y formación regional en América Latina*, México, Siglo XXI, 1977.

CANAL FEIJOO, Bernardo: *Proposiciones en torno del problema de una cultura regional argentina*, Buenos Aires, Institución Cultural Española, 1944.

CANDIDO, Antonio: "Literatura y subdesarrollo", en FERNANDEZ MORENO, César (Coord.): *América Latina en su literatura*, México, Siglo XXI-UNESCO, 1986, 10a. edic. 5a. parte, pp. 335-353.

CARDOZO, Efraim: *El Paraguay colonial*, Buenos Aires, Edit. Nizza, 1959.

CERRO, José A.: *Análisis del desarrollo desigual entre la capital y el interior*, Buenos Aires, Guadalupe, 1973.

CORTES CONDE, Roberto y GALLO, Ezequiel: *La formación de la Argentina moderna*, Buenos Aires, Paidós, 1977.

DI TELLA, Torcuato, GERMANI, Gino y otros: *Argentina, sociedad de masas*, Buenos Aires, EUDEBA, 1971, 3a.

FORD, Aníbal: *En torno al regionalismo*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1972.

FRIAS, Pedro J.: "Autonomía y dependencia en las provincias argentinas", en *Cuadrante NOA*, Nro: 2, Tucumán, 1974, pp. 57-66.

GASTIAZORO, Eugenio: *Historia Argentina. Introducción al análisis económico social, 1880-1930*, Buenos Aires, Agora, 1986, Vol. III.

KONETZKE, Richard: *América Latina II. La época colonial*, Madrid, Siglo XXI, 1987, 19a. edición.

LAFUENTE MACHAIN, R. de: *La Asunción de antaño*, Bs. Aires, Amorrortu, 1942.

PIZARRO, Ana: "Introducción", en *La literatura latinoamericana como proceso*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1985, pp. 13-67.

ROMERO, José Luis: *El caso argentino y otros ensayos*, Buenos Aires Hyspamérica, 1987.

SANCHEZ QUELL, H.: "El Paraguay y Buenos Aires", en *Estructura y función del Paraguay colonial*, Buenos Aires, Kraft, 1955, 3a. edic.

SUSNIK, Branislava: "El hombre y lo sobrenatural (Gran Chaco)", en ROA BASTOS, Augusto: *Las culturas condenadas*, México, Siglo XXI, 1978, pp. 136-162.

VERDEVOYE, Paul: "Busca y expresión de las identidades nacionales del Siglo XX", en *Identidad Cultural en América Latina, en Lecturas*, Nro: 3- Número Especial-, París, UNESCO, 1986, pp. 67-81.

IV. SOBRE TEORIA LITERARIA:

ALTAMIRANO, Carlos y SARLO, Beatriz: *Literatura y sociedad*, Buenos Aires, Hachette, 1983.

AMOROS, Andrés: "Nouveau roman", en *Introducción a la novela contemporánea*, Madrid, Cátedra, 1976, Cap. XXXII.

ARONNE AMESTOY, I.: *América en la encrucijada de mito y razón. Introducción al cuento epifánico latinoamericano*, Buenos Aires, García Cambeiro, 1976.

----- ------- -: "Lo fantástico como estrategia básica del cuento" en VALLEJO, Catharine V.de: *Teoría cuentística del siglo XX (Aproximaciones hispánicas)*, Miami-Florida, Ediciones Universal, 1989, pp. 251-260.

ASENSI, Manuel: *Theoría de la lectura. Para una crítica paradójica*, Valencia, Hiperión, 1987.

AYALA, Francisco: *La estructura narrativa y otras experiencias literarias*, Barcelona, Crítica, 1984.

BACHELARD, Gastón: *El aire y los sueños*, México, Fondo de Cultura Económica, 1980.

BACHELARD, Gastón: *La poética del espacio*, México, Fondo de Cultura Económica, 1986, 2a. reimpresión.

BAJTIN, Mijail: *Estética de la creación verbal*, México, Siglo XXI, 1982.

------ ------: Teoría y estética de la novela, Madrid, Taurus, 1989.

BARTHES, Roland: *El grado cero de la escritura*, Buenos Aires, Jorge Alvarez, 1967.

------- ------: *Ensayos críticos*, Barcelona, Seix Barral, 1983.

------- ------: "De la obra al texto" y "De la historia a la realidad", en *El susurro del lenguaje*, Buenos Aires, Paidós, 1987, pp. 65-110 y 163-195.

------- ------: *S/Z*, Madrid, Siglo XXI, 1980.

------- ------: *La cámara lúcida, Nota sobre la fotografía*, Barcelona, Paidós, 1990.

------- ------: *Mitologías*, Madrid, Siglo XXI, 1980.

------- ------, GREIMAS, J.A., BREMOND, Ch. y otros: *Análisis estructural del relato*, B. Aires, Tiempo Contemporáneo, Comunicaciones, 1973.

---- ----------, GENETTE, G. KRISTEVA, J. y otros: *Lo verosímil*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, Colec. comunicaciones, 1973.

ARRENECHEA, Ana María: "Tipología de lo fantástico", en *Revista Iberoamericana*, Nro: 80, Pittsburg, 1973.

---------- --- --: "Ensayo de una tipología de la literatura fantástica (A propósito de la literatura hispanoamericana)", en *Textos Hispanoamericanos (De Sarmiento a Sarduy)*, Caracas, Monte Avila Editores, 1978.

-------- -- ----: "El género fantástico entre los códigos y los contextos", en MORILLAS VENTURA, Enriqueta: *El relato fantástico en España e Hispanoamérica*, Madrid, Sociedad Estatal Quinto Centenario, 1991, pp. 75-81.

CARUFALDI, Rodolfo: "La nueva experiencia de la novela Objetiva", en *Criterio*, Nro: 1.419, Buenos Aires, 10 de Enero, 1963, pp. 9-11.

--------- -------: "La novela Objetiva", en *Criterio*, Nro: 1.420, Buenos Aires, 24 de Noviembre, 1963, pp. 46-49.

CHELEVAN, Harry: *Teoría de lo fantástico*, Barcelona, Anagrama, 1976.

CHESSIERE, Irène: *Le recit fantastique*, París Librairie Larousse, 1974.

CLOCH-MICHEL, Jean: *La "nueva novela"*, Madrid, Guadarrama, 1976.

COOTH, Wayne: *Retórica de la ironía*, Madrid, Taurus, 1986.

CAILLOIS, Roger: *Mitología del pulpo. Ensayo sobre la lógica de lo imaginario.*, Caracas, Monte Avila, 1976.

CALVINO, Italo: "Introducción", en *Cuentos fantásticos del siglo XIX*, Madrid, Siruela, 1990, 5a.edic.pp.9-20.

CALVINO, Italo: *Seis propuestas para el próximo milenio*, Madrid, Siruela, 1989.

CAMBOURS OCAMPO, Arturo: *El problema de las generaciones literarias*, Buenos Aires, A.Peña Lillo Editor, 1963.

CAMPRA, Rosalba: "Verosimiglianza e sintasi nel raconto fantastico: la costruzione come senso" en *Studi Hispanici*, sin Nro. Pisa, 1981.

------ -------: "Il fantastico: una isotopia della trasgresione", en *Strumenti critici*, Anno: XV, Junio, 1981, p. 227.Nro:45,

CAMURATI, Mireya: *Bioy Casares y el alegre trabajo de la inteligencia*, Buenos Aires, Corregidor, 1990.

CAMUS, Albert: *El mito de Sísifo. El hombre rebelde*, Buenos Aires, Losada, 1967, 5a. edición.

------ -----: "Anverso y reverso", en *Ensayos*, Madrid, Aguilar, 1981.

----- ------: *El extranjero*, Buenos Aires, Emecé, 1968, 16a. edición.

CASTAGNINO, Raúl: *"cuento-artefacto" y artificios del cuento*, Buenos Aires, Nova, 1977.

CARILLA, Emilio: *El cuento fantástico*, Buenos aires, Nova, 1968.

CIRLOT, J.E.: *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Labor, 1969.

COHN, Dorrit: *La transparence intérieure. Modes de représentation de la vie psychique dans le roman*, París, Du Seuil, 1981.

CULLER, Jonathan: *Sobre la deconstrucción*, Madrid, Cátedra, 1984.

CHATMAN, Seymur: *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y el cine*, Madrid, Taurus, 1980.

DALENBACH, Lucien: "Intertexte et autotexte", en *Poetique*, Nro: 27, París, Editions Du Seuil, 1976.

DERRIDA, Jacques: *De la gramatología*, México, Siglo XXI, 1984, 3a. edic.

DUCROT, Oswald: *El decir y lo dicho, Polifonía de la enunciación*, Barcelona, Paidós, 1986.

------ ------, TODOROV, T. y otros: *Qué es el estructuralismo?*, Buenos Aires, Losada, 1971.

ECO, Umberto: *Obra abierta*, Barcelona, Ariel, 1979.

--- -------: *Lector en fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*, Barcelona, Lumen, 1987.

--- --------: "Cine y literatura: estructura de la trama", en *La definición del arte*, Barcelona, Planeta-Agostini, 1985, pp. 194-200.

--- ---------: *Apocalípticos e integrados ante la cultura de masas*, Barcelona, Lumen, 1968.

ELIADE, Mircea: *El mito del eterno retorno*, Buenos Aires, Emecé, 1968.

------ ------: *Mitos, sueños, misterios*, Buenos Aires, Fabril, 1961.

------- ------: *Lo sagrado y lo profano*, Madrid, Guadarrama, 1973.

FRYE, Northrop: *El camino crítico. Ensayo sobre el contexto social de la crítica literaria*, Madrid, Taurus, 1986.

GARCIA FERNANDEZ, Alberto: "Una nueva experiencia novelística: el *Relato Objetivo* de Alan Robbe-Grillet", en *Criterio*, Nro:1.348, Bs. As., Enero, 1960, pp. 51-52.

GARRIDO GALLARDO, M. A. : *Introducción a la teoría de la literatura*, Madrid, Sociedad General Española de Librería, Colec. Temas, 1975.

GENETTE, Gérard: *Figures II*, París, Editions Du Seuil, 1969.

--------- -----: *Figuras III. discurso del relato. Ensayo de Método*, Córdoba, Edición de la Universidad Nacional de Córdoba, 1974. Edición española: Barcelona, Lumen, 1989.

------- ------: *Nouveau discurs du récit*, París, Seuil, 1983.

------- ------: *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus, 1989.

GOLDMAN, Lucien, LEENHARDT, Jacques y otros: *Sociología de la creación literaria*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1971.

GOYTISOLO, Juan: *Problemas de la novela*, Barcelona, Seix Barral, 1959.

GREIMAS, J.: *La semiótica del texto. Ejercicios prácticos*, Barcelona, Paidós, 1983.

GUGLIELMINI, N.: "Introducción" a *El fisiólogo. Bestiario Medieval*, Buenos Aires, EUDEBA, 1971.

HAMMON, Ph.: *Introduction à l'analyse du descriptif*, París, Hachette, 1981.

HENRIQUEZ UREÑA, Max: "Influencias francesas en la novela de la América española", en LOVELUCK, Juan: *La novela hispanoamericana*, Santiago de Chile, Edit. Universitaria, 1972, 4a. edic.

JAMES, Henry: "El arte de la ficción", en *El futuro de la novela*, Madrid, Taurus, 1975.

JESI, F.: *Literatura y mito*, Barcelona, Barral, 1972.

JOLIVET, Régis: *Las doctrinas existencialistas*, Madrid, Gredos, 1976.

JUNG, C.G.: *Psicología y simbólica del arquetipo*, Barcelona, Paidós, 1976.

------ -- -: *Arquetipos e inconsciente colectivo*, Barcelona, Paidós, 1976, 14a. edic.

---- -- -- :: *Símbolos de transformación*, Barcelona, Paidós, 1982.

KIRK, G.S.: *El mito, su significado y funciones en las distintas culturas*, Barcelona, Barral, 1973.

KRISTEVA, Julia: *El texto de la novela*, Barcelona, Lumen, 1974.

------- -----: "La productividad llamada texto", en *Comunicaciones. Lo Verosímil*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1972.

------- ------: "El texto cerrado", en *Semiótica I*, Madrid, Fundamentos, 1978, pp. 147-185.

LANCELOTTI, Mario: *De Poe a Kafka. Para una teoría del cuento* Buenos Aires, EUDEBA, 1974, 3a. edic.

LEVI-STRAUSS, Claude: *El pensamiento salvaje*, México, Fondo de Cultura Económica, 1964.

----- ----- ----: *Antropología estructural*, Buenos Aires, EUDEBA, 1968.

LOTMAN, Yuri: *Estructura del texto artístico*, Madrid, Itsmo, 1978.

LUKACS, Georg: *Teoría de la novela*, Barcelona, Edhasa, 1971.

MAGNY, Claude-Edmonde: "Estética comparada de novela y cine" y "La elipsis en el cine y la novela", en *La era de la novela norteamericana*, Buenos Aires, Juan Goyanarte, 1972.

MALAXECHEVERRIA, Ignacio: "Sobre el bestiario", en *Bestiario medieval*, Madrid, Siruela, 1989, pp. 197-246.

METZ, Christian: El decir y lo dicho en el cine: Hacia la decadencia de un cierto verosímil?, en *Lo verosímil*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, Colec. Comunicaciones, 1973, pp. 17-30.

MIGNOLO, Walter: "El misterio de la ficción fantástica y del realismo maravilloso", en *Teoría del texto e interpretación de textos*, México U.N.A.M., 1986.

MODE, H.: *Animales fabulosos y demonios*, México, Fondo de Cultura Económica, 1980.

MOLES, Abraham, BAUDRILLARD, J. y otros: *Los objetos*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, colec. Comunicaciones, 1970.

MORA, Gabriela: *En torno al cuento: de la teoría general y su práctica en Hispanoamérica*, Madrid, José Porrúa Turanzas, 1985.

MORILLAS VENTURA, Enriqueta: "Poéticas del relato fantástico", en MORILLAS VENTURA, E. (Ed.): *El relato fantástico en España e Hispanoamérica*, Madrid, Sociedad Estatal Quinto Centenario, 1991, pp. 93-103.

NADEAU, Maurice: "Le nouveau roman", en *Critique*, Nros: 123-124, París, 1964.

OMIL, Alba y PEROLA, Raúl A.: *Claves para el cuento*, Buenos Aires, Plus Ultra, 1981.

PINGAUD, Bernard: *La antinovela: sospecha, liquidación o búsqueda?*, Buenos Aires, Carlos Pérez Editor, 1968.

POLLMANN, Leo: *La "nueva novela" en Francia e Iberoamérica*, Madrid, Gredos 1971.

PROPP, Vladimir: *Morfología del cuento*, Madrid, Akal, 1985.

----- --------: *Las raíces históricas del cuento*, Madrid, Fundamentos, 1987.

RANK, Otto: *El mito del nacimiento del héroe*, Buenos Aires, Paidós, 1961.

REYES, Graciela: *Polifonía textual. La citación en el relato literario*, Madrid, Gredos, 1984.

----- -------- (Comp.): *Teorías literarias en la actualidad*, Madrid, Ediciones El Arquero, 1989.

----- --------: *La pragmática lingüística. El estudio del uso del lenguaje*, Barcelona, Montesinos, 1990.

RICARDOU, Jean: *Le nouveau roman*, París, Editions Du Seuil, 1978.

ROBBE-GRILLET, Alain: "Un camino para la novela futura", en *Sur*, Nro: 266, Buenos Aires, Septiembre Octubre, 1960, pp. 30-35.

----- ------- -----: *Por una novela nueva*, Barcelona, Seix Barral, 1955.

SABATO, Ernesto: *Tres aproximaciones a la literatura de nuestro tiempo* (Robbe-Grillet, Borges, Sartre), Buenos Aires, Alfa Argentina, 1974.

------ ------: *Hombres y engranajes. Heterodoxia*, Madrid, Alianza, 1986.

SANCHEZ-REY, Alfonso: *El lenguaje literario de la "nueva novela" hispánica*, Madrid, Editorial Mapfre, 1991.

SARTRE, Jean-Paul: *¿Qué es la literatura?*, Buenos Aires, Losada, 1965, 3ra. edición.

SCHOPENHAUER, Arturo: *El mundo como voluntad y como representación*, México, Porrúa, 1982.

SEGRE, Cesare: *Principios de análisis del texto*, Barcelona, Crítica, 1985.

SERRA, Edelweis: *Tipología del cuento literario*, Madrid, Cupsa, 1978.

SKLOVSKI, Viktor: *Cine y lenguaje*, Barcelona, Anagrama, 1971.

SOLLER, Philippe: *La escritura y la experiencia de los límites*, Valencia, Pre-Textos, 1978.

TACCA, Oscar: *Las voces de la novela*, Madrid, Gredos, 1985, 3ra. edic. corregida y aumentada.

TODOROV, Tzvetan: *Literatura y significación*, Barcelona, Planeta, 1971.

------- -------: *Introducción a la literatura fantástica*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1972.

------- -------: La conquista de América. La cuestión del otro, México, Siglo XXI, 1987.

------- -----, DUCROT, O., WAHL, F.: *¿Qué es el estructuralismo?*, Buenos Aires, Losada, 1968.

TOMACHEVSKY, Boris: *Teoría de la literatura*, Madrid, Akal, 1982.

VAN DIJK, Teun A.: *Estructuras y funciones del discurso*, México, Siglo XXI, 1989, 6a. edición.

VARELA JACOME, Benito: *El cuento hispanoamericano contemporáneo*. (Selección y estudio), Tarragona, Tarraco, 1976.

VARGAS LLOSA, Mario: "Revisión de Albert Camus" y "Albert Camus y la moral de los límites", *en Contra viento y marea, I (1962-1972)*, Barcelona, Seix Barral, 1190, pp.15-20 y 321-342.

VAX, Louis: *Arte y literatura fantástica*, Buenos Aires, EUDEBA, 1971, 2a. edición.

ANTERIOR