



CENTRO DE ESTUDIOS LINGÜÍSTICOS Y LITERARIOS

«LA PROVOCACIÓN DE LA NADA».

EL ABSURDO EN LOS CUENTOS DE ANTONIO DI BENEDETTO

TESIS

que para optar al grado de

DOCTOR EN LITERATURA HISPÁNICA

presenta:

MARIANO HERNÁNDEZ GARCÍA

ASESORA:

DRA. ROSE CORRAL

CIUDAD DE MÉXICO, 2022

A mi familia.

*A mis camaradas latinoamericanistas,
vivos y muertos, cada uno
de los cuales bien pudo ser un
héroe de esta absurda e
inagotable historia.*

Agradezco a la Dra. Rose Corral, guía y maestra en el sendero escarpado de la tesis. Sin su orientación y aliento habría quedado extraviado en el desierto.

Agradezco profusa y entrañablemente a las lectoras de mi tesis: Dra. Luz Elena Gutiérrez de Velasco, Dra. Yanna Hadatty y Dra. Ana Rosa Domenella.

Agradezco a la Coordinación del Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios por el apoyo en el proceso de titulación, especialmente a Griselda Rayón y a los doctores Xiomara Luna y Alfonso Medina.

Finalmente, gracias quiero dar a mis amigos del doctorado, lo mejor que me dejó el Colmex: Ana, Mara, Emiliano, Andrea, Julio *—por el arte de la amistad—*, Citlalli, Mario, David, Antonio y Jaime.

RESUMEN

La presente investigación se aboca al estudio del absurdo en los cuentos de Antonio Di Benedetto. Eje imprescindible que recorre transversalmente toda su obra cuentística, el absurdo se presenta de modos heterogéneos y complejos, y esta tesis, mediante el análisis de un corpus representativo que abarca distintos volúmenes de cuentos —desde el inicial *Mundo animal* (1953) hasta *Cuentos del exilio* (1983)—, busca explorar dicho elemento central de su narrativa y profundizar críticamente en él. Se proponen, particularmente, el cruce hombre/animal y un estado de culpabilidad generalizado como focos semánticos en los capítulos analíticos. Se consideran, de manera importante, las posibles huellas intertextuales de escritores y pensadores como Kafka, Ionesco, los filósofos existencialistas, quienes parecen compartir con Di Benedetto la percepción de que la vida del ser humano está imbuida en la absurdidad. Al mismo tiempo, se resaltan los matices propios y originales de la ficción dibenedettiana, denotada constantemente por códigos regionales, la geografía mendocina y por la propia tradición literaria argentina e hispanoamericana, con la que dialoga.

ÍNDICE

Introducción	13
1. Itinerarios de lectura por una escritura inaprehensible	21
1.1 «Escritor de la extrañeza», escritor experimental	21
1.2 Mendoza y el regionalismo	27
1.3 Los procedimientos fantásticos	34
1.4 Los primeros estudios críticos	37
1.5 Los acercamientos críticos más recientes	41
1.6 Escritor de la derrota	45
2. «Espectros en el fondo del escenario»	49
2.1 Kierkegaard y Schopenhauer: el desgarramiento y la devoración	49
2.2 Camus y la imposibilidad del suicidio	58
2.3 Ionesco y la «suma potencia» de la absurdidad	65
2.4 Kafka y la existencia como pesadilla	71
3. Animales, humanos: seres que habitan en los extraños bordes	79
3.1 Algunas consideraciones en torno a lo animal	79
3.2 Cuerpos devorados, naturalezas traspuestas	89
3.3 Tramarse hombre / tramarse animal	120
4. El hombre extraviado: juicios, códigos y penitencias	155
4.1 Algunas trazas kafkianas preliminares	155
4.2 Un tribunal de bestias cubiertas	162
4.3 La marcha inagotable	188
Conclusión	233
Anexo: Textos de Borges, Cortázar y Mujica Láinez publicados como “Presentación” a la antología <i>Caballo en el salitral</i> (Barcelona, Bruguera, 1981)	237
Bibliografía citada	241

*«¡Antonio, elegido por la fatalidad y arrollado por el absurdo!
(al que tanto asediaba, no sin amargura y velado recelo,
en mis ejercicios literarios)».*

Di Benedetto sobre sí mismo en carta¹ a su hermana Carmen

*... lo más absurdo me parecía en esta vida absurda
más probable que lo más sensato y,
para fines de mi investigación, lo más fecundo.*

Kafka, “Investigaciones de un perro”

¹ Fechada el 24 de mayo de 1977.

INTRODUCCIÓN

Suspendido, por un momento, en las postrimerías del milenio, el historiador Eric Hobsbawm vuelve hacia atrás su mirada para recorrer el siglo XX y, tras aquella «vista panorámica», observa un “mundo en el que no sólo no sabemos adónde nos dirigimos, sino tampoco adónde deberíamos dirigirnos”². El extravío es absoluto: un mundo a la deriva —sin brújula ni meta precisa—, que ha desmoronado cualquier viso de ideal que nos hiciera marchar en comunidad. Los terribles acontecimientos que se suceden, desde la Primera Guerra Mundial en adelante, habían ido minando las certezas del ser humano y también buena parte de sus esperanzas. En nuestras tierras, las olas de violencia que nacen de epicentros primermundistas encontraron nuevas crestas bajo las máscaras de políticos y dictadores. Por si fuera poco, el descentramiento recrudece la sensación de incertidumbre y desamparo: nuestro destino parecía ser dictaminado por alguien más. Así, el hombre se veía arrojado a una existencia carente de razones y respuestas, frente a acontecimientos que parecían constantemente rebasarlo. Un individuo abocado a una travesía sin rumbo fijo, cercado muchas veces por la soledad y la incompreensión, como lo serán muchos de los personajes de Antonio Di Benedetto (1922-1986).

² Eric Hobsbawm, *Historia del siglo XX*, México, Crítica, 2014, p. 26.

La reflexión sobre el sinsentido de la existencia será acometida, a lo largo de todo el siglo pasado, por diversos filósofos, escritores y artistas en general, desde múltiples ángulos y enfoques. Con todo, algunos de aquellos pensadores coincidirán en un elemento clave: el absurdo. La referencia a Kafka es inmediata, “el gran escritor clásico de nuestro atormentado y extraño siglo”³, según lo llamó Borges. Y, del lado de la filosofía, basta pensar en el existencialismo, en boga durante varias décadas de la pasada centuria⁴. Precisamente, las huellas de Kafka y del existencialismo han sido algunas de las líneas de entrada para estudios críticos sobre la narrativa dibenedettiana, si bien con frecuencia enfocados en las novelas. La aparición en 2016 del libro *Escritos periodísticos*, que reúne una representativa cantidad de textos periodísticos escritos por Di Benedetto⁵ junto con algunas entrevistas que se encontraban dispersas en variadas publicaciones, nos permite añadir otro referente importante, generalmente dejado de lado por la crítica: Ionesco. En el volumen, editado por Liliana Reales, podemos encontrar, por ejemplo, un artículo que Di Benedetto escribió tras asistir a una conferencia del dramaturgo rumano en París⁶ y la transcripción de algunas preguntas que tuvo la oportunidad de hacerle durante su estancia en Brasil⁷. Adicionalmente,

³ Jorge Luis Borges, *Biblioteca personal*, Madrid, Alianza, 1997, p. 16.

⁴ En el ámbito latinoamericano, Virgilio Piñera es reconocido como uno de los más conspicuos dramaturgos del teatro del absurdo. Julio Premat añade a Witold Gombrowicz, varado en Argentina desde 1939 hasta 1963, como otro referente importante de la estética absurdista en nuestro continente. El propio Premat plantea que si bien Di Benedetto probablemente no leyó ni a Piñera ni a Gombrowicz, “conoció seguramente el libro de Albert Camus, escrito durante la guerra, *El mito de Sísifo* (1942), que trata del suicidio y que se presenta precisamente como un tratado sobre el absurdo”. Julio Premat, “Así se nace. Vanguardia, estilo, extrañeza en Di Benedetto”, en Liliana Reales (ed.), *Homenaje a Antonio Di Benedetto*, Mendoza, Universidad de Cuyo, 2017, p. 17.

⁵ El periodismo fue otra de las grandes pasiones de nuestro autor. Trabajó desde 1945 en el diario *Los Andes*, de su natal Mendoza, y llegó a cumplir funciones directivas desde 1968 y hasta 1976, año funesto en que fue detenido y encarcelado por la junta militar de la última dictadura argentina.

⁶ Ver “Eugène Ionesco y Jean-Paul Sartre hablan de teatro en La Sorbonne”, en A. Di Benedetto, *Escritos periodísticos (1943-1986)*, edición de Liliana Reales, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2016, pp. 146-148.

⁷ Ver “Ionesco y su teatro”, *ibid.*, pp. 230-232.

nuestro autor, en diversas de aquellas entrevistas, reafirma la idea de que comparte con Ionesco fuertes afinidades de pensamiento.

A pesar de toda esta serie de improntas literarias y filosóficas, hablar del absurdo en la ficción dibenedettiana no será tarea sencilla. La heterogeneidad en su tratamiento lo vuelve difícil de asir e, incluso, de precisar. Por un lado, los referentes del escritor no se limitan, ni mucho menos, a los ya nombrados. Di Benedetto fue siempre un ávido lector y mostraba estar al tanto de las novedades en materia narrativa, tanto latinoamericana como universal. Asimismo, un dato biográfico devela un muy probable y temprano contacto, en su natal Mendoza, con las obras de los grandes filósofos, antecesores de las escuelas del siglo XX: su padre —menciona el propio Di Benedetto— consideraba entre sus libros preferidos aquellos que mostraban “inclinación hacia un sentido dramático y profundo —quizá angustioso— de la existencia. Obras de filosofía, de pensamiento”⁸. Ante la muerte del padre —el niño Antonio tenía apenas diez años— la biblioteca pasará a sus manos y Di Benedetto parece heredar no sólo los libros, sino, con ellos, aquel «sentido angustioso de la existencia», lo que, finalmente, quedará plasmado en muchos de sus textos.

Por otro lado, Di Benedetto rechaza referirse a «temas» recurrentes en su narrativa, y prefiere hablar, más bien, de «preocupaciones»:

Lo que puede haber como constante son ciertas preocupaciones [...] Preocupaciones morales. Preocupaciones de que no se cometan transgresiones de las líneas éticas que deben regir al hombre en su trato con el prójimo: ni ofenderlo, ni dañarlo. En toda mi narrativa, sean cuentos o novelas, es muy posible también que asomen esas señales o advertencias que a uno le vienen desde muy adentro y que habitan la faz misteriosa y emocional del ser humano. Ellas pueden ser: la provocación de la nada, la vecindad de la muerte, el misterio de la existencia o el absurdo⁹.

⁸ Entrevista a Di Benedetto realizada por Celia Zaragoza, para la revista *Crisis*. Disponible en línea en: <https://revistacrisis.com.ar/notas/di-benedetto-los-cuentos-de-mi-madre-me-enseñaron-narrar>, consultado el 3 de enero de 2022.

⁹ Palabras de Di Benedetto en entrevista con Julio Ardiles Gray, cit. por Nelly Cattarossi Arana, *Antonio Di Benedetto. “Casi” memorias*, Mendoza, Ediciones Culturales de Mendoza, 1991, t. 3, p. 67. Aunque Di

Al final de la cita, los elementos de la enumeración dejan entrever que la literatura de Di Benedetto está contorneada y recorrida, si no por uno u otro tema en particular, sí por ciertas ideas afines e íntimamente relacionadas —aunque de momento poco precisas—, que parecen girar en torno a una existencia asediada por la incertidumbre y el absurdo¹⁰. Ésa es, a grandes rasgos, la hipótesis que guía este trabajo de investigación. No parto, pues, del absurdo como hecho probado, ni de la relación que éste pudiera tener con algún escritor o escuela filosófica en especial. Mi objetivo es acercarme, lo más profunda y críticamente posible, a las diversas formas y contenidos literarios que van nutriendo y conformando los matices múltiples de lo que podríamos llegar a considerar, por último, un absurdo dibenedettiano.

Poco antes de su muerte, nuestro autor decide romper la unidad y la cronología de cada uno de sus libros de cuentos al fraguar la publicación de dos volúmenes en los que se recopilara su producción cuentística toda: uno que contuviera los cuentos cortos, bajo el título *100 cuentos*, y otro con los más extensos, llamado *Relatos completos*. Se proponía, incluso, desarticular las partes de su novela *El pentágono* y agregarlas como cuentos autónomos en este par de libros. Este designio finalmente no pudo completarse debido a la muerte del

Benedetto no escribió una autobiografía, podremos acercarnos a diversos sucesos de su vida y de su trayectoria literaria gracias al valioso trabajo de archivo de Cattarossi Arana, mendocina y colega cercana de nuestro autor desde su juventud. La investigadora reúne una serie de documentos —notas periodísticas, fragmentos de entrevistas, dedicatorias, cartas y testimonios— que dan cuenta no sólo de los aspectos más conocidos y recordados, sino a veces de episodios íntimos, referidos por el propio Di Benedetto o por amigos y compañeros.

¹⁰ En una entrevista posterior, el escritor mendocino comentará que «la provocación de la nada» puede entenderse como una tentación por acudir al suicidio como escape del mundo, pero también “que la nada se puede construir respecto del prójimo si se siente que él piensa de uno que es la nada. No en un sentido moral, sino que no vale, que no existe, que lo «borran»”. Antonio Di Benedetto, *Escritos periodísticos (1943-1986)*, op. cit., p. 576. Para el momento en que pronuncia estas palabras, Di Benedetto carga a costas la experiencia de haber pasado, años antes, varios meses en prisión, a manos de la junta militar de la última dictadura argentina. La nada se convierte en una muerte en vida. Lo dicho por nuestro autor también recuerda un segmento de *El mito de Sísifo*: “... como todos los hombres sanos han pensado en el suicidio, cabe reconocer, sin más explicaciones, que hay un lazo directo entre ese sentimiento [de lo absurdo] y la aspiración a la nada”. Albert Camus, *El mito de Sísifo*, Madrid, Alianza, 1999, p. 16.

escritor. El volumen de *Cuentos completos*, de la editorial Adriana Hidalgo, no sigue aquella voluntad y reproduce cada uno de los libros, ordenados cronológicamente. No obstante, ese gesto autoral de desarticulación puede pensarse como una muestra de un proyecto estético con indudables, aunque no siempre visibles, vínculos intertextuales: un universo cuentístico consistente, aun en su diversidad y fragmentación. Por mi parte, he decidido elegir un corpus que incluye textos de casi todos los libros de cuentos del escritor mendocino. Desde un relato como “Bizcocho para polillas”, de apenas dos páginas, hasta otro como “Onagros y hombre con renos”, que podríamos considerar una *nouvelle*, y tomando en cuenta una pluralidad genérica que incluye textos con rasgos fantásticos, regionalistas, policiales, grotescos y otros más, este corte transversal busca en la heterogeneidad el mayor alcance hermenéutico. Al mismo tiempo, se propone que los cuentos seleccionados pueden ser pensados desde el absurdo como un eje vinculante que, si bien con aristas específicas, permite agruparlos y ponerlos en diálogo. Finalmente, planteo que los textos elegidos son aquellos que propician un estudio más rico y desafiante en cuanto a la materia de esta tesis se refiere.

Antes de los apartados analíticos, el recorrido de investigación despliega un primer capítulo en el que se sitúa al autor mendocino en su contexto cultural y se traza un acercamiento al estado de la crítica. Di Benedetto ha sido considerado como un representante de la llamada literatura regionalista, también se lo ha leído desde algunas corrientes de vanguardia, como el *nouveau roman*, y no podemos olvidar, además, la línea que vincula los cuentos dibenedettianos con la literatura fantástica, como sabemos, de gran calado en Argentina. En este capítulo inicial, se retoman todas estas lecturas con la intención principal de destacar la originalidad y pertinencia de mi aproximación. Un segundo capítulo plantea la exploración de las ideas de algunos pensadores importantes en relación con el absurdo, y sus posibles huellas en la narrativa de Di Benedetto. De Kierkegaard y Schopenhauer a Kafka,

Ionesco y Camus, el diálogo que la literatura dibenedettiana establece con estos escritores nos ayudará a examinar el mundo narrativo del autor mendocino, pero asimismo a resaltar sus peculiaridades.

Los siguientes dos capítulos conforman el entramado analítico más fuerte de mi investigación. En el capítulo tres, se investigan las representaciones literarias de lo animal en la literatura de Di Benedetto. Con procedimientos disímiles y altamente complejos, que se mueven entre lo literal, el símbolo, la fábula y la metáfora, los animales dibenedettianos desenmascaran el absurdo tránsito vital del ser humano, atado a una existencia sin fines últimos, en la que la violencia y la crueldad se vuelven sus caracteres más persistentes. El corpus para el capítulo está integrado por ocho textos. La mitad de ellos pertenece a *Mundo animal*, la otra mitad se encuentra diseminada en varios de los otros volúmenes de cuentos. De esta manera, se enfatiza la importancia del primer libro de Di Benedetto en lo que al tema respecta, pero al mismo tiempo se buscan exponer las peculiaridades y variaciones en su tratamiento a lo largo de los años. Tras un subcapítulo inicial que revisa algunas consideraciones sobre lo animal realizadas por importantes pensadores, en el apartado 3.2 se examinan cuatro relatos con un elemento en común: una multiplicidad de animales devora un cuerpo humano. Se trata de: “Bizcocho para polillas”, “En rojo de culpa”, “Los reyunos” y “Ortópteros”. Busco la mayor amplitud en el espectro semántico asociado a los animales, por lo que las alimañas devoradoras son distintas en cada uno de los cuentos escogidos: polillas, ratas, hormigas y langostas. Hay que agregar que la misma devoración llegará a presentarse de modos muy diferentes. Diremos, por lo pronto, que si en los primeros dos textos los animales alcanzan cualidades fantásticas y su actuación se aproxima a lo sobrenatural, en los otros dos los procedimientos narrativos, en apariencia de corte realista, bosquejan hormigas y langostas que en principio siguen comportamientos más usuales. Con

todo, como se verá, ese supuesto realismo llegará a estar bajo continua sospecha y la devoración será un aspecto fundamental en su vinculación con el absurdo. En el subcapítulo siguiente, se analizan relatos en los que se fragua una existencia no antropocéntrica: pensamiento o lenguaje recaen, oblicua o directamente, en lo animal. La imposibilidad de comprendernos en términos fuera de lo humano es capoteada por la literatura dibenedettiana mediante recursos narrativos que buscan imaginar una conciencia animal autónoma, en cierto sentido independiente del pensamiento del hombre. De este modo, cada uno de los textos estudiados nos presenta un intento diferenciado de concebirse desde lo animal: “Es superable”, “Algo del misterio”, “Caballo en el salitral” y “Sargazos”.

El cuarto y último capítulo se centra en las figuraciones dibenedettianas que versan sobre la culpa, los juicios penitenciarios y los castigos. Se estudian, pues, los símbolos y significados relacionados con la culpabilidad de los personajes y su vínculo con el absurdo. Si bien se ha propuesto como una de las dominantes del capítulo tercero, señalemos desde ahora que la presencia animal será una constante en la gran mayoría de los cuentos de nuestro autor, de ahí que los animales seguirán reapareciendo, con fuerza también, en los textos analizados en el capítulo cuarto. Análogamente, la culpa es otra de las obsesiones dibenedettianas más pronunciadas, por lo que tampoco es de extrañar su presencia en el capítulo anterior. Podríamos incluso adelantar que la devoración llega a anunciarse como una forma de castigo ante las culpabilidades —algunas veces inciertas— de los protagonistas. Más allá de estas consideraciones, la culpa se vuelve, en el capítulo cuarto, uno de los ejes rectores y será tratada con mayor amplitud. De esta manera, Kafka aparece como una figura particularmente importante para el acercamiento hermenéutico y, en un primer apartado, se examinan algunas trazas kafkianas valiosas para los análisis posteriores. A continuación, en 4.2, se estudian dos cuentos en los que se presenta ostensiblemente algún juicio contra los

sendos protagonistas: “Sospechas de perfección” y “El juicio de Dios”. Ambos textos parecen converger en una caracterización negativa, que expone la propia naturaleza del ser humano como la culpable del inalcanzable arribo a cualquier modelo de utopía. Dos cuentos más se analizan en el subcapítulo final: “Aballay” y “Onagros y hombre con renos”. En estos cuentos, el juicio parece haber pasado ya, pues los personajes existen en el castigo, en la expulsión. Sus protagonistas deberán entonces sufrir el relegamiento y vagar por los territorios solitarios del desierto argentino —una suerte de tierra de nadie—, alejados de todo lo que daba forma a su vida anterior.

Este trabajo de investigación intenta contribuir así al estudio de la narrativa dibenedettiana, dando un paso más en el entendimiento crítico de una obra que de ningún modo ha quedado confinada en alguna corriente filosófica o literaria de época, sino que, por el contrario, sigue apelando a lo más hondo del ser humano. Aún más, desea ser una invitación a la lectura y al conocimiento de la visión que del hombre y del mundo Di Benedetto nos ha legado mediante su literatura. Estoy seguro de que algo reconoceremos de nosotros mismos en ella.

CAPÍTULO 1. ITINERARIOS DE LECTURA POR UNA ESCRITURA INAPREHENSIBLE

1.1 «Escritor de la extrañeza», escritor experimental

Algo de enigmático permanece cuando consideramos la desigual suerte que corrió, durante la vida de su autor, la obra de Antonio Di Benedetto. Con textos tan alabados, en su momento, por insignes autores como Borges, Cortázar o Mujica Láinez, la calidad de la escritura dibenedettiana había sido reconocida ya desde su primer libro publicado, *Mundo animal* (1953), que obtuvo la Faja de Honor de la SADE (Sociedad Argentina de Escritores). *Zama* (1956), estimada en muchas ocasiones como su obra mayor, se hizo también acreedora de varias distinciones¹¹ y fue traducida a diversos idiomas¹². Sus cuentos aparecían comúnmente en recopilaciones y antologías¹³. Con todo, la literatura de Di Benedetto, en líneas generales, no parecía ser de gran interés para la mayoría de los críticos, no alcanzó nunca un *boom* mercantil y lucía más bien sentenciada al olvido después del doloroso paso de nuestro escritor por la prisión. Como algunos de sus personajes, los textos dibenedettianos estaban condenados a la espera.

¹¹ Cabe recordar también que la novela *Los suicidas* (1969) recibió la primera mención en el concurso “Primera Plana”, de la editorial Sudamericana, por decisión unánime de un jurado compuesto por Augusto Roa Bastos, Leopoldo Marechal y Gabriel García Márquez.

¹² He encontrado que *Zama* ha sido traducida al alemán, francés, italiano, portugués, polaco, checo e inglés.

¹³ Podemos mencionar, por ejemplo, la antología de Ediciones Orión, *Así escriben los argentinos*, de 1975, en la que Di Benedetto comparte lugar con escritores como Silvina Ocampo, Borges, Bioy Casares, Sabato, Haroldo Conti, Mujica Láinez, entre otros.

Seguramente, esto último debemos adjudicarlo, en buena medida, a las circunstancias contextuales: el mencionado encarcelamiento, el retiro de su obra de las librerías durante la dictadura militar (1976-1983), el posterior exilio en Europa, donde Di Benedetto se ve obligado a empezar desde cero. Otro tanto habrá que buscarlo mucho antes: en el hecho de ser un escritor del interior, descentrado con respecto a Buenos Aires, capital que actuaba como auténtico eje imantado de muchos de los afanes artísticos y editoriales. Finalmente, debemos regresar a la propia obra dibenedettiana para reparar en una literatura realmente inusitada, difícil de clasificar. Julio Premat afirma que se trata de un autor “que no cabe en el molde uniforme de la canonización, un escritor extraño o, mejor, un escritor de la extrañeza, del extrañamiento, términos que, a falta de otros más específicos, parecen calificar acertadamente sus textos”¹⁴, y plantea que todo encasillamiento es inútil, incluso el de «marginalizado genial» o «precursor ignorado». Esta etiqueta, como escritor extraño e inclasificable, se le ha atribuido a Di Benedetto frecuentemente. Podemos referir, por ejemplo, su inclusión, en sí misma significativa, en el libro compilado por Noé Jitrik, *Atípicos en la literatura latinoamericana*. Allí, Mario Goloboff profundiza en los posibles contactos y alejamientos entre Di Benedetto y su personaje Zama, en una novela, nos dice el crítico, no del todo clasificable¹⁵. Podemos recordar, también, a Günter Lorenz, quien, en el preámbulo a la transcripción de una entrevista que le realiza a Di Benedetto en 1972, escribe que, desde *Mundo animal*, nuestro autor “se apartó [...] de las reglas corrientes de la literatura”¹⁶. Sin especificar, ni mucho menos, cuáles considera ser dichas «reglas corrientes», las palabras del

¹⁴ Julio Premat, “Lo breve, lo extraño, lo ajeno”, en Antonio Di Benedetto, *Cuentos completos*, edición de Jimena Néspolo y Julio Premat, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2009, p. 8.

¹⁵ Gerardo Mario Goloboff, “Zama, de Antonio Di Benedetto: el narrador y su sombra”, en Noé Jitrik (comp.), *ATÍPICOS en la literatura latinoamericana*, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, 1996, p. 294.

¹⁶ Günter Lorenz, “Antonio Di Benedetto”, en *Diálogo con América Latina*, Valparaíso, Pomaire, 1972, p. 110.

estudioso alemán contagian a Di Benedetto de un aura de rareza y originalidad. Aura que parece continuarse hasta hoy en día, apuntalada por menciones más recientes, como la de Juan José Saer, cuando afirma que la prosa dibenedettiana es “sin duda la más original del siglo y, desde un punto de vista estilístico, es inútil buscarle antecedentes o influencias en otros narradores: no los tiene”¹⁷.

Si nos asomamos a los comentarios críticos que la obra de Di Benedetto suscitó en sus inicios, un calificativo más aparece comúnmente adjunto al de escritor inclasificable, a veces como intento mismo de respuesta al desconcierto que causaba su literatura: el de escritor experimental. En el número 51 de la importante colección *Capítulo, la historia de la literatura argentina*, del Centro Editor de América Latina (CEAL)¹⁸, se contaba a Di Benedetto como parte de la «Generación intermedia». Esta generación tendría sus coordenadas temporales inmediatamente posteriores a la vigencia de los grupos Florida y Boedo, con integrantes que habrían empezado a publicar en la década de los cuarenta. En el cuadernillo dedicado a dicha generación, escribe Luis Gregorich que, fuera de las observaciones genéricas y colectivas, habría “que considerar, también, en la línea de la novela experimental, al mendocino Antonio Di Benedetto, autor de *Zama* (1948) y *El silenciero* (1964)”¹⁹. Como vemos, la inclusión de nuestro autor parece basarse principalmente en un equívoco con respecto a la fecha de publicación de *Zama*, además de que, fuera de las palabras citadas, no se hace ningún otro apunte sobre el escritor. Aquel error y parquedad se subsanan, de alguna manera, trece años después, en el número 125 de la

¹⁷ Juan José Saer, “Prólogo”, en Antonio Di Benedetto, *Zama. El silenciero. Los suicidas: Trilogía de la espera*, Barcelona, El Aleph Editores, 2011, p. 10.

¹⁸ Colección dirigida por Roger Plá, con fascículos semanales de tirada masiva y amplia distribución.

¹⁹ Luis Gregorich, “Desarrollo de la narrativa: la generación intermedia”, en *La historia de la literatura argentina. Capítulo 51*, Buenos Aires, CEAL, 1968, p. 1221.

misma colección *Capítulo*. En el nuevo texto, se hacen comentarios críticos sobre cada una de las novelas dibenedettianas y se resalta en ellas cierto carácter anómalo con respecto a las obras argentinas contemporáneas, aunque esta vez bajo la luz de sus nexos con el psicoanálisis²⁰.

En lo que respecta a los cuentos, gran parte de los vínculos que la crítica ha propuesto entre Di Benedetto y la literatura experimental se condensa en el interés del escritor mendocino por el séptimo arte y su intento de introducir algunas técnicas del cine en la literatura. Di Benedetto recuerda que, por los años cincuenta, algunos amigos se agruparon para fundar una revista: “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”²¹. No es de extrañar que, de uno u otro modo, los libros de cuentos aparecidos en aquella década —muy particularmente *Declinación y Ángel* (1958)— se avengan con cierta traslación de elementos cinematográficos a la narrativa: preponderancia de la imagen, alternancia de puntos de vista y focalizaciones, entre otros. Adyacentes a estas técnicas cinematográficas, y como parte también de su literatura experimental, están algunas formas narrativas que llevaron a considerar a Di Benedetto como verdadero vanguardista de lo que en Francia se conocería como *nouveau roman* u objetivismo.

²⁰ Ver Ana María Amar Sánchez, Ana María Zubieta, Mirta E. Stern, “La narrativa entre 1960 y 1970. Di Benedetto, Tizón, Moyano y Hernández”, en *La historia de la literatura argentina. Capítulo 125*, Buenos Aires, CEAL, 1981, pp. 628-634. Leemos, por ejemplo, que su libro *El pentágono* (1955) “esboza una pequeña renovación formal en el marco de la narrativa argentina: el apartamiento de ciertas pautas de producción novelística del cincuenta y cinco, a través, entre otras cosas, del claro aporte del psicoanálisis al texto...” (p. 629); “En forma concomitante a la variable psicoanalítica que en ella se introduce, *Zama* abre una elaboración del lenguaje que aleja a Di Benedetto de los escritores del cincuenta y cinco” (p. 631); “La presión de la órbita del psicoanálisis es aún notable en *El silenciero...*” (p. 632).

²¹ Antonio Di Benedetto, “Nuestra experiencia frente al cine y la literatura”, *Semana de Literatura y Cine argentinos*, Mendoza, Universidad Nacional de Cuyo, 1972, cit. por Teresita Lidia Mauro Castellarín, *La narrativa de Antonio Di Benedetto*, tesis, Madrid, Universidad Complutense, 1992, p. 105.

En carta personal de su amigo Juan-Jacobo Bajarlía, fechada en febrero de 1966, éste le dice:

Eres el primer objetivista argentino. El único quien, con “El abandono y la pasividad” comienza la estructura del cuento desde el lado de la acción y el gesto, los cuales constituyen a su vez los objetivos que Robbe-Grillet definirá en «Une voie pour le roman futur» [...] No tienes precursores entre nosotros. [...] Pero si este cuento lo hubieras publicado en 1954 (cuando lo escribiste) y no en 1958 te habría correspondido un lugar al lado de Michel Butor y Alain Robbe-Grillet [...] A pesar de todo... te corresponde la gloria de haber coincidido con el grupo revolucionario francés en una estructura, en la que el hacer creador comienza desde el movimiento y no desde la descripción del hecho, por el narrador²².

Ángel Rama, en el estudio introductorio de su libro *Novísimos narradores hispanoamericanos en marcha*, señala, asimismo, una genealogía de la literatura argentina de fuerte impronta objetivista, y que se remontaría hasta Di Benedetto: “... [la novela *Nadie nada nunca* (1980)] pareciera decretar el triunfo de un objetalismo contra el cuál luchó frontalmente Ernesto Sabato, pero que en las letras argentinas ha tenido una robusta evolución desde el inicial Antonio Di Benedetto hasta Juan José Saer”²³. Sabemos que nuestro autor vivió en París a principios de la década de los sesenta, merced a una beca otorgada por el gobierno de Francia para cursar estudios en la Sorbona, y estuvo al tanto de las novedades literarias que representaba el *nouveau roman*. Poco tiempo después, incluso llegaría a conversar del tema con Robbe-Grillet²⁴. Finalmente, la polémica acerca de sus vínculos con el objetivismo parece resolverla el propio Di Benedetto con unas palabras, de

²² Carta reproducida en N. Cattarossi Arana, *op. cit.*, t. 1, p. 123.

²³ Ángel Rama, “Los contestatarios del poder”, en su libro *Novísimos narradores hispanoamericanos en marcha*, México, Marcha Editores, 1981, p. 42.

²⁴ Nuestro autor rememora así aquel encuentro: el autor francés se le acercó durante una reunión, en Berlín, en la que casualmente coincidieron; una amiga del escritor mendocino le había hablado a Robbe-Grillet de su obra, de allí que quisiera conocerla. Se vieron más tarde en la habitación del francés y Di Benedetto le presentó *Declinación y Ángel*. El libro había aparecido en edición bilingüe español-inglés, pero Robbe-Grillet no leía muy bien ninguno de los dos idiomas; aun así, creyó hallar “un párrafo del tipo del *nouveau roman* [y] agregó, con toda bondad, que no era un mérito, porque esas teorías se habían difundido mucho. Quizá era casualidad, dijo”. A. Di Benedetto, *Escritos periodísticos (1943-1986)*, *op. cit.*, p. 588.

manifiesta ironía, pronunciadas en entrevista con Jorge Urien Berri: “... el *nouveau roman* no me había capturado para militar en sus huestes, porque la mejor cualidad que le encontraba era la de producirme sueño”²⁵.

Por su parte, Saer, en un artículo destinado a comentar la obra de su colega mendocino, escribe:

Una enciclopedia reciente, que ha dedicado páginas y páginas a autores que una semana después de aparecida su enciclopédica consagración ya se caían en pedazos, prodiga a Di Benedetto, antes de pasar a otra cosa, una etiqueta lapidaria: «Practica la literatura experimental». Discriminación que no deja de ser curiosa, si tenemos en cuenta que no hay para la literatura otro modo de continuar existiendo que el de ser experimental —condición *sine qua non* que la mantiene en vida desde *Gilgamesh*²⁶.

Saer remarca nuevamente que Di Benedetto no cabe en los casilleros cuadrados que los «escribientes» —retomando sus palabras— de revistas o academias forjan para clasificar a los autores. En efecto, sin dejarse atrapar por un único y mismo modo de hacer literatura, Di Benedetto ensayará nuevas formas de narración y, entre ellas, la coincidencia con el objetivismo no es más que una sola. Si hablamos específicamente de su obra breve, las trazas de corte fantástico o regionalista, por ejemplo, serán otros tantos procederes de particular importancia, como comentaremos más adelante. Pero más allá de la variedad formal e incluso de la gran diversidad genérica de sus relatos, debemos destacar la idea de un mundo literario cuyos pilares aparecen contruidos, desde un inicio, con obsesiones y preocupaciones que atraviesan los distintos volúmenes para reaparecer en cada uno de ellos, aunque siempre bajo nuevas facciones. La creación de este universo narrativo, conexo y a la vez autónomo, conlleva la posibilidad de desarticular la unidad de cada libro, para reconfigurarla, para reacomodarla, tal como lo planteó nuestro autor hacia el final de su vida. Al mismo tiempo,

²⁵ *Ibid.*, p. 587.

²⁶ Juan José Saer, *El concepto de ficción*, Barcelona, Rayo Verde, 2016, pp. 60-61.

abre las puertas para estudiar su obra cuentística en la forma que aquí se ha propuesto: haciendo un corte transversal que retome relatos de uno u otro libro, en busca de descubrir nuevos caudales hermenéuticos.

1.2 Mendoza y el regionalismo

Di Benedetto fue, antes que nada, mendocino. El recuento biográfico compendia muchos viajes, diversos países, pero sólo como tierra de paso que encuentra un pronto regreso al suelo natal. No así tras el exilio y tal vez más que cualquier otro escritor Di Benedetto haya sentido el desgarramiento materializado en kilómetros y kilómetros que lo separaron del hogar. Escribe Cattarossi Arana que la de nuestro autor fue “una vida signada por poderosas fuerzas del destino universal, pero como ninguna —quizás— solitaria, unida al destino de su Mendoza y del mundo que le tocó habitar y recorrer”²⁷. Tal vez en ese carácter dual —de Mendoza y del mundo— encontremos la respuesta a una pregunta incluso más importante que la de su transitorio olvido: ¿por qué críticos, escritores y público en general han puesto su mirada en los últimos tiempos sobre la obra dibenedettiana, y por qué nos parecen tan vigentes, en pleno siglo XXI, unos textos que suelen recurrir a un desfase temporal, a una vuelta imaginativa hacia el pasado y hacia espacios diegéticos señalados por la geografía regional, con su lenguaje, sus creencias y sus códigos particulares?

Mendoza tuvo a lo largo de la vida de Di Benedetto un ambiente cultural intenso. Podemos mencionar, por ejemplo, que hacia mediados de siglo se organizó la filial de la

²⁷ N. Cattarossi Arana, *op. cit.*, t. 1, p. 18.

SADE en territorio mendocino; la editorial D'Accurzio²⁸ publicaba a figuras importantes de la región, como Juan Draghi Lucero o Américo Calí, poetas y estudiosos de mayoritaria temática folclorista; los escritores más jóvenes, como el propio Di Benedetto, se hacían presentes con publicaciones en revistas y periódicos. Aunque no existía algún tipo de planteamiento estético único que vinculara a todos los intelectuales y artistas de la región, Maturo apunta que “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”²⁹. Erigir una poética propia, más allá de la que prevalecía en Buenos Aires, seguía siendo asimismo un interés fundamental para todos ellos. Di Benedetto, en muchas ocasiones, confirma su renuencia a viajar a la capital argentina y, en la entrevista referida con Lorenz, menciona abiertamente el riesgo que encontraba en la metrópoli: “... la capital posee otra cualidad deformante [...]: presiona para la aceptación de sus temas y su lenguaje. El escritor asimilado, si así se puede decir, originariamente del interior o de las naciones vecinas que escriben exclusivamente para el porteño, ese lector codiciado y cortejado, ese escritor se mimetiza...”³⁰. El pago de los literatos de provincias por resistirse a esta suerte de vórtice porteño era no tener acceso a los grandes mercados editoriales. De

²⁸ D'Accurzio fue una imprenta y editorial de medios restringidos, afincada en Mendoza y dedicada a publicar a autores de aquella provincia. En esta editorial aparece el primer libro de Di Benedetto, *Mundo animal*. El volumen tiene un diseño muy sencillo, con una portada roja, en la que apenas se asienta, con letras negras, el nombre del autor y el título del libro. La cuarta de forros presenta, sobre un fondo pajizo, el sello editorial, en letras pequeñas. Antes de los textos literarios hallamos una hoja con «los dieciséis cuentos y su orden», especie de índice más bien fallido, pues no señala el número de página en que se encuentra cada cuento. Se trata de un libro de difícil acceso hoy en día, incluso en las bibliotecas argentinas. El que yo he podido consultar pertenece a la Universidad de Kansas. En Argentina, la Biblioteca Nacional de Buenos Aires conserva dos ejemplares, según se hace constar en su catálogo.

²⁹ Graciela Maturo, “Estudio preliminar. La aventura vital en la creación de Antonio Di Benedetto”, en A. Di Benedetto, *Páginas seleccionadas por el autor*, Buenos Aires, Celtia, 1987, pp. 11-12.

³⁰ También menciona Di Benedetto: “... Buenos Aires es distinta al resto del país, absorbe lo que le gusta y de su parte no devuelve nada, no regala nada. Pero afortunadamente para el escritor no es obligatorio. Aunque la industria del libro y la crítica están concentradas en Buenos Aires, y éstas reaccionan aun cuando el escritor no viva en la cercanía inmediata”. G. Lorenz, *op. cit.*, p. 128.

algún modo, se trata de una primera proscripción en que habitaba Di Benedetto, al menos en lo que se refiere a sus libros de cuentos iniciales, publicados en Mendoza.

En uno de los estudios panorámicos más amplios y recientes sobre la literatura argentina —el dirigido por Noé Jitrik—, Martín Prieto apuesta en su ensayo por un criterio geográfico, precisamente del interior argentino, y agrupa a Di Benedetto junto con Juan José Saer, Daniel Moyano y Juan José Hernández. Acorde con Prieto, estos escritores buscaban

revisar las convenciones del regionalismo provincial, privilegiando en sus obras el ambiente, el paisaje, los tipos, las modalidades del habla y las costumbres de un determinado lugar, de una determinada región, pero, a su vez, otorgando en el relato singular relevancia a las elecciones compositivas; [obteniendo así] un producto que elude la pura referencialidad, el documentalismo, el pintoresquismo, el folklorismo y el costumbrismo³¹.

Esta posición literaria, sin olvidar las especificidades del territorio, era receptiva a nuevas estructuras y contenidos. En ella cabían, pues, las preocupaciones de orden filosófico, psicológico, histórico, político y más. Como hemos visto con Di Benedetto, la acogida del cine y otros medios masivos también fue una importante marca de distinción con respecto a la generación predecesora. Atrás quedaba la dicotomía más rancia de un regionalismo completamente enclaustrado en sí mismo, contrapuesto a la literatura que provenía de Buenos Aires.

El regionalismo es una cuestión de gran importancia en la historia de la literatura en buena parte de América Latina. En su ya clásico ensayo “Literatura y subdesarrollo”, aparecido en 1970, Antônio Cândido pone sobre la mesa dos inclinaciones literarias contrapuestas, aunque ambas perniciosas, que nacieron con las independencias de nuestras repúblicas, pero que se habían continuado hasta el siglo XX. Por un lado, el impulso de copiar

³¹ Martín Prieto, “Escrituras de la «zona»”, en *Historia crítica de la literatura argentina*, Noé Jitrik (dir.), vol. 10: *La irrupción de la crítica*, Susana Cella (dir. de volumen), Buenos Aires, Emecé, 1999, p. 344.

sumisamente los modelos artísticos de los países más desarrollados, a modo de dependencia o servilismo aristocrático. Por otro, un apartamiento extremo que se regodea, entonces, en un regionalismo exótico, nativista, que queda reducido la mayoría de las veces a lo pintoresco. Cândido de ninguna manera niega la importancia que el regionalismo ha tenido en la literatura de nuestros países, particularmente como toma de conciencia de una realidad problemática, pero el crítico brasileño observa una fase posterior, síntoma de madurez literaria, que da en llamar «superregionalista»: “... una floración novelística marcada por el refinamiento técnico, gracias a la cual se transfiguran las regiones y se subvierten sus contornos humanos, llevando a los rasgos, antes pintorescos, a descarnarse y adquirir universalidad”³². Aunque Cândido no enumera ejemplos específicos de la literatura argentina, resulta destacado que varios de los procedimientos narrativos novedosos que menciona —sin faltar el absurdo, núcleo de esta tesis— son aplicables a Di Benedetto: “... elementos no realistas, como el surrealismo, el absurdo, la magia de las situaciones; o de técnicas antinaturalistas, como el monólogo interior, la visión simultánea, el escorzo, la elipsis...”³³.

Otra referencia ineludible sobre el tema es la de Ángel Rama. El crítico uruguayo, al igual que Cândido, reconoce el peligro de ceñirse enteramente a alguno de los dos extremos —copia servil o rígido apartamiento— como respuesta a las novedades artísticas provenientes de afuera de las fronteras. Rama identifica además que, en diversas naciones latinoamericanas, la posición de las regiones del interior con respecto a la urbe central suele ser equivalente a lo antes dicho: las capitales proponen a las comarcas o un conservadurismo

³² Antônio Cândido, “Literatura y subdesarrollo”, en César Fernández Moreno (coord.), *América Latina en su literatura*, México, Siglo XXI, 2016, p. 353.

³³ *Loc. cit.*

que se ciña a lo folclórico o una aculturación completa, en la que se renuncie a los valores originales. El escritor uruguayo rescata entonces el término «transculturación», acuñado por el gran estudioso cubano Fernando Ortiz, como un proceso transitivo entre culturas que implica una inevitable aunque parcial «desculturación», pero también el surgimiento de nuevos fenómenos culturales. En otras palabras, la posición del receptor de las tendencias exógenas y vanguardistas no es meramente pasiva —de allí que el vocablo «aculturación» no sea conveniente—, sino creadora de inéditas y novedosas manifestaciones. En cuanto al regionalismo, la respuesta transculturadora logra

un fortalecimiento de las que podemos llamar culturas interiores del continente, no en la medida en que se atrincheran rígidamente en sus tradiciones, sino en la medida en que se transculturán sin renunciar al alma, como habría dicho Arguedas. Al hacerlo robustecen las culturas nacionales (y por ende el proyecto de una cultura latinoamericana), prestándoles materiales y energías para no ceder simplemente al impacto modernizador externo en un ejemplo de extrema vulnerabilidad. La modernidad no es renunciable y negarse a ella es suicida; lo es también renunciar a sí mismo para aceptarla³⁴.

Se trata, nos dice el crítico uruguayo, de una solución intermedia, híbrida, en la que el mensaje y los contenidos culturales propios se pueden adecuar a nuevas formas y a condiciones estéticas diferentes: una herencia renovada, pero aún identificada con sus raíces.

Apunta Rama que el regionalismo del siglo XIX “respondía a una concepción racionalizadora rígida”³⁵. En Occidente, el racionalismo venía sufriendo un constante menguamiento, merced a las filosofías de corte irracionalista del XIX y posteriores movimientos afines, ya en el siglo XX, como el existencialismo, el psicoanálisis y las escuelas antropológicas que veían con recelo, por ejemplo, el valor de las religiones institucionalizadas. Las corrientes artísticas de vanguardia retoman estas ideas, que llegan

³⁴ Ángel Rama, *Transculturación narrativa en América Latina*, Buenos Aires, Ediciones El Andariego, 2008, p. 83.

³⁵ *Ibid.*, p. 52.

también así a la literatura. En nuestros países, se desestabilizan los cimientos del regionalismo más cerrado y, agrega Rama, “al ser puesto en entredicho el discurso lógico-racional, se produce nuevamente el repliegue regionalista hacia sus fuentes locales, nutricias, y se abre el examen de las formas de esta cultura según sus ejercitantes tradicionales”³⁶. Este proceso queda ejemplificado, en el nivel que Rama llama de «cosmovisión», con categorías como la del mito, para Asturias, o la del arquetipo, para Carpentier, como formas válidas de interpretación de nuestra realidad. En el nivel estructural, se re-descubren componentes que proceden de estratos autóctonos, pero que encuentran nuevos alcances al rearticularse con los aportes vanguardistas que los escritores internalizan. Las narraciones orales y populares, por ejemplo, sumadas a un léxico y a una morfosintaxis propios de la región son recuperadas por los transculturadores. Estos elementos

ostentan una fuerza significativa que los vuelve invulnerables a la corrosión de la modernización: el laconismo sintáctico de César Vallejo, como luego el de Juan Rulfo y, dentro de otras coordenadas, el de Graciliano Ramos. Para un escritor son meras soluciones artísticas; sin embargo proceden de operaciones que se cumplen en el seno de una cultura, por recuperación de componentes reales pero no reconocidos anteriormente, los que ahora son revitalizados ante la agresividad de las fuerzas modernizadoras³⁷.

Si pensamos en Di Benedetto, su literatura parece adecuarse a este proceso de transculturación descrito por Rama, y lo hace en sus tres niveles —lengua, cosmovisión, estructura narrativa. Así, en diversos de sus cuentos, el autor mendocino optará por un léxico propio de su región natal. En adición, los códigos locales llegarán a cobrar vital importancia, y en un relato como “Onagros y hombre con renos”, la renuncia a una interpretación racional de la realidad en favor de otra, de reminiscencias más bien míticas, se tematiza. Por último, el estilo dibenedettiano, marcado comúnmente por silencios y elisiones, puede ser pensado

³⁶ *Ibid.*, p. 61.

³⁷ *Ibid.*, p. 38.

también en relación con las estructuras narrativas enunciadas por Rama. De manera muy significativa, Di Benedetto refiere que su madre, contadora nata de relatos, fue la primera figura tutelar en el arte de narrar. La marcada oralidad, los giros lingüísticos y el tan singular lenguaje dibenedettiano encuentran su origen en aquellos cuentos escuchados durante la niñez. De su madre, dice Di Benedetto, aprendió que “es bueno para una narración dejar elementos inconclusos, así la historia contada continúa con la ayuda creativa de quien la escucha o quien la lee”³⁸. El relato abierto y la participación del receptor no llegaron a nuestro autor por medio de teorías literarias, sino que habían sido descubiertos ya en aquellas narraciones tradicionales que contaba la madre.

Probablemente, la opinión más clara y contundente de Di Benedetto sobre los avatares del regionalismo y su contraparte, el europeísmo, la encontremos en la entrevista concedida a Lorenz. Allí, nuestro autor expresa:

... es forzoso distinguir entre la copia según modelo cultural [*sic*] y una sana asimilación de la cultura universal. Dentro de ésta, diferenciar el aporte personal y con ello lo representativo de la tierra y de la gente de donde procede la obra. Sólo un ejemplo, señor Lorenz: ¿dónde, en qué lugar de Occidente, no han gravitado Joyce, Faulkner y Kafka? ¿No han transformado, unos la técnica y la estructura narrativa, otros, o los tres, la visión del novelista moderno, de modo tan esencial y revelador que obligan no sólo a no quedarse atrás, sino al esfuerzo por pasar adelante aun bajo su magisterio? ¿Es que, por haber nacido Joyce en Dublín, constituye un privilegio y una reserva exclusiva de los escritores irlandeses trabajar siguiendo los ejemplos de libertad expresiva, de formas abiertas de la novela que desborda su *Ulises*? América es un continente abierto, dispuesto a aprender; y capaz de enseñar en algunos dominios. Que no se pretenda que sus obras sean lo contrario: nacionalista, lucubración de medianoche a la luz de una vela, detrás de una puerta bien cerrada. América no está bordeada por la Gran Muralla China, ni usa cinturón de castidad³⁹.

En la entrevista, Di Benedetto admite que algunos de sus cuentos habrían sido imposibles sin la geografía pampeana, el desierto mendocino o las elevaciones de la cordillera de los Andes;

³⁸ Palabras de Di Benedetto recogidas en N. Cattarossi Arana, *op. cit.*, t. 1, p. 48.

³⁹ G. Lorenz, *op. cit.*, p. 119.

sin embargo, la literatura dibenedettiana rebasa lo meramente referencial y pugna siempre por esa apertura a modelos y estructuras universales. Augusto Roa Bastos⁴⁰ escribe que Di Benedetto es “uno de los primeros entre los del interior del país en superar desde el comienzo de su obra los esquemas regionalistas o ingenuamente realistas, en ahondarlos y transformarlos de acuerdo con su personal visión de la vida y del mundo”⁴¹. Los componentes regionales que Di Benedetto utiliza en su narrativa ciertamente no son baladíes ni prescindibles, pero están destinados a profundizar en preocupaciones de alcance universal, tales como —según se propone en esta tesis— el desamparo del hombre y la absurdidad de su existencia.

1.3 Los procedimientos fantásticos

Tras la publicación de *Mundo animal*, la siguiente década fue verdaderamente de una prolífica labor creativa. En un corto lapso aparecen dos novelas: *El pentágono* (1955) y la

⁴⁰ El escritor paraguayo fue una figura particularmente importante para los escritores del interior porque los ayudó, durante su propio exilio en Argentina, a publicar y darse a conocer. En un artículo que apareció originalmente en la revista de Buenos Aires *La Gaceta*, en 1964, a propósito de la publicación del libro de cuentos *La lombriz*, de Daniel Moyano, Roa Bastos escribe: “Con *Artistas de variedades*, su primer volumen de relatos publicado en Córdoba en 1960, Daniel Moyano se ubicaba de entrada entre los valores más representativos de las últimas generaciones en la narrativa del interior; los que como Di Benedetto, Ardiles Gray, Manauta, Rodríguez, Codina, Saer, Lorenzo, Lagmanovich, J. J. Hernández, T. E. Martínez, Foguet y otros (algunos sin obra reunida en libro todavía), han venido intentando una renovación de las formas y estructuras tradicionales y un reajuste de sus módulos expresivos en el cuadro de conjunto de nuestra literatura de imaginación en América. Por caminos técnicos, estéticos y aun ideológicos diferentes, estos escritores entre los veinte y los cuarenta años, sin formar grupos ni escuelas, han coincidido en la preocupación común de superar las limitaciones del regionalismo, en sus formas más epidérmicas y tópicas. Bajo el signo de una conciencia crítica y artística muy aguda, se empeñan en ahondar en los valores de su singularidad y trascenderlos a una dimensión más universal; en lograr, en suma, una imagen del individuo y de la colectividad frente a sus propias circunstancias, lo más completa y comprometida posible con la totalidad de la experiencia vital y espiritual del hombre de nuestro tiempo”. El texto completo se puede consultar en: http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-realismo-profundo-en-los-cuentos-de-daniel-moyano-prologo-a-la-lombriz/html/4706dc5e-a102-11e1-b1fb-00163ebf5e63_2.html

⁴¹ Augusto Roa Bastos, “Reportaje a la tentación de la muerte”, *Los Libros*, núm. 3, septiembre de 1969, p. 3.

mencionada *Zama*, y tres libros de cuentos más: *Grot*⁴² (1957), *Declinación y Ángel*, de un año después, y *El cariño de los tontos* (1961). También en esos años —1958, para ser exactos— tiene lugar la significativa invitación de Borges para que Di Benedetto pronunciara una conferencia sobre literatura fantástica en la Biblioteca Nacional.

Aunque, como quizá se ha podido entrever, una parte de la crítica dibenedettiana ha apreciado al escritor mendocino fundamentalmente como novelista, alguna otra no ha dudado en señalar la gran calidad y relevancia de sus cuentos. Es el caso de Carlos Mastrángelo, quien, ya en 1963, consideraba a Di Benedetto “en un lugar preferente entre los actuales cuentistas superiores de nuestro país”⁴³. Algunos años después, en una entrevista de 1975, el poeta Ricardo Zelarayán le expresa a nuestro autor: “... recientemente cayó en mis manos el volumen de los *Cuentos claros* y fue el deslumbramiento. Poco después conseguí *El cariño de los tontos* y siguió el deslumbramiento. [...] debo confesarle que hoy *Zama* me resulta formal, al lado de sus cuentos. Tengo que ser sincero y decirle llanamente que prefiero de lejos sus cuentos”⁴⁴. Y, en última instancia, la referida invitación de Borges puede ser pensada, asimismo, como un reconocimiento al Di Benedetto cuentista pues, como sabemos, el autor de *El Aleph* prefirió siempre los textos literarios breves. Por lo demás, de la producción narrativa dibenedettiana de aquella época, lo que podríamos considerar más cercano a los procedimientos de la literatura fantástica es, precisamente, el volumen de cuentos *Mundo animal*, en el que encontramos, por ejemplo, a personajes que transmigran

⁴² El volumen aparecía con el subtítulo añadido de *Cuentos claros* que quedará como único nombre para la segunda edición, en 1969. Por su parte, *El pentágono* pasó a llamarse *Annabella*, en la edición de 1974.

⁴³ El investigador anota que “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. [...] Pero, sobre todo, los cuentos de este autor cuentan con algo esencial: el movimiento, el interés, sostenido o creciente, y cierta sugestión que se logra con pocas palabras y en ocasiones sin ellas. El ambiente, los personajes y las cosas solamente son diseñados o sugeridos cuando es imprescindible”. Carlos Mastrángelo, *El cuento argentino*, Buenos Aires, Hachette, 1963, pp. 83-84.

⁴⁴ A. Di Benedetto, *Escritos periodísticos (1943-1986)*, op. cit., p. 501.

de cuerpo, animales singularizados por el raciocinio o cuyos comportamientos se alejan sobremanera del natural.

Aunque, hasta donde he podido investigar, no existe un registro de la conferencia de nuestro autor en la Biblioteca Nacional, la investigadora Teresita Mauro Castellarín recoge algunas frases sueltas que fueron publicadas en una nota del periódico *La Razón*:

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 entorno⁴⁵.

Casi treinta años después, en una entrevista con Jorge Halperín, Di Benedetto toca de nuevo el asunto de la literatura fantástica:

A mí la realidad siempre me maltrata, me ha dado una vida bastante dura, atormentada. No se puede convocar la irrealidad para que gobierne nuestra vida cotidiana, pero sí se puede buscarla como consuelo mediante los sueños. Y la otra forma de alcanzar la irrealidad es mediante la literatura fantástica. Entonces, ya no nos queda solamente el consuelo de la noche para soñar⁴⁶.

Este segundo testimonio es claramente más sentido y personal —nuestro autor ha pasado ya por la prisión y el exilio—, y en él exterioriza una apreciación de la literatura fantástica que funciona como fuga de la angustia diaria.

Para Premat, la adhesión de nuestro autor a la literatura fantástica se sustenta, más que en una especificidad genérica, en algunos aspectos temáticos —“espejos, animales teratológicos o mezcla de la animalidad con la humanidad, metamorfosis y fantasías anatómicas, el poder del sueño y del pensamiento, espacializaciones deformantes de la

⁴⁵ “Síntesis de una conferencia sobre literatura fantástica en la Biblioteca Nacional”, *La Razón*, Buenos Aires, 5 de octubre de 1958, p. 5, cit. por T. L. Mauro Castellarín, *op. cit.*, p. 191.

⁴⁶ A. Di Benedetto, *Escritos periodísticos (1943-1986)*, *op. cit.*, p. 569.

conciencia, variaciones temporales”⁴⁷— y afirma en un ensayo posterior que “resulta problemático situarlo en esa tradición, a menos de entender como fantástica toda literatura no realista o no referencial en el sentido más lato del término”⁴⁸. El crítico argentino sugiere que Di Benedetto se inscribe en una filiación fantástica como parte de su búsqueda por recursos literarios que le permitan alcanzar la mayor libertad estética y, al mismo tiempo, como resistencia ante las disposiciones de la literatura realista. En ese sentido, tenemos que coincidir con Premat en cuanto a que el estudio de los textos breves dibenedettianos bajo la clasificación unívoca de cuentos fantásticos es, cuando menos, problemático y, podríamos añadir, insuficiente. Y es que los relatos nunca quedan confinados simplemente en una trama fabulosa o sobrenatural, sino que lo fantástico suele surgir como impresión de un desajuste con la existencia, de un enfrentamiento contra un mundo esencialmente ajeno.

1.4 Los primeros estudios críticos

En la década de los sesenta aparecen las novelas *El silenciero* (1964) y *Los suicidas* (1969), las cuales, junto con *Zama*, constituirán lo que más tarde Saer llamaría la «Trilogía de la espera». Estas tres obras —apunta Saer— “constituyen uno de los momentos culminantes de la narrativa en lengua castellana de nuestro siglo”⁴⁹. Será muy particularmente *Zama* el foco de interés de los primeros acercamientos críticos.

Es el caso del libro de Graciela Ricci, *Los circuitos interiores* (1974), en el que se indaga *Zama* bajo una perspectiva psicoanalítica, proponiendo que la estructura del texto se

⁴⁷ J. Premat, “Lo breve, lo extraño, lo ajeno”, *op. cit.*, p. 18.

⁴⁸ Julio Premat, “Di Benedetto: silenciero”, en su libro *Héroes sin atributos: figuras de autor en la literatura argentina*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2009, p. 100.

⁴⁹ J. J. Saer, “Prólogo”, en A. Di Benedetto, *Zama. El silenciero. Los suicidas: Trilogía de la espera*, *op. cit.*, p. 7.

puede proyectar como el anhelo de un Centro, de un Absoluto, que alivie la angustia ante la imperfectibilidad del ser humano⁵⁰. Además del de Ricci, otro de los pocos libros, del siglo pasado, consagrado enteramente al estudio de la obra dibenedettiana es el de Malva Filer, *La novela y el diálogo de los textos: Zama de Antonio di Benedetto*, de 1982. Filer ya se había destacado como una importante crítica de la obra de nuestro autor con un artículo, de dos años antes, dedicado a analizar el simbolismo animal en algunos relatos del escritor mendocino⁵¹. Por su parte, en el libro, se escudriñan los numerosos materiales que habrían sido usados por Di Benedetto para componer el escenario espacio-temporal de *Zama*: crónicas, libros historiográficos y textos escritos en los propios años que la ficción evoca. La investigadora estudia, asimismo, el contexto cultural en el que se escribe la obra, con influjos valiosos como los del existencialismo. Filer no se detiene ahí y, en el último capítulo, propone el análisis de los símbolos e imágenes de la novela. Además de lo anterior, se hacen algunas pequeñas pero valiosas acotaciones sobre *Mundo animal*, “ese primer libro del escritor mendocino donde es evidente el modelo kafkiano y su gran afinidad con la obra del escritor checo”⁵², y en el que el rasgo más acusado, apunta Filer, “es el sentimiento de culpabilidad que abate a sus personajes, y los empuja a aceptar como merecida su propia destrucción”⁵³.

Cuatro artículos más, de finales del siglo XX, podemos mencionar. En 1982, Ana María Zubieta escribe el prólogo a una segunda edición de *Los suicidas*, publicada por el CEAL. El texto, aunque breve, funciona como un espléndido portal de entrada al mundo

⁵⁰ Ver Graciela Ricci, *Los circuitos interiores. Zama, en la Obra de Antonio Di Benedetto*, Buenos Aires, Fernando García Cambeiro, 1974.

⁵¹ Ver Malva Filer, “Los animales simbólicos de Antonio Di Benedetto”, en Rose S. Minc y Marilyn R. Frankenthaler (eds.), *Requiem for the “boom” —Premature?*, Montclair, Montclair State College, 1980, pp. 123-136.

⁵² Malva Filer, *La novela y el diálogo de los textos: Zama de Antonio di Benedetto*, México, Editorial Oasis, 1982, p. 16.

⁵³ *Ibid.*, p. 17.

literario dibenedettiano, pues encontramos algún comentario a cada uno de los libros del escritor mendocino aparecidos hasta aquel año⁵⁴. Carlos Orlando Nallim, en su libro de 1987, *Cinco narradores argentinos*, publicado en la colección “Nuestra América”, del entonces Centro Coordinador y Difusor de Estudios Latinoamericanos de la UNAM, propone un estudio de *Zama* en tanto novela histórica⁵⁵. En cierto sentido, esa lectura será recusada por la crítica posterior, pero nos deja observar, al menos, las tentativas por desenmarañar la extrañeza de la obra dibenedettiana, en un esfuerzo por aproximarla a alguna categoría conocida. Un muy valioso texto que, por primera vez, podía recorrer y poner en perspectiva la obra completa de Di Benedetto es el de Graciela Maturo (manifiesta la autora que, mientras componía su escrito, nuestro autor falleció), y que aparecerá como estudio preliminar de la antología de la editorial Celtia, *Páginas de Antonio Di Benedetto seleccionadas por el autor* (1987), colección en la que figuraron nombres como Borges, Silvina Ocampo, José Bianco, Enrique Molina, Sabato y otros más. Gracias a esta perspectiva integral, Maturo puede enunciar, por ejemplo, algunas figuras que se reiteran a lo largo de toda la obra dibenedettiana: “... el deterioro, la pasividad, el acoso, la destrucción de los valores, la imposibilidad de salida o la salida por la vía imaginaria”⁵⁶. Apunta la estudiosa, asimismo, que nuestro autor ha buscado “nuevos modos de decir y sugerir para expresar vivencias profundas y originales. Toda técnica presentativa o narrativa le ha sido útil, pero nunca como puro ejercicio formal”⁵⁷. Finalmente, el cuarto artículo es el de Marta Elena Castellino, publicado en 1995, en la revista mendocina *Piedra y Canto*. La estudiosa sondea las alusiones

⁵⁴ Ver Ana María Zubieta, “Prólogo”, en A. Di Benedetto, *Los suicidas*, Buenos Aires, CEAL, 1982, pp. I-IX.

⁵⁵ Ver Carlos Orlando Nallim, “*Zama*: entre texto, estilo e historia”, en su libro *Cinco narradores argentinos*, México, UNAM, 1987, pp. 103-117.

⁵⁶ G. Maturo, *op. cit.*, p. 18.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 15.

religiosas que es posible rastrear en *Mundo animal*, con cuentos de corte parabólico, y con temas como el mal, la culpa y la expiación, de fuerte reminiscencia bíblica⁵⁸.

También en la década de los noventa aparecen dos extensas tesis doctorales españolas que estudian, exhaustivamente, la obra del escritor mendocino. Si bien loables en sus alcances panorámicos, estos trabajos de investigación, como es razonable esperar, no profundizan en cada texto particular. Así, en la primera de estas tesis, la autora, Carmen Espejo Cala, asienta que sus objetivos generales son: "... la recopilación y clasificación de la producción del autor argentino, [...] reunir la bibliografía crítica que su obra ha generado, [...] acometer por primera vez una lectura atenta y global de la narrativa benedettiana"⁵⁹. La estudiosa registra ya el absurdo como una categoría literaria en la que cabrían algunos textos de Di Benedetto señalados, apunta, por "una estructura similar que acumula anécdotas sin que medie criterio alguno, ni semántico ni formal"⁶⁰. Se trata de una visión crítica más bien negativa, que ve en el absurdo una deficiencia en la escritura dibenedettiana. La estudiosa no tarda en añadir que "la falta de orientación en el sentido del relato"⁶¹ es la característica principal de estos cuentos, cuyos ejemplos paradigmáticos serían "Ítalo en Italia" y "Ortópteros"⁶², carentes de los alcances simbólicos, alegóricos o poéticos del grueso de la narrativa del autor mendocino, según su opinión. La esquematización del absurdo en Di

⁵⁸ Ver Marta Elena Castellino, "Inquietud religiosa y discurso parabólico en *Mundo animal* de Antonio Di Benedetto", *Piedra y Canto*, 1995, núm. 3, pp. 35-53.

⁵⁹ Carmen Espejo Cala, *Las víctimas de la espera. Antonio Di Benedetto: claves narrativas*, tesis, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1991, p. 11.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 617.

⁶¹ *Ibid.*, p. 618.

⁶² Con respecto a "Ortópteros", la investigadora afirma que, en el cuento, "toda progresión lógica entre las secuencias ha sido desestimada, sin que tan siquiera medie conexión simbólica entre los diversos episodios". *Loc. cit.* No concuerdo con esta lectura y en el subcapítulo 3.2 propongo un posible esclarecimiento de la forma, ciertamente intrincada, del cuento.

Benedetto propuesta por Espejo Cala es somera y no abonará realmente a mi propia investigación, pero, al menos, inaugura la discusión.

Para finalizar, tenemos a Teresita Mauro Castellarín, cuya lectura inteligente y metódica, en sus casi 900 páginas de tesis, abre siempre visos de análisis. Su indagación transita por la biografía del escritor, el contexto histórico y cultural, las posibles influencias y modelos literarios, las relaciones con la literatura argentina y, en general, hispanoamericana, hasta un estudio particularizado de los textos. Entre lo más destacable, para fines de mi investigación, podemos mencionar que Mauro Castellarín observa en Di Benedetto “la indeleble huella de Camus, que es la del hombre contemporáneo prisionero del absurdo y de la angustia”⁶³; y otra estela más, la del autor de *La metamorfosis*: “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”⁶⁴. La tesis de Mauro Castellarín es un importante estudio fundacional, y acotaciones como las de Camus y Kafka pueden concebirse como puntos de arranque que, por mi parte, busco ampliar y profundizar.

1.5 Los acercamientos críticos más recientes

Desde 1999, la editorial Adriana Hidalgo, de alcance internacional, se da a la tarea de reeditar la totalidad de libros de Di Benedetto. Tan sólo *Zama* ha alcanzado, a la fecha, trece reediciones. Este éxito de ventas, sin duda, ha sido impulsado por la gran acogida crítica que

⁶³ T. L. Mauro Castellarín, *op. cit.*, p. 133.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 142.

recibió la película dirigida por Lucrecia Martel, en 2017, basada en la novela y titulada de manera homónima. Por otro lado, en 2016, aparece una edición de *Zama* traducida al inglés, por Esther Allen, y publicada bajo el sello de la NYRB Classics. Y, en el universo de la academia, hallaremos asimismo un interés que ha ido en aumento. Un pináculo de esta tendencia se fecha también en 2016, con el “Homenaje a Antonio Di Benedetto” organizado por la Universidad de Buenos Aires y la Universidad Nacional de Cuyo. En la página de internet de esta última universidad, encontramos que el evento se difundió de este modo:

A 60 años de la publicación de *Zama* —una de las novelas más importantes de la literatura argentina y latinoamericana de mediados del siglo XX—, a 40 del secuestro y encarcelamiento ilegal de su autor, Antonio Di Benedetto, por parte de la dictadura militar instaurada en 1976, y 30 años de su fallecimiento, estas jornadas de homenaje pretenden ser un acto de justicia poética frente a la dimensión del autor y su obra y los avatares de la historia⁶⁵.

En el homenaje, además de debates y conferencias, se llevó a cabo una exposición bibliográfica y la presentación del ya citado volumen *Escritos periodísticos (1943-1986)*, invaluable labor de recopilación y selección hecha por Liliana Reales. Gracias al libro, podemos conocer, de primera mano, muchos de los escritos de nuestro autor sobre temas de política, cine, teatro⁶⁶, entre otros.

⁶⁵ <https://ffyl.uncuyo.edu.ar/homenajearan-a-antonio-di-benedetto-en-unas-jornadas>, consultado el 1 de diciembre de 2021. Varios de los artículos presentados en aquellas jornadas están digitalizados y en acceso abierto en la página: <http://www.cervantesvirtual.com/>

⁶⁶ Di Benedetto, como subdirector del diario *Los Andes*, se convierte en un auténtico «agente intelectual» que difundía en tierra mendocina las novedades de la literatura europea. En el caso del campo teatral, la estudiosa González de Díaz Araujo escribe: “Antonio Di Benedetto, afamado narrador y crítico, realizó una labor de intermediario y de receptor explícito. Operó como puente cultural entre los diferentes centros teatrales de Europa y Mendoza, y difundió los modelos ionesquiano y beckettiano. Su lectura y apreciación de las obras revelan una visión del mundo y un horizonte de expectativa particular. Como jefe de la ‘Sección Espectáculos, Artes y Letras’, de *Los Andes* y corresponsal de *La Prensa* había viajado becado a Europa y conocido personalmente a Ionesco. Su experiencia personal se tradujo en extensos artículos sobre la polémica entre absurdo y teatro comprometido con los aspectos sociales de la colectividad en 1960, en Europa”. Graciela González de Díaz Araujo, “La segunda modernización (1960-1967). Primera fase”, en Osvaldo Pellettieri (dir.), *Historia del teatro argentino en las provincias*, volumen II, Buenos Aires, Galerna, 2007, p. 262.

Junto con Liliana Reales, entre los estudiosos contemporáneos de la obra dibenedettiana debemos mencionar a los editores del volumen de *Cuentos completos*: Jimena Néspolo y Julio Premat. Néspolo publicó, además, su libro *Ejercicios de pudor*, en 2004, bajo el sello Adriana Hidalgo, en el que analiza la obra de nuestro autor desde dos ejes principales: “La rotunda problematización del sujeto —como categoría textual y como constructo filosófico— sustenta la pertinencia de abordar su narrativa a partir de dos ejes de análisis que permiten develar la profunda coherencia estético-filosófica y la indudable originalidad de la obra: sujeto y escritura”⁶⁷. Por su parte, Premat, en la ya citada introducción a los *Cuentos completos*, elabora un lúcido análisis de la importancia de la forma breve para nuestro autor. El crítico argentino escribe: “Si el cuento o, mejor, la forma breve, es el punto de partida y de llegada de la trayectoria de creación, es, también, el espacio privilegiado de la innovación, del experimento, de la variación genérica (relatos realistas, psicológicos, de ciencia ficción, policiales, históricos)”⁶⁸. Aunque Premat sólo ahonda en el análisis de “Aballay”, sus reflexiones son un aporte perspicaz al examen crítico general de estos cuentos. Así, por ejemplo, el investigador anota que “[l]a forma del relato, las modalidades de la focalización, la relación con el lenguaje, son espacios para representar una incertidumbre existencial, una crisis del sujeto, un escepticismo sobre el sentido”⁶⁹. Se trata de líneas argumentales que, de algún modo, busco seguir y ampliar en mi propia investigación, al profundizar en los análisis puntuales de cada relato, pues se relacionan con la posibilidad de

⁶⁷ Jimena Néspolo, *Ejercicios de pudor. Sujeto y escritura en la narrativa de Antonio Di Benedetto*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2004, p. 18.

⁶⁸ J. Premat, “Lo breve, lo extraño, lo ajeno”, *op. cit.*, p. 11.

⁶⁹ *Ibid.*, 17. El ensayo de Premat dedicado a estudiar la obra de Di Benedetto, en su libro *Héroes sin atributos*, es, asimismo, un aporte crítico importante que no podemos dejar de lado. Ver *supra*, nota 48.

acercarnos a las particularidades de lo que podríamos considerar el absurdo en la obra dibenedettiana.

Otros trabajos críticos que merecen destacarse —y que serán comentados un poco más ampliamente en el apartado inicial del capítulo 3— son los de: Fabiana Inés Varela, una de las primeras investigadoras que dedica varios artículos a la cuentística dibenedettiana, en los que trabaja cuestiones como lo animal y sus simbolismos, los personajes femeninos, el cuerpo y las corporalidades; Sofía Criach, quien también estudia la presencia animal, pero desde una perspectiva distinta: como un referente que va más allá de una metáfora para hablar de lo humano, al observar en Di Benedetto una ruptura de cualquier cerco tajante entre ambas naturalezas⁷⁰; Rafael Arce, uno de los más sobresalientes críticos dibenedettianos de los últimos años, que suele recurrir a un enfoque filosófico —de Heidegger y Nietzsche a Derrida, Deleuze y Guattari— para los análisis de las obras de nuestro autor, con resultados realmente destacables.

En cuanto al absurdo, encuentro sólo un artículo que estudia el asunto en relación con los cuentos: “El absurdo existencial en la obra de Antonio Di Benedetto”, escrito por Dolly Sales de Nasser, y que apareció como parte de la sección de “Notas”, de la ya antes mencionada revista *Piedra y Canto*. La investigadora indaga en una posible serie de correspondencias entre algunos textos de *Absurdos* (1978), penúltimo libro de cuentos de nuestro escritor, y los presupuestos filosóficos del autor de *El extranjero*: “... podemos afirmar que la mayoría de los personajes de los cuentos que nos ocupan pueden ser encuadrados perfectamente dentro del existencialismo de Camus”⁷¹. Sin profundizar

⁷⁰ No está de más mencionar que Criach destina algunos textos a estudiar las relaciones entre literatura y cine en Di Benedetto.

⁷¹ Dolly Sales de Nasser, “El absurdo existencial en la obra de Antonio Di Benedetto”, *Piedra y Canto*, 1997-1998, núm. 5, p. 124.

mayormente, el artículo glosa algunos relatos que la estudiosa considera entran en la categoría del absurdo camusiano; no obstante, se trata de un absurdo que, desde mi punto de vista, se reduce a lo situacional⁷². Este artículo, publicado hace más de veinte años, abona a la pertinencia de un estudio mucho mayor, que aborde a fondo la cuestión, y que no se reduzca a Camus como única fuente.

1.6 Escritor de la derrota

En su *Historia de la literatura hispanoamericana*, el crítico peruano José Miguel Oviedo, en un subinciso que titula “Los desaparecidos y los muertos: una lista trágica”, escribe: “Hubo también casos como el del novelista Antonio Di Benedetto (1922-1986), autor de *Zama* (Buenos Aires, 1956), que no fue exactamente asesinado por la dictadura, pero sí encarcelado y torturado tan brutalmente que salió de esa experiencia vivo pero convertido en un fantasma incapaz de escribir y de soportar la existencia”⁷³. Así, fuera de concomitancias geográficas o estéticas, Di Benedetto ha sido ubicado dentro de una agrupación más, ésta tristemente marcada por la violencia política y militar. Una generación del extravío, de la derrota como atestigua Daniel Moyano⁷⁴, una «generación perdida», como se le nombra en la revista cordobesa *Tramas, para leer la literatura argentina*:

⁷² El equino de “Caballo en el salitral” es “presa del absurdo puesto que, obligado a vagar solo por el desierto con su carga de pasto, muere precisamente de hambre”; en “Vizcachas”, “[absurdamente], el abuelo había huido de los indios para salvarse, y encuentra la muerte de manos de sus propios subordinados”; la protagonista de “Pez” halla “la muerte de una manera absurda para su estado”, ya que su perro, de nombre «Fiel», termina atacándola.

⁷³ José Miguel Oviedo, *Historia de la literatura hispanoamericana. 4. De Borges al presente*, Madrid, Alianza, 2012, p. 419.

⁷⁴ A pregunta expresa de Alejandro Schmidt sobre si considera contemporáneos a los escritores del *boom*, Moyano responde: “No, no, mirá hay una diferencia muy grande entre el *boom* y nosotros, los *post-boom* [...]. El *boom* coincide con unas palabras que dijo el Che Guevara «echaron a rodar las ruedas de la historia», se refiere a la gente que luchó en Cuba. Cuba, o sea, América Latina entra en la historia contemporánea con la

“Generaciones perdidas” responde a un plural que permite disecciones reductoras. Primero, aquellos que “perdieron” la lengua (Héctor Bianciotti, “Copi”, Rodolfo Wilcock y Néstor Perlongher); segundo, aquellos que “perdieron” la vida (los desaparecidos: Rodolfo Walsh, Haroldo Conti, Roberto Santoro, Francisco “Paco” Urondo); tercero, los que perdieron la “patria” (Antonio Di Benedetto, Daniel Moyano, Osvaldo Lamborghini)⁷⁵.

Como hemos dicho, Antonio Di Benedetto tuvo que sufrir prisión y exilio, perpetrados por la última dictadura militar argentina. Un año y siete meses permaneció nuestro autor encarcelado. La práctica atroz de golpes y simulacros de fusilamiento era moneda corriente en aquella prisión de La Plata a la que fue conducido. Los castigos alcanzaban los mayores extremos de la humillación. Saer, al recordar toda esta serie de acontecimientos, escribirá: “El elemento absurdo del mundo, que fecunda cada uno de sus textos, terminó por alcanzarlo”⁷⁶. Sumada a las incontables torturas, el autor mendocino sufría una más: la destrucción cada tanto de cualquier papel hallado en su celda. Con todo, nuestro escritor no soltó la pluma, y una estratagema muy literaria tuvo que inventarse para liberar los textos que concebía allí adentro: “Escribía, quizá como ejercicio, y para hacerlo potable ante la requisita, le daba formas de cartas donde escribía: «Anoche soñé tal cosa». Ese «soñé tal cosa» era un cuento, o un germen de cuento. Una vez por semana, o cada quince días, podía mandar una hojita o dos”⁷⁷.

revolución cubana, si no hubiera sucedido la Revolución Cubana, América Latina no habría entrado tan bien en la historia como entró. Entonces, los escritores del *boom* vienen respaldados por este hecho histórico importantísimo, en cambio nosotros, los escritores del *post-boom*, somos los escritores —ellos son los escritores del triunfo— nosotros somos los escritores de las dictaduras, los escritores de la derrota, hablo de Juan José Hernández, Haroldo Conti, Antonio Di Benedetto, de Vanasco, Verbitsky, Rodolfo Walsh”. Carlos Hugo Mamonde y Alejandro Schmidt, “«Tres golpes de timbal». Reportaje a Daniel Moyano”, http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/tres-golpes-de-timbal-reportaje-a-daniel-moyano/html/8f54a71a-a0fe-11e1-b1fb-00163ebf5e63_2.html, consultado el 6 de diciembre de 2021.

⁷⁵ Néstor Aguilera y Carlos Gazzera, “Presentación”, *Tramas, para leer la literatura argentina. Generaciones perdidas (I)*, vol. III, núm. 7, 1997, p. 9.

⁷⁶ J. J. Saer, *El concepto de ficción, op. cit.*, p. 65.

⁷⁷ A. Di Benedetto, *Escritos periodísticos (1943-1986), op. cit.*, pp. 588-589.

Infatigable fue la labor de la artista Adelma Petroni en busca de la salvación de Di Benedetto. Cartas como las de Ernesto Sabato y Heinrich Böll fueron fundamentales para que su nombre no pasara a engrosar la amplia lista de desaparecidos. Tras su salida del presidio, el autor mendocino reunirá aquellos cuentos que había enviado desde la cárcel y agregará un par más, ya antes publicados. El volumen aparece, pues, bajo el título de *Absurdos*. En una peripecia de nueva cuenta muy literaria, gracias a la paga recibida por el libro, su autor logra marcharse del país: ahora los cuentos le permiten a él encontrar una escapatoria. Después de *Absurdos*, sólo tendremos dos libros, la novela *Sombras, nada más...* (1985), y *Cuentos del exilio*, de dos años antes. De este último volumen, Di Benedetto dirá: “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”⁷⁸. El regreso a la patria tras el fin del autodenominado Proceso de Reorganización Nacional, con promesas de una reincorporación laboral, estuvo marcado finalmente por la indiferencia del gobierno entrante⁷⁹. Di Benedetto muere poco después, en 1986, a causa de las secuelas por los frecuentes golpes en la cabeza que recibió en prisión.

Al respecto del volumen *Absurdos*, explica nuestro autor en una entrevista de 1979: “... ese libro inicialmente llamado *Absurdos de varioestilo*, «absurdos» en cuanto a contenido, «varioestilo» con referencia a la forma. Son cuentos de muy diferentes dimensiones, estructura, ropaje, lenguaje, producto de distintas condiciones ambientales,

⁷⁸ A. Di Benedetto, *Cuentos completos*, op. cit., p. 504.

⁷⁹ Dice Di Benedetto en una entrevista de 1985: “Siento una gran frustración. Lentamente, estoy volviendo al exilio porque no han ido bien las cosas. No puedo seguir poniéndole el hombro a una situación absurda. Fui llamado para venir aquí y ahora han dejado sin renovarme el contrato con el área de cultura oficial”. A. Di Benedetto, *Escritos periodísticos (1943-1986)*, op. cit., pp. 576-577.

distinta nuez, distinto juego o ejercicio del escribir”⁸⁰. La variación formal propone una idea disímil en cada cuento, un abanico múltiple de posibilidades semánticas, aunque con un lazo vinculante que, según se plantea en esta tesis, podemos reconocer no sólo en ese libro, sino en diversos textos más a lo largo de toda su obra cuentística. Debemos decir que, entre los cuentos de *Absurdos*, relatos tan acabados y tan extensos como “Aballay” u “Onagros y hombre con renos” difícilmente pudieron escribirse bajo las condiciones, materiales y punitivas, de aquella cárcel de La Plata. Es claro que, al salir, nuestro autor debió haber revisado sus escritos⁸¹ y, posiblemente, algunos los tenía trabajados con anterioridad. Sin embargo, más importante y significativo, me parece, es su empeño en manifestar que fue en ese espacio de hostilidad y opresión donde fueron forjados, y desde donde fueron liberados. Ese gesto de Di Benedetto es también una afirmación de una escritura inaprehensible: que se evade de ataduras, encasillamientos y prisiones. Así, en su peculiaridad, en su densidad, en su extrañeza, este mundo literario se expande y se esparce para acometernos a todos.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 537.

⁸¹ Cattarossi Arana recoge un “Testimonial Documental Textual”, de Adelma Petroni, en el que esta última escribe: “Yo recibía los cuentos y los pasaba a máquina, Rodolfo [Braceli] los corregía y ordenaba y así cuando Antonio salió de la cárcel, el libro estaba casi listo”. N. Cattarossi Arana, *op. cit.*, t. 2, p. 121.

CAPÍTULO 2. «ESPECTROS EN EL FONDO DEL ESCENARIO»

2.1 Kierkegaard y Schopenhauer: el desgarramiento y la devoración

En un ensayo sumamente laudatorio, Juan José Saer escribe que “si en los textos de Di Benedetto ciertos temas son afines a los del existencialismo (los espectros de Kierkegaard, de Schopenhauer y de Camus atraviesan de tanto en tanto el fondo del escenario) la prosa que los distribuye discretamente en la página no tiene ni precursores ni epígonos”⁸². Las palabras de Saer buscan nuevamente destacar al máximo la originalidad dibenedettiana, para colocar al escritor mendocino en un lugar principal de las letras argentinas. Con todo, el autor de *El entenado* no deja de reconocer algunos veneros importantes en la narrativa de su compatriota. De manera significativa, los tres nombres que Saer señala encontraron en el absurdo un puntal ineludible de sus respectivas reflexiones filosóficas.

En *El silenciero* podemos hallar uno de los nexos intertextuales más francos que la narrativa de Di Benedetto establece con Kierkegaard. El protagonista de la novela, el silenciero, vive atormentado por los innumerables ruidos que lo cercan, ruidos de la vida cotidiana, citadina, pero que alcanzan cualidades metafísicas, pues el sufrimiento que provocan también es existencial. En un pasaje de la novela, Besarión, amigo del protagonista,

⁸² J. J. Saer, “Prólogo”, en A. Di Benedetto, *Zama. El silenciero. Los suicidas: Trilogía de la espera*, op. cit., p. 11.

entra a la casa del silenciero cuando éste se haya ausente y le deja una nota. Con los estruendos de un taller vecino de fondo, le escribe: “Desde su habitación veo el alambre donde estaba el saco con la solapa arrancada. Recuerdo que me dio esta imagen de usted: un hombre desgarrado, aunque ignoro qué lo desgarró. Sören le advierte que la existencia desgarrada deja al hombre en la zona de contacto con lo divino”⁸³. Besarión, personaje escurridizo y misterioso, que por momentos figura como doble del silenciero, aunque por otros parece más bien su antítesis, encuentra en el sufrimiento de su amigo, en ese «desgarramiento» continuo, un vínculo con lo sagrado. Para Kierkegaard, en efecto, los tormentos de la existencia deben aceptarse a fin de encontrar una salvación trascendental. Besarión se identifica con los planteamientos del pensador danés y llamarlo por su nombre de pila es una marca más de su cercanía. No así el silenciero, que parece atrapado en la desazón tortuosa y terrenal del ruido, sin la posibilidad de un sosiego último.

En su tesis doctoral sobre la obra de Di Benedetto, Carmen Espejo Cala escribe que, en Kierkegaard, la existencia

se verifica en la angustia y la desesperanza, y sólo es digna si acepta su propia finitud con riesgos y empeños. La verdad entonces no dimana de la razón, sino de la pasión. Ahora bien, todos los héroes de Di Benedetto viven desgarrados por la angustia y acaban por asumir la falta de esperanzas, pero se muestran incapaces de asumir riesgos, y son deficitarios en pasión. Por eso ni el silenciero ni Zama ni el aspirante a suicida consiguen jamás esa zona de contacto con lo sobrenatural que a veces intuyeron. Separa por tanto a Di Benedetto de los planteamientos metafísicos de Kierkegaard esa desconfianza final del primero hacia la comunión con el Más Allá⁸⁴.

De este modo, Di Benedetto, aunque coincidente con Kierkegaard en el dictamen de la vida humana como una existencia en desgarramiento, se aleja de éste en cuanto a la marcada

⁸³ A. Di Benedetto, “El silenciero”, en su libro *Zama. El silenciero. Los suicidas: Trilogía de la espera*, op. cit., p. 270.

⁸⁴ C. Espejo Cala, op. cit., pp. 66-67.

religiosidad, de fuerte raigambre cristiana, del filósofo danés. Apunta Néspolo que, en *El silenciero*, el protagonista, hacia el final de la novela, “conoce por fin el Absurdo de la existencia. A diferencia de Besarión, no abraza la divinidad que lo condena. Sin otra verdad que su yo existente, se encuentra en el borde de sí mismo, sin un fin o un sentido último que lo salve”⁸⁵. Aunque Espejo Cala y Néspolo circunscriben sus reflexiones a las novelas, podríamos ampliar algunos de sus planteamientos a diversos cuentos dibenedettianos. En un relato como “Es superable”, por ejemplo, el protagonista, después de haber sido becerro y morir a manos del matarife, se abate en la angustia al despertar a una nueva vida, reconocerse humano y, junto con ello, haber adquirido la capacidad, «tan hermosa y tan terrible», de pensar. Su angustia luce, desde ese momento, inacabable, pues el personaje está atado a una existencia sin término, con lo que se cancela cualquier figuración de una vida celestial, privada de penurias, que llegaría tras la muerte. A diferencia de las novelas, en este cuento se acude al recurso fantástico de la metempsicosis, pero se conserva un fondo de angustia que el protagonista debe afrontar sin la fe salvadora que Kierkegaard encuentra como respuesta al sinsentido de la existencia.

Como vemos, la cercanía de Di Benedetto con el autor de *Temor y temblor* se asemeja mucho a la que tuvieron los filósofos existencialistas. Escribe Néspolo que es precisamente “esa gran «angustia» que Kierkegaard encuentra en el hombre antes de que abraza la fe, lo que la corriente existencialista reivindica del filósofo danés. [...] Absurdo y fe son los dos caminos que se abren a partir de este filósofo, dos caminos que Kierkegaard concebía de manera conjunta, y que el pensamiento existencialista insistió en deslindar”⁸⁶. Junto con ello, otro punto capital que los filósofos aledaños al existencialismo recuperan de Kierkegaard es

⁸⁵ J. Néspolo, *op. cit.*, p. 201.

⁸⁶ *Ibid.*, pp. 198-199.

la primacía del individuo. Toda la doctrina del pensador danés parte de él mismo como individuo, de la introspección que hace en busca de las verdades que se encuentran dentro de sí⁸⁷. Kierkegaard desconfía de los sistemas que se alejan de la existencia para investigarla objetivamente, y la crítica va dirigida principalmente contra el hegelianismo y demás corrientes contiguas⁸⁸. Todas aquellas teorías filosóficas convierten en abstracciones lo existente y alejan al hombre de la vida. La existencia, pues, no puede conocerse al ser observada como un mero objeto de estudio. Y quizá sería más adecuado decir que la existencia no puede conocerse de ninguna manera, sólo se puede vivir. Escribe Jolivet que para Kierkegaard “no hay más que existir: *la verdad es la existencia misma*, en su realidad singular e incommunicable (al menos directamente)”⁸⁹. Espejo Cala encuentra aquí, también, otro vínculo con nuestro autor: “La verdad de la existencia es incommunicable, y de ahí tal vez la lección de despojamiento que Di Benedetto aplica a sus libros, abocados siempre a la extinción de la palabra”⁹⁰. El estilo dibenedettiano, marcado por silencios y elipsis, podría hallar un filón inicial en esa idea kierkegaardiana de la imposibilidad de transmitir, llanamente, la verdad de la existencia.

⁸⁷ Camus menciona al filósofo danés como uno de los principales exponentes de las corrientes de pensamiento que se vinculan al «ataque a la razón» y lo coloca entonces, implícitamente, como uno de sus antecesores. Precisamente, es la individualidad del filósofo, entregado al absurdo, lo que más valora de él: “[Kierkegaard] hace algo más que descubrir lo absurdo, lo vive. [...] Ese rostro a la vez tierno y sarcástico, esas piruetas seguidas por un grito salido del fondo del alma, es el mismo espíritu absurdo enfrentado a una realidad que lo supera. Y la aventura espiritual que conduce a Kierkegaard a sus amados escándalos comienza también en el caos de una experiencia privada de sus decorados y devuelta a su incoherencia primera”. A. Camus, *El mito de Sísifo*, *op. cit.*, pp. 39-40.

⁸⁸ El rechazo de Kierkegaard a los sistemas filosóficos cerrados y a la sistematización de las ideas, aunado a su propia labor heterogénea, abrió las puertas a múltiples interpretaciones de sus escritos, a veces contrastantes. No es de extrañar que, años después, cada uno de los filósofos existencialistas haya podido tomar, llevando agua a su molino, algunas vetas del pensamiento de Kierkegaard, desdeñando otras más.

⁸⁹ Régis Jolivet, *Las doctrinas existencialistas: desde Kierkegaard a J. P. Sartre*, Madrid, Gredos, 1962, p. 35.

⁹⁰ C. Espejo Cala, *op. cit.*, p. 66.

De todos los cuentos de Di Benedetto, quizá sea “Aballay” el que más guarde del espíritu kierkegaardiano. En el relato, el protagonista repara en las historias de los antiguos estilistas cristianos, quienes se apartaban del mundo para recogerse en una alta columna, abandonados, de esta forma terminante, a su fe. Para Kierkegaard, nos dice Jean Wahl, “existir, significa, pues, ser pecador”⁹¹. La existencia de Aballay está marcada por el pecado de asesinato que ha cometido en otro tiempo, fuente de inextinguible angustia y remordimiento. Su emulación de aquellos anacoretas surge entonces como un incierto modo de penitencia. Mas en Di Benedetto, los personajes quedan estampados ineludiblemente por la geografía: las columnas se transforman en caballos y el desierto adquiere los particulares matices de la tierra mendocina. Aballay «traduce» el relato de los estilistas a su contexto, pero la resolución extrema de alejamiento y renuncia permanece incólume. Los silencios del protagonista, su insistencia en apartarse de los hombres y una expiación original, cuya idea nace de sí mismo, lo afirman en una existencia individual de corte kierkegaardiana. Pero, aunque Aballay toma como base los preceptos de los estilistas, el cuento nuevamente delinea un cisma con el dogma religioso, ya que el jinete no parece cumplir su autoimpuesta penitencia con la fe puesta en una salvación ultraterrena. Así, este y otros cuentos de Di Benedetto nos presentan a protagonistas arrojados a un mundo en última instancia indescifrable, en medio de «situaciones límite», habitantes de un tormento existencial en el que, sin embargo, no hay rastros de esperanza de un postrero bien eterno, que sirva como paliativo de los padecimientos presentes.

⁹¹ Jean Wahl, *Historia del existencialismo*, Buenos Aires, Editorial Deucalión, 1954, p. 11.

El ascetismo redentor de Aballay recuerda, también, la ética formulada por Schopenhauer⁹². Ante los desgarramientos y violencias a que es empujado el hombre por la «voluntad de existir», la ética schopenhaueriana propone una renuncia. Una primera concreción de ésta se sustentaría en la contemplación estética, que conduciría a un estado de reposo. Pero, un último lance implicaría pasar de la estética a la ascética, y quizá sean precisamente los estilistas quienes mejor representarían esa renuncia definitiva a todo lo mundano. Junto con esta actitud de renunciamiento, en la literatura dibenedettiana resuena también el pesimismo de Schopenhauer. Para el filósofo alemán, ninguna argumentación de orden racional bastaría para justificar los inagotables sufrimientos que colman nuestro mundo. La felicidad está lejos de ser el estado natural del hombre; por el contrario, el ser humano parece atrapado en un péndulo incesante que se balancea entre el dolor y el hastío, con mínimos momentos de alegría que no hacen sino remarcar el tormento generalizado. En la filosofía de Schopenhauer, la voluntad es la fuerza absoluta y omnímoda que rige el universo. La voluntad es la esencia de lo real y sus expresiones lo comprenden todo, desde las fuerzas de la naturaleza, estudiadas por la física, hasta los instintos innatos de los seres vivos, estudiados por la biología. No hay nada que escape de ella; todo quiere ser y seguir siendo. Y aunque el ser humano se distinga por su capacidad de raciocinio, eso no representa ninguna diferencia: la voluntad está más allá de la razón, somos sujetos deseantes, antes que pensantes. Thomas Mann, en un apasionado ensayo que serviría como introducción a una edición norteamericana de la obra de su compatriota, escribe que “la voluntad, que es lo contrario de una satisfacción en reposo, es en sí misma algo fundamentalmente desdichado; es inquietud, es apetencia de algo, es ansia, es nostalgia, es avidez, es anhelo, es

⁹² Los vínculos de Di Benedetto con Schopenhauer han sido contemplados por la crítica dibenedettiana (Mauro Castellarín, Néspolo) aunque, nuevamente, centrándose en el estudio de las novelas.

padecimiento”⁹³. La voluntad iguala a todos los vivientes en el sufrimiento. Ella existe, decidida y urgente, lo mismo en el más pequeño de los insectos que en el ser humano, con todo y sus vanidades intelectuales. En la cuentística de Di Benedetto, podremos encontrar a hombres y animales en circunstancias similares, sin primacía definitiva entre ellos, anegados igualmente por la adversidad. Es el caso de “Onagros y hombre con renos”, cuyos protagonistas, orillados a la más vetusta primitividad, se obstinan en aferrarse a la existencia, más allá de motivos racionales. Inmersos en las duras condiciones de vida en medio de una naturaleza feroz, los personajes, de inicio, apenas podrán diferenciarse de los animales, determinados todos por la más pura voluntad de sobrevivencia. En el mencionado cuento “Es superable”, si bien el personaje principal experimenta una transmigración de animal a hombre, la violencia a la que es sometido se continúa en cualquiera de sus formas. Su voluntad de existir escapa del libre albedrío y el personaje pasará después a convertirse en un pan, sólo para verse inmerso en un nuevo desgarramiento/desmoronamiento, en una posible serie de transmigraciones infinitas.

Si la voluntad, como cosa en sí, está fuera del espacio y del tiempo, ésta queda condicionada por aquellas formas apriorísticas cuando se objetiva dentro del mundo fenomenológico, afirma Schopenhauer, y termina escindida en una multiplicidad inconmensurable de individualidades. En los vivientes, por ejemplo, la voluntad se objetiva en el cuerpo. Gracias a lo somático podemos acceder al mundo como representación, pero es también ahí donde se manifiesta la voluntad y, entonces, el cuerpo llega a convertirse en una zona de batalla. Las individualidades entran en pugna y las respectivas voluntades, pese a ser reflejo de una sola, se desgarran unas a otras. No resulta inesperado que diversos pensadores

⁹³ Thomas Mann, *Schopenhauer, Nietzsche, Freud*, Madrid, Alianza, 2014, p. 42.

hayan acudido a una misma imagen para caracterizar vivamente la violencia insalvable que suele acarrear aquel enfrentamiento. Apunta Mann que la voluntad “busca en cada una de sus manifestaciones fenoménicas el bienestar, el «lugar al sol», a costa de otras manifestaciones fenoménicas, más aún, a costa de todas las demás, y de esta forma clava constantemente los dientes en su propia carne, semejante a aquel habitante del Tártaro que con avidez devoraba su propia carne”⁹⁴. Por su parte, Gombrowicz, al recordar la tesis de Schopenhauer, expresa que “cuando la voluntad de vivir se manifiesta en el mundo fenomenológico, se divide en una innumerable cantidad de cosas que se devoran mutuamente para vivir. El perro devora al gato, el gato al ratón, etcétera”⁹⁵. Significativamente, Di Benedetto utilizará, en múltiples ocasiones, la imagen de la devoración en su obra cuentística. Como entrega de símbolos, la devoración puede pensarse como alusión al poder, a la supremacía, a la fuerza. En ese sentido, en la literatura de Di Benedetto será posible encontrar las secuelas causadas por esta ambición de poder, pero trasladadas a un escenario local, delimitado tanto por la geografía propia del autor mendocino, como por la historia latinoamericana. Así, las luchas de voluntades podrán tomar, por ejemplo, la forma del tópico —tan argentino— de civilización contra barbarie (“El juicio de Dios”), o la del enfrentamiento conocido, en una villa, entre el cacique y los pobladores (“Los reyunos”). A la par, la devoración se hallará también en su forma más cruda y directa. El trazo magistral de personajes —humanos y animales— devorándose entre sí, en cuentos como “En rojo de culpa” o “Bizcocho para polillas”, funcionará como una imagen descarnada del conflicto, indomable y eterno, entre individuos.

El filósofo Clément Rosset, en su libro dedicado al autor de *El mundo como voluntad y representación*, escribe que “Schopenhauer fue en verdad el primero que construyó una

⁹⁴ *Ibid.*, pp. 42-43.

⁹⁵ Witold Gombrowicz, *Curso de filosofía en seis horas y cuarto*, México, Tusquets, 2009, p. 55.

filosofía donde el sentimiento del absurdo era el fundamento único”⁹⁶. La intuición que Schopenhauer desarrolla a lo largo de su quehacer filosófico es la de una existencia ajena a cualquier razón o justificación. Así, el mero hecho de ser, de vivir, provoca un infinito sentimiento de absurdidad. La vida humana se asemeja, más bien, a una deuda que se paga, día a día, con dolores y miserias: “... [si] se considera al hombre como un ser cuya existencia es un castigo y una penitencia, se le ve bajo una luz más atinada”⁹⁷. Esta falta, esta culpabilidad, se adquiere en el momento mismo de nacer. Schopenhauer acudirá entonces a Calderón, quien expresó con claridad y hondura esta certeza que recorre toda la obra del filósofo alemán: «el delito mayor del hombre es haber nacido». Di Benedetto se hermana con ellos y, en una entrevista, afirma: “... es bastante dramático lo que me ha ocurrido: ¡nacer! [...] No todos lo toman en cuenta. Creen que están vivos y no piensan en el grave problema de haber nacido. Hay un grado de culpa y remordimientos que uno descubre tardíamente, es cuando se siente culpable y castigado”⁹⁸. El autor mendocino parece transferir esa falta originaria a muchos de sus protagonistas, invadidos por la culpa, atormentados por el castigo. Hemos mencionado el pecado de muerte que carga Aballay, pero en muchos de los primeros cuentos de Di Benedetto las culpabilidades de los personajes son inseguras y poco concretas. Vistas a través de un prisma literario que guarda reminiscencias fabulísticas o alegóricas, los significados de las culpas se multiplican en diversas aristas. Es el caso de “En rojo de culpa”, cuyo personaje principal carga una culpa vicaria que el reino de los ratones le ha otorgado, a cambio de dinero. O “Sospechas de perfección”, en el que encontraremos pobladores amantes

⁹⁶ Clément Rosset, *Schopenhauer, filósofo del absurdo*, Buenos Aires, El cuenco de plata, 2012, p. 70.

⁹⁷ Arthur Schopenhauer, *El mundo como voluntad y representación 2*, Madrid, Alianza, 2010, p. 766.

⁹⁸ A. Di Benedetto, *Escritos periodísticos (1943-1986)*, op. cit., p. 517.

tanto de la justicia como de la mentira, que no dudarán en enjuiciar al protagonista y narrador, por culpabilidades difíciles de precisar.

2.2 Camus y la imposibilidad del suicidio

Escribe Esslin que absurdo “significa originalmente, en un contexto musical, «sin armonía»”⁹⁹. El absurdo, ya sea en su connotación filosófica o literaria, parece conservar, también, el eco de una nota discordante, inarmónica, que desentona con una tradición occidental del pensamiento fuertemente marcada por el empirismo racionalista de Aristóteles. Partiendo de la época clásica, la razón ha sido considerada como uno de los «propios» del ser humano, el más distintivo, el que nos separa definitivamente del resto de vivientes. Irracional se vuelve incluso sinónimo de animal, identidad problemática que será imperativa en la narrativa de Di Benedetto. Para los primeros filósofos de la Modernidad, controlar racionalmente las pasiones, arrancar de sí la animalidad, liberar al hombre de las oscuras e incomprensibles afecciones del alma fueron algunos de sus anhelos fundamentales. Durante mucho tiempo se creyó posible arribar a leyes generales que explicaran, científica y objetivamente, la realidad completa. No es de extrañar que, hoy en día, lo absurdo, en su definición, mantenga cierta carga intrínsecamente negativa: “Contrario y opuesto a la razón, que no tiene sentido”¹⁰⁰, relacionado directamente con lo irregular, lo chocante, lo contradictorio.

⁹⁹ Martin Esslin, *El teatro del absurdo*, Barcelona, Seix Barral, 1966, p. 15.

¹⁰⁰ Real Academia Española, *Diccionario de la lengua española*, Madrid, Espasa Calpe, 23ª ed., actualización de 2020. Consultado en línea: <https://dle.rae.es/absurdo>

No obstante, a lo largo del siglo XX, «absurdo» significará mucho más que un concepto de diccionario. Diversos filósofos y artistas descubrirán en él una noción que apunta a lo más recóndito de la vida del ser humano, habitante de un mundo convulso y caótico, que parecía presto a desmoronarse. De esta forma, la relevancia que los pensadores del absurdo alcanzaron durante todo el siglo pasado debe observarse necesariamente a la luz de los acontecimientos históricos que minaron la fe en la razón como salvadora del hombre. Como sabemos, el intelecto humano, bajo su rostro más despiadado, acabó por impulsar atrocidades como el cientificismo armamentista o la edificación de los campos de concentración. Las dos guerras mundiales descuellan como los vértices de una violencia extendida. Tras aquellos horrores, cualquier seguridad basada en la razón surgía tambaleante y la vida asomaba como carente de sentido. Escribe Jolivet que, si en otros tiempos, la racionalidad sirvió como postulado que fundamentaba la existencia, en el siglo XX

el mundo parecía entregado a la locura; el universo, desprovisto de sentido; la vida, radicalmente absurda, centrada sobre la nada; el universo, vacío de Dios. [...] En semejante estado de cosas, no hay dificultad en comprender que hayan sido acogidas con tanta benevolencia las filosofías del absurdo, es decir, fundadas en el postulado de la absurdidad universal¹⁰¹.

Sin Dios, pero asimismo sin el endiosamiento de la razón izado en siglos anteriores, un vacío iba invadiendo, hasta el último rincón, todos los aspectos de la vida humana. El hombre aparece como un desamparado total, lanzado a un mundo contingente y finito, sin razones ni respuestas. A falta de referentes que la trasciendan, que estén más allá de sí, la existencia se mira rodeada por una libertad abismal, manantial de posibilidades, pero causante de un incurable vértigo. Estas discusiones bullen, cruciales y urgentes, no sólo en el cuenco de la

¹⁰¹ R. Jolivet, *op. cit.*, p. 28.

mentalidad europea, sino también en América, igualmente anegada de violencias y sinsentidos. En definitiva, se trata de cuestiones que serán parte imprescindible del entorno intelectual y vivencial en el que crece y empieza a escribir Di Benedetto.

Durante aquellos primeros años del siglo XX y, como hemos mencionado, ante el conjunto de acontecimientos históricos estampados por una brutalidad tan inmediata y palpable, las cavilaciones abstractas de la filosofía clásica asomaban como un juego cruel. El acercamiento a la realidad no aceptaba más una alienación especulativa. Las introspecciones filosóficas debían salir de sí y hallar un puerto en la vida diaria. En esta senda emergerán los diversos intelectuales asociados a la corriente del existencialismo, quienes reflexionaron en torno a la absurdidad de la existencia y al actuar factible del ser humano inmerso en ella. En su ensayo sobre *Zama*, Malva Filer apunta que

la corriente existencialista, en sus distintas vertientes filosóficas, y las creaciones literarias nacidas bajo su influjo, gravitaban en la formación de los escritores argentinos que, como Di Benedetto, inician su obra en la década de los cincuenta. El conocimiento, y la asimilación de esta actitud filosófica y vital estaban ya, para entonces, bien arraigados en el mundo hispánico, que había ocupado con Unamuno un puesto de vanguardia en su propio desarrollo. A él se debió, como es sabido, la temprana difusión en la lengua española del pensamiento de Kierkegaard¹⁰².

¹⁰² Asimismo, Filer agrega que “la aparición de teorías afines, tanto en Alemania y Francia como en España, fue seguida de cerca por un amplio sector de la intelectualidad argentina. Desde la cátedra, por medio de traducciones y de ensayos críticos, Carlos Astrada, Vicente Fatone y Miguel Ángel Virasoro, entre otros, dieron a conocer las nuevas ideas. Así fueron difundidas las teorías de Heidegger, Sartre, Jaspers, Gabriel Marcel, y otras de las figuras del muy diversificado movimiento, cuya popularidad culmina con la primera década de la postguerra. Según Guillermo de Torre, 1955, fecha en que se cumple el centenario de la muerte de Kierkegaard, marca el momento de mayor auge del existencialismo. Las obras filosóficas y literarias de los mencionados autores, los ensayos, novelas y teatro de Camus, y las muchas manifestaciones –en la ficción y la escena– de una visión existencialista forman, sin duda, parte importante del contexto intelectual y artístico en el que surgen las primeras obras de nuestro autor. En ellas, y en su producción posterior, puede observarse el efecto perdurable, aunque no exclusivo, que dicha corriente tuvo en su evolución de escritor”. M. Filer, *La novela y el diálogo de los textos: Zama de Antonio di Benedetto*, op. cit., pp. 73-74.

Entre los filósofos existencialistas, Camus ha sido propuesto por la crítica (Néspolo, la propia Filer) como una figura especialmente importante para Di Benedetto. Néspolo, por ejemplo, asienta:

Tres grandes temas definen el ensayo *El mito de Sísifo* de Albert Camus, y tres grandes temas organizan la trilogía novelística de Di Benedetto. La espera, la búsqueda metafísica que deviene en comprensión y aprehensión del absurdo y el suicidio son los tres ejes temáticos sobre los que se construyen las novelas *Zama*, *El silenciero* y *Los suicidas*, respectivamente¹⁰³.

Debemos decir que más de treinta años antes del estudio de Néspolo, Roa Bastos, en una reseña periodística aparecida tras la publicación de *Los suicidas* en 1969, desestimaba tajantemente las ya, desde aquel tiempo, comunes ligaduras que se proponían entre Di Benedetto y el autor de *El extranjero*: “Lector atento de Camus (a quien se ha querido vincularlo de una manera un poco simplista y mecánica, pero de quien sólo ha tomado, a mi juicio, una proximidad referencial de lenguaje y estilo)...”¹⁰⁴. Si hablamos específicamente de los cuentos dibenedettianos, la gran mayoría de éstos se aparta del lenguaje neutro e impersonal que el filósofo francés trató de imprimir en sus obras narrativas. Por otra parte, es posible plantear que diversos de los relatos del autor mendocino sí retoman algunas premisas del pensamiento camusiano, pero solamente para seguir su propio derrotero. Un ejemplo significativo de lo dicho es la cuestión del suicidio.

En una entrevista concedida al poeta mendocino Rodolfo Braceli, en 1972, Di Benedetto habla del suicidio, calificándolo como un «gran gesto»: “... de ahí que uno reverencie a un tipo como Albert Camus que, aunque no se suicidó, estaba minado por la muerte y dispuesto a recibirla sin esperar el paliativo de la enfermedad. Tuvo la suerte que la

¹⁰³ J. Néspolo, *op. cit.*, p. 220.

¹⁰⁴ A. Roa Bastos, “Reportaje a la tentación de la muerte”, art. cit., p. 3.

carretera era deslizante...”¹⁰⁵. Cabe la tentación de recoger un resabio de ironía en las palabras de Di Benedetto, pues sabemos que Camus desechó por todos los medios el suicidio como respuesta al absurdo de la existencia —en realidad, el único gesto irónico fue el del destino materializado en ese auto «deslizante» que el pensador de origen argelino no conducía. Con todo, las palabras de Di Benedetto nos dejan ver que una de las partes del pensamiento camusiano que más le atraía era la relacionada con la muerte por propia mano¹⁰⁶. En *El mito de Sísifo*, las reflexiones sobre el suicidio sirven a Camus como punto de partida para la exposición de sus ideas en torno al absurdo. Un día cualquiera, inserto en su más rutinaria cotidianidad, sellado por la lasitud y por el tedio, el hombre advierte que todo en el mundo le es extraño, espeso, realmente hostil. Escribe el filósofo francés que, en un universo así, “privado de pronto de ilusiones y de luces, el hombre se siente extranjero. Es un destierro sin remedio, pues está privado de los recuerdos de una patria perdida o de la esperanza de una tierra prometida. Ese divorcio entre el hombre y su vida, entre el actor y su decorado, es propiamente el sentimiento de lo absurdo”¹⁰⁷. El absurdo de Camus implica siempre una confrontación, una contradicción inherente entre el mundo y el hombre. Nuestro actuar se revela, de improviso, como meras pantomimas que repetimos sin razón alguna. Por si fuera poco, la muerte nos descubre la inutilidad última de la existencia. El pensador francés se cuestiona si el suicidio es la respuesta consecuente. Suicidarse, de una forma u otra, es

¹⁰⁵ A. Di Benedetto, *Escritos periodísticos (1943-1986)*, op. cit., p. 496.

¹⁰⁶ El suicidio es un asunto que siempre le había parecido sugestivo e intrigante al autor mendocino, tanto de manera personal si nos acercamos a su propia biografía (Di Benedetto menciona en entrevistas que varios de sus antepasados se suicidaron, y él mismo, según cuenta Rodolfo Braceli, pedirá cianuro cuando se encuentra encarcelado en La Plata, en 1977), como de manera literaria, tan es así que escribió una novela sobre el tema, *Los suicidas*. Para Espejo Cala, en esta novela, “la objeción moral contra el suicidio [...] es idéntica a la que plantea Camus en *El mito de Sísifo*”. C. Espejo Cala, op. cit., p. 72, n. 1. También, hace poco se rescató un cuento dibenedettiano llamado “Ya me he suicidado”, aparecido originalmente en la revista *Mundo Argentino*, en 1951, es decir, dos años antes del primer libro publicado por Di Benedetto. La editorial Adriana Hidalgo lo incluye en una antología titulada *Prefiero la noche, prefiero el silencio* (2018).

¹⁰⁷ A. Camus, *El mito de Sísifo*, op. cit., p. 16.

confesar que la vida nos rebasa o que no la comprendemos: “Morir voluntariamente supone que hemos reconocido, aunque sea instintivamente, [...] la ausencia de toda razón profunda para vivir, el carácter insensato de esa agitación cotidiana y la inutilidad del sufrimiento”¹⁰⁸. Una vida sin sentido parece lógicamente desembocar en la resolución de la muerte propia; sin embargo, Camus no concuerda con la premisa. Para el autor de *El extranjero*, no hay una relación necesaria entre, por un lado, negar un sentido a la vida y, por otro, decidir que no merece ser vivida. El suicidio resuelve lo absurdo; la creencia en algo trascendente que dé sentido a la vida también, de ahí que Camus lo llame «suicidio filosófico». No son estas las vías que propone el pensador francés. Por el contrario, se debe apostar —nos dice— por una rebelión continua en la que el hombre se mantenga en lo absurdo, una afirmación consciente de la existencia, con todo y sus sufrimientos: “Esta rebelión no es sino la seguridad de un destino aplastante, sin la resignación que debería acompañarle”¹⁰⁹. Éste es el sino trágico, pero asimismo heroico que Camus ambiciona para el ser humano, y Sísifo será el representante figurado de esta actitud existencial. Aquí, la literatura de Di Benedetto se aleja de la visión del pensador francés. Será difícil imaginar a Sísifo feliz dentro del pesimista universo dibenedettiano. Y, más aún, la rebelión anhelada por Camus parece cancelada en la gran mayoría de los cuentos del autor mendocino. Sus protagonistas no pueden más que dar cuenta de los acontecimientos en que se ven envueltos. Potencias superiores, mucho más allá de los cortos alcances y comprensiones de los personajes, dictan su vacilante destino. Estas fuerzas pueden tomar la forma de una insegura sapiencia divina como en “El juicio de Dios”, o de una tornadiza justicia estatal como en “Sospechas de perfección”. En ambos casos, los

¹⁰⁸ *Loc. cit.*

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 73.

protagonistas enjuiciados se sumergen en el sinsentido, sin poder apenas reaccionar y mucho menos rebelarse.

En una entrevista más, ésta con Andrés H. Gabrielli en 1984, la cuestión de la muerte por propia mano vuelve a aparecer y Di Benedetto recuerda que, cuando estuvo encarcelado, “no podía ejercer el suicidio. Tomaron tantas precauciones estos sádicos, que tampoco era posible hacerlo. No podía gobernar uno el destino de su existencia ni aun en la inmólación, que sería el destino final. Estaba prohibido inmólarse”¹¹⁰. Podríamos sugerir un poder profético de algunos cuentos dibenedettianos, que habían ya anticipado esta dramática situación. En “Bizcocho para polillas”, de *Mundo animal*, el protagonista, agobiado por estar siempre a la vista de todos, desnudo y desamparado pues las polillas devoran irremediamente cualquier prenda que se pone, decide que lo mejor es morir. Sin embargo, sabedor que las polillas devorarían incluso el arma suicida, tendrá que recurrir a estos mismos insectos para que coman ya no sólo su ropa, sino su cuerpo, y lograr así la inmólación tan deseada. En un relato al que ya nos hemos referido, “Es superable”, el protagonista puede morir, pero una conciencia, cimentada en la narración, lo devuelve al mundo, donde otra muerte, repetida, lo espera. Podemos recordar, también, “El pretendiente”, uno de los últimos cuentos publicados por Di Benedetto, cuyo narrador *pretende* soñar que muere, para así lograr morir de verdad. En el universo dibenedettiano la idílica libertad camusiana se resquebraja y en su pico más inaudito y trágico incluso el suicidio resulta inalcanzable.

Escribe Mauro Castellarín que “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

¹¹⁰ A. Di Benedetto, *Escritos periodísticos (1943-1986)*, op. cit., p. 562.

autor mendocino”¹¹¹. Más allá de esta afirmación general de la investigadora, los análisis particulares de los cuentos dibenedettianos podrán develar vasos comunicantes más ceñidos. La heterogeneidad de los relatos nos devolverá, por ejemplo, a un personaje como Jonás, de “Onagros y hombre con renos”, cuya obstinación por aferrarse a la vida, a pesar de la hostilidad dilatada, parece retomar un dejo de la rebelión existencial propuesta por el autor de *El mito de Sísifo*. No obstante, Di Benedetto parece quedarse usualmente con esa parte del pensamiento camusiano que observa al ser humano inmerso en una existencia absurda, sin respuestas ni salvaciones trascendentes, descartando, en la gran mayoría de los cuentos, la visión más optimista del pensador francés.

2.3 Ionesco y la «suma potencia» de la absurdidad

Pensadores existencialistas como Sartre y Camus coincidieron en la escritura no sólo de novelas, sino también de obras de teatro. Aunque Di Benedetto no escribió dramaturgia, en algunos de sus cuentos los elementos teatrales se hacen presentes, proponiendo, implícitamente, que toda la existencia no es más que una farsa. “Sospechas de perfección” o “Ítalo en Italia” develan componentes de la dramaturgia, tales como la persona transformada en personaje, el carácter inseguro de la palabra, o la aparición, un tanto insólita, de personajes espectadores en diversos momentos. Estos mecanismos dramáticos, sumados a la importancia que el escritor mendocino concede al absurdo, encuentran en Ionesco una figura fundamental que no podemos dejar de lado. El propio Di Benedetto, en una de sus últimas entrevistas, hace patente su deuda con el escritor rumano: “... influyó en mí sin conseguir

¹¹¹ T. L. Mauro Castellarín, *op. cit.*, p. 133.

que lo imite. [...] Porque representa la absurdidad que es la suma potencia que nos gobierna a todos los que estamos vivos. Conocí a Ionesco en un viaje en barco. Representó allí una comedia que inventó espontáneamente, anudándose una servilleta para imitar un conejo. En ese viaje me leyó *El rey se muere*¹¹². El encuentro en el barco descrito por Di Benedetto no deja de conservar cierto sabor de escena teatral sacada de la más ingeniosa inventiva. Sabemos, eso sí, que el escritor mendocino tuvo la oportunidad de hacerle una pequeña entrevista en el año 1961, cuando el dramaturgo se encontraba en Brasil. Una fotografía —de baja calidad— y la transcripción de las preguntas y respuestas han quedado para la posteridad y se reprodujeron hace poco en una sección del diario *Los Andes*¹¹³, el mismo periódico en el que nuestro autor trabajó, fungiendo como subdirector, tantos años atrás. A pesar de esta confesada admiración, las palabras de Di Benedetto nos instan a ir ciertamente con tiento al escrutar posibles huellas intertextuales con Ionesco y el llamado teatro del absurdo.

La denominación «teatro del absurdo» la debemos al crítico británico Martin Esslin, quien, en 1961, publica un libro titulado precisamente así, en el que estudia y busca revalorizar las innovaciones teatrales de cuatro escritores contemporáneos suyos: Beckett, Adamov, Ionesco y Genet (en una edición posterior añadirá a Pinter). Como ha sucedido con muchos de los artistas renovadores de su campo, las primeras obras de aquellos dramaturgos no fueron bien acogidas por una parte de la crítica. El dictamen reprobatorio se centraba no sólo en las rupturas de las máximas convenciones de lo que hasta ese momento se había considerado el buen teatro, sino también en la idea de que esta nueva dramaturgia, cargada

¹¹² A. Di Benedetto, *Escritos periodísticos (1943-1986)*, op. cit., p. 587.

¹¹³ Ver “Crónicas de Di Benedetto: Un mano a mano con el dramaturgo Ionesco”, *Los Andes*, 11 de julio de 2020 (sec. Sociedad). Disponible en su versión digital: <https://www.losandes.com.ar/sociedad/cronicas-de-di-benedetto-un-mano-a-mano-con-el-dramaturgo-ionesco/>. Como se mencionó en la introducción, la entrevista también se puede encontrar en el recién citado *Escritos periodísticos*, pp. 230-232.

de ininteligibilidad y entregada al mero esteticismo, se volvía apolítica, pues no entregaba ningún mensaje. Como sabemos, los años de publicación de estas obras son inmediatamente posteriores a los máximos hitos literarios del existencialismo —y a los resabios del realismo socialista— y, a pesar de compartir el término «absurdo» como pilastra conceptual, los dos movimientos aparecen confrontados ante la aparente ausencia de compromiso de este nuevo arte teatral. En la entrevista con Di Benedetto ya referida, Ionesco menciona: “En Francia están los jóvenes críticos, que quieren salvar el mundo, y Sartre, que también quiere salvar el mundo. Ellos opinan que hacer teatro por hacer teatro es poco. No comprenden que la poesía sirve a hacer la poesía, la existencia a hacer la existencia”¹¹⁴. Si bien ambas corrientes comparten la idea de una existencia carente de sentido trascendental, la forma de su literatura difiere enormemente. Mientras las obras teatrales del existencialismo acuden a estructuras más bien tradicionales, y priorizan, sobre todo, el contenido —de tal modo que han llegado a pensarse como meros artificios para ilustrar su filosofía—, las de Ionesco y compañía buscaban una forma que reflejara internamente la absurdidad.

Esslin, en su libro, hace un compendio preciso y bastante útil de las diferencias e innovaciones de este teatro con respecto al tradicional:

Si una pieza bien hecha ha de tener un argumento inteligentemente construido, éstas [las del absurdo] no tienen historia o argumento que referimos; si una obra es juzgada buena por la sutileza de sus caracteres y motivaciones, éstas se hallan a menudo desprovistas de personajes reconocibles y presentan ante el público muñecos mecánicos; si una obra bien hecha ha de tener un tema completamente explicable, claramente expuesto y finalmente solucionado, éstas a menudo no tienen ni principio ni fin; si una obra bien hecha ha de ser espejo de la naturaleza y retratar las maneras y manierismos de la época en bellos y cuidados sketches, éstas a menudo parecen ser reflejos de sueños o pesadillas; si una obra bien hecha se basa en ingeniosas réplicas y agudos diálogos, éstas no tienen más que cháchara incoherente¹¹⁵.

¹¹⁴ *Loc. cit.*

¹¹⁵ M. Esslin, *op. cit.*, p. 13.

En el teatro del absurdo, las motivaciones de los personajes, más que ignoradas por el espectador, son inexistentes. Todo es presente y todo es contingente; de ahí que haya sido precisamente el teatro, cuya naturaleza exige una representación directa y siempre en presente, la forma más fiel que hallaron estos escritores para mostrar lo circunstancial e incierto de la existencia. En estas obras, la palabra queda devaluada. Los diálogos sin sentido y los juegos de palabras minan la trama y desnudan un cisma entre lenguaje y realidad. Consecuentemente, los diálogos y lo representado tropiezan a menudo uno con otro y se contradicen. Ante este carácter dubitativo de la palabra, el entramado interno se construye más bien mediante la yuxtaposición de imágenes, muchas veces abstractas y que recuerdan los sueños y la fantasía. Señala Esslin que el conjunto de estas cualidades sirve a los dramaturgos para presentar “el cuadro de un mundo en desintegración que ha perdido su principio unificador, su significado, su propósito, un universo absurdo”¹¹⁶. Así, este teatro apuesta por representaciones artísticas en las que el fondo y la forma coincidan lo más puramente posible.

Esslin no sólo se aboca a caracterizar la serie de elementos formales implementados por los dramaturgos que examina. El crítico británico busca demostrar que el teatro del absurdo es una respuesta confrontadora y revolucionaria ante una sociedad conformista, que encontraba en el autoengaño una manera de soslayar los miedos y angustias que la falta de certezas trascendentes provocaba. En otro de los trabajos centrales acerca del teatro del absurdo, Geneviève Serreau concordará con Esslin en que este movimiento literario tiene un trasfondo social. En la introducción a su estudio, Serreau señala que los autores de lo que ella prefiere llamar «teatro nuevo» usan lo absurdo como herramienta para denunciar lo real, para

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 311.

dar sustancia a nuestras verdades más fundamentales¹¹⁷. No obstante, es importante resaltar que el teatro del absurdo escapa, a toda costa, de cualquier tipo de moralidad aleccionadora. Su función pasa por poner al espectador de frente a una existencia despojada de los ropajes ilusorios que la envuelven en la vida diaria. De esta manera, el receptor de la obra podrá afrontar su vida consciente y libremente, dentro de una sociedad que se destaca —nos dice Esslin— por el espectáculo, la simulación, lo material y lo superficial. Para Di Benedetto, éste es precisamente el tipo de literatura que más valor tiene: “Yo creo que la buena literatura es agónica, sincera, es la que enfrenta a la gente consigo misma con entereza, con lealtad”¹¹⁸.

Entre los dramaturgos del absurdo, fue Ionesco quien más reflexionó en torno a este nuevo arte a lo largo de múltiples ensayos, entrevistas y notas periodísticas, en las que incluso llegó a polemizar directamente con alguno que otro crítico. Para Hinchliffe, estudioso del tema, el escritor rumano se convirtió en una suerte de portavoz no oficial del movimiento¹¹⁹. Estos textos tienen un gran valor no sólo porque dan testimonio acerca de lo que pensaba Ionesco de sus propias obras y de la labor literaria de otros dramaturgos, próximos y no al teatro del absurdo, sino también porque revelan el modo en que el escritor rumano veía el mundo en general. En una entrevista fechada en 1960, Ionesco expresa:

... tengo la sensación que la vida se parece a una pesadilla, que es penosa, insoportable, como las pesadillas. Mire a su alrededor: guerras, catástrofes y desastres, odios y persecuciones, confusión, la muerte que nos acecha, hablamos y no se nos comprende; nos debatimos, como podemos, en un mundo que parece poseído por tremendo frenesí. ¿El hombre no es, acaso, como se ha dicho, un animal enfermo? ¿No tenemos la impresión de que lo real es falso, que no nos conviene, que este mundo no es nuestro verdadero mundo? De otro modo, no solamente no querríamos cambiar nada sino que no tendríamos conciencia de su imperfección, del mal. Más extraño aún es que estemos apegados a esa pesadilla real, y que su precariedad nos parezca todavía más escandalosa que su horror. Estamos hechos para comprender todo, no comprendemos sino muy poco, y no nos comprendemos; estamos

¹¹⁷ Ver Geneviève Serreau, *Histoire du « nouveau théâtre »*, [París], Gallimard, 1966, pp. 5-11.

¹¹⁸ A. Di Benedetto, *Escritos periodísticos (1943-1986)*, *op. cit.*, p. 489.

¹¹⁹ Arnold P. Hinchliffe, *The Absurd*, Londres, Methuen, 1977, p. 55.

hechos para vivir juntos y nos desgarramos los unos a los otros; no queremos morir; por consiguiente, estamos hechos para ser inmortales pero morimos¹²⁰.

La acritud contundente de las palabras y la convergencia notable con la visión de vida que Di Benedetto expresa en entrevistas, pero sobre todo en su literatura, disculparán lo extenso de la cita. Es claro que el lazo entre estos escritores no se sostiene en una imitación de una u otra técnica particular implementada originariamente por el autor de *La cantante calva*. Se trata, más bien, de una afinidad profunda, que se fundamenta en el reconocimiento de una existencia primordialmente cruel y espuria, que conduce al ser humano hacia un sentimiento de expatriación, de exclusión del mundo. Las obras de Ionesco responden a esta posición desencantada, sus personajes quedan determinados por comportamientos mecanizados, su lenguaje se despoja de significados, la comicidad aparece en primer plano, pero sellada por una terrible violencia. Esta feroz parodia descorre el telón de nuestra propia vida para mostrarnos que ésta se encuentra repleta de clichés, que la deshumanización y la soledad nos arrinconan como muebles que proliferan hasta aplastarnos. Para Ionesco, existe una grave crisis del lenguaje¹²¹, de ahí que su labor literaria se vuelque sobre éste, intentando una revitalización. En la narrativa de Di Benedetto, reconocemos, también, una agudeza en el trabajo sobre el lenguaje. Los críticos que han estudiado *Zama* no dejan de recalcar la invención de un lenguaje distintivo, que puede remontar al lector hacia la época de la Colonia, sin caer —acudiendo a una expresión utilizada por Borges y Cortázar— en lo arqueológico. Por su parte, en aquellos cuentos en que se hace presente el absurdo, el efecto queda

¹²⁰ Eugène Ionesco, *Notas y contranotas*, Buenos Aires, Losada, 1965, pp. 90-91.

¹²¹ Expresa el dramaturgo rumano: “La propaganda ha tergiversado conscientemente el significado de las palabras para traer la confusión a los espíritus. Es un método de guerra moderno. [...] Compruebo a veces la destrucción o la deformación voluntarias del lenguaje y las denuncio; compruebo asimismo su automatización que hace que el lenguaje se aparte de la vida”. *Ibid.*, p. 8.

sustentado, del mismo modo, en la construcción formal y lingüística. Julio Premat apunta que, en la prosa dibenedettiana, “el hiato, la elipsis, lo lacónico, lo sugerido, lo sincopado, son en todo caso las marcas estilísticas del desajuste entre el sujeto y un mundo ajeno”¹²². Las relaciones entre los personajes dibenedettianos —particularmente en su primer y último libro de cuentos— serán mínimas, denotadas por el alejamiento y la incompreensión, enmarcadas en relatos breves y lapidarios. Los cuentos despliegan protagonistas en constante extrañamiento, lo que se verá materializado, muchas veces, en cuerpos y formas narrativas tendientes a la fragmentación, a la desintegración. Sumado a lo dicho, la cuentística dibenedettiana apuesta, muchas veces, por una narración en presente y en primera persona, que remarca lo fortuito y contingente de los acontecimientos narrados. No hay una ley de causa y efecto. Los personajes refieren los sucesos que están viviendo sin estar seguros de las consecuencias que vendrán. Estos recursos literarios, empleados por uno y otro autor, revelan, pues, coincidencias no sólo en cuanto al reconocimiento del absurdo como «suma potencia», sino en el énfasis de ambos creadores en un trabajo formal minucioso, que busca una correspondencia más certera de sus obras con la extendida absurdidad.

2.4 Kafka y la existencia como pesadilla

Para todos los artistas que han pensado la cuestión del absurdo, Kafka es una referencia ineludible. Camus mismo compone un ensayo, “La esperanza y el absurdo en la obra de Franz Kafka”, que agrega como apéndice a *El mito de Sísifo*, en la segunda edición¹²³. Se trata de

¹²² J. Premat, “Lo breve, lo extraño, lo ajeno”, *op. cit.*, p. 13.

¹²³ Este “apéndice” sobre Kafka estaba incorporado en la primera edición del libro entregado a la editorial Gallimard. Sin embargo, en plena ocupación alemana, la editorial aconseja eliminarlo, por su condición de

una lectura que claramente busca abonar a su propio sistema de pensamiento, desechando el pesimismo que podría acarrear un mundo sin luces ni explicaciones. Al final, Camus critica cierto sentido religioso de la esperanza kafkiana y plantea la búsqueda de una más «verdadera». Ionesco, de igual modo, alude a Kafka cuando reflexiona sobre la cuestión del absurdo y apunta, también, a un sentido religioso presente en la narrativa del autor de *La metamorfosis*: “Es absurdo lo que no tiene propósito [...]. Quiérase o no, esto revela el carácter profundamente religioso de todo Kafka: cortado de sus raíces religiosas o metafísicas o trascendentales, el hombre está perdido, toda su marcha se vuelve insensata, absurda, inútil, asfixiante”¹²⁴. En cuanto a Di Benedetto, él mismo reconoce, en distintas ocasiones, la impronta que la literatura kafkiana ha tenido en su producción literaria desde sus primeros años: “Los principales autores con quienes me he educado durante mi aprendizaje de escritor son Fedor Dostoyevski, Franz Kafka y Luigi Pirandello”¹²⁵.

En nuestro idioma, la recepción crítica de la obra kafkiana parece iniciarse en 1927, con una pequeña nota escrita por el español Ramón María Tenreiro en *Revista de Occidente*, a propósito de las ediciones póstumas hechas por Max Brod —apenas uno y dos años antes respectivamente— de *El castillo* y *El proceso*. En este texto, el autor español encuentra “un tremendo contraste [...] entre el procedimiento realista con que están pintados los sucesivos cuadros y el recóndito y enigmático fundamento ideal que debe prestarles unidad a todos ellos”¹²⁶. Aunque no se dejan de mencionar temas que se volverán canónicos en la crítica

escritor judío. Véase la aclaración en Albert Camus, *Œuvres complètes*, t.1 (1931-1944), París, Gallimard, Bibliothèque de La Pléiade, 2006, p. 1273.

¹²⁴ Eugène Ionesco, “Dans les armes de la ville”, *Cahiers de la Compagnie Madeleine Renaud-Jean-Louis Barrault*, París, núm. 20, octubre de 1957, cit. por M. Esslin, *op. cit.*, p. 15.

¹²⁵ A.A. V.V., “Antonio Di Benedetto”, en *Encuesta a la literatura latinoamericana*, Buenos Aires, CEAL, 1987, pp. 412-413.

¹²⁶ Ramón María Tenreiro, “Franz Kafka. *Der Prozess*. Verlag Die Schmiede. Berlín, 1925. *Das Schloss*. Kurt Wolff Verlag. München, 1926”, en Elisa Martínez Salazar y Julieta Yelin (eds.), *Kafka en las dos orillas*, Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2013, p. 53.

kafkiana, como la invectiva contra la burocracia, la sátira del poder estatal y la interpretación mística-religiosa propuesta por Brod, desde este escrito inaugural se reconoce cierta inaccesibilidad al sentido último de los textos y una construcción narrativa que se mueve entre un vacilante simbolismo y la mencionada atmósfera onírica: “Ambos libros nos dejan la impresión de una pesada pesadilla, densa de turbios vahos de sexualidad y pereza. Y para acentuar más su carácter de sueño, no tiene final ninguno de los dos, como si nos hicieran despertar violentamente”¹²⁷. Catorce años después, otra española, María Zambrano, puente imprescindible de la crítica y de la literatura entre América y la península ibérica, afirmará que *La metamorfosis* queda fija en la memoria, pues “su persistencia es como la de ciertos sueños”¹²⁸. Zambrano abona también a la lectura de la obra kafkiana como profecía. Observador único y nítido de la terrible realidad, Kafka cumplió con su papel trágico de testigo, aunque, en última instancia, desearía que sus escritos se destruyeran, ya que no hacían más que dar cuenta del oscuro tiempo que había vivido y, aún más, del que vendría. Para Zambrano, paradójicamente, el testimonio literario de Kafka es más cierto que los sucesos históricos que lo confirman, y este carácter ominoso acerca la narrativa kafkiana a los sueños proféticos. Todos los que venimos después de Kafka —añade la filósofa española— estamos condenados a ser supervivientes y testigos del mundo terrible que anunció el escritor checo.

De este lado del océano, Borges escribe el primer trabajo crítico importante sobre el autor de *Un médico rural*, “Las pesadillas y Franz Kafka”, en el que, de nuevo, se destaca el clima onírico que sirve como arcilla en la construcción de las ficciones kafkianas: “Lo atroz de las figuras de la pesadilla, ¿no está en su falsedad? Su horror incomparable, ¿no es el

¹²⁷ *Ibid.*, p. 54.

¹²⁸ María Zambrano, “Franz Kafka, mártir de la miseria humana”, en E. Martínez Salazar y J. Yelin (eds.), *op. cit.*, p. 103.

horror de sabernos bajo el poder de un proceso alucinatorio? Ese clima es precisamente el de los relatos de Kafka”¹²⁹. El escritor argentino afirma que es realmente una novedad esta representación, más fiel y verídica, de la materia onírica, pues la tradición literaria soslayaba el carácter alucinatorio y terrorífico, auténtica esencia de los sueños pesadillescos. Borges también escribirá un pequeño prólogo a la edición de Losada de *La metamorfosis* en el que recalca, sobre todo, dos obsesiones kafkianas: la subordinación y el infinito. Ambas son constitutivas de lo que para Borges es la mayor virtud de Kafka: “La invención de situaciones intolerables”¹³⁰. Finalmente, algunos años después, aparecerá el conocido ensayo “Kafka y sus precursores” (1951). Allí, Borges señala algunos textos, de distintas épocas y diversas tradiciones, en los que, nos dice, cree reconocer la voz del autor checo. Su conclusión: “Cada escritor *crea* a sus precursores. Su labor modifica nuestra concepción del pasado, como ha de modificar el futuro”¹³¹. La lectura de Kafka altera, desvía, nuestro entendimiento de la tradición literaria, al tiempo que profetiza a sus sucesores.

Otros dos escritores argentinos que escribieron tempranamente sobre Kafka, aunque cada uno desde un ángulo muy particular, fueron Mallea y Martínez Estrada. Eduardo Mallea compone una suerte de recorrido ficticio por la vida del autor checo, tomando como base algunos datos biográficos¹³². El texto construye a Kafka como un personaje atormentado, que ve en todo signos y mensajes, infinitos y misteriosos. Esta lectura —afirman Martínez Salazar y Yelin, en su libro dedicado a antologar la recepción de Kafka en nuestro idioma— tendrá gran repercusión en los artículos críticos sobre el tema que durante las décadas de los cuarenta

¹²⁹ Jorge Luis Borges, “Las pesadillas y Franz Kafka”, en E. Martínez Salazar y J. Yelin (eds.), *op. cit.*, p. 62.

¹³⁰ Jorge Luis Borges, “Prólogo a *La metamorfosis*”, en E. Martínez Salazar y J. Yelin (eds.), *op. cit.*, p. 92.

¹³¹ Jorge Luis Borges, “Kafka y sus precursores”, en E. Martínez Salazar y J. Yelin (eds.), *op. cit.*, p. 186.

¹³² Ver Eduardo Mallea, “Introducción al mundo de Franz Kafka”, en E. Martínez Salazar y J. Yelin (eds.), *op. cit.*, pp. 65-89.

y cincuenta aparecieron en la emblemática revista *Sur*. En la mayoría de dichos artículos se solían dejar de lado los aspectos más formales de la obra kafkiana “en favor de un punto de vista hermenéutico fundado en la trascendencia de ciertas ideas, valores, motivos, conflictos que se creían esenciales en la obra de Kafka”¹³³. Del otro lado, Ezequiel Martínez Estrada apuesta por una aproximación de corte más bien filosófico. En un primer escrito, publicado en 1944 en *La Nación*, plantea que la literatura kafkiana nos sugiere un reencuentro con la «intuición pura», “mantenida brújula vital de los animales y vieja fuerza del hombre, cuando creaba los mitos y extraía de las cosas los números y las figuras”¹³⁴. Lo que hace Kafka es más que un traslado retórico del entramado onírico a la literatura. Hay en sus textos una intuición de lo eterno y universal, del mundo de esencias de lo natural originario, que el racionalismo ha querido olvidar o enterrar, pero que permanece en el fondo de cada ser humano. Si pensadores como Frobenius, Freud o Nietzsche —escribe Martínez Estrada— acudieron a un sistema razonado en busca de explorar aquel mundo de la intuición, Kafka “lo dice con el lenguaje propio del problema: con la palabra que vuelve a crear mitos y símbolos”¹³⁵. Seis años después, el autor de *Radiografía de la pampa* escribirá un nuevo artículo en el que insiste en un contenido cercano a lo mítico-primitivo como sustento de la literatura del escritor checo: “El mundo de Kafka no es fantástico sino con respecto al realismo ingenuo que acepta un orden fundado en Dios, en la razón o en el lógico acontecer de los hechos históricos. El «mundo del primitivo» se le asemeja funcionalmente más”¹³⁶.

¹³³ E. Martínez Salazar y J. Yelin, “Introducción”, en su libro *Kafka en las dos orillas*, *op. cit.*, pp. 14-15.

¹³⁴ Ezequiel Martínez Estrada, “Intento de señalar los bordes del mundo de Kafka”, en E. Martínez Salazar y J. Yelin (eds.), *op. cit.*, p. 114.

¹³⁵ *Ibid.*, pp. 116-117.

¹³⁶ Ezequiel Martínez Estrada, “Acepción literal del mito en Kafka”, en E. Martínez Salazar y J. Yelin (eds.), *op. cit.*, p. 177.

Este mundo, agrega Martínez Estrada, sólo puede ser insinuado al modo en que Kafka lo hace: por medio de la metáfora, de lo mítico, del lenguaje de los sueños.

Martínez Salazar y Yelin apuntan que “a lo largo de las décadas del cuarenta y del cincuenta se fue publicando en Argentina [la obra de Kafka], fundamentalmente en la editorial Emecé, tras la aparición primera en formato de libro de *La metamorfosis* y *El proceso* desde la también argentina Losada a finales de los años treinta. Esta serie de publicaciones culminaría con las *Obras completas* en dos volúmenes (Emecé, 1960)”¹³⁷. Estas ediciones y los artículos críticos antes mencionados, de escritores argentinos tan destacados como Borges, Mallea y Martínez Estrada, seguramente calaron hondo en el joven Di Benedetto. La temática animal, que se hace presente desde su primer volumen de cuentos, las irresoluciones y hermetismos de los delitos cometidos por los acusados en algunas narraciones más, las marchas interminables y sin destino de los personajes, la relación padre-hijo tan sustancial no sólo de la trama, sino de cualquier acercamiento hermenéutico que busque profundizar en textos como “El juicio de Dios”, “Aballay”, “Onagros y hombre con renos”, la atmósfera pesadillesca en varios de los relatos, el camino de la intuición y el mito, todos estos elementos, no hay duda, trazan una serie de vínculos entre la cuentística de Di Benedetto y la narrativa de Kafka, pero materializados en soluciones literarias muy particulares que, como veremos, no se agotan en paralelismos o reminiscencias con lo kafkiano.



¹³⁷ E. Martínez Salazar y J. Yelin, “Introducción”, en su libro *Kafka en las dos orillas*, op. cit., p. 19.

Las ideas de todos estos pensadores —los «espectros», a los que aludía Saer— alimentaron, de distintos modos, la imaginación literaria de Di Benedetto, y en su cuentística podremos vislumbrar los rastros que han dejado esas inestimables huellas. Una existencia sin justificación racional alguna, según lo planteado por Schopenhauer, será también la que encontraremos frecuentemente en el universo narrativo dibenedettiano, colmado de personajes que están inmersos en la angustia o la contienda. En varios de los relatos, la individualidad del hombre, tan cara a Kierkegaard, es más bien un fardo y una maldición, de ahí que haya una constante añoranza del conocimiento comunal y atávico de los animales. Los cuentos del escritor mendocino también se alejan del filósofo danés en lo que respecta a un orden divino que sirva como esperanza trascendente. El universo se ha vaciado de Dios y se ha vaciado de respuestas. Este estado, que en Camus llega a tener un cariz afirmativo, en Di Benedetto queda anegado, casi siempre, por el pesimismo. A veces ni siquiera el suicidio es posible como puerta de escape. Di Benedetto se acerca entonces a escritores como Ionesco y Kafka, quienes sugieren que la vida recuerda a una pesadilla, con significados vagos e inaprehensibles, como si este mundo no fuera el nuestro en realidad y estuviéramos retenidos en una suerte de destierro. Así, la marcha del hombre luce errática, inútil y sin destino. Finalmente, debemos decir que, si bien cada una de estas ideas es, en definitiva, importante, encontraremos que, en los cuentos de Di Benedetto, las trazas de los pensadores aquí mencionados se entrecruzan, se reinterpretan e incluso, a veces, se rebaten, erigiendo de esta forma una narrativa única y excepcional.

CAPÍTULO 3. ANIMALES, HUMANOS: SERES QUE HABITAN EN LOS EXTRAÑOS BORDES

3.1 Algunas consideraciones en torno a lo animal

Estamos en 1943 —faltan aún diez años para *Mundo animal*— y encontramos a un joven Antonio Di Benedetto, en su natal Mendoza, ya con alguna experiencia como reportero en diversos diarios locales. Su vocación periodística se descubre, también, con la publicación de sus primeros artículos, en una revista de nombre *Millcayac*. El tema predilecto es la vida cotidiana mendocina, pero urdida entre estampas de profusa imaginación que anticipan su inclinación literaria. En uno de aquellos artículos, Di Benedetto nos lleva a recorrer el Jardín Zoológico de Mendoza de modo tan inusual que atravesamos los lindes del realismo —vidriera, valla o alambrado— y nos descubrimos tan próximos a los animales allí exhibidos que podemos leer sus pensamientos. Las reflexiones del león nos devuelven una pregunta: “Yo he nacido... no sé, quizá nada más que para estar aquí encerrado, para que los hombres me vengan a ver. Pero el hombre, ¿para qué ha nacido?”¹³⁸

Mediante las desventuras y vicisitudes, en aquel parque zoológico, de focas, felinos, osos, hienas y gacelas, la pluma dibenedettiana nos pone de frente con problemas como el de

¹³⁸ A. Di Benedetto, *Escritos periodísticos (1943-1986)*, op. cit., p. 58.

la libertad, el de la crueldad humana, el de una existencia irresoluta y azarosa. Son todas ideas cardinales, que anuncian los senderos por los que transitará la narrativa de nuestro autor. Otro de los habitantes de aquel recinto, el mono, es descubierto golpeándose la cabeza con una piedra. Los cuidadores lo califican de «loco», tiene «la manía del suicidio» —dicen—, por lo que debe ser apartado dentro de una jaula solitaria y sin piedras. Para Camus, “[j]uzgar que la vida vale o no la pena de ser vivida equivale a responder la cuestión fundamental de la filosofía”¹³⁹. Con esas palabras, el pensador francés abre su ensayo sobre el absurdo. Esta cuestión está también en el inicio de la escritura dibenedettiana, pero desplazada, revestida, mediada por una retórica que acude a lo animal, obsesión notable en la literatura de Di Benedetto.

A lo largo de la historia, lo animal ha sido para el hombre, asimismo, una continua obsesión. Buena parte de la tradición occidental, de Aristóteles a Descartes, encuentra en la distinción una forma de reconocimiento de lo que, al separarnos de lo animal, nos haría propiamente humanos. Aún en nuestros días, la capacidad de raciocinio suele permanecer como barrera incólume que divide ambas naturalezas. Sin embargo, en su estudio diacrónico que va desde la Antigüedad hasta el siglo XVII, Simondon expone que en la historia del pensamiento las nociones de vida animal y vida humana han sido complejas y variadas. Diversas figuras, como san Francisco de Asís o Giordano Bruno, han perfilado una cierta afinidad entre hombre y animal, e incluso han buscado desarticular la concepción de una superioridad del primero sobre el segundo¹⁴⁰.

La expansión del modelo económico imperante en la actualidad, la mecanización de los medios de producción, el desarrollo avasallante de la tecnología han implicado una

¹³⁹ A. Camus, *El mito de Sísifo*, op. cit., p. 13.

¹⁴⁰ Ver Gilbert Simondon, *Dos lecciones sobre el animal y el hombre*, Buenos Aires, Ediciones La Cebra, 2008.

ruptura cada vez más pronunciada en la antigua convivencia natural de hombres y bestias. Los animales no son ya indispensables ni como medio de transporte, ni como instrumento de trabajo. Se han difuminado, también, sus propiedades mágicas y sacrificiales. John Berger, en su conocido texto “¿Por qué mirar a los animales?”, nos recuerda que la primera pintura fue de tema animal y que los signos animales ofrecían una posibilidad de “traducir la experiencia del mundo”¹⁴¹. Los animales domésticos actuales —generalmente aislados, contenidos y limitados en sus actividades— y la popularización de los zoológicos proponen nuevos modos de entendimiento en la relación hombre-animal. Para Berger, el mundo moderno ha encontrado en la marginalización de los irracionales una pérdida histórica. La imposibilidad de una mirada intercambiada entre humano y animal nos conduce hacia una irreparable soledad existencial.

Pensadores contemporáneos como Derrida y Agamben se han ocupado, desde la filosofía, del asunto. En una serie de seminarios reunidos en un libro titulado *El animal que luego estoy si(gui)endo*¹⁴², Derrida plantea que el término «animal» ha sido utilizado, históricamente, para referirse a una gran diversidad de seres vivos, tan distintos entre sí, como del ser humano. No existe, pues, «el animal» en singular, con una sola e indivisible línea limítrofe con el hombre:

Es preciso afrontar que hay unos «seres vivos» cuya pluralidad no se deja reunir en la sola figura de la animalidad simplemente opuesta a la humanidad. [...] Sería preciso, repito, más bien tener en cuenta una multiplicidad de límites y de estructuras heterogéneas: entre los no-humanos, y separados de los no-humanos, hay una multiplicidad inmensa de otros seres vivos que no se dejan en ningún caso homogeneizar, excepto por violencia y desconocimiento interesado, bajo la categoría de lo que se denomina el animal¹⁴³.

¹⁴¹ John Berger, “¿Por qué mirar a los animales?”, <https://www.lavida.org.mx/sites/default/files/201309/13%2C14.19%20SUPLEMENTO%20%C2%BFPOR%20QUE%CC%81%20MIRAR%20A%20LOS%20ANIMALES%3F%20DE%20JOHN%20BERGER.pdf>, consultado el 30 de septiembre de 2019.

¹⁴² En el original: *L’animal que donc je suis*.

¹⁴³ Jacques Derrida, *El animal que luego estoy si(gui)endo*, Madrid, Trotta, 2008, p. 65.

Derrida bosqueja entre hombre y animales bordes múltiples y heterogéneos, que lo llevan a repensar cada uno de los «propios» del ser humano —palabra, razón, risa, duelo, sepultura, vestido— considerados, a través del tiempo, como frontera sólida con respecto a lo animal. Para el filósofo, aquella violencia que se inicia en el lenguaje mediante la homogeneización implícita en el uso corriente del enunciado «el animal» desembocaría en otra violencia, esta vez más tangible, ejemplificada en los mataderos, en la experimentación genética o en tantas especies en vías de extinción o ya extintas. Por ende, más allá de preguntarse si los animales pueden razonar o hablar, las reflexiones deberían girar en torno a si pueden sufrir. Desde allí, se traslucen los conceptos de culpa y de crimen, culturalmente ligados a lo animal a partir de que —recuerda Derrida— el Dios judío prefiriera la ofrenda de ovejas, brindada por Abel.

En *Lo abierto*, Agamben reflexiona sobre las articulaciones hombre-animal en distintos pensadores. Uno de ellos, Kojève, perfiló un porvenir en el que el hombre devendría animal y, en ese sentido, posthistórico, con lo que retornaría a una existencia «en acuerdo» con la naturaleza. El planteamiento de Kojève —desarrollado en un curso académico entre 1938 y 1939— tendría un pronto epílogo, triste y negativo, con la irrupción de la Segunda Guerra Mundial en la que los hombres se *transformaron* en animales, pero no como lo imaginaba el filósofo francés, sino más bien como ovejas que van prontas al matadero. Otra posición analizada es la de santo Tomás de Aquino, quien aducía que los animales servían, únicamente, para brindar al hombre un conocimiento experimental de la naturaleza. Agamben refiere que en aquel pensamiento está ya en juego un «experimento cognoscitivo» que encontraría un trágico colofón: “Tal vez también los campos de concentración y de exterminio sean un experimento de este género, una tentativa extrema y monstruosa de decidir entre lo humano y lo inhumano, que terminó involucrando en su ruina la posibilidad

misma de la distinción”¹⁴⁴. Así, cada uno de los razonamientos de Agamben tiene un invariable trasfondo político o, mejor dicho, biopolítico. Al final, el filósofo italiano propone “ya no buscar nuevas articulaciones —más eficaces o más auténticas—, sino exhibir el vacío central, el hiato que separa —en el hombre— el hombre y el animal, arriesgarse en este vacío”¹⁴⁵. Allí, en lo profundo de ese hiato, de esa cesura, se deberán indagar otros modos de entender lo humano y su relación con lo animal.

Si los planteamientos recién comentados han representado importantes aportaciones de la filosofía a nuestro entendimiento de lo animal, cuando nos abocamos a la literatura debemos reconocer en Kafka un hito sin parangón. Como han advertido Deleuze y Guattari, los cuentos del escritor checo son, fundamentalmente, de temática animal¹⁴⁶. De “Chacales y árabes” a “Josefina, la cantora, o el pueblo de los ratones”, pasando por “Investigaciones de un perro”, Kafka desmonta lo animal en su función clásica de símbolo que remite a lo humano, lo que ha llevado a Deleuze y Guattari a señalar que “*La metamorfosis* es lo contrario de la metáfora”¹⁴⁷. No se trata de buscar las correspondencias entre comportamiento animal y humano. No es un perro que actúa como persona, ni unos hombres que se identifican con la conducta de los ratones, “ya no hay ni hombre, ni animal, ya que cada uno desterritorializa al otro”¹⁴⁸. Se deja ver entonces la noción del devenir-animal: como identidad móvil, en continuo cambio, como encuentro con un otro no-humano, como apertura a la multiplicidad, a la manada.

¹⁴⁴ Giorgio Agamben, *Lo abierto*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2006, p. 49.

¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 167.

¹⁴⁶ Gilles Deleuze y Félix Guattari, *Kafka. Por una literatura menor*, México, Era, 1978, p. 54.

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 37.

¹⁴⁸ *Loc. cit.*

Marthe Robert, en su lúcido ensayo sobre la obra del escritor checo, apunta que “el desciframiento simbólico parece tanto más imposible cuanto que el texto no le opone ninguna resistencia; por el contrario, acoge todas las significaciones que se le quieran atribuir, lo que no tiene nada de extraño, puesto que Kafka efectivamente las incluye para someterlas a prueba una a una y, finalmente, descartarlas como a otras tantas facilidades engañosas”¹⁴⁹. Podríamos plantear que, en un cierto sentido, sucede algo similar con la literatura de Di Benedetto. En un pequeño texto preliminar que aparece bajo el título de “Borrador de un reportaje”, en la segunda edición de *Mundo animal*, el escritor afirma directamente que la confección de aquellos cuentos guarda mucho de lo fabulístico —“los irracionales asumen personificaciones; el libro lleva propósitos moralistas”¹⁵⁰— y, con todo, lo que desea en realidad es que cada lector: “... pensara, descubriera, inventara más de lo que yo tramé o de lo que se me reveló al escribir mis cuentos. [...] Yo sugiero; resuelva, de uno o más maneras, igual o distinto de mí, quien me lea. 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 pude llevarlo”¹⁵¹. La cuentística dibenedettiana, aunque abierta a la multiplicidad interpretativa al igual que la del escritor checo, pareciera querer, más que descartar cada una de las significaciones, acogerlas todas. Así, los animales dibenedettianos podrán mirarse bajo la luz de la fábula, pero también del símbolo, de la metáfora, o como personajes autónomos, sin relación figurada con lo humano. Ninguna de aquellas interpretaciones será definitiva.

¹⁴⁹ Marthe Robert, *Franz Kafka o la soledad*, México, FCE, 1982, pp. 260-261.

¹⁵⁰ Antonio Di Benedetto, *Mundo animal*, Buenos Aires, Fabril, 1971, p. 9.

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 10.

En Argentina, contiguos temporalmente a *Mundo animal*, aparecen otros dos importantes libros de cuentos, invadidos y asaltados por animales¹⁵²: *Bestiario* (1951), de Julio Cortázar y *La furia* (1959), de Silvina Ocampo. Sin lugar aquí para un análisis comparativo, es posible delinear, por lo pronto, cierta particularidad en el tratamiento de lo animal por parte del escritor mendocino, con respecto a sus pares rioplatenses. Si los animales de Cortázar y Ocampo podrían incluirse, predominantemente, en la categoría de lo fantástico, en Di Benedetto, la heterogeneidad de los relatos nos conduce a una multiplicidad en la adscripción genérica de lo animal, con personajes que desbordan continuamente las categorías. Y si en Cortázar, la literatura como desprendimiento, como «exorcismo»¹⁵³, no deja de tener algo de liberador¹⁵⁴, el pesimismo dibenedettiano parece invertir la premisa. Sus criaturas no arrojan de la casa a los personajes humanos; por el contrario, los aprisionan más en ella, los cercan íntimamente. Los animales no son ya vomitados, son engullidos y, desde dentro, son ellos los que nos devoran¹⁵⁵.

Como era de esperarse, la crítica dibenedettiana ha hallado en la temática animal una vertiente pródiga en significados, aunque también en complejidades. Con ciertas excepciones, los análisis se han centrado en los relatos de *Mundo animal*. En la introducción al volumen de *Cuentos completos*, Premat señala algunos indicios primordiales para

¹⁵² Mención aparte merece el *Manual de zoología fantástica*, de Borges y Margarita Guerrero, publicado también en la década de los cincuenta y con asunto animal, pero que, más cercano a la línea de los bestiarios medievales, compendia criaturas provenientes de la mitología, de obras literarias y de doctrinas filosóficas y religiosas varias.

¹⁵³ Ver Julio Cortázar, “Del cuento breve y sus alrededores”, en su libro *Último round*, México, Siglo XXI, 1983, vol. 1, pp. 59-82.

¹⁵⁴ García Canclini apunta sobre algunos cuentos de Cortázar: “Todo configura un clima grotesco en el cual el hombre, jugando con los animales, pareciera expulsar de su interior bestias que lo perturban. Ese sentido de exorcismo que adquiere el trato con los monstruos para algunos personajes estuvo en el origen de varios cuentos de este volumen”. Néstor García Canclini, *Cortázar: una antropología poética*, Buenos Aires, Nova, 1968, p. 22.

¹⁵⁵ Y si, como en “Mariposas de Koch”, llegan finalmente a salir expulsados del cuerpo, se desploman de inmediato, manchados de un rojo sanguíneo, insinuando los síntomas terribles de una enfermedad interna.

acercarnos a la cuestión: “Con trazas kafkianas, marcas freudianas y variantes alrededor de la literatura fantástica, los breves textos de *Mundo animal* multiplican metamorfosis, mutilaciones, intrusiones violentas, en donde lo humano está a cada paso sometido o igualado a lo animal”¹⁵⁶. Para Premat, la animalización del hombre advertiría de cierta peligrosa indiferenciación entre la razón y lo irracional. Aunque en ciertos cuentos esta afirmación es exacta, el tratamiento literario de la materia es tan variado como la diversidad de animales que aparecen, al punto que, en algunos casos, la actuación del irracional desnudaría, más bien, la falacia de la razón como salvadora del hombre.

La aproximación de Varela al tema animal en Di Benedetto se centra en lo simbólico: “El carácter dual de los animales, transparentes del comportamiento humano, oscila permanentemente entre el Bien y el Mal, ya como fuerzas protectoras ya como elementos agresivos y violentos. De este modo, el carácter bisémico propio de la fábula pierde fuerza y los significados se complejizan acercándose progresivamente al símbolo”¹⁵⁷. Así, por ejemplo, el perro llega a simbolizar la ferocidad del hombre, el gato representa el cinismo de los personajes humanos, y los ratones la culpa y lo inconsciente. Con todo, Varela reconoce que la relación entre símbolo y animal en cada cuento no es unívoca y que, las más de las veces, la ambigüedad termina envolviendo el relato. Por su parte, Arce declara que los críticos dibenedettianos se han precipitado al dejar de lado lo fabulístico, y propone, entonces, un análisis que reconsidere todas las capas de significación. Si los animales kafkianos se acercan a la fábula, sin confundirse con ella, afirma Arce, “con Di Benedetto se puede proceder del mismo modo: en esa ingenuidad del escritor al llamarlos «fábulas» (la

¹⁵⁶ J. Premat, “Lo breve, lo extraño, lo ajeno”, *op. cit.*, p. 9.

¹⁵⁷ Fabiana Inés Varela, “Reino de hombres, mundo animal: presencia animal en la narrativa breve de Antonio Di Benedetto”, *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 2011, vol. 40, p. 280.

crítica se muestra presurosa por «superar» esa lectura inocente) ¿no se encierra un sentido literal que, quizás, está más cerca de Kafka, es decir, de un animal no simbólico, que de la sofisticación de las lecturas más extendidas sobre su significado?”¹⁵⁸. Así, el investigador ensaya, en los cuentos de Di Benedetto, una lectura metonímica de lo animal, como «rasgo literal¹⁵⁹ de lo humano», planteamiento análogo al realizado por Deleuze y Guattari en los relatos de Kafka¹⁶⁰. Ahondando en esa misma línea, Arce publica poco después otro artículo, ahora en colaboración con Laura Soledad Romero. Los investigadores acuden principalmente a Nietzsche para proponer que el primer libro de Di Benedetto “pone en tensión los protocolos narrativos de la fábula, desmontando los mecanismos de significación metafórica que transfieren rasgos antropomorfos a los animales”¹⁶¹. Un nuevo artículo de Arce, publicado muy recientemente, mientras el presente trabajo de investigación estaba ya en curso, busca nuevamente rebasar la lectura simbólica de la animalidad, pero enfocándose en un solo cuento, “Caballo en el salitral”, que ya no forma parte de *Mundo animal*. El investigador acude a conceptos filosóficos de Jakob Von Uexküll, Heidegger y Derrida para componer un texto que gira en torno “a las nociones de organismo, animalidad, vida y muerte en las que convergen la imaginación literaria, filosófica y científica”¹⁶².

Finalmente, dos textos más a tomar en cuenta son los escritos por Criach y Yelin. En el primero, Criach reconoce la pluralidad en el tratamiento del cruce hombre-animal dentro

¹⁵⁸ Rafael Arce, “Del símbolo a la metonimia vía Kafka. *Mundo animal* de Antonio Di Benedetto”, *Acta Literaria*, 2016, núm. 52, p. 127.

¹⁵⁹ Por poner sólo un ejemplo, la frase común «sentir mariposas en el estómago», más que metafórica o simbólica, es tomada literalmente en el cuento “Mariposas de Koch”, mediante un narrador que relata la forma en que aquellos insectos voladores acabaron, efectivamente, en su estómago.

¹⁶⁰ Ver en particular el capítulo 3, titulado “¿Qué es una literatura menor?”, de *Kafka. Por una literatura menor*.

¹⁶¹ Laura Soledad Romero y Rafael Arce, “Lejanos, extraños, visitantes: los animales nietzscheanos de Antonio Di Benedetto”, *Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*, octubre de 2017, núm. 18, p. 101.

¹⁶² Rafael Arce, “De la trascendencia de la muerte a la economía de la vida. «Caballo en el salitral» de Antonio Di Benedetto”, *Perifrasis*, vol. 12, núm. 23, enero-junio 2021, p. 52.

de la literatura dibenedettiana y se centra en develar algunas manifestaciones textuales con las que el escritor ficcionaliza los encuentros entre ambas naturalezas, tales como “el procedimiento del *quid pro quo*, los narradores no humanos, la animalidad de los niños, la relación con las patologías psíquicas, la proximidad ontológica entre los dos mundos, la metáfora del espejo animal, la corporalidad”¹⁶³. La investigadora subraya que este mundo animal es subjetivo, esto es, los animales se reconocen como sujetos y no como meros objetos del universo de los personajes humanos, de allí que no existan jerarquías preestablecidas entre unos y otros. Por su parte, Julieta Yelin, con el propósito de repensar la huella kafkiana en tres escritores argentinos fundamentales —Silvina Ocampo, Julio Cortázar, Antonio Di Benedetto—, se decanta por investigar los posibles vínculos entre Kafka y la cuentística de nuestro autor en lo que al tema animal concierne. Así, al igual que en los relatos del escritor checo —apunta Yelin—, en los de Di Benedetto “hay una tensión continua entre la parábola y el sentido más lato de las expresiones, un juego que es especialmente productivo cuando se trata de imaginarios de animales, cargados de un pesado lastre simbólico”¹⁶⁴.

Sin dejar de considerar cada una de las ideas antes expuestas, busco avanzar un escalón más en el estudio de la cuestión al desentrañar la particular relación de lo animal dibenedettiano con el absurdo. La invención literaria del autor mendocino aproxima, por un lado, lo animal y lo humano hasta límites máximos: encuentros lindantes y mixturas violentas que se dan en el cuerpo de los personajes. Por otro, los aleja, tensa la separación hasta el extremo, para imaginar un atisbo exógeno de lo humano: una mirada animal sobre nosotros. Movimiento, de aproximación y de alejamiento, continuo, oscilante, que nos conduce,

¹⁶³ Sofía Criach, “Animal/humano: proximidades y fronteras en *Mundo animal* y otros textos de Antonio Di Benedetto”, *Anclajes*, 2018, vol. XXII, núm. 2, p. 54.

¹⁶⁴ Julieta Yelin, “Kafka en Argentina”, *Hispanic Review*, 2010, vol. 78, núm. 2, p. 267.

finalmente, de regreso hacia aquella pregunta primera del león mendocino: «Pero el hombre, ¿para qué ha nacido?»»

3.2 Cuerpos devorados, naturalezas traspuestas

En una entrevista aparecida en el diario *Clarín*, en 1975, es decir, antes de su encarcelamiento, Di Benedetto expresa:

Este mundo es absolutamente defectuoso desde un punto de vista político, moral y humano. Porque yo no puedo reivindicar lo humano diciendo que para vivir hay que ser falaz, descreído, mentiroso, agresivo y que triunfe el más duro. [...] Sí; estamos en la devoración. Incluso en el mismo universo que es el hogar, la devoración, la agresión, el insulto, el descubrimiento, la revelación y aplicación de la ofensa es tan constante que solo puedo aceptarlos y entenderlos como una necesidad de sobrevivencia, que tiene dos factores. Uno, el elemental, pragmático: la comida, el techo, etcétera. Y otro más grave: el de representar en su hogar la contienda que se tiene con el universo¹⁶⁵.

Las palabras del escritor mendocino develan una asimilación profunda de algunas ideas de pensadores como Schopenhauer: la «necesidad de sobrevivencia», que nos remite al concepto de «voluntad»; o Camus: lo que debería ser avenencia —«el hombre y su vida, el actor y su decorado»— se descompone y se enfrenta, creando el sentimiento de lo absurdo. Di Benedetto no deja de enfatizar la inexorable violencia de la escisión entre el ser humano y el universo, y la cifra en el término «devoración». Devorar no es sólo comer: es avidez, ferocidad, destrucción. Es, también, animalidad. Desde “Mariposas de Koch”, el primer cuento de *Mundo animal*, hasta “Ortópteros”, el relato que cierra *Cuentos del exilio*, el cruce hombre/animal es un tema al que Di Benedetto regresa, incesantemente. Dicho cruce llega a ser tan rayano e incisivo que tiene lugar en el cuerpo de los personajes. Corporalidades que

¹⁶⁵ A. Di Benedetto, *Escritos periodísticos (1943-1986)*, op. cit., p. 509.

se intersecan, se atraviesan y se superponen, que se devoran. Las aberturas somáticas, multiplicadas debido a la acción de lo animal, nos devuelven organismos tajados, fragmentados. Al mismo tiempo, nos permiten mirar, suspensos, la interioridad del ser humano: oscura, abismal y, muy frecuentemente, inicua. En este subcapítulo analizo, pues, cuatro cuentos en los que lo animal invade, pero además devora, el cuerpo humano. De *Mundo animal*, “Bizcocho para polillas” y “En rojo de culpa”; “Los reyunos”, de *Absurdos*; y “Ortópteros”, de *Cuentos del exilio*¹⁶⁶.



En “Bizcocho para polillas”, descubrimos a un personaje narrador que expone su lastimosa condición mediante el contraste entre el significado figurado de apolillarse —“Puede apolillarse una persona, se dice, cuando se retira, cuando hace de la soledad su compañera” (89)—, con uno literal¹⁶⁷, al manifestar que las polillas devoran, incesante cuanta prenda se coloca encima. Advierte, sin embargo, que la opinión de los demás es otra: la pobreza y la falta de actividad física explicarían el estado extremo de vulnerabilidad y exposición en que se halla. Su desnudez, tan persistente como irremediable, aleja a los individuos y lo constriñe a la soledad. El personaje se dirige, entonces, a las polillas, con la intención de “conmover su sentimiento” (90) y que le den la muerte, aliviadora de su desolada existencia.

¹⁶⁶ Todas las citas de los cuentos provienen de la siguiente edición: Antonio Di Benedetto, *Cuentos completos*, edición de Jimena Néspolo y Julio Premat, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2009. En el cuerpo de la tesis sólo consigno, entre paréntesis, el número de página donde aparece el pasaje citado.

¹⁶⁷ Arce, en su artículo ya antes citado “Del símbolo a la metonimia vía Kafka. *Mundo animal* de Antonio Di Benedetto”, estudia la literalización de la metáfora como procedimiento recurrente en algunos cuentos dibenedettianos. Si bien su lectura recorre varios textos de *Mundo animal*, no se detiene a analizar particularmente las implicaciones de dicho procedimiento en “Bizcocho para polillas”.

El aislamiento y unicidad del personaje encuentran su contrapunto en la actuación grupal de las polillas¹⁶⁸. En lo formal, cuando se habla de aquellos insectos, el cuento parece asimismo responder a lo gregario, ya que apela a construcciones anafóricas: "... este ejército ciego y famélico, me come, me come..." (89), "... me dejan con los brazos cruzados sobre el pecho; y desaparecen. Desaparecen..." (89). La caracterización de las polillas como ejército no es gratuita. La narración propone, así, una corporalidad alterna a la del protagonista. Se trata también de un cuerpo, pero constituido desde lo múltiple y lo marcial. Su comportamiento, unísono y determinado, su movimiento, inquebrantable y voraz, funcionan como contraste diegético con el otro cuerpo, el del protagonista, expuesto y frágil, imposibilitado de hacer algo más que cruzarse de brazos. Ante la incapacidad de erigirse como ente social, como «animal político» aristotélico, su resolución es entregarse a las polillas y, en ese sentido, devenir, puramente, animal. Para Deleuze y Guattari, "en un devenir-animal, siempre se está ante una manada, una banda, una población, un poblamiento, en resumen, una multiplicidad [...] Ahí es donde el hombre tiene algo que ver con el animal. Nosotros no devenimos animal sin una fascinación por la manada, por la multiplicidad"¹⁶⁹. El cuerpo desnudo del protagonista, causa primaria de su soledad, se termina disgregando y asimilando con la nube de insectos, con lo múltiple animal. El desgarramiento del personaje entre, por un lado, una conciencia individual, sustentada en la narración y, por otro, una identidad social, basada en la opinión generalizada de los demás, se resuelve en una fragmentación del cuerpo ya no binaria, sino heterogénea, numerosa.

¹⁶⁸ Si bien el *DRAE* refiere un origen etimológico incierto de «polilla», la palabra, asociada al elemento compositivo «poli-», no deja de remitir a lo plural. Por su parte, Roque Barcia, en su *Diccionario General Etimológico de la Lengua Española*, opina que el término vendría de *pullulare*: propagarse.

¹⁶⁹ Gilles Deleuze y Félix Guattari, "Devenir-intenso, devenir-animal, devenir-imperceptible...", en su libro *Mil mesetas*, Valencia, Pre-Textos, 1997, pp. 245-246.

En el relato del personaje, la calle asoma como el contorno escueto de su existencia. La mención de una confitería y un cine lo ubicarían, además, en un sitio poblado, ciudadano probablemente. Aunque mínimas, estas referencias espaciales configuran a un individuo siempre a la vista de los otros. La ausencia diegética de un lugar en el cual refugiarse actúa, entonces, como variante de su desnudez impuesta. No es de extrañar que su máximo deseo sea “andar por la calle oculto, como todo el mundo, dentro de un traje” (89). Derrida apunta que “el vestido sería lo propio del hombre, uno de los «propios» del hombre”¹⁷⁰. Incluso, características más asociadas a lo distintivamente humano —palabra, razón, risa— serían inseparables, acorde con el filósofo, del vestirse. De este modo, para el personaje, la ausencia de ropa pone en juego un despojamiento en su humanidad misma. Desnudo y a la vista de todos, podría reconocerse, casi, como un animal exhibido en el zoológico o, más aun, como un mero objeto: en cierto momento habla de sus “carnes metalizadas por el frío” (89). El relato dibuja un cuerpo duro y opaco, propiedades físicas de los metales. Varela señala que cuentos dibenedettianos como el aquí estudiado exploran lo somático en relación con “la mirada del otro que puede cosificar y alienar nuestro cuerpo y la conciencia de nuestra propia corporalidad”¹⁷¹. Bajo esta cita se deja ver una concepción sartreana del cuerpo. El filósofo francés escribe: “El otro se me devela como el sujeto para el cual soy objeto. [...] Existo para mí como conocido por otro a título de cuerpo”¹⁷². Así, en tanto corporalidad, la existencia propia no puede ser pensada como independiente de la percepción ajena. Somos, pues, cosificados, de manera inexcusable, por ese otro que nos divisa. El cuento, sin embargo, plantea una mirada gélida, incesante y, por eso mismo, insoportable. El cuerpo del personaje,

¹⁷⁰ J. Derrida, *El animal que luego estoy si(gui)endo*, op. cit., p. 19.

¹⁷¹ Fabiana Inés Varela, “Cuerpos invadidos: cuerpo y corporalidad en algunos relatos de Antonio Di Benedetto”, *Revista de Literaturas Modernas*, 2007, núm. 37, p. 222.

¹⁷² Jean-Paul Sartre, *El ser y la nada*, Buenos Aires, Losada, 1998, p. 442.

indefectiblemente expuesto, permanece objeto. La forma de su relato, imaginativa y asombrosa, actuaría, entonces, como un intento de configurar un yo interno, una subjetividad que se contrapusiera a la objetivación que de él hacen los otros, ya no sólo mediante la mirada, sino también por medio de un discurso cosificador, sustentado en las explicaciones que encuentran para su situación. De este modo, si los otros acuden a la metáfora para describir su condición, el personaje vuelca el sentido y literaliza la figura.

Para Criach, la desnudez del personaje “implica no portar el disfraz socialmente aceptado. Supone estar a la intemperie metafísica, expuesto al mundo, habitándolo con incomodidad”¹⁷³. La filosofía existencialista extendería este razonamiento a todos los seres humanos: la incomodidad es generalizada; nuestra desnudez, inexorable. El suicidio como respuesta a dicha situación, como problema filosófico fundamental a considerarse, recordando a Camus, marca una incisión en el cuento —también gráficamente, debido a un blanco— y funciona como desencadenante del final. El protagonista afirma: “... he dado con la pregunta clave que pocos quieren contestarse sensatamente: ¿para qué vivir?” (90). No obstante, se descubre imposibilitado de quitarse la vida por sus propias manos: “... al tomar el revólver las polillas se comerían las balas” (89). La supresión de la prerrogativa del suicidio cancela cualquier libertad auténtica del ser humano. El relato propone así una inversión del poder que, en líneas generales, el hombre ha ostentado, a lo largo de la historia, sobre los animales. Si sólo el otro —que ahora toma la forma animal— puede quitarnos la vida, estamos, por completo, a su merced. De allí la necesaria estratagema de persuasión para que sean los insectos quienes le otorguen la muerte. La compasión no encontrada en sus congéneres es pedida a lo animal, y el personaje se dirige entonces directamente a las polillas,

¹⁷³ S. Criach, art. cit., p. 50.

que arriban, por último, al corazón del agradecido personaje. El relato cierra con una nueva combinación de lo literal con lo figurado. Llegar al corazón es, metafóricamente, hallar la compasión y el amor anhelados.

Un final en forma de pregunta —“que se me diga, por piedad, se me diga, ¿qué puede haber cometido de aborrecible un muchacho de veinte años?” (90)— desestabiliza cualquier dilucidación perentoria acerca del comportamiento inicial de las polillas —absurdo por inmotivado—, pero parece inscribirlo en la esfera del castigo. Una culpa vaga y desconocida, un «mandante» etéreo e inapelable se proyectan sobre el cuerpo desnudo como lugar de expiación. Para Tomás de Aquino, en el estado primigenio del hombre, aún en armonía con lo natural, no existía la concupiscencia y, por lo tanto, tampoco la necesidad de cubrir el cuerpo. Sobre esta misma línea, Derrida afirma que, generalmente, se cree “que lo propio de los animales, y lo que los distingue en última instancia del hombre, es estar desnudos sin saberlo. Por consiguiente, no estar desnudos, no tener el conocimiento de su desnudez, la conciencia del bien y del mal, en definitiva”¹⁷⁴. La exposición forzosa y ostensible del cuerpo del personaje dibenedettiano revela, entonces, un paralelo con el pasaje bíblico del Libro del Génesis, cuando Adán se sabe desnudo y se avergüenza. El yerro desconocido del protagonista podría retrotraerse a la doctrina cristiana del pecado original: un rompimiento con el estado edénico, *animal*, tras comer el fruto del árbol del conocimiento. Esta interpretación, no obstante, tampoco es concluyente. La reflexión final del personaje, al intentar vagamente explicarse su condición —“toda mi culpa debe de haber sido ocultarle mi cuerpo [al amor]” (90)—, podría conducirnos hacia las antípodas de lo religioso judeocristiano. Se trataría de una culpa que descubre su venero en la represión de la

¹⁷⁴ J. Derrida, *El animal que luego estoy si(gui)endo*, op. cit., pp. 18-19.

sexualidad. Un cuerpo, el del personaje, abiertamente visible que, sin embargo, permanece oculto al encuentro amoroso con el otro¹⁷⁵.

Al instalar su relato en el sentido literal de «apolillarse», el personaje narrador corporiza la expresión, la *desnuda* de su contenido figurado y la exhibe en su literalidad, pero, con ello, la actuación de las polillas se acerca a lo sobrenatural. Por otro lado, el relato no deja de registrar también las explicaciones racionales que dan los demás para el estado en el que se encuentra el cuerpo del personaje: la pobreza, la falta de ejercicio¹⁷⁶. Que el cuento proyecte una confluencia de ambos discursos podría llevarnos a inscribirlo en los terrenos de lo fantástico, según el planteamiento clásico de Todorov¹⁷⁷, quien encuentra en la vacilación entre una explicación natural y otra sobrenatural del narrador, personajes y lector implícito, el núcleo del género. Sin embargo, el relato problematiza esta afiliación, pues no hay realmente una vacilación por parte del personaje narrador, quien reafirma en todo momento su versión, sin que el comportamiento de las polillas le cause, en verdad, mayor asombro. El relato parece quedar entonces más próximo a lo kafkiano. De este modo, fuera de la partición dicotómica —discurso aparentemente imaginativo del protagonista / racionalidad del resto de sus conciudadanos—, podemos proponer un tercer actor: lo animal. La polilla rebate, de entrada, la mirada cosificadora de los hombres, pues significativamente se le describe como «ciega». La incomunicación acerba del personaje con sus congéneres es sustituida por una

¹⁷⁵ Sartre se pregunta si los amantes pueden salvarse mutuamente de la objetivación, y concluye que también el amor es inútil. Jolivet lo dice así: “La contradicción no puede evitarse. El amor, en efecto, esencialmente, no es más que proyecto *de ser amado* y, por lo mismo, cuando el otro me ama, yo dejo de ser para él ese absoluto que quiero ser y es él quien exige que a mi vez le tome como absoluto: nuevamente empieza la carrera alternativa y perpetua del sujeto al objeto”. R. Jolivet, *op. cit.*, p. 202.

¹⁷⁶ Algo análogo sucede en el cuento “Mariposas de Koch”. El título apunta a la tuberculosis como causa de los síntomas descritos, pero el relato del personaje presenta una explicación alterna: él comió accidentalmente mariposas, y los escupitajos de sangre no serían, entonces, sino nuevas mariposas, teñidas de rojo, que han crecido dentro de su cuerpo e intentan salir.

¹⁷⁷ Ver Tzvetan Todorov, “Definición de lo fantástico”, en David Roas (comp.), *Teorías de lo fantástico*, Madrid, Arco/Libros, 2001, pp. 47-64.

apelación directa hacia aquellos insectos que, aunque nada le respondan, lo entienden. El relato apuesta, así, por la diferencia, por lo insondable animal, por una existencia que, imbuida en el absurdo, se imagine entonces fuera de los exiguos límites del entendimiento humano. Quizá allí encontraremos, parece decirnos Di Benedetto, si no una respuesta, al menos un bálsamo en nuestra contienda con el universo.



“En rojo de culpa” nos presenta a un narrador en primera persona que expone una muy particular situación, ya que afirma encarnar la culpa del reino de los ratones: “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” (66). Desde esta premisa inicial, se perfila un cuento invadido por la extrañeza. Se trata, en efecto, de uno de los textos más enigmáticos para los pocos estudiosos de la obra dibenedettiana que se han acercado a él.

Arce propone una primera solución, sencilla pero fructífera. La inversión funcionaría como clave hermenéutica general del relato: “... los ratones son los hombres y los hombres los ratones. El hecho de que el ratón tenga «mala fama», sea el chivo expiatorio de males humanos (la peste, la contaminación, la enfermedad), como un mito más allá de las razones científicas, es aquí invertido: los hombres tienen la culpa cuando algo les pasa a los ratones”¹⁷⁸. Siguiendo el planteamiento de Arce, podríamos añadir que la inversión actuaría, además, como principio narrativo en algunos fragmentos, por ejemplo: “Cuando el papá sugiere al nene que ponga el dientecito debajo de la almohada para que los ratoncitos, en

¹⁷⁸ R. Arce, “Del símbolo a la metonimia vía Kafka. *Mundo animal* de Antonio Di Benedetto”, art. cit., p. 136.

cambio, le dejen una moneda, los ratoncitos, en cambio, se le llevan al papá todos los billetes que escondía en el estante de los libros” (66). El relato del ratón de los dientes es, así, subvertido aunque, al mismo tiempo, se afirma el imaginario popular que vincula los términos ratón y ratero. El protagonista parece atrapado entre estas tensiones semánticas, imbuido en el desconocimiento, sin lograr acceder realmente a ninguna pista interpretativa que aclare algo de su propia existencia. La narración en presente de la primera y última parte del cuento apuntala la incompreensión latente en la que habita el personaje. El relato mismo se despliega como un intento de explicar y autoexplicarse los acontecimientos. Sin embargo, las motivaciones de los roedores le resultan impenetrables; su decisión de tener una «culpa paga», ridícula. La repetición continua —cuatro veces en apenas dos párrafos— de la sentencia «es absurdo» funciona como marca textual que enfatiza su ofuscación. Otra repetición, la de la palabra «quizás», muestra que en el fondo todo le resulta inseguro, y el lector se ve arrastrado a este estado de indeterminación. El desconocimiento, marca indeleble del protagonista, puede pensarse como una forma de culpa, la culpa primera, originaria, que terminará conduciéndolo a su destrucción.

Tras la desorientación con respecto al móvil de las acciones y determinaciones de los ratones, el personaje declara en cierto momento: “Quizás, para comprenderlo, tendría que ilustrarme con algún ilustrado profesor” (67). Criach se pregunta si habría una referencia extratextual a Freud¹⁷⁹. La alusión parece pertinente, pues entre los temas de estudio a los que se abocó el padre del psicoanálisis, la culpa fue uno de los más relevantes. Freud menciona que los hombres primitivos, “cuando les sobreviene una desdicha, no se atribuyen la culpa: la imputan al fetiche, que manifiestamente no hizo lo debido, y lo aporrean en vez

¹⁷⁹ S. Criach, art. cit., p. 45.

de castigarse a sí mismos”¹⁸⁰. Esta idea encontraría en el cuento un paralelismo directo con la actuación de los ratones, que verían en el protagonista, en efecto, una especie de fetiche, al que se le ofrece un pago o tributo, a cambio de cargar, vicariamente, con la culpa. De tal manera, el juego de correspondencias se extiende y la conducta de los roedores podría pensarse en tanto característica esencial de lo humano. Un comportamiento vengativo, cimentado en nuestro primitivismo, aparecería como el distintivo más primario del hombre.

La multiplicidad, tan referida en “Bizcocho para polillas”, forma también parte inherente de lo animal en este cuento. Si a eso sumamos los animales elegidos para protagonizar “En rojo de culpa”, podemos plantear un punto de cruce con “Josefina, la cantora, o el pueblo de los ratones”, uno de los más notables relatos de Kafka. En la ficción del escritor checo, la voz narrativa, aunque por momentos gramaticalmente en singular, parece representar al pueblo en su conjunto. La figura de Josefina, destacada sobre el resto debido a su silbido, queda destinada a restituirse en la generalidad: “... se perderá alegre en la incontable multitud de héroes de nuestro pueblo, y pronto, ya que no nos ocupamos de nuestra historia, quedará olvidada, en un proceso liberador, como todos sus hermanos”¹⁸¹. Para Deleuze y Guattari, “Josefina la cantora renuncia al ejercicio individual de su canto para fundirse con la enunciación colectiva”¹⁸². En el cuento dibenedettiano, la oposición entre la pluralidad de lo animal y la singularidad de un hombre —especie de Cristo degradado—, en quien recae la culpa toda de los roedores, constituye el núcleo de lo relatado. El mismo narrador menciona que, incluso, su familia ignora el “ruin y desconsolador oficio” (66) que ejerce, con lo que atestigua su apartamiento de cualquier vínculo reconfortante. Como en

¹⁸⁰ Sigmund Freud, “El malestar en la cultura”, en *Obras completas XXI*, Buenos Aires, Amorrortu, 1996, p. 123.

¹⁸¹ Franz Kafka, *Cuentos completos*, Madrid, Valdemar, 2007, p. 694.

¹⁸² G. Deleuze y F. Guattari, *Kafka. Por una literatura menor*, op. cit., p. 31.

otros cuentos de Di Benedetto, el pago por afirmarse en lo individual está atravesado irremediablemente por lo violento, que se concreta en la devoración del cuerpo y en una disgregación ulterior. Por lo demás, los ratones atacan órganos que están en función directa con la voz —boca, lengua, garganta—, con lo que, al igual que Josefina, el personaje parece orillado a callar, perdiendo su función individualizadora. Sin embargo, los ojos no son devorados por los ratones, y gracias a ello el narrador puede seguir dando cuenta del horror que lo cerca, acaso como advertencia, acaso como confesión, en el final del cuento. El protagonista, sin libertad, “con una maldita resistencia involuntaria” (69), no puede morir y el relato queda sostenido, más que en el habla, en la mirada. La forma de la narración se vuelve minuciosa y detallista, respondiendo a este realce del poder observador del personaje, que ve venir una nueva multiplicidad devoradora e invasiva: las pulgas.

Mediante una referencia al detonante de la Primera Guerra Mundial: “Las guerras necesitan al asesino de Francisco José¹⁸³ para descargarse” (67), el relato retoma y enfatiza una concepción del crimen que, si bien nace en lo individual —en el papel de un solo hombre—, se colectiviza hasta desencadenar grandes tragedias, que arrasan por igual con muchos inocentes. En esa misma línea, que los ratones llamen Caín al narrador, aunque el mismo diga ser Abel, sugiere una culpa antigua, particular, pero que se extiende y alcanza a la humanidad entera. Afirma Derrida que “toda la historia, es decir, toda la culpa y la criminalidad que instauran la historicidad están vinculadas con el hecho de que Dios prefiera la ofrenda animal de Abel”¹⁸⁴, y llama «segundo pecado original» al asesinato cometido por

¹⁸³ Parece referirse, más bien, a Francisco Fernando, archiduque de Austria y sobrino del emperador Francisco José. Como sabemos, el asesinato de Francisco Fernando es considerado como causa directa del inicio de la Primera Guerra Mundial. Fuera de un lapsus autoral, la confusión en los nombres podría leerse, tal vez, como muestra de un narrador poco fiable, denotado por la ofuscación y el equívoco.

¹⁸⁴ J. Derrida, *El animal que luego estoy si(gui)endo*, op. cit., p. 135.

Caín. Las pulgas portadoras de la peste, que hacen su aparición hacia el final del cuento sobre el cuerpo derrotado del narrador, recrudescen la impresión de que nuestras culpas no mueren con nosotros, que se transmiten, que se propagan, como una enfermedad.

Un concepto que, incisivo, atraviesa todo el cuento es el de «paga». Su doble acepción —como expiación, como cantidad dinero— está en el origen de las relaciones entre el personaje y los ratones. El narrador se identifica a tal punto con su oficio que se lo arroga como condición intrínseca de su existir. Su identidad de comprado queda sellada, gramaticalmente, mediante el verbo copulativo: “Soy una culpa paga” (66). Romero y Arce recuerdan que para Nietzsche “el origen de la culpa debe situarse [...] en la relación prehistórica entre el acreedor y el deudor”¹⁸⁵. En efecto, si nos acercamos a *La genealogía de la moral*, encontraremos que a partir de una polisemia, la del término *Schuld* —que en alemán significa tanto culpa como deuda—, Nietzsche determina que el sentimiento de culpa encuentra su génesis “en la más antigua y originaria relación personal que existe, en la relación entre compradores y vendedores”¹⁸⁶, y añade que “por medio de la «pena» infligida al deudor, el acreedor participa de un *derecho de señores*: por fin llega también él una vez a experimentar el exaltador sentimiento de serle lícito despreciar y maltratar a un ser como a un «inferior»”¹⁸⁷. En el relato, los ratones se asumen, sin dubitaciones, menores a los hombres, quienes son “más poderosos, más numerosos, mejor armados que ellos” (66). No obstante, la dignidad humana del personaje se mercantiliza y entra en un juego de transacciones monetarias en el que las relaciones de poder se definen por quién es el deudor y quién es el cobrador. Al final, como presunto culpable por la matanza de ratones —episodio

¹⁸⁵ L. S. Romero y R. Arce, art. cit., p. 107.

¹⁸⁶ Friedrich Nietzsche, *La genealogía de la moral*, Madrid, Alianza, 2011, p. 101.

¹⁸⁷ *Ibid.*, p. 94.

que no hubiera podido evitar y que en el mismo relato se admite como corriente en la coexistencia entre hombres y roedores—, el personaje, que encarna la deuda, deberá saldar en su propia corporalidad la inferioridad ante sus pagadores. En medio de los sentidos críticos del cuento, se deja observar una crítica a las relaciones capitalistas que deciden los destinos y las jerarquías de los hombres. La mención de que con el dinero que le dan los ratones el personaje paga “las pieles” (66) de su mujer, y que, de enterarse de su oficio, la esposa de ningún modo le diría que lo dejara, apunta a una clase social que se sostiene en el poder adquisitivo y las apariencias. Por otra parte, la elección de la palabra «pieles» no puede ser gratuita. Se trasluce una violencia previa contra los animales, la del protagonista, que pagó para obtener la piel que servirá como falaz revestimiento que cubre otra piel, la de su esposa.

Análogo, de cierta manera, a lo que ocurría con el término «apolillarse» en el cuento previamente analizado, hacia el final de éste, el relato del narrador compone una imagen que retoma la expresión «ser devorado por la culpa» en su sentido más literal y somático, más repulsivo también. El personaje, acusado por la matanza de ratones, es atacado: “Los dos que estaban en mi cara, para obligarme a abrir la boca, me mordieron los labios, principiaron a comérmelos y yo grité y ellos se suicidaron” (69). La inmolación de aquellos dos roedores consiste en introducirse en la garganta del personaje, hasta llegar a su estómago. Devorarlo, pero, simultáneamente, ser devorados por él, por la culpa. No se trata ya, como en “Bizcocho para polillas”, de una asimilación de un cuerpo por otro; tampoco de una inversión puntual, uno a uno, entre hombre y ratón, como en el planteamiento de Arce; sino, más bien, de una superposición de cuerpos, un devenir mutuo, una fagocitación recíproca. Una marcha cíclica, la del sentimiento de culpa, que aprisiona y destruye, que devora por dentro. El cuento también cierra de modo circular y con ello parece, asimismo, devorarse internamente,

sustrayendo los significados, cancelando las correspondencias unívocas. En la primera frase leemos una alusión a la contumacia de los seres humanos de considerarse siempre inocentes: “Los hombres dicen: «No es mi culpa, no soy culpable». Y culpan a la esposa, al clima, al hígado, a Dios, al nuevo horario” (66). La enumeración recorre los distintos ámbitos en que se desenvuelve el hombre —lo familiar, lo natural, lo corporal, lo divino, lo social— sólo para proponer que cada uno de ellos le sirve apenas como un receptáculo para transferir la culpa. El círculo se completa con la última palabra del relato, «inculpable», como se califica a sí mismo el narrador. Y a pesar de que el cuento se presenta como una especie de alegato probatorio de su inocencia, el relato en primera persona deja escapar sus culpas. Es culpable de venderse a los ratones; es culpable de engañar a su familia; es culpable, acaso, de no ver —o no admitir— sus propias culpas. En un pequeño texto introductorio que escribió para la primera edición de *Mundo animal*, Di Benedetto advierte que “En rojo de culpa” busca impresionar y “pretende dejar una huella constante en el lector”¹⁸⁸. Una huella: un recordatorio, quizá, de que, en realidad, nadie es enteramente inculpable.



Lo animal en la literatura dibenedettiana se agazapa entre tramas diversas y sentidos varios. Acecha, muda de piel, sólo para acometernos con más fuerza. En *Mundo animal*, “los animales son representaciones de las desviaciones, de los errores del ser humano. En *Absurdos*, no. El caballo es caballo”¹⁸⁹, dice nuestro autor. Sin perfiles, pues, de prosopopeya,

¹⁸⁸ Antonio Di Benedetto, *Mundo animal*, Mendoza, D'Accurzio, 1953, p. 8.

¹⁸⁹ A. Di Benedetto, *Escritos periodísticos (1943-1986)*, op. cit., p. 538.

sin tintes fabulísticos, *Absurdos* propone otra forma de pensar lo animal desde la literatura. Es el caso de “Los reyunos”, diferente desde el género: se trata de una suerte de cuento policial¹⁹⁰. El relato narra la pesquisa de un investigador estatal enviado a una región apartada de Mendoza, en busca de esclarecer la desaparición del cacique del pueblo. Tras entrevistarse con algunos de los lugareños, el investigador, finalmente, resuelve el misterio: Fermín Reyes, el cacique, fue asesinado por uno de sus hijos bastardos, resentido éste del poder y desprecio del padre. El cuerpo, ya comido a medias por una colonia de hormigas, es descubierto sepultado en la pared de una casa a medio construir.

Con cimas pronunciadas tanto en calidad como en popularidad, la literatura policial se ha manifestado en Argentina bajo diversas caras. Las más reconocidas: por un lado, la del ejercicio intelectual, el policial de Borges y Bioy; por otro, la de la novela negra, con fuerte influencia norteamericana¹⁹¹. La presentada por Di Benedetto, sin enmarcarse cabalmente en ninguna de las dos anteriores, encuentra su dominante en el desplazamiento temporal hacia el pasado y hacia territorios rurales, extensos y aislados. El relato nos ubica en una “parte del extremo sur de Mendoza flanqueada de montañas y volcanes” (463), en algún momento entre 1922 y 1928, como se deja ver en la efigie del presidente Marcelo T. Alvear. Pignatiello inscribe “Los reyunos” en un subgénero que ha dado en llamar «policial campero»:

[...] la articulación local del lenguaje me permite pensar en una forma delimitada de literatura policial y, dentro del contexto nacional, aquella que trata casos policiales en ámbitos rurales con las consecuentes variaciones que implica la incorporación de un universo campero que, mediado por procesos estéticos de carácter verbal y la relación con un género literario

¹⁹⁰ “Los reyunos” fue premiado en un certamen de cuento policial organizado por el semanario *Siete Días*, en 1975. El jurado, integrado por Jorge Luis Borges, Marco Denevi y Augusto Roa Bastos, eligió cinco cuentos, entre los casi mil presentados, que fueron reunidos en un volumen titulado *Misterio 5*. Además del de Di Benedetto, los otros cuatro ganadores fueron: “Lastenia”, de Eduardo Mignogna; “El tercero excluido”, de Juan Fló; “Orden jerárquico”, de Eduardo Goligorsky; y “La loca y el relato del crimen”, de Ricardo Piglia.

¹⁹¹ Ver Jorge Lafforgue y Jorge B. Rivera, “Historia: La narrativa policial en la Argentina”, en su libro *Asesinos de papel*, Buenos Aires, Calicanto, 1977, pp. 13-46.

particular, producen una forma específica que denomino policial campero argentino¹⁹².

La importancia de los espacios diegéticos es, pues, inherente a este subgénero. La inmensidad del campo consiente que las querellas se decidan con pocos o nulos testigos. La justicia entendida desde las instituciones estatales no termina por franquear del todo la llanura o el desierto y, cuando arriba, tropieza con otra, consuetudinaria. Lo rural también implica la aparición de animales aún como parte inseparable de la existencia del hombre, que convive con ellos en la estrechez más pronunciada. Maturo señala que “el anacronismo de la vida rural argentina ha sido grato al autor para presentar en toda su crudeza, y aun en cierta estilización trágica, las pasiones de sus personajes”¹⁹³. En efecto, el espacio añejo de lo rural abre vetas de exploración de una violencia humana menos mediada por los intentos coercitivos de la sociedad moderna.

En “Los reyunos”, desde las primeras frases del cuento se compendian los rasgos que irán dando forma a esta especie de policial dibenedettiano. El narrador nos pone de frente con un personaje que pronto reconoceremos como «el investigador», a la mitad de una travesía dificultosa: “Escudriña la distancia con ansiedad y azuza al animal que tira del sulky, exigido por riendas inexpertas” (459). Se dejan ver, ya, la inmensidad territorial y lo animal persistente, pero también la intromisión de una presencia externa, ajena a todo aquello, inexperta hasta en el montar. La narración en tercera persona refuerza la imagen extrínseca del investigador, quien es singularizado, de entrada, bajo los calificativos de «forastero» o «recién llegado». Por el contrario, aunque en la diégesis Fermín Reyes es una ausencia, su figura sigue formando parte imprescindible del poblado. Su estampa como caudillo-padre es

¹⁹² Gerardo Pignatiello, *El policial campero argentino. Historia de un género*, tesis doctoral, Pennsylvania, University of Pennsylvania, 2012, pp. 9-10.

¹⁹³ G. Maturo, *op. cit.*, p. 34.

avasallante, lo mismo en el nivel del relato, con una trama que nunca se despega de su búsqueda, como en el de lo relatado, con los habitantes del pueblo, quienes, más allá de su desaparición, lo consideran todavía una autoridad. «Reyes» —nombre bastante elocuente y, por lo demás, único apellido mencionado en el relato— es comúnmente acompañado por el uso de «don», señal de respeto, tanto por parte de los personajes, como por el propio narrador, en algunas ocasiones. Este tratamiento contrasta con el empleo corriente del artículo determinado en los nombres o mote del resto de pobladores: el Marcelino, el Cholo, la Carlina. Todo lo anterior configura una serie de huellas textuales que atestiguan el poder del cacique. Su señorío alcanza una de sus máximas expresiones en un fragmento nuevamente relacionado con lo nominal: “Fui cristianada María, en la iglesia de la Colonia, por el mil ochocientos ochenta y tantos. Pero me llaman Rosa. Orden del patrón, cuando me trajeron a su servicio, mocita era” (460), dice la mujer que cuida la casa de Fermín Reyes. Por un lado, si el cacique dispone, incluso, de la potestad de cambiar los nombres, su poder se acerca a lo bautismal y, en ese sentido, a lo religioso. Por otro, aunque en el contexto de lo enunciado en la cita, el término «mocita» es entendido en su primera acepción —de poca edad—, no deja de sospecharse un trasfondo sexual. De este modo, en el relato, los juegos de poder pasarán lo mismo por la validación del nombre —del patronímico «Reyes»—, espurio para los hijos bastardos, como por las apropiaciones violentas del cuerpo del otro.

Varela señala una asociación figurada entre el cacique y la manga de langostas que invade el campo al inicio del cuento: “Aquí, el muerto, Reyes, es la langosta que todo lo devora”¹⁹⁴. Esta interpretación que encuentra en el comportamiento animal un símbolo del poder demolidor del cacique, aunque del todo válida, debe pensarse posterior a la muy

¹⁹⁴ F. I. Varela, “Reino de hombres...”, art. cit., p. 292.

cruenta y llana atadura entre lo humano y lo animal propuesta en el relato mismo. Reyes es dueño, sin mayor diferencia, de hombres y de bestias. Todos son sus reyunos. La marca de propiedad es la misma:

En estas tierras, en épocas pasadas, los caballos del rey (o del reino, como si hoy dijéramos del gobierno) se llamaban reyunos¹⁹⁵. ¿Sabe cómo se hacía para distinguirlos de los otros? No se los marcaba a fuego en el anca, se les cortaba la punta de las orejas. Don Fermín tiene que haber estado al corriente de esto, y por mostrar su poder (o su amor, quién sabe), por dejar señalado ante los demás lo que era suyo, le cortaba la oreja. Él era Reyes y tuvo sus reyunos. Así marcó al perro, al caballo y... al hijo, a Marcelino (465).

En su obra principal, Schopenhauer anota que en la lucha de voluntades, el que posee el mayor poder “o bien lesiona al individuo destruyendo el cuerpo mismo del otro, o bien le constriñe a poner las fuerzas de aquél al servicio de *su* voluntad [...] Esta irrupción en los confines de la afirmación ajena de la voluntad resulta claramente reconocida por cualquiera y su concepto queda designado por la palabra *injusticia*”¹⁹⁶. En el cuento dibenedettiano, Reyes afirma su mando conjuntando los dos modos enunciados por el filósofo alemán. La marca de subordinación, el tajo en la oreja, apunta hacia lo somático como la materialización más palpable del dominio y la injusticia. Esta marca está también impresa, aunque figuradamente, en el pueblo en su conjunto, vasallos todos de don Reyes. Ante las interrogantes del investigador, los testimonios múltiples y a veces anónimos de los lugareños quedan estampados por el temor a la figura del cacique: “... pocas palabras, muchísima desconfianza” (460). Todos parecen ocultar algo. Al final, el investigador, como en el policial

¹⁹⁵ El salto hacia atrás propuesto por Di Benedetto puede conducirnos, intertextualmente, hasta el *Martín Fierro*, en donde aparece el vocablo «reyunos», y donde también se deja ver un ánimo rebelde que, en aquel caso, se desquita con los caballos de la autoridad: “No teníamos más permiso, / ni otro alivio la gauchada, / que salir de madrugada, / cuando no había indio ninguno, / campo ajuera, a hacer boliadas, / desocando los reyunos.” (vv. 673-678). Desocar(se): «Dislocarse un animal un hueso de la pata», según el *Diccionario de americanismos* de la RAE.

¹⁹⁶ A. Schopenhauer, *El mundo como voluntad y representación 1*, op. cit., pp. 585-586.

clásico, resuelve el asesinato gracias a sus capacidades deductivas, pero el paso destructivo de Reyes permanece, del mismo modo que las secuelas provocadas por las langostas.

En aquel poblado donde la autoridad oficial es una imagen —efigies impresas del “presidente de la Nación, el interventor federal en la Provincia y el jefe de Policía” (459)—, la muerte del cacique, aunada a la ausencia de algún heredero legítimo, podría representar el inicio de un cambio en el estado de cosas en el seno de una población regida por varias generaciones de Reyes. Con todo, la injusticia se hace presente de muy distintas formas. Las últimas frases del cuento, aparentemente sin relación con el porvenir de la aldea, pueden leerse, acaso, como una traza de su suerte. El investigador recuerda a Carlina, muy probable amante del cacique, y “una ternura, como una caricia, le resbala por el pecho adentro” (467). Representante de otra autoridad, la gubernamental, el investigador puede ser pensado como un doble de Fermín Reyes, debido a su enamoramiento, apenas sugerido, hacia Carlina. Las trazas policiales se difuminan, hacia el final del cuento, con esa confesión íntima del agente, que parece quedar enganchado —devorado— por los embrollos, netamente ajenos, que había ido a inquirir. Cobra entonces especial importancia la mención acerca de que el investigador, al llegar al poblado, se instala “en la casa del amo ausente” (461). Se trata de una pista que nos deja el relato: desde ese mismo momento, el investigador está tomando el lugar del amo. Emisario de la ley, el agente también ejerce un poder, aunque a la sordina, sobre todos los pobladores. Las declaraciones de los pueblerinos parecen siempre forzadas, los relatos de sus tribulaciones caen en la indiferencia si no están en relación directa con el crimen investigado, los testimonios están señalados por el temor de las voces enunciadoras y por cierta incompreensión incluso lingüística del investigador. En busca de desentrañar el asesinato, las violencias de Reyes descubiertas en el camino son irrelevantes. El retroceso anacrónico propuesto por Di Benedetto termina cancelando los tiempos: ya sea bajo la sombra de un

dominio regio, caciquil o estatal, la justicia sigue sin alcanzar a los reyunos.

Aunque indiferenciados como propiedad del amo, animales y hombres encuentran importantes disimilitudes en sus actuaciones a lo largo del relato. Tan es así que el misterio del crimen, la desaparición del cacique, “sin huellas, sin aviso ni despedida” (460), encuentra su resolución gracias a figuras animales: el perro de Fermín Reyes, de revelador nombre Leal, y la fila de hormigas que, sin descanso, entra y sale de una pared de la casa abandonada. Aunque nos encontramos lejos de los terrenos de la fábula, el carácter positivo de los canes había sido enunciado desde el inicio del cuento: “Sólo los perros asumen la franqueza de mostrarse” (459). Su comportamiento puede pensarse como contraste narrativo con el proceder humano, denotado más bien por la mentira y el ocultamiento¹⁹⁷. En este cuento, tan distinguido por la presencia animal, la noción de «huella» se vuelve altamente significativa. La literatura policial podría sintetizarse como la búsqueda de las huellas que el transgresor ha dejado tras de sí. La ausencia de Reyes es un tajo en el relato, que termina dejando huellas. Las orejas cortadas son también huellas criminales que el amo ha ocasionado, cicatrices que, sin embargo, se ostentan a voces porque no resultan merecedoras de ser perseguidas. El emparedamiento, por el contrario, sería un signo de ocultación, un intento de cubrir no sólo las huellas del homicidio, sino todo lo que ha representado, para el asesino, el propio progenitor¹⁹⁸. Pero, aunque intenten ser borradas, las huellas, señala Derrida¹⁹⁹, dejan un

¹⁹⁷ El único personaje humano que parece no mentir es un niño, el hijo del policía del pueblo. Su condición de infante lo acerca a la inocencia natural de los animales.

¹⁹⁸ Cabe recordar que Freud propone el parricidio del padre primordial como origen del sentimiento de culpa. Sigmund Freud, “Tótem y tabú”, en *Obras completas* XIII, Buenos Aires, Amorrortu, 1996, pp. 143-144. El planteamiento freudiano desnudaría una marca indeleble, otra huella, la de una culpa originaria, que ha pasado de generación en generación, y que atañe entonces a toda la humanidad. Por lo demás, en el cuento, la imagen del emparedamiento podría pensarse como símbolo de la represión inconsciente que el hijo asesino hace tras su crimen.

¹⁹⁹ Al discutir la idea de Lacan acerca de que el ser humano, a diferencia del animal, puede borrar sus huellas, Derrida apunta que “cualquier hombre puede, ciertamente, tener conciencia, en un espacio de fenomenalidad dóxica, de borrar sus huellas. Pero ¿quién juzgará alguna vez la efectividad de este gesto? ¿Es necesario

rastró. Apunta Nietzsche que, en tiempos pasados, “el acreedor podía irrogar al cuerpo del deudor todo tipo de afrentas y de torturas, por ejemplo cortar de él tanto como pareciese adecuado a la magnitud de la deuda”²⁰⁰. De este modo, en “Los reyunos”, podemos pensar en el asesinato, pero también en la presencia de las hormigas devoradoras que arrebatan mínimas partes de la carne muerta del cacique, como un cobro múltiple de lo que el oligarca ha hecho, del sinfín de huellas dolientes que ha dejado, no sólo en el hijo bastardo, sino en todo el pueblo. Un eco, quizás, del «cóbraselo caro» rulfiano²⁰¹.

En un pequeño pero interesante texto recogido en su libro *Historias de monstruos*, Juan-Jacobo Bajaría —como hemos mencionado, amigo cercano de Di Benedetto— equipara ciertos elementos de la literatura fantástica y de la literatura policial. Entre ellos, es de destacar el particular nexo que aquellos géneros establecen con el absurdo: el crimen “es un hecho absurdo cometido contra la regularidad del mundo causal. Lo fantástico también es un

recordar que toda huella borrada, conscientemente, puede dejar una huella de su borradura de cuyo síntoma (individual o social, histórico, político, etc.) podrá asegurar siempre el regreso?”. J. Derrida, *El animal que luego estoy si(gui)endo*, op. cit., p. 162.

²⁰⁰ F. Nietzsche, *La genealogía de la moral*, op. cit., p. 93. La cita también recuerda la trama de la obra de Shakespeare *El mercader de Venecia*.

²⁰¹ Las confluencias que podemos hallar entre *Pedro Páramo* y “Los reyunos” son variadas y merecerían un estudio más detallado. Por lo pronto, me limito a delinear algunas de ellas: la figura del cacique como dominador, no sólo de tierras sino de cuerpos; la marcada soledad del cacique, tras la muerte de las figuras más cercanas: Susana San Juan y Miguel Páramo en la novela mexicana, la esposa y la hija de Reyes, en el cuento argentino; la llegada de alguien de afuera como inicio y desencadenante de la acción: Juan Preciado y el investigador, respectivamente; el vínculo, creador de significaciones, entre animal y humano: Miguel Páramo y su caballo, Fermín Reyes, su perro y su caballo; un intenso trazado fúnebre del ambiente: “Mujeres de negro vestidas avivan el paso cuando advierten que detrás camina el policía del lugar con el desconocido que vino de afuera. «¿Por qué escapan? ¿A dónde van?» «Al cementerio, señor. Cae hacia el bajo de la calle.» «¿Y tanto apuro por llegar al cementerio...?»” (460), “En el linde posterior del camposanto, el labrado brocal de un aljibe. Se asoma el visitante. No hay agua, ni densas sombras, en las honduras: cae la claridad solar sobre unos cráneos y otros huesos de gente, blancos como purificados. «¿Y eso?» «Los pobres.»” (464); la pared como separación entre dos realidades, como barrera, fácilmente traspasable para los fantasmas en *Pedro Páramo*, y también burlada en “Los reyunos”, pero esta vez por lo animal, por las hormigas; y, finalmente, el parricidio como uno de los temas centrales a la vez que como mecanismo de sustitución del otro. Para ahondar más en las estructuras de la obra rulfiana mencionadas, ver Anthony Stanton, “Estructuras antropológicas en *Pedro Páramo*”, en Juan Rulfo, *Toda la obra*, México, CNCA, 1992, Colección archivos, vol. 17, pp. 851-873.

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”²⁰². Aunque Bajaría no hace referencia alguna a la ficción de nuestro autor, resulta notable que Di Benedetto —con el absurdo como una de sus preocupaciones fundamentales— se aproxime, en su cuentística, a ambos géneros, si bien bajo matices muy propios. Sabemos, por ejemplo, que en el relato policial clásico se buscaría restituir el orden y la normalidad perdidos, al resolver el crimen. A primera vista, en “Los reyunos”, el asesinato es aclarado y el homicida descubierto. El investigador detiene a un hijo ilegítimo de Fermín Reyes, Marcelino, quien, se dice, se había vuelto contra el padre. En ese momento, Rosa confiesa al investigador que el culpable no es Marcelino, sino el Cholo, otro hijo bastardo, y añade que ella misma vio cometer el asesinato. Los críticos de la obra dibenedettiana que han estudiado este cuento (Varela, Pignatiello) se deciden a identificar, perentoriamente, al Cholo como el culpable. Para mí, no hay una resolución concluyente: en un intento de encubrir a Marcelino, la revelación de Rosa puede ser falsa. Textualmente, el párrafo que presenta la confesión de Rosa aparece repleto de la construcción «dice que»: “Dice que el Cholo vino a resistir donde todos agachaban la cabeza. Dice que de la ciudad trajo un oficio, el de albañil. Dice que se presentó ante don Reyes y le pidió su parte, ¿qué parte?, la de bastardo” (467). Se trata de una marca de discurso indirecto que aleja al narrador extradiegético y, en ese sentido, lo desmarca de la veracidad o no de lo enunciado por el personaje. En “Los reyunos”, otras huellas, las huellas intertextuales que Di Benedetto ha dejado, nos conducen a *Los hermanos Karamazov*. Sobre la novela de Dostoievski, Freud, refiriéndose al asesinato del padre, anota: “Es indiferente quién ejecutó de hecho el crimen; a la psicología sólo le importa quién lo quiso en su sentimiento[...] Por

²⁰² Juan-Jacobo Bajaría, “La literatura fantástica”, en su libro *Historias de monstruos*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 1969, p. 71.

eso frente a Aliosha, la figura de contraste, todos los hermanos —el apasionado gozador, el cínico escéptico y el criminal epiléptico— son culpables por igual”²⁰³. Podemos plantear que, de manera análoga, en “Los reyunos”, saber quién es el asesino de Reyes luce, a la postre, irrelevante. El acento estaría puesto, más bien, en lo extendido y diverso de lo criminal. La literatura dibenedettiana insinúa que el crimen, como «hecho absurdo», es la verdadera regularidad en la existencia del ser humano.

En este cuento, los animales, aunque tratados literariamente de modo distinto que en los relatos analizados anteriormente, vuelven a correr el velo de una violencia dilatada, distinguida, aquí, por una voluntad de poder sin sentido, que arrasa igualmente con hombres y bestias. Incluso tras la desaparición del cacique, los personajes humanos son arrastrados por la mentira, atrapados en una suerte de pueblo fantasma, en una inmovilidad histórica, señalada por la pobreza y la falta de justicia social —“... ni farmacia ni hospital, ni escuela ni correo. ¿Dónde se baila aquí? ¿Se baila...?” (460)—, y que literariamente se delinea a través de un espacio yermo y quieto, en el que ni siquiera sopla el viento que movería la campana de la capilla. “No he visto un alma, en este pueblo” (460) dice el investigador durante su llegada, pero sí ve, en todo momento, animales en abundancia. Inversamente a lo que sucede con los hombres, los animales en el cuento bullen y descuellan. Más allá de la langosta, siempre presente, la desaparición de Reyes propicia cierto estado de libertad para los animales domésticos: conejos, gallinas y un cerdo andan sueltos. Lo mismo el alazán favorito del antiguo amo y el perro Leal. Significativamente, la descripción física de los personajes, que tiende a escasear, se vuelve específica cuando pinta al Leal: “... grande, blanco, pelo corto, cabeza fuerte” (463). Esta figura animal se convierte en un protagonista

²⁰³ S. Freud, “Dostoievski y el parricidio”, en *Obras completas XXI, op. cit.*, p. 186.

del cuento pues, como dijimos, funciona como auténtico agente del develamiento del crimen. Al final, las descripciones del ambiente fúnebre que permea el pueblo encuentran su contrapunto precisamente en la escena en la que queda al descubierto el cadáver del cacique: “... un hormiguero viviente, encarnizado en el cuerpo humano enmurado” (466). Las hormigas lucen, pues, más «vivientes» que los pobladores, y la concomitancia fonética parece proponer que lo «humano» quedará siempre, de uno u otro modo, «enmurado» bajo sus propias culpas. La devoración, entonces, se presenta como señal directa del triunfo de la naturaleza animal, de esas hormigas, libres e indómitas —“Las pateo y no aflojan” (465)—, y de la manga de langostas. Pero más allá de esta lectura quiroguiana, una imagen muy propia de la cuentística de Di Benedetto²⁰⁴ nos propone un significado más. Cuando el investigador se asoma al cementerio ve “unos cráneos y otros huesos de gente, blancos como purificados” (464). El estado de aquellos restos pareciera ser obra, entonces, de las propias hormigas devoradoras. La «purificación» del hombre, su salida del mundo criminal y absurdo, pasa en este caso por la muerte pero, más aún, por la actuación de los animales.



La entrada del investigador de “Los reyunos” al pueblo de Fermín Reyes está colmada de inquietud debido a las innumerables langostas que atiborran la escena. Insaciables, devoran cuanto sembradío encuentran y saltan al siguiente; incontrolables, la amenaza de su retorno no se puede conjurar. Regresan también literariamente, saltan entre libros y reaparecen con

²⁰⁴ En “Caballo en el salitral”, que será también estudiado más adelante, veremos unos huesos «lavados» por el salitre. Un cuento de *Mundo animal*, “Nido en los huesos”, presenta una imagen similar, señalada desde el propio título del cuento.

más bríos en “Ortópteros”, relato invadido de langostas, así como de múltiples registros genéricos que se aglomeran, se encadenan y a veces se traslapan: con un dejo autobiográfico, el cuento atraviesa un realismo apuntalado en referencias históricas, sólo para llegar a una narración con tintes maravillosos, que se retrotrae hasta nacientes míticas; por si fuera poco, asoman sucesos ilógicos, mezclados con rasgos policiales. Intentar un resumen de la anécdota puede mostrar, de inicio, la madeja intrincada con la que se estructura el cuento. Situado en un tiempo indefinido, un narrador cuenta incidentes que le sucedieron hacia los años treinta, o “tal vez antes” (593). En su papel de periodista, había sido enviado, junto con un fotógrafo, a una comarca de Mendoza. Su misión era corroborar la excusa oficial de la compañía de ferrocarriles: los irremediables retrasos en el servicio eran causados por una manga de langostas, que entorpecía enormemente el avance de los trenes. Ya en el pueblo y tras una imprudencia, el periodista es conducido a la comisaría. Allí, para pasar el rato que debe permanecer encerrado, el policía encargado le refiere el origen de la plaga que azota al pueblo, un relato lleno de embrollos temporales y argumentales. En esta narración enmarcada, se señala la llegada de un extraño que, por amor, se afinca en la comarca. Este personaje, que se hace llamar «profesor», ofrece traer abejas, ya que “veía el progreso del pueblo en los colmenares” (600). Vuelve, tiempo después, con un baúl o maleta en que vendrían las abejas, pero, en su lugar, echan a volar las voraces langostas. La plaga no sólo sería causante recurrente de gran destrucción en los cultivos del pueblo, sino también figurante en un posible crimen. La maestra de la escuela, presunto amor del forastero que trajo los insectos, es encontrada muerta en medio del campo: “... el cuerpo estaba vaciado, por dentro sólo tenía langostas” (602). Aunque el profesor resulta sospechoso, el misterio nunca fue resuelto. El comisario termina su historia —y el cuento con ella— engarzándola con otra más: el origen mágico-mítico de los lagos y lagunas de la zona.

En una entrevista de 1984 con Jorge Lafforgue, Di Benedetto comenta el texto aquí analizado: “Uno al que le tengo mucha fe se llama «Ortópteros» y es el último de los *Cuentos del exilio*, fue amasado con recuerdos que yo me contaba a mí mismo”²⁰⁵. Sugerido ya desde ese «contarse a sí mismo», “Ortópteros” apuesta por lo metanarrativo. El periodista hace explícito el acto de contar y reflexiona sobre él: “... un ordenamiento cronológico ajustado, cuando de tejer fábulas se trata, ni de Borges se podría pretender” (594). La forma narrativa se vuelve, entonces, particularmente significativa. Aunque testigo de lo sucedido en el relato marco, el personaje opta por usar la tercera persona para narrar y, además, cede la voz constantemente al comisario, quien, también, a veces se dice testigo de lo que describe para poco después contradecirse al inscribir su historia en pasados remotos. En el cuento, observamos una escena en la que el periodista cree encontrar un árbol que no había sido atacado por los insectos, pero al acercarse descubre una corteza “más que rugosa, móvil y mimética, pues parecía verde y parecía formada de langostas. Y no se contentaba con parecerlo, era así” (596). Acaso la estructura del relato esté cifrada en aquella imagen. Al igual que el movimiento ambulante e impredecible de la manga de langostas, la anécdota del cuento se desplaza, una y otra vez, se extravía y se desborda. Se trata de un relato que se reconoce móvil, aun inscrito en la fijeza de la página. Entre marcas de oralidad y saltos temporales, la linealidad se pierde muy pronto, enredada en el trayecto de la memoria, construyendo así un relato heterogéneo, discontinuo, incongruente a veces, como son los recuerdos. Y algo más. Al final del cuento, se lee: «Madrid, invierno del 82». La marca paratextual construye sentido. Entre la «América criolla», últimas palabras del cuento, y «Madrid», un blanco del tamaño de un océano: el autor está escribiendo en el exilio. Los

²⁰⁵ A. Di Benedetto, *Escritos periodísticos (1943-1986)*, op. cit., p. 544.

recuerdos y la literatura se vuelven entonces un puente con lo pasado, con lo perdido.

Al inicio del cuento, el narrador refiere una anécdota con Jacinto Benavente como protagonista. El tren en el que viajaba el dramaturgo español, en un trayecto de Buenos Aires a Santiago de Chile, se habría cruzado con un torbellino de langostas. Cuando, finalmente, arribó a salvo a la siguiente estación, “dicen que pidió que, lo antes posible, lo llevaran al zoológico, a fin de comprobar la existencia del reino animal, pero con la certeza de hallarlo entre rejas, inofensivo” (594). El relato presenta una primera figuración de lo animal: como fuerza natural incontrolable para el ser humano. Al igual que ocurre en muchos de los cuentos de Horacio Quiroga²⁰⁶, en “Ortópteros” lo animal funciona como desencadenante diegético de la acción y, aun sin rasgos antropomorfos, es coprotagonista en todos los sucesos. Langostas dibenedettianas y animales quiroguianos llegan a arrasar con el hombre, pues representan una naturaleza indomable, asentada en el flanco contrario al de las bestias contenidas y domesticadas. Berger escribe que “[el zoológico, lugar al que se acude] a fin de encontrar, observar, ver animales, materializa de hecho la imposibilidad de tales encuentros. [Los visitantes] van de jaula en jaula, y su desplazamiento recuerda a los de una galería de arte, deteniéndose ante cada cuadro antes de pasar al siguiente, y al siguiente, y así sucesivamente”²⁰⁷. El zoológico es un espacio que se afirma en la inmovilidad, en el letargo de aquellos animales que van componiendo los cuadros de la galería. La frontera entre hombre y animal se materializa, para tranquilidad del espectador. En “Ortópteros”, las presencias ajenas al pueblo, el periodista y el fotógrafo, buscan, de alguna manera, inhibir lo animal, también mediante dos formas de inmovilización: el reporte escrito y la fotografía.

²⁰⁶ Escribe Cattarossi Arana que entre las lecturas de adolescencia de Di Benedetto estuvieron los cuentos de Horacio Quiroga aparecidos en la popular revista de divulgación cultural de nombre *Leoplán*. N. Cattarossi Arana, *op. cit.*, t. 1, p. 48.

²⁰⁷ J. Berger, art. cit.

Pero, inatrapable, la langosta se vuelve enigmática, se dispersa y se enreda, y asimismo el relato. A final de cuentas, no sabremos si el reporte fue, en efecto, redactado, ya que, de modo similar a lo acontecido en “Los reyunos”, el periodista queda embrollado y subyugado por la historia misma, que se vuelve lo más fundamental. La “absurda curiosidad” (596) que invade al periodista desde su llegada va imbuyéndolo en los relatos locales, al grado de que el interés por la langosta y por los sucesos investigados deja de ser meramente profesional y se vuelve personal, con divagaciones e imaginaciones que tienen como protagonista a la maestra y su extraño encaje de novia. El uso de la tercera persona narrativa para hablar de sí mismo aparece como una marca textual que pone en el centro del relato estas tensiones entre la cercanía y la distancia que, para él, tienen los acontecimientos. El carácter extradiegético que podría sugerir la narración en tercera persona queda, en realidad, cancelado desde un principio. La inmersión del personaje en la historia desemboca, en los párrafos finales del cuento, en la pérdida misma de su función como narrador, en favor de lo que parece ser, más bien, un relato colectivo y tradicional, de corte mítico-explicativo.

Aunque en “Ortópteros” hay una trama policial implícita, ni el posible culpable se persigue ni los sucesos son investigados. La supuesta aclaración de los acontecimientos pasa, de hecho, por las antípodas de lo deductivo-racional. De manera significativa, los representantes de la ley y de la ciencia médica son quienes desestabilizan un presumible discurso racional. Por un lado, debido al relato incongruente del comisario, los cabos permanecen sueltos y el misterio se impregna de un aire absurdo. Por otro, tras el hallazgo del cuerpo de la maestra, el médico forense “dijo que las langostas le habían comido por dentro, entrando por las fosas nasales o la boca, que quedó abierta al morir” (603). La explicación, inverosímil debido a la condición herbívora de estos insectos, simplemente se integra al carácter extraño del relato y es dejada pasar por los personajes. La falta de lógica

y de respuestas en la historia de la maestra conforma una narración con tintes risibles, pero que culmina en un evento trágico. El comisario cuenta que el “profesor declaró que había traído las langostas para que las bordadoras les copiaran las alas. Quería una tela, no blanca como la de todas las novias, sino ligeramente verde y de apariencia membranosa, como las alas de esos insectos” (602). En el meollo del probable crimen, el relato expone una oposición interior/exterior: el imaginario vestido de novia, epidermis de langosta, se consume en una devoración interna. Si partimos del hecho de que los ortópteros son insectos con metamorfosis, podría proponerse una lectura de tintes kafkianos: la maestra termina convertida no en una novia con alas de langosta, sino en las langostas mismas, que se elevan en «remolino» y dejan atrás «un cuerpo vaciado», especie de exoesqueleto. Dice el comisario sobre la desaparición de la maestra: “Hicimos rastreos hasta encontrarla dormida en el campo. ¿Qué digo dormida? Muerta” (601). Después de despertar del «sueño intranquilo» que es la vida, la maestra se encuentra *transformada* no en uno sino en muchos insectos. Este suceso extraordinario se desplegaría como muestra figurada de una naturaleza incontrolable, que excede las tentativas del hombre por someterla racionalmente. En el inicio del cuento, de hecho, se había mencionado ya, aunque retóricamente, una suerte de metamorfosis causada por el poder de la naturaleza: los vagones de tren²⁰⁸ que, debido a los insectos en las

²⁰⁸ Si miramos la historia argentina del siglo pasado, encontraremos que, hacia las primeras décadas, la inversión extranjera era uno de los pilares en el crecimiento económico y “buena parte de esa inversión se destinó al tendido de la red ferroviaria que [...] transportaba bienes primarios a los puertos y manufacturas, muchas de ellas importadas, al interior. [...] Los trenes también eran muy útiles para el transporte de tropas y pertrechos en caso de que se requirieran para aplacar a los revoltosos en los puntos donde así lo dispusiera el gobierno central”. Marcelo Cavarozzi, “Sufragio universal y poder militar”, en Pablo Yankelevich (coord.), *Historia mínima de Argentina*, México, El Colegio de México, 2014, p. 234. El deseo del profesor de revestir a la maestra, habitante local de la comarca, con un traje, por lo demás, impropio y grotesco, pueden concebirse como una figuración de un intento coercitivo sobre la realidad provincial, sobre el *interior* argentino. El profesor mismo –de quien dice el comisario “quería enseñarnos cosas, lo reconozco, pero le salían torcidas” (600)– estaría representando un modelo civilizatorio que, más allá de buenas intenciones, buscaba imponerse por igual, ajeno a las realidades locales, en todo el país. Modelo, por si fuera poco, apuntalado por una fuerza

vías, “se convertían en una monstruosa oruga de hierro” (595). El relato exhibe así un medio ambiente que aprehende los artilugios humanos, los desliga de sus funciones originales y los animaliza.

“Ortópteros”, el texto final en el también último volumen de cuentos publicado por Di Benedetto, establece, de algún modo, el cierre de un universo cuentístico asediado constantemente por animales. De manera inusual —y por eso mismo significativa— con respecto a la generalidad de los relatos del autor mendocino, se recurre en éste a una nomenclatura más taxonómica para designar, por momentos, a los animales presentes, y para dar título al cuento mismo. Esta suerte de cientificismo nominal se va diluyendo en lo narrado hasta desembocar en el origen extraño de las mangas de langostas que azotan al pueblo y en un posible comportamiento sobrenatural de dichos insectos. La presencia animal en el relato queda entonces enredada entre una heterogeneidad de discursos. Las langostas no quedan unívocamente determinadas ni por su clasificación taxonómica, ni por un comportamiento tendiente a lo fantástico, como los insectos de “Bizcocho para polillas”, o a lo natural, como las hormigas del cuento pasado. Inaprehensibles, las langostas dibenedettianas saltan entre cada una de esas clasificaciones, para finalmente rebasarlas. De igual forma, la interpretación acerca de su índole devoradora permanece vacilante. Una lectura podría pasar por lo histórico. En una valiosa crónica escrita, aproximadamente, en 1789, por el jesuita Felipe Gómez de Vidaurre, se menciona la importancia y valía, para la región cuyana, de la apicultura y, asimismo, su contraparte: las dañinas langostas²⁰⁹. Los bichos dibenedettianos

militar equiparable a las langostas, debido a su poder destructor. Militares y langostas, ambas amenazas cíclicas, como lo muestra una historia argentina plagada de golpes de Estado.

²⁰⁹ “Las abejas se hallan también por toda la provincia, particularmente en las campiñas orientales, donde no se procura otra utilidad de ellas que la miel, la cual verdaderamente es excelente. [...] Cuando los sobredichos insectos podían ser útiles, cultivándolos y multiplicándolos, a esta provincia, tanto le son dañosas las langostas, de que ella se ve frecuentemente infestada. De cuando en cuando suelen comparecer en tropas

surgirían como imagen de un percance natural que, para la región, ha resultado históricamente muy dañino. Por otro lado, la devoración podría ser pensada metafóricamente. De hecho, en la primera aparición de las langostas, se hace mención ya de una posible devoración humana, aunque más bien figurada: los viajeros del tren “miraban al periodista y a su fotógrafo con lástima, aceptando que, si iban a ser devorados, ellos se lo habían buscado, se entregaban mansamente a ese holocausto” (595). Otra lectura se vincularía con uno de los acercamientos del periodista a la multitud de langostas, en el que, receloso, arguye: “... si estas bestias de pequeño tamaño tienen un alma y el alma les cayó vengativa, se cebarán en cuanto me quede quieto” (595). Sus palabras parecerían conducir la mirada, ahora, hacia una alegoría de tipo religiosa. Los insectos del cuento y su comportamiento podrían ser urdidos desde el simbolismo: tras abejas y langostas, se vislumbra la disputa, antediluviana, entre el bien y el mal. La referencia al episodio bíblico de las plagas de Egipto es inmediata, en el cuento mismo se lo nombra. Pero habría otra, esta vez de la mitología griega, igualmente palmaria: la figura del baúl en que el profesor lleva las langostas es equiparable a la caja de Pandora.

En cualquiera de todos los casos mencionados, el relato proyecta la voracidad como la característica más cierta de la plaga: “... famélicas y devoradoras” (595), “... [un] poder devorador cernido del cielo” (596), con lo que afirma a la langosta en su condición de

tan grandes que cubren muchas leguas de país, destruyendo en pocas horas todo el verde que allí encuentran. Estas langostas son por lo ordinario largas dos pulgadas, y algunas veces se han visto gruesa como una sardina y largas de siete a ocho dedos. Estas tropas vienen ordinariamente del septentrión. El ruido que hacen volando y la nube que forman en el aire avisan a los habitantes de su próxima llegada, de que cada uno procura con el mayor rumor que puede hacer, impedir que hagan la parada en sus sembrados. Cuando han devastado uno de éstos, se vuelven a levantar todas de un golpe para ir a llevar a otro la desolación, de modo que van corriendo por toda la provincia y ha habido año que en casi toda ella han causado este daño. Los indios naturales de esta provincia antes que tuviesen trigo, luego que un campo de estos lo veían inundado de ellas, le metían fuego, y quedando muchas víctimas de sus llamas, las recogían para molerlas y de ellas hacer pan para comer”. *Cancionero popular cuyano*, recogido y anotado por Juan Draghi Lucero, Mendoza, Best Hermanos, 1938, p. 528.

representante de lo destructivo. Así, bajo cualquiera de sus perfiles —histórico, metafórico, religioso-simbólico, mítico—, las langostas devoradoras parecen remitirnos al sinfín de amenazas, cíclicas e inacabables, que acometen al ser humano. El comisario manifiesta: “Y yo calculo que todo vuelve, menos nosotros. Cuando morimos, como la maestra, sanseacabó” (603). La fugacidad y fragilidad de la vida, su falta de sentidos asibles y definitivos nos vuelven a poner de frente con una concepción de la existencia marcada por la absurdidad²¹⁰.

3.3 Tramarse hombre / tramarse animal

Temo que los animales consideren al hombre como una criatura parecida a ellos que, peligrosamente, ha perdido el sano entendimiento animal —es decir, que lo consideren como el animal más absurdo, el animal que ríe, el animal que llora, el animal desgraciado.

Nietzsche, *La ciencia jovial*

Hacia la mitad de *Cuentos del exilio*, hallamos un texto singular en la producción literaria dibenedettiana: veinte pequeños escritos —minificciones que rozan lo aforístico—, con título propio, todos bajo la rúbrica general de “Espejismos”. He aquí uno de ellos:

Hay un pero

El escritor quiere escribir un cuento con animales, para adquirir experiencia y poner verosimilitud se vuelve mono, pero... (545)

El término «espejismos» sugiere lo especular como elemento en común, subyacente en todos

²¹⁰ El relato presenta, también, una conclusión afirmativa, en propia boca del comisario: “Que hay que sacarle gusto a la vida, mientras aguante. Sin hacerle daño a nadie, ¿entendido?” (604). En estas palabras se trasluce, además, la preocupación moral que Di Benedetto parece siempre conservar en sus escritos literarios.

aquellos escritos cortos. Al mismo tiempo, los dota de cierto carácter ilusorio: los textos reflejan algo, pero de forma oblicua. “Hay un pero” plantea un problema metaficcional: el personaje es, también, un autor que escribe. Sin embargo, la puesta en abismo a la manera de “El grafógrafo” de Salvador Elizondo, esa sucesión que tiende al infinito, se rompe en el cuento dibenedettiano muy pronto, tras la metamorfosis del personaje-escritor en mono. Y es que ir más allá de los límites de lo humano resulta tan quimérico como atravesar al otro lado del espejo. Tratar lo animal desde la inmanencia luce imposible y, entonces, el cuento parecería orillado a acudir a los puntos suspensivos como cierre. Con todo, ese signo de puntuación es, asimismo, una apertura a las posibilidades imaginativas de la literatura, a la perspectiva de conjeturar o inventar una existencia animal, sus deseos y motivaciones. De este modo, varios de los cuentos dibenedettianos, en que lenguaje o pensamiento llegan a recaer sobre los personajes animales, pueden ser comprendidos como una continuación figurada tras los puntos suspensivos. En esa línea se mueve este tercer subcapítulo, en el que analizo los siguientes cuentos: de *Mundo animal*, “Es superable” y “Algo del misterio”; “Caballo en el salitral”, de *El cariño de los tontos*; y “Sargazos”, que forma parte, a su vez, del “Tríptico zoo-botánico con rasgos de improbable erudición”, de *Absurdos*.



“Es superable” está dividido, claramente, en tres partes, separadas, además, por blancos tipográficos. En las tres, encontramos una misma voz narrativa, pero que va transmutando de cuerpo. En un primer momento, el narrador cuenta sus primeros años como becerro, felices y apacibles, hasta que fue transportado al matadero. Una vez desollado, en el trayecto en

carromato que lo llevaría a la carnicería, se reconoce, de modo repentino, en un cuerpo humano y en un vehículo diferente: un camión de la policía. En la segunda parte, ahora contada en presente, el narrador explica que la policía lo condujo hasta una «caja de seguridad», donde se encuentra encerrado, aguardando por su juicio. En la última parte, también narrada en presente, un incendio en el edificio provoca que la caja de seguridad funcione a manera de horno y el personaje se transforma, esta vez, en pan. Una vez rescatada y abierta la caja, el narrador, en su forma de pan, es simplemente arrojado a la calle, donde un niño y un mendigo lo comen, hasta que termina convertido en migajas, que servirán, a su vez, como alimento para las aves.

La estructura del texto, tripartita, responde a cada una de las transformaciones del protagonista²¹¹. En ellas, se expone el cuerpo como mero elemento contingente, a primera vista azaroso, casi desechable. Por el contrario, la memoria, intangible, opera como hilo conductor que enlaza las distintas vidas del narrador, quien es capaz, por ejemplo, de recordarse como animal. En el narrar, sin embargo, parece haber una constante apelación a términos específicamente humanos. La mención “mi infancia y mi adolescencia” (52) que se utiliza en la remembranza de su vida como becerro desentona semánticamente con otras referencias —los pastos y la leche como alimentos de sus primeros años— que lo configuran como animal. La incertidumbre inicial con respecto a la verdadera naturaleza del narrador construye un relato que intensifica las violencias de las que da cuenta. La imagen del “mazazo

²¹¹ En la lectura que realiza Arce, “los tres estados del narrador aluden a los Evangelios: el cordero sacrificado, el hombre escarnecido y vituperado, el pan consagrado”. Para el investigador, el cuento puede verse como una crítica de lo religioso, en especial a las doctrinas que pugnan por una trascendencia del alma, más allá de este mundo. Con todo, hacia el final, el cuento mismo contendría, también, la antítesis de esta crítica al dotar de una carga sagrada la acción del niño hambriento cuando, antes de comerlo, se persigna ante el pan que acaba de encontrar. R. Arce, “Del símbolo a la metonimia vía Kafka. *Mundo animal* de Antonio Di Benedetto”, art. cit., p. 137.

en el cráneo” (52), apenas en el tercer párrafo, surge intempestiva y demoledora —como seguramente lo es en la vida real—, cuando el lector aún no puede estar seguro de si quien ha sufrido el golpe mortal es un animal o un ser humano. La matanza de una res, episodio que, desde “El matadero” de Esteban Echeverría, actúa como “origen de la prosa de ficción en la Argentina”²¹², siguiendo a Piglia, alcanza en el cuento dibenedettiano nuevos derroteros cuando podría ser la víctima primera, la res misma, quien refiere su asesinato y desollamiento. Significativamente, no es en el momento exacto de su muerte cuando el personaje cambia de cuerpo, sino instantes más tarde. Gracias a esta originalidad ficcional, en un párrafo que sigue una descripción cruda y explícita, la voz narrativa funge como testigo de las laceraciones que, aun después de ser degollado, le infligen a su cuerpo. De esta forma, los rastros de violencia que quedan marcados en la corporalidad pueden ser relatados en primera persona.

Apunta Piglia que la “ficción como tal en la Argentina nace, habría que decir, en el intento de representar el mundo del enemigo, del distinto, del otro (se llame bárbaro, gaucho, indio o inmigrante)”²¹³. Di Benedetto se adhiere tangencialmente a esta tradición literaria, pero la lleva al extremo al reconocer como «el otro» al animal. De manera notable, el cuento mismo parece tematizar esa afiliación oblicua a la tradición, pues el transporte primero, el carromato —junto con el “trote cascado” (52) de los caballos que lo tiran— nos traslada a los tiempos que la ficción de “El matadero” evoca. Los adjetivos —“estruendoso y bárbaro” (52)—, que califican el ruido de aquel vehículo, reafirman la temporalidad, y la elección particular del epíteto «bárbaro» no puede ser gratuita. En el momento en que el relato trueca del pasado al presente narrativo, el carromato también queda transformado en un automotor:

²¹² Ricardo Piglia, *La Argentina en pedazos*, Buenos Aires, Ediciones de la Urraca, 1993, p. 10.

²¹³ *Ibid.*, p. 9.

“... el ruido se hizo un zumbido y el traqueteo un deslizarse” (52). Así, al distinguir, además de la transmigración del cuerpo, aquel salto temporal velado, el relato no sólo nos ubica en el presente de la narración, sino también en un presente de la literatura argentina —el de 1953, en este caso— que vuelve hacia atrás sus ojos para reconocer la violencia por la que ha transitado desde su origen. Aunado a lo dicho, estos usos de lo fantástico nos hablan del lugar en el que Di Benedetto quiere instalarse y del viraje que busca dar a un contenido ficcional —el del matadero— de amplia tradición: el recurso de la metempsicosis enlaza la naturaleza animal con la humana, y ese «distinto», ese «otro», al que se ha referido Piglia, se vuelve en Di Benedetto un semejante. Esta unión entre naturalezas sugiere que el episodio inicial del cuento podría leerse como una representación de la violencia institucionalizada contra el ganado, pero, al mismo tiempo y sin ser excluyente, podría formularse una interpretación que observara allí una transcripción, figurada, de una escena muy humana, un interrogatorio policial: “... hurgaron en mis profundidades y sacaron cuanto podían sacar” (52). Estas interpretaciones no aparecen jerarquizadas implícitamente por la narración: en ambas la violencia alcanza el mismo peso. En última instancia, el propio relato, con un protagonista signado por el movimiento continuo entre existencias, estaría proponiendo que no hay una interpretación única y definitiva. Si las transformaciones del narrador implican distintas existencias que trascienden el cuerpo, el otro cuerpo, el textual, tampoco queda estancado en su mera materialidad, y permanece en un constante movimiento hermenéutico.

Después de la muerte, el narrador sigue consciente de lo que sucede a su alrededor. Como animal o como hombre, el cuento plantea una existencia en la que los sentidos no se pierden, incluso con la desaparición del cuerpo vivo. De ahí que, por ejemplo, el personaje pueda ir escuchando el “estruendoso y bárbaro” (52) ruido del carromato que transporta las reses, del matadero a la carnicería. Para Derrida, el nexo más profundo entre humanos y

animales es el sufrimiento. El filósofo encuentra allí “la manera más radical de pensar la finitud que compartimos con los animales, la mortalidad que pertenece a la finitud misma de la vida”²¹⁴. En “Es superable”, sin embargo, quizá porque el meollo del cuento es la trascendencia de la finitud de la vida, no es el sufrimiento físico lo que estaría emparentando a hombre y animal: las descripciones del narrador tanto de su desollamiento en el matadero, como de la acometida del calor del fuego cuando se encuentra dentro de la caja de seguridad, aunque crudas, son, en general, impersonales. El vínculo asoma más sutilmente, anclado, sí, en la metamorfosis, pero no de los sucesivos cuerpos, sino del objeto que los contiene. Y es que la metempsicosis del narrador implica, también, una alteración en las circunstancias que lo rodean. Así, la primera transformación, de bovino a hombre, está indisolublemente ligada en el texto con el cambio de transporte, del vehículo del matadero a uno policial: “... el ruido se hizo un zumbido y el traqueteo un deslizarse. Eran neumáticos de automotor y yo tenía rostro, tenía manos con unas uñas comparativamente diminutas...” (53). Posteriormente, el narrador es encerrado no en una cárcel, como se esperaría, sino en una «caja de seguridad» que terminará transmutándose junto con él: “Ya sé, la caja de hierro se ha convertido en horno, yo en pan” (55). Es posible proponer que las sucesivas metamorfosis, más que azarosas, están en relación directa con el cambio del entorno y de los objetos que lo circundan. No obstante, en las situaciones recién mencionadas, no son las diferencias, antes y después de las transformaciones, lo que prevalece, sino las similitudes. De un carro de carnicería a otro de policía: en ambos, los cuerpos son tratados como meros objetos, inertes, sin voz y sin libertad. Los espacios asfixiantes se mantienen y, entonces, no habría, tampoco, mayor diferencia entre una prisión y una caja de seguridad, llamada en el cuento “caja de

²¹⁴ J. Derrida, *El animal que luego estoy si(gui)endo*, op. cit., p. 44.

hierro” (53). En esta parte, se recurre a una estrategia textual, ya conocida y mencionada en el subcapítulo anterior, que consiste en literalizar una expresión metafórica. El narrador afirma: “Creo que me cuadraré, que tomaré la forma de la caja de hierro, o que, de seguir siendo lo que soy, seré un hombre encogido” (53). Cuadrarse oscila entre su significado de ajustarse, en este caso, a las órdenes policiales, y convertirse, efectivamente, en un cuadrado, debido a la forma de la caja. El «encogimiento» apuntalaría, también, la idea de una obediencia a un poder que menoscaba y rebaja a la víctima. Poco antes de plantear que la caja de seguridad se ha convertido en horno, el narrador exclama: “Abomino de mi condición. No de la condición humana, sino de la condición humana sin libertad: moriré sin quererlo o antes de cuando yo podía querer morir y por una muerte que se me da, no que me doy” (55). La mención de la mudanza de caja de hierro a horno podría leerse como la referencia a una condición en extremo opresiva y, quizás incluso, como sutil alusión al nazismo, a los campos de concentración y a los hornos crematorios²¹⁵. Con todo, la transformación en pan —gracias al mismo horno—, que alimentará finalmente al niño pobre y a las aves, termina transmutando el propio tono del cuento: de un carácter repetidamente violento, hacia un final más apacible y esperanzador.

En el cuento, es notoria la capacidad del narrador para comparar y encontrar semejanzas. En especial, el símil funciona como una importante clave interpretativa. Algunos ejemplos elocuentes del empleo de esta figura son: “Alguien me cargó sobre sus lomos y yo

²¹⁵ Es importante señalar que en la primera edición de *Mundo animal*, el narrador sólo sufría una transformación: de becerro a hombre. En el final del cuento, el personaje continúa en la caja de seguridad en espera de su juicio: “Puede ser que el señor juez ordene, algún día de éstos, que también a mí se me lleve a su escritorio, y entonces... ¡Ah, entonces!...”. A. Di Benedetto, *Mundo animal*, Mendoza, D’Accurzio, 1953, p. 33. En la escritura de la versión definitiva del cuento, la de 1971, con su ampliación y cambio de final, pudo haber influido el juicio, acaecido a principios de la década de los sesenta, de Adolf Eichmann, alto funcionario del régimen nazi. La gran cobertura de los medios a aquel juicio ayudó a exponer y divulgar gran parte de los crímenes contra la humanidad cometidos por los nazis, y cabe recordar que Eichmann fue apresado en Argentina, donde, con nombre falso, estuvo escondido durante diez años, hasta su localización en 1960.

era como una breva sin piel” (52); “Reparé en el cambio, que vino a mí despacioso y evidente como un amanecer” (52); “... únicamente me ilusiono, y con aprensión, por el calor que sube, como en campo abierto a mediodía, en el estío” (55). Cada una de estas citas surge durante episodios límite en los que, en cualquiera de sus formas corporales, el narrador no pierde la capacidad de sentir. La breva, el amanecer, el campo abierto podrían reconocerse en el campo semántico de lo campestre, y apuntar, entonces, a la vida primera del narrador, como becerro. De este modo, incluso sin la capacidad de raciocinio y autocuestionamiento que sobrevendrán tras su metamorfosis en hombre, los sentidos del animal habrían dejado una huella en la conciencia narrativa, capaz de extraer de aquel tiempo una experiencia que podrá utilizarse, comparativamente, con el presente. Hacia el final, ya durante su última metamorfosis, el narrador recurre de nueva cuenta a un símil: “... percibo que en mí se va operando una especie de transformación hacia una masa homogénea, a la cual, después de todo, el calor no le cae mal, le hace nacer un aroma... como de pan” (55). No de pan, sino *como* de pan. Una posible interpretación del cuento pasaría por extrapolar el símil a todo lo contado. El narrador, en su infancia, no era un becerro, era como un becerro: feliz y en armonía con el medio ambiente en el que creció. Tras la adolescencia, su relato sugiere un tortuoso encarcelamiento (que abonaría a la lectura, antes propuesta, del interrogatorio policial). De él saldría quebrantado, deshecho, como, en efecto, un pan que se desmorona²¹⁶.

Al comparar su existencia primera, como animal, con la que lleva como hombre, el narrador dice: “Antes mugía; fui demasiado bovino. Pero existía. Ahora también existo; pero pienso” (53). La frase remite, manifiestamente, al *cogito* cartesiano, pero la conjunción

²¹⁶ En los relatos posteriores “Bueno como el pan” y “Hombre-pan dulce”, de *Cuentos del exilio*, Di Benedetto retoma la figura de un narrador que termina transformándose en pan y desmoronándose. En esos cuentos se recurre a dicha imagen para asociarla, asimismo, con lo desesperanzado y lo doloroso. De alguna forma, nos recuerda también la reclusión que nuestro autor tuvo que soportar.

adversativa la sitúa en una perspectiva distinta. Simondon recalca que para Descartes “el animal no posee ni inteligencia ni instinto. Es una máquina, un autómeta. [...] La doctrina cartesiana es la de un automatismo físico, es decir un automatismo de los seres, del cuerpo, de las actitudes, de los movimientos, sin alma y sin instinto”²¹⁷. En el cuento dibenedettiano, gracias a la transmigración, el personaje puede reconocer que el existir no surge del pensar, pues en su vida pasada, como becerro, aun sin pensar también existía. El texto desestabiliza incluso la dicotomía hombre/animal al presentar una última transformación en pan: una materia orgánica, pero no viva. Toda esta serie de metamorfosis no causan al narrador ningún tipo de asombro. Tampoco al juez, figura de poder, que incluso ve beneficiosa la facultad para superar “la materialidad constante” (54). Ninguno conjetura siquiera alguna explicación para aquella existencia continuada. En ese sentido, “Es superable” se asemeja a un texto como *La metamorfosis*, en el que tampoco causa mayor extrañeza, a ninguno de los personajes, la transformación de Gregorio Samsa. Pero en el cuento dibenedettiano, la metamorfosis inicial es inversa a la kafkiana: el becerro *despierta* —recordemos que se describe «como un amanecer»— convertido en hombre. Y, sin embargo, el cambio no es realmente favorable. Incluso, el narrador barrunta que uno de los empleados de la oficina policial desearía precisamente que le sucediera “al revés de lo que me sucedió a mí” (53), para vivir una existencia animal, en la tranquilidad del campo. Si la primera parte del cuento es descriptiva, la tercera, acaso alegórica —con ese pan «sagrado» que recuerda al cristianismo—, en la segunda, el relato se transmigra hacia una reflexión filosófica, en la que el personaje se llena de cuestionamientos y de dudas. En su existencia humana todo le parece fuera de sus alcances, incomprensible, angustioso, absurdo a final de cuentas: “Todo esto es

²¹⁷ G. Simondon, *op. cit.*, p. 63.

tenebroso. No lo digo sólo por la falta de luz, sino porque me resulta una patraña oscura, como una trama maligna o tal vez como una trama descuidada, de la que soy víctima” (53). En sus distintas formas, el protagonista parece no tener elección, las circunstancias lo acometen y lo cercan, pero como humano lo embiste, además, la angustia por su situación. El sentirse atrapado en «una trama maligna» o «descuidada» se acerca a lo metaficcional, ya que sugiere que su existencia acaso esté siendo dictada por alguien más, y él, apenas personaje, no tendría control alguno sobre ella. Sólo después de su transformación en pan, es decir, después de haber *superado* su vida como hombre, el protagonista podrá franquear la angustia. El final afirmativo, con un pan que sirve como alimento para un niño pobre y para los pájaros, lo dibuja en una existencia aceptada y serena que, al dejar la vida como humano, se descubre de nuevo en armonía con el mundo natural que lo rodea.



De los quince cuentos que componen la segunda y definitiva edición de *Mundo animal*, en trece de ellos se recurre a la primera persona narrativa; no obstante, en sólo uno, “Algo del misterio”, encontramos a un narrador que se reconoce, entera y únicamente, como animal. Este cuento hace honor a su nombre, pues es uno de los más enigmáticos y, hasta donde he podido investigar, ningún crítico se ha ocupado mayormente de él. Incluso resumir su anécdota puede resultar resbaladizo. Diremos, por lo pronto, que un gato cuenta, de modo muy sucinto, su trabajo como cazador de ratones, en un pequeño cine. Las películas y las conversaciones que allí ha escuchado le han otorgado la capacidad de pensamiento y reflexión. El gato, finalmente, afirma poseer dotes creativas y asegura que muchas obras de

arte diseminadas a lo largo del mundo, incluida alguna ilustre película que se ha proyectado en el cine que cuida, son de su autoría.

Entre todos los cuentos de Di Benedetto, quizá sea éste el que propone, más directamente, la perspectiva de una mirada animal que recae sobre la condición humana. Mirada de gato, que se fue formando como espectador conspicuo de las relaciones entre los hombres gracias a su labor en el cine. Así, el sentido de la vista aparece, desde el primero momento, como uno de los fundamentos temáticos del cuento. Los ojos del felino, su característica más distintiva según él mismo refiere, son los de un espectador que, como si se tratara de una más de las películas proyectadas, puede observar y escuchar a los asistentes, sin que ellos siquiera se sepan vigilados. Esta idea nos recuerda los planteamientos de Berger, pues acorde con el crítico “los animales son siempre los «observados». El hecho de que ellos pudiesen observarnos ha perdido importancia. Son objeto de nuestro saber en constante progreso. Cada elemento que añadimos a nuestro conocimiento de los animales es un indicador de nuestro poder sobre ellos y, por ende, un indicador de lo que nos separa de ellos”²¹⁸. En el cuento dibenedettiano, la posición se subvierte y los hombres son los observados. Algo del misterio del ser humano parecería entonces alcanzable gracias a esa mirada otra, en principio exógena. Sin embargo, lo que el felino parece encontrar como constante señora es el daño que los hombres se infligen los unos a los otros.

Homo homini lupis, «el hombre es el lobo del hombre», una locución que podría haber usado el felino para describir, en esencia, el comportamiento humano, tan distinto al de su propia especie o al de los ratones que, si bien encadenados a sus instintos, no se dañan entre ellos. La locución también traza la posibilidad de una lectura schopenhaueriana del cuento,

²¹⁸ J. Berger, art. cit.

ya que el filósofo alemán reconoce en el hombre el mismo absurdo comportamiento que el gato del cuento ha observado. La voluntad de vivir, escindida en una multiplicidad de objetivaciones corporales, se devora a sí misma —el gato devora al ratón—, pero es en la raza humana que la conducta llega a alcanzar sus cimas más crueles, ante el incesante ataque al prójimo. Y, con todo, sólo el ser humano —plantea Schopenhauer— puede escapar del dominio de la voluntad. Dos figuras aparecen, entonces, en el panorama de la ética schopenhaueriana: el artista, el asceta. Dos figuras que también están presentes en el breve relato dibenedettiano.

Para Schopenhauer, el arte es el único medio que alcanza a vislumbrar las esencias, lo que está más allá del fenómeno. Esta concepción, de claras reminiscencias platónicas, propone que gracias a la labor del artista podemos contemplar las ideas eternas. En su punto más alto, el artista toma el nombre de genio:

Las ideas sólo pueden ser captadas por esa contemplación pura [...] y la esencia del *genio* consiste en que prevalezca la aptitud para semejante contemplación, la cual exige olvidarse de la propia persona y de sus dependencias [...] abandonando completamente por un tiempo su personalidad, para persistir como *puro sujeto cognoscente*, un límpido ojo del mundo²¹⁹.

La obra del genio es descrita por el filósofo alemán como la de un «ser sobrehumano». La actividad artística y, más tarde, la actitud ascética guardan, en sí mismas, algo de contra natura, porque el genio artista y el anacoreta logran emanciparse del poder, casi omnipotente, de la voluntad. El principio de individuación, que dicta hacer valer todos los recursos para el beneficio propio, para el provecho individual, queda roto en ellos. Acaso únicamente el niño puede asemejarse al artista, debido a que su interés por lo utilitario aún no lo domina enteramente y puede conservar una inocencia que lo acerca al mundo de las ideas. En “Algo

²¹⁹ A. Schopenhauer, *El mundo como voluntad y representación 1*, op. cit., p. 373.

del misterio”, el proceder contra natura se lleva al extremo al proponer que es un animal el que escapa de la fuerza absoluta de la voluntad. Aunque el niño que juega con el gato en el cine anticipa ya una mirada límpida, apartada de la generalidad, finalmente, el ser sobrehumano schopenhaueriano se descubre en Di Benedetto como un ser no-humano. El felino, al afirmarse no sólo como ente con capacidad reflexiva, sino como creador mismo, como genio artístico, parece adquirir el estado absoluto de «puro sujeto cognoscente», de observador máximo y pleno —“de tanto ojo” (86)—, y su obra artística, la «indiscutible película», alcanza también la perfección. Esa obra de arte absoluta es parte integrante del mundo de las ideas —las copias materiales son su objetivación visible—, por lo que su esencia no está anclada ni al tiempo ni al espacio, y queda “para el entusiasmo continuo de las sucesivas generaciones” (88).

“El artista nos permite mirar al mundo a través de sus ojos”²²⁰, afirma Schopenhauer. No muchos años después de la muerte del filósofo alemán hará su aparición un nuevo arte, el cine, que se revela, precisamente, como la traslación de la mirada del artista hacia el espectador, quizá de modo más directo que cualquiera de las artes plásticas. Vale ahora recordar la fascinación de Di Benedetto por el séptimo arte, y no puede ser casual que la obra ideal del gato observador sea precisamente una película. En el cuento, el gato arguye que su capacidad de reflexión nació de mirar los filmes que se proyectan en aquel cine, por lo demás, único espacio diegético en el cuento. Si pensamos en el cine como un constante juego de luces y sombras, la contemplación de las películas resultaría para el gato como un salir de la oscuridad de la caverna platónica, para acercarse a la contemplación de las ideas. La narración del felino se presenta, en efecto, como un ascenso desde una vida «ordinaria y

²²⁰ *Ibid.*, p. 386.

sencilla», supeditada, como animal, a los instintos básicos —hambre, frío, reproducción—, en la que incluso cumple la función más estereotipada —cazar ratones—, hacia una existencia señalada por la capacidad de pensar, reflexionar y crear obras artísticas: “Puedo hacer tanto; me siento dotado para hacer tanto...” (88). Schopenhauer sostiene que si bien todos los hombres son susceptibles de lo bello, dotados de las capacidades para la contemplación estética, el genio se encuentra en un «grado» más alto y, gracias a esto, añade Thomas Mann, puede cumplir una función «mediadora»: “... su papel mágico-hermético de mediador entre el mundo superior y el mundo inferior, entre la Idea y el fenómeno, entre el espíritu y la sensibilidad”²²¹. Estas palabras recuerdan la afirmación del gato dibenedettiano que dice haber alcanzado “el plano de la vida superior” (87). Mientras más imbuido se reconoce nuestro protagonista en el discernimiento intelectual, más parece alejarse de su condición gatuna, de ahí que los instintos iniciales dejan de preocuparle y no sean mencionados más en el relato. No obstante, el aprendizaje cultural también lo aproxima a lo humano, con todo lo que ello conlleva, como la crueldad, al imaginar gatos devoradores de niños.

La obra de arte ideal —la película hecha por el gato narrador— es adjetivada, hacia el final del cuento, como «bienaventurada». Momentos antes, el discurso había quedado girando en torno a lo inalcanzable que será para los futuros exégetas conocer al autor irrevocable y verdadero de tan sublime obra: “... la incógnita a punto de ser revelación que nunca se revelará y, aun sabiendo que nunca ha de revelarse, se espera que se revele” (88). Las bienaventuranzas y las revelaciones nos remiten a lo religioso, con el gato como representante ya no sólo del genio creador, sino de una suerte de profeta místico. Para Schopenhauer, la realización última del artista era el asceta, el santo. La renuncia definitiva

²²¹ T. Mann, *op. cit.*, p. 34.

de éste a las órdenes imperiosas de la voluntad se corresponde con una contemplación pura y sin pretensión. Esta imagen es precisamente la que el gato desearía haber representado en la escultura del mártir cristiano que fue obligado a beber plomo derretido²²², y cuya efigie no reproduciría “al mártir en su integridad, sino el plomo tal como quedó en su cuerpo al enfriarse, y también, por encima de esa tortura de plomo, los ojos del sacrificado” (87). La mirada en sí, más allá de lo somático —la mirada del santo que ha entregado su corporalidad, su individualidad, al suplicio— surge, entonces, como la primera idea artística del gato. Ante la inviabilidad de representar, en una estatua, esos ojos suspendidos, la obra que quería —y que dice llevar a cabo— se convierte en una obra fílmica, otro arte de la mirada.

Finalmente, debemos decir que, junto a las reminiscencias schopenhauerianas, hay en el cuento un desmontar constante de éstas. La forma del relato, al modo de un soliloquio autocomplaciente y megalómano, carga sin lugar a dudas una comicidad que puede pensarse como parodia del genio creador. Se deja adivinar una burla mordaz de Di Benedetto contra alguna parte de la erudita intelectualidad. En realidad, es el relato mismo el que termina socavando la correspondencia entre el gato y la figura del artista schopenhaueriano. Para el filósofo, la contemplación estética implica “el olvido del propio yo como individuo y la elevación de la consciencia a un puro sujeto del conocer avolitivo, atemporal”²²³. El gato se muestra precisamente contrario a lo expuesto por Schopenhauer ya que, en lugar de disgregar su individualidad, convierte las obras de los otros en una creación propia: “Casi podría afirmar, y lo afirmo, que algunas de las obras de arte que andan por el mundo son mías, mías,

²²² En *La leyenda dorada* aparece una referencia al castigo de beber plomo: se trata de un tormento infligido a san Primo Mártir. El prefecto “mandó que aplicaran a los costados de Primo teas encendidas y que derramaran chorros de plomo derretido sobre su boca. Primo bebió el plomo ardiente cual si se tratase de agua fresca”. Santiago de la Vorágine, *La leyenda dorada, 1*, Madrid, Alianza, 1982, p. 325.

²²³ A. Schopenhauer, *El mundo como voluntad y representación 1*, op. cit., p. 393.

absolutamente de mi creación” (88). Para Schopenhauer, si bien el «exceso» de fantasía puede ayudar al genio artístico en la construcción de la obra de arte, también llega a convertirse en mero instrumento “para hacer castillos en el aire que agradan al egoísmo y al propio antojo”²²⁴. Al presentar al genio creador como un gato, es decir, como un protagonista desnaturalizado del referente humano, el cuento lleva al extremo la caricaturización de las vanidades intelectuales del artista, las cuales, ya desnudadas de toda falsa retórica, aparecen enteramente como absurdas y ridículas.



Un caso particular en la consideración dibenedettiana de lo animal es “Caballo en el salitral”, uno de sus cuentos más antologados. En el relato, un personaje de nombre Pedro Pascual, que conduce una carreta llena de fardos de pasto, se refugia bajo un árbol en espera de que amaine la tormenta que lo ha sorprendido; sin embargo, es alcanzado por un rayo y muere al instante. A partir de ese momento, no aparecerán más personajes humanos. El narrador sencillamente abandona el cadáver y sigue ahora al caballo de Pedro Pascual, atado a la carreta, hasta la propia muerte del equino e incluso un poco más allá de esa muerte.

En una entrevista, Di Benedetto habla sobre los orígenes de este cuento:

Fue una observación que hice a la hora de la siesta que, como usted sabe, en toda la zona de Cuyo, es el momento en que la ciudad se vacía. Al fondo de la calle Catamarca vi un carruaje de panadero estacionado. Me acerqué y observé al caballo atado, soportando todo el sol y sin comer, mientras 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 comer²²⁵.

²²⁴ *Ibid.*, p. 375.

²²⁵ A. Di Benedetto, *Escritos periodísticos, op. cit.*, p. 575.

Aquella ciudad vacía anticipa una narración literaria en la que el ser humano también desaparece. No obstante, a primera vista, “Caballo en el salitral” está engarzado a correlatos históricos factuales. Una marca paratextual, que fecha los sucesos relatados, asoma bajo el título, «Agosto de 1924», y dos menciones más reafirman la temporalidad: la referencia a Zanni, piloto argentino, pionero de la aviación mundial, y la visita en tren de Humberto de Saboya, príncipe de Piamonte, a la Argentina. Estos sucesos, con resonancia mundial, pronto se desvanecen en la andanza particular del personaje Pedro Pascual, pero sólo durante algunos momentos, pues el foco narrativo continúa su recorrido hasta llegar al cuadrúpedo. Adicionalmente, el encuadre histórico-temporal atina con un contrapunto en una nueva marca paratextual cercana al final: «Un septiembre», la cual, ya sin año alguno que la acompañe, parecería señalar apenas el reinicio de un ciclo natural: la época primaveral en el cono sur. Así, la serie de eventos famosos en su tiempo funciona como contraste narrativo con la marcha del equino, con su muerte en el salitral y el nacimiento de unas palomas sobre el cráneo mismo del caballito, asuntos nimios y sin importancia para el devenir histórico del ser humano, pero que se vuelven aquí el centro del relato.

En este cuento, gran parte de la acometida literaria por alcanzar un acercamiento máximo con lo animal está basada en la función del narrador. En la primera parte, con Pedro Pascual como protagonista, encontramos a un narrador extradiegético, pero muy cercano a su personaje. En repetidas ocasiones, el relato transcribe los monólogos internos de Pedro Pascual, señalados por preguntas salteadas acerca de los sucesos a su alrededor: “¿Eso, el tren del rey? ¿Una maquinita y un vagón dándose humo? No puede ser; sin embargo, la gente dice...” (234). El narrador parece saber poco más que su personaje y simplemente sigue sus reflexiones, sin mayor intervención. La mirada de uno es la mirada del otro, y lo mismo sucede para el resto de los sentidos. La conversación inicial de los hombres que ven pasar el

avión llega a los oídos de Pedro Pascual y llega entonces, también, al relato, en discurso directo. En estos fragmentos, el caballito no es siquiera mencionado, ya que forma parte del entorno habitual del personaje y, por lo tanto, no precisa de una focalización particular, a diferencia del avión o del tren, componentes infrecuentes en su cotidianidad. La presencia de este tipo de narrador, común en las narraciones de corte realista, se vuelve simiente de la originalidad del cuento al abandonar sin más, tras la muerte, a su personaje, para seguir durante un tramo largo al equino. El lenguaje y la mirada del narrador, que en la primera parte se asimilaban a los de Pedro Pascual, parecen quedar ahora sostenidos en el vacío: recordemos que el caballo queda ciego después del rayo que mata a su antiguo amo, así que ni siquiera es posible plantear una correspondencia entre la mirada narrativa y la del nuevo protagonista. El cuento luciría, entonces, destinado a convertirse en una suerte de relación, documental y distante, del recorrido del equino. Esto lleva a Arce a plantear que, en “Caballo en el salitral”, la apuesta extrahumana de la literatura dibenedettiana se hace más radical, señalada por una “focalización impersonal del relato que pareciera querer extirpar la mirada humana para acceder a una percepción no contaminada por la subjetividad antropocéntrica”²²⁶. Sin embargo, lo planteado por Arce no resulta del todo cierto. Aunque, en efecto, el estilo indirecto libre del narrador pierde su referente humano —algo que queda denotado textualmente, por ejemplo, con la desaparición de frases en forma de pregunta, marca distintiva de Pedro Pascual y de la primera parte del cuento—, las desventuras del caballito se convierten en la nueva materia ficcional y, en realidad, ni en el fondo ni en la forma se manifiestan de modo tan impersonal u objetivo. En cuanto al fondo, el narrador *sabe* de lo pesado que le resulta al equino el carro, de la debilidad que se va apoderando de

²²⁶ R. Arce, “De la trascendencia de la muerte a la economía de la vida. «Caballo en el salitral» de Antonio Di Benedetto”, art. cit., p. 55.

él, del sabor del «solupe» —“es como tragarse un palo” (237)— que por casualidad ha hallado, del «terror» que le provoca la aparición del puma... En cuanto a la forma, si bien de manera sutil, el narrador llega a enlazar, retóricamente, diversas descripciones del ambiente natural con elementos culturales: “... el algarrobo, con sus espinas, le acuchilla los labios” (236); el pichiciego, “el del vestido trunco de algodón de vidrio” (236); “... una hoja como de papel que envuelve el tallo alto de dos metros como si apañara un bastón” (238). Cuchillo, vestido, bastón: aun en la búsqueda de la mirada más impersonal, el narrador aparece atado a referentes propiamente humanos —como el caballito a la carreta— de los que no puede desasirse.

La división del cuento en dos partes: la de Pedro Pascual por un lado, la de su caballo por otro, impele a una lectura interpretativa que busque remarcar las oposiciones que el texto mismo va proponiendo: la modernidad y la rusticidad, el hombre y la naturaleza, el aeroplano y el caballito. De entrada, el tren y el avión funcionan como símbolos de un progreso técnico que, en realidad, no es asequible para todos. Del otro lado, la carreta, también medio de transporte, carga consigo un cierto aire vetusto, de mayor comunión con la naturaleza por la que transita. Al mismo tiempo, se deja ver que la labor de Pedro Pascual está supeditada a las órdenes del dueño de aquellas tierras, el «patrón». Apunta Maturo que en nuestro autor asoma “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”²²⁷. De este modo, en este y varios más de los cuentos de Di Benedetto, se hace presente el dato social, que si bien no reluce necesariamente en un primer plano, nunca es secundario. La historia íntima y en cierta manera olvidada de un personaje como Pedro Pascual y de los otros pobladores con los que

²²⁷ G. Maturo, *op. cit.*, p. 22.

se cruza plantea una existencia desplazada, fuera del mundo y fuera la Historia. El personaje escucha a los hombres que ven pasar el avión: “—¿Y qué, acaso no estamos en el mundo? —Así es; pero eso no lo sabe nadie, aparte de nosotros” (233). Sus voces y pisadas quedan apagadas por la marcha estruendosa del tren. El desconocimiento los acomete, pues ni siquiera pueden estar seguros de que allí viaja, en efecto, el tan famoso príncipe. Aquella máquina antecede al verdadero ferrocarril soberano, especula Pedro Pascual, y después viene el avión, en cortejo, pero todos ellos quedan inmóviles. Que el cuento no se detenga en el encuentro con aquellos pobladores, sino que prosiga, que la mirada narrativa descienda desde el avión hasta enfocar al caballito, como protagonista, implica desmontar no sólo una perspectiva generalizadora de la macrohistoria, sino también una visión antropocéntrica de la historia y la literatura.

Una vez que han desaparecido los hombres, la narración se inclina hacia los instintos del animal. Los episodios se suceden con el cansancio, el hambre, el miedo como forzadas motivaciones de su conducta, pero proponiendo implícitamente una gradación entre ellas: “El cuadrúpedo obedece al hambre, más que a la fatiga” (236), “Una perdiz se desanuda del monte y levanta con sus pitidos el miedo que empieza a gobernar, más que el hambre, al animal” (236). En la cima de todos esos instintos está el reproductivo, el “ansia carnal” (238), que surge ante la presencia de una yegua montaraz. Para Schopenhauer, el instinto sexual es, en efecto, el núcleo de la voluntad en los vivientes. Tras él, se esconde la supremacía de la especie sobre el individuo: más importante que la sobrevivencia del fenómeno objetivado en un cuerpo individual está la viabilidad reproductiva que asegure la continuidad de la especie. Anota el filósofo que “al individuo sólo se le dan las fuerzas y los órganos justos para ir tirando y prorrogar su vida con un esfuerzo incesante; por eso un animal mutilado o debilitado

suele morir de hambre”²²⁸. Esta imagen resulta muy similar a la del cuadrúpedo mismo que presenta el cuento dibenedettiano. Pero aun llevado enteramente por estímulos que recaen en lo físico, la posibilidad de reintegración del caballo al mundo natural se ve constantemente obstruida por el componente artificial que carga: la carreta que, sin remedio, permanece unida a su cuerpo. Ese remanente cultural se convierte en una suerte de mutilación que termina arrastrándolo hacia su perdición. La carreta individualiza al caballo, lo vuelve único dentro del medio ambiente al que arriba, lo diferencia del resto de animales. El relato, en cierto sentido, hace lo mismo, al ofrecer una focalización particular que sigue sólo a ese animal. Con ello, aparece como trágico y absurdo el deceso del caballo, suceso que resultaría intrascendente desde el punto de vista de la especie. Si bien, entonces, la muerte parecería igualar a personajes humano y animal, es importante el añadido en el relato tras la expiración del equino. En su escena de muerte, Pedro Pascual se ve a expensas del poder de la naturaleza. Gramaticalmente, el personaje pierde su calidad de sujeto, y se vuelve, apenas, un receptor suspenso de las condiciones atmosféricas: “... lo recibe y lo acosa, lo ciega el agua del cielo. Lo achica, lo voltea, como si quisiera tirarlo a un pozo. Lo acobarda, le mete miedo” (235). Pero mientras que el cuerpo de Pedro Pascual queda destruido, «achicharrado», el de su caballo se verá «purificado» por el salitre y, por fin librado de la carreta, servirá como nido para una paloma. Esta imagen funciona como símbolo de una sucesión continua de la vida natural que finalmente, ya sin el sobrante cultural, sí parece alcanzar al caballito.

Es posible hacer una lectura de “Caballo en el salitral” que proponga ciertos paralelismos o analogías entre el animal del cuento y la existencia del ser humano. En esa línea se mueve el artículo crítico de Criach. Apunta la investigadora que el hombre “recorre

²²⁸ A. Schopenhauer, *El mundo como voluntad y representación 2*, op. cit., p. 637.

ciego su camino vital, pero libre. No obstante, teme la propia libertad; como el caballo amansado que, ante la ausencia de amo, se siente desamparado porque de cierto modo ha perdido el instinto”²²⁹. En efecto, la progresiva degradación corporal del equino hasta su descomposición final puede ser pensada como metáfora del dolor humano. El hombre, libre, sin una guía trascendente que le señale un camino, se ve, por eso mismo, asaltado por una perpetua incertidumbre. Por lo demás, la mencionada ceguera del animal también es un rasgo que se abre a las interpretaciones. “Ciego de luz” queda el caballito tras los relámpagos, y podríamos pensar en el Siglo de las Luces, momento histórico fundamental, que define un camino existencial del ser humano, libre de las riendas de Dios, pero sin poder alcanzar más el alimento espiritual que daba consuelo. En el cuento, la muerte del equino queda sellada por un movimiento desesperado en pos de la comida que carga. Giros desatinados que, aunque buscan la salvación, sólo logran apresurar el hundimiento en el salitral de donde ya no podrá escapar. Marcha circular, vertiginosa, absurda, como la del ser humano.



En el “Tríptico zoo-botánico con rasgos de improbable erudición”, Di Benedetto agrupa tres relatos en los que descuella la naturaleza animal y vegetal como marco ineludible —ya lo anticipa el título general bajo el que aparecen—, pero también como entresijo que remite, de uno u otro modo, a las vicisitudes de la vida humana. Es posible proponer dos ejes más que enlazan los tres textos —heterogéneos entre sí en lo que respecta a sus tramas— y los configuran, efectivamente, a manera de tríptico: el recuerdo y la migración. En el primero de

²²⁹ S. Criach, art. cit., p. 42.

los cuentos, “Vizcachas”, un personaje mezcla la historia acerca de uno de sus antepasados, europeo desarraigado que llegó a afincarse en la ciudad de Buenos Aires, con la narración propia, en presente, de su aventura de caza. Los saltos entre aquellos dos discursos, sin solución de continuidad, plantean una memoria que va más allá de los recuerdos personales. La memoria de los predecesores, una memoria heredada, se vuelve omnipresente cuando se reflexiona sobre la identidad que va forjándose un inmigrante. En el tercer relato, “Conejos”, tropezamos con otro personaje de raíces extranjeras. Los sucesos que se narran tienen lugar en la Patagonia del siglo XIX, pero Florence Taylor, la protagonista, posee un don particular: sus recuerdos alcanzan el futuro, ella *recuerda* hechos que acaecerán mucho después, ya durante el siglo XX. Se trata, como en el primer relato del tríptico, de un entrevero de tiempos, aunque ahora subvertido, proyectado hacia adelante: una herencia memorística inversa, en la que, aporéticamente, también los recuerdos de nuestros sucesores nos pertenecen. En el centro del tríptico, entre aquellos dos cuentos recién mencionados, figura “Sargazos”. Aquí, una voz narrativa en primera persona comienza por enunciar algunas características de su existencia que van acotando el misterio de su identidad. Una vida marina, la migración oceánica y las peculiaridades de su reproducción confluyen hacia el develamiento explícito de que es una anguila la que habla; no obstante, acto seguido, se declara que, en realidad, quien narra es un ser humano pensándose anguila.

Lo múltiple está en el centro de estos relatos desde su estructura tripartita. El término «zoo-botánico» acentúa aún más el carácter híbrido del tríptico. Sin embargo, es especialmente en “Sargazos” donde lo mixto, lo complejo, entendido como conjunto de elementos diversos, funciona como sustento temático y formal, y como potencial clave interpretativa. En este cuento, el empeño imaginativo por pensarse desde lo animal propone un doble movimiento. En primer lugar, hallamos la experiencia vital de un animal narrada

desde la primera persona. Pero la anguila no se presenta como una anguila en particular, sino más bien como representante de la especie en su conjunto y, por lo tanto, independiente de un cuerpo individual. En segundo lugar, en apenas una línea, “Pensando como humano y pensándome anguila” (345), el relato desenmascara el artificio prosopopéyico, aunque lo hace en el penúltimo párrafo, cuando el texto casi finaliza. El misterio acerca de quién habla se busca mantener lo mejor posible. El propio título del cuento, que no es explícitamente sobre el animal en cuestión —como sucede en los otros dos del tríptico—, funciona sólo a modo de pista, referente, en este caso, al Mar de los Sargazos, sitio de desove para las anguilas. Este, como lo hemos llamado, doble movimiento desencadena la multiplicidad semántica del cuento. Si, en efecto, sólo es realmente asequible para nosotros el pensar como humano, la narración sobre el viaje de las anguilas no puede sustraerse de paralelismos que apunten hacia la experiencia del hombre, tal como la vivencia de la expatriación, o de cualquier migración, forzosa o elegida. A la vez, la posibilidad de pensarse anguila nos devuelve un texto que puede versar sobre lo animal como tema literario que se sostiene en sí mismo, sin necesidad de reminiscencias simbólicas o alegóricas: un cuento centrado en la vida animal, la cual no aparece categorizada con respecto a la humana.

La construcción mixta del cuento habrá que buscarla también en los distintos tipos de discursos que convergen y se entrecruzan. La «improbable erudición» que estaría caracterizando al tríptico en su conjunto se devela en “Sargazos” como un afluyente de referencias, sin saltos abruptos, asemejando el recorrido de la anguila, por aguas dulces y saladas, por arroyos y playas, en su travesía al Mar de los Sargazos. Los datos zoológicos, históricos, geográficos, míticos se suceden uno tras otro, y la exactitud o fidelidad en cada uno de ellos luce menos importante que el hecho mismo de su encadenamiento, de una construcción conjunta acerca de la vida de las anguilas que se edifica mediante la

incorporación de muchos saberes. De ahí la importancia de que el cuento se remonte hasta Aristóteles, uno de los pilares de la civilización occidental. Como sabemos, Aristóteles, adalid del pensamiento naturalista, realizó múltiples investigaciones, basadas en observaciones y descripciones, rigurosas y sistemáticas, de animales y vegetales. Pero aquel punto de inicio pronto encuentra nuevos cauces. Y es que incluso el instruido Aristóteles ignora buena parte de la existencia animal de las anguilas²³⁰: “Cavilará Aristóteles: ¿dónde anidaron...? Nunca sabrá cuánto de lejos” (344). Las menciones salteadas de Aztlán, Diodoro, las amazonas²³¹ remueven los fondos del pensamiento naturalista y sacan a flote

²³⁰ En varios de los escritos sobre temas de biología, Aristóteles aplica su atención a las anguilas, animales que, en efecto, le parecen fascinantes. Un fragmento interesante y que encuentra relación con el cuento es el que dedica a su reproducción: “Las anguilas no proceden ni de apareamiento ni son ovíparas [...] Sin embargo, algunos creen que las anguilas procrean, porque se han encontrado en algunas anguilas pequeños gusanos intestinales, y afirman que las anguilas nacen de estos pequeños gusanos. Pero esto no es verdad, sino que nacen de las llamadas «entrañas de la tierra», animalillos que se forman por generación espontánea en el lodo y en tierra húmeda. Se han visto anguilas salir de estos animalillos, y si se los raja y abre, las anguilas se hacen visibles”. Aristóteles, *Investigación sobre los animales*, Madrid, Gredos, 1992, pp. 343-344.

²³¹ Aunque, como se ha dicho ya, la referencia exacta de las menciones históricas o míticas del narrador parece menos importante que su confluencia conjunta e incesante, no quiero dejar de asentar algunos datos, de «improbable erudición», sobre ellas. Esta información tal vez ofrezca pistas, al menos, de las lecturas que pudieron haber servido para la confección de “Sargazos”. En el cuento dibenedettiano se nombra Aztlán para aludir a lo que sería la Atlántida: “Acaso conocerá los pueblos dorados de Aztlán, de cuyas huestes, pasados los siglos, Diodoro, el historiador siciliano, pudo designar a los guerreros atlentoi que enfrentaron valerosa y fatalmente a las altivas amazonas” (344). En efecto, durante mucho tiempo, e incluso ya entrado el siglo XIX, diversos estudiosos –Augustus Le Plongeon, por ejemplo– propusieron una correspondencia entre las civilizaciones mesoamericanas y la mítica Atlántida, de donde habrían sido éstas originarias, y que, acorde con aquellos investigadores, explicaría la similitud fonética con el nombre Aztlán. Desde el temprano siglo XVI, López de Gómara, en su *Historia general de las indias*, escribe: “... pero no hay para qué disputar ni dudar de la isla Atlántide, pues el descubrimiento y conquistas de las Indias aclaran llanamente lo que Platón escribió de aquellas tierras, y en México llaman a la agua *atl*, vocablo que parece, ya que no sea, al de la isla. Así que podemos decir cómo las Indias son las islas y tierra firme de Platón, y no las Hespérides, ni Ofir y Tarsis, como muchos modernos dicen”. Francisco López de Gómara, *Historia general de las Indias y Vida de Hernán Cortés*, Caracas, Ayacucho, 1979, p. 314. Es de notar que las mismas islas Azores, uno de los destinos de las anguilas en su recorrido para desovar, fueron consideradas durante los siglos XVI y XVII como restos de la destruida Atlántida. Por otro lado, no encontré referencia alguna al término «atlentoi» como manera de nombrar a los habitantes de la isla Atlántida. En cambio, la mención a los escritos de Diodoro con respecto al tema de las amazonas es exacta; en el libro tercero de su *Biblioteca histórica*, leemos que las amazonas “después de atacar el territorio de los atlantes que habitaban la llamada Cerne, vencieron en el combate y, precipitándose contra los que huyeron dentro de los muros, se adueñaron de la ciudad; para aterrorizar de miedo a los habitantes de los alrededores, se comportaron crudamente con los cautivos y degollaron a los varones en edad militar y, tras esclavizar a niños y mujeres, arrasaron la ciudad. Al transmitirse la desgracia de los cerneos a sus compatriotas, se dice que los atlantes entregaron aterrorizados las ciudades mediante un tratado y proclamaron que harían todo lo que se les ordenase y la reina Mirina, comportándose benévolamente con

algunas formas de conocimiento que no pasarían por lo que, en la actualidad, consideraríamos estrictamente científico, pero que, sin duda, también han ido configurando el entendimiento humano a lo largo de la historia.

Sumado a lo dicho, es posible dilucidar una forma de conocimiento más, propuesta implícitamente en el relato. Frente a los verbos de pensamiento atribuidos a la labor de Aristóteles —cavilará, meditará—, el narrador, un hombre pensándose anguila, acude a otros que podríamos colocar en las antípodas del método científico: presiento, sospecho, intuyo. La aparición de estas dos formas de acercamiento a la realidad del mundo —la racional por un lado, la intuitiva por otro— recuerda la acérrima crítica al cientificismo que formuló Nietzsche. Fink, gran estudioso de la obra nietzscheana, lo resume muy acertadamente:

El científico se mueve entre conceptos sin saber ya que éstos son únicamente metáforas vacías, que han perdido su sentido. [...] Al hombre científico, que no penetra ya la mentira de los conceptos, contraponen Nietzsche el hombre intuitivo, el hombre artístico. El uno se ha salvado refugiándose en la casa, considera los conceptos como la esencia misma de las cosas; el otro conoce el engaño de todas las cosas fijas, y también el de las metáforas, pero se mueve libremente frente a la realidad: es creador y produce imágenes. Para Nietzsche el hombre intuitivo, el artista, es superior al lógico y al científico²³².

De este modo, la creación artística —la labor imaginativa, por ejemplo, de un mundo animal— encontraría derroteros más fructíferos siguiendo la vía intuitiva. Con todo, el cuento dibenedettiano parece desembarazarse incluso de aquella tajante bipartición nietzscheana. El relato, con sus diversas referencias, nos regresa continuamente al terreno de lo misceláneo. Todas las formas de acercamiento a la existencia de las anguilas se presumen, entonces, válidas, aun sabiendo de antemano que será imposible arribar a una última, definitiva e

ellos, les concertó su amistad y fundó una ciudad homónima de sí misma en lugar de la arrasada; estableció en ella a los prisioneros y a los nativos que quisieron”. Diodoro, *Biblioteca histórica*, III, 54. El pasaje recién citado puede leerse como una muestra del carácter belicoso y violento del ser humano, pero asimismo de su lado compasivo y benévolo. Doble naturaleza del hombre que hallaremos también en el final de “Sargazos”.

²³² Eugen Fink, *La filosofía de Nietzsche*, Madrid, Alianza, 1980, p. 40.

inmutable comprensión de lo animal.

En su repaso histórico de la relación entre hombre y animales, Simondon hace una importante acotación cuando departe sobre los estudios aristotélicos. El filósofo francés escribe que, según Aristóteles, en los irracionales “existe una memoria simple, *mnemé*, que se opone a la anamnesia. La *anamnesis* es reservada al hombre porque supone rememoración, conciencia, esfuerzo para recordar, es la facultad de memorización o rememoración. La *mnemé* es memoria directa, memoria espontánea”²³³. En “Sargazos” lo atávico es un punto nodal en el acercamiento a la existencia de los animales. Las “hilachas de la herencia” (344) que las anguilas conservan —esa memoria simple a la que se refiere Aristóteles— guían sus movimientos y determinan su devenir. Se trata de un conocimiento instintivo, en el que no hace falta la mediación del raciocinio. Esta memoria compartida pone de relieve, nuevamente, la condición múltiple de lo animal. Formalmente, el cuento utiliza un vaivén entre tiempos verbales, y entre el singular y el plural de la primera persona para mostrar dicha condición: “Preocupé la mente de Aristóteles, el naturalista” (343), “Preocupo a Aristóteles, naturalista” (343); “... emprendo la odisea” (343), “... partimos hacia donde él no logra imaginar” (344). Los lances de una anguila son los de toda la especie, en cualquier tiempo, en cualquier lugar. Esta pérdida de la individualidad implica también una suerte de inmortalidad. Schopenhauer plantea que, en los vivientes, “aquello que desaparece y aquello que ocupa su lugar son uno y el mismo ser, el cual sólo ha experimentado una pequeña transformación, una renovación de su existencia [...] la muerte es para la especie lo que el sueño para el individuo”²³⁴. Una anguila es todas las anguilas que han existido y que existirán. La pérdida del cuerpo individual, en el fondo, nada representa. En el cuento dibenedettiano,

²³³ G. Simondon, *op. cit.*, pp. 39-40.

²³⁴ A. Schopenhauer, *El mundo como voluntad y representación 2*, *op. cit.*, p. 626.

mientras se piensa animal, la voz narrativa se reconoce parte de una multiplicidad intemporal: “Uno que otro sector, de la muchedumbre que somos, merma, a expensas del artero bocado de los escualos. Pero subsiste la cantidad innumerable” (344). El ciclo reproductivo y el ciclo migratorio son reflejos del ciclo mayor e inevitable de una existencia que se rige por la voluntad de vivir. “Así, siempre” (345).

Pocas líneas después, la ya mencionada mezcla de discursos conduce a una nueva reflexión del narrador que, esta vez, podría ser leída desde la propia biografía del autor²³⁵:

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 (344-345).

El cuento parece desplegar una especie de memoria atávica humana, un lazo indisoluble con los antepasados, incluso con los que cada uno elige, más allá de la sangre, por afinidades artísticas, geográficas, etcétera. Sin embargo, en el hombre, la vida individual y la conciencia personal no se pierden, no se dispersan en lo múltiple. El narrador se afirma en su individualidad con esa repetición del pronombre singular, del «yo». Las pequeñas referencias personales que enumera develan que, a pesar del intento imaginativo, no es posible acceder, enteramente, a un más allá de nosotros mismos.

En este cuento, las migraciones inevitables de las anguilas y la sangre inmigrante que el narrador dice tener remiten a algo perdido, a un lugar alejado. Las múltiples alusiones

²³⁵ Menciona Di Benedetto en una entrevista con Joaquín Soler Serrano: “Los abuelos, hasta donde yo conozco, son de Italia, si Sicilia es Italia. [...] Y parece que sí, que les sigo en todo, porque mi cuerpo se ha configurado tal esas raíces. [...] [Los abuelos paternos] también proceden de esa región cálida y pobre de Italia, muy vitivinícola, trasplantando eso a las costumbres familiares, a su trabajo, al de mi padre incluso, que era enólogo”. A. Di Benedetto, *Escritos periodísticos (1943-1986)*, op. cit., p. 514.

insulares —las Azores, Aztlán como isla, Sicilia, la Atlántida— pueden pensarse, también, en tanto remanentes de la utopía, de un no-lugar vedado para el hombre. Pero aquí, los antiguos modelos utópicos basados en la razón y el progreso científico —basta pensar en *La Nueva Atlántida* (1626) de Bacon— quedan desarticulados. La verdadera utopía, parece decir Di Benedetto, es la vida animal. Del otro lado, el hombre, el «animal absurdo», como escribe Nietzsche, carente de las seguridades instintivas y colectivas de los animales, queda atrapado en su propia travesía existencial, errática y sin destino.



Si regresamos, por un momento, a “Ortópteros”, ese cuento que representa, de alguna manera, un cierre en la cuentística de nuestro autor, recordaremos, entre los sucesos extraños que ocurren en el relato, la insólita aparición final de Garrick. Históricamente, Garrick (1717-1779) fue un actor británico de tal fama e importancia que incluso Schopenhauer, al momento de departir «a propósito de la teoría sobre lo irrisorio», lo menciona para referir una anécdota:

El actor Garrick se puso a reír en medio de una tragedia, porque en la platea estaba sentado un carnicero que, para secarse el sudor, había puesto entretanto su peluca a su enorme perro, que miraba hacia el escenario apoyado con las patas delanteras sobre la barandilla del palco, lo que provocó en Garrick el concepto de un espectador. Ciertas figuras animales como las de los monos, canguros, jerbos y otros por el estilo nos parecen a veces irrisorias, porque algo en ellos nos parece de aspecto humano y nos hace subsumirlo bajo el concepto de figura humana, a partir de la cual percibimos su incongruencia con él²³⁶.

En cierto sentido, muchos de los vínculos entre humano y animal que hemos examinado a lo largo de todo este capítulo pueden leerse a la luz de esta cita. Di Benedetto se ha construido

²³⁶ A. Schopenhauer, *El mundo como voluntad y representación 2*, op. cit., pp. 135-136.

él mismo como una especie de Garrick que, al observar al hombre a través de una lente animal, puede reconocer lo absurdo de la existencia humana. Pero, aquí, más que cómica, la mirada luce siempre dramática²³⁷.

Así, unas veces, las actuaciones de los irracionales funcionan como un reflejo literario que desnuda el propio comportamiento humano, inmerso en una existencia anegada por la violencia y la agresión al prójimo. Otras veces más, el reflejo expone lo que para el hombre resulta inalcanzable: el entendimiento atávico, el reconocimiento en lo múltiple, la «serenidad de espíritu» del animal, en comunión con su estado natural. En cualquiera de los casos, en Di Benedetto, el encuentro con lo animal nunca es inocuo. Escribe Varela que, en el marco de la reflexión de nuestro autor sobre el hombre,

la violencia, la ambivalencia de lo humano, la constante oscilación entre el Bien y el Mal surgen una y otra vez. Pero es tanto el dolor que le provoca, que debe acudir al distanciamiento a través de lo animal —que es proyección pero también distanciamiento creativo— para poder insistir en lo que para él termina siendo el gran misterio de lo humano: la libertad de elección, la capacidad atormentadora de poder volcarse hacia uno y otro lado del fiel de la balanza²³⁸.

Es cierto, acudir a lo animal para hablar del hombre es, en cierto sentido, un distanciamiento, pero, paradójicamente, esa visión dibenedettiana, en apariencia extrínseca, logra un acercamiento a las profundidades más recónditas de lo que significa ser humano.

Por lo demás, los animales de estos cuentos cargan siempre una parte insondable, que rebasa incluso la interpretación de Varela. Los irracionales pueden apegarse a una caracterización natural, como el equino de “Caballo en el salitral”, guiado por sus instintos, intentando sobrevivir como lo haría cualquier animal suelto, de manera repentina, en su

²³⁷ En “Ortópteros”, leemos que, si bien los ingleses tenían razones para catalogarlo como actor cómico, al llegar a América, Garrick “había continuado con su verdadera vocación, el arte dramático” (607).

²³⁸ F. I. Varela, “Reino de hombres...”, art. cit., p. 295.

hábitat. Pueden, asimismo, rehuir considerablemente de una representación corriente, como los insectos de “Bizcocho para polillas”, cuyo comportamiento, según el mandato de un desconocido amo, es incomprensible para el narrador y lo sumerge, entonces, en una existencia absurda, fuera de sus alcances, cuya única salida parece ser la muerte. Así, aunque los personajes humanos habitan también este universo literario, son sólo un integrante más, sin gradaciones claras entre bestias y hombres, las más de las veces. Y, con todo, algo parece distinguir a estos últimos: la ausencia de certezas. El narrador de “Bizcocho para polillas” se pregunta, kafkianamente, cuál puede ser su culpa, causante del castigo. La incertidumbre y el hermetismo inscriben el relato en el absurdo. El protagonista de “En rojo de culpa” está lleno de cuestionamientos —declara— que no están a su alcance. Su discurso queda sellado por oscuridades e interrogantes diegéticas. El narrador de “Es superable”, cuando, en su transitar entre existencias, se reconoce en un cuerpo humano, conjetura que su vida es, acaso, «una trama maligna o descuidada» de la que es víctima. La facultad de razonar le causa una infinita angustia y su devenir incesante lo transporta de un desgarramiento a otro.

Esa suerte de desmigajamiento —esa desintegración de la corporalidad— se tematiza en diversos de los cuentos aquí estudiados a través de la devoración. Encontramos protagonistas despedazados, quebrantados por la culpa, alejados de cualquier reconocimiento familiar en el mundo que habitan. Estos personajes estarán, entonces, marcados irremediablemente por la soledad. Su individualidad contrasta con la multiplicidad animal. Polillas, ratones, hormigas, langostas, aves, anguilas se afirman en lo múltiple. Un conocimiento vedado para el hombre guía sus pasos. Del otro lado, sin poder deshacerse de su individualidad, sin un instinto —como el de las anguilas en “Sargazos”— que lo guíe en el camino de ida y vuelta, sin una nueva Atlántida hacia la cual dirigirse, el hombre se asemeja al equino de “Caballo en el salitral”, cargando sin remedio la carreta de la cultura, dando

tumbos erráticos que terminan por trazar el dibujo absurdo de su existencia. Cautivos en reyertas, figuras marginadas, consumidos por la culpa y la soledad, víctimas o criminales, deudores de violencias pasadas, de pecados transferidos como peste, desgarrados en el sinsentido de la existencia, los personajes dibenedettianos parecen estar siempre en una lucha, en una contienda contra un mundo carente de seguridades y de sentidos intrínsecos. Esta escisión entre el hombre y el mundo encuentra en Di Benedetto un derrotero cáustico y cruel. Hay un rastro, una huella de la contienda: es el cuerpo de los personajes, fragmentado pero no desaparecido.

La heterogeneidad dibenedettiana se hace nuevamente presente y dos de los relatos aquí analizados desafían la muchedumbre animal. El gato de “Algo del misterio” es uno y es único, sin par en su especie. Descubrimos que mientras más se aleja el minino de su condición animal y, merced a la adquisición de conocimientos culturales, se acerca más a la humana, la violencia y la crueldad se hacen presentes. La capacidad de reflexionar lo enfrenta a la indeterminación, al desconocimiento de sí mismo y de lo que, acaso, él supone haber creado. El equino de “Caballo en el salitral”, por su parte, sin rastros de prosopopeya, queda impedido de un retorno a lo plural, a una manada, debido al remanente humano —cultural, entonces, al igual que con el gato antes mencionado— que carga: aquella carreta de la que no podrá desasirse. Caballo y felino quedan excluidos de lo múltiple y parecen perder su lugar en el mundo, como le ha sucedido al ser humano. Las disgregaciones de los cuerpos en varios de estos relatos —las migajas de pan que servirán de alimento a los pájaros, los huesos del caballo que harán las veces de nido— son, acaso, el único viso de esperanza: un retorno a la multiplicidad, una restitución futura que los devuelve finalmente al mundo natural.

Las disoluciones corporales implican, también, un cuestionamiento de la libertad humana. Lo más propio de cada individuo, su cuerpo, queda fuera de los límites de su

voluntad. La transmigración propuesta en “Es superable” —esa sucesión continua entre existencias— muestra que las libertades humanas son magras. En cualquiera de sus formas materiales, el protagonista del cuento está sometido a un poder opresivo. La literatura dibenedettiana, apelando en muchas ocasiones, directa o sesgadamente, a escenarios regionales, a materias propias de la historia argentina —y, por añadidura, latinoamericana—, evidencia que la libertad, aquí, puede ser realmente exigua. Los cuerpos son sometidos y desbaratados incluso antes de la muerte. Lo criminal no es una incoherencia que atenta contra la regularidad de un sistema social, es la regularidad. El poblado —el mundo— donde habitan los personajes de “Los reyunos” es indiferente a sus sufrimientos. Las tramas policiales de este cuento y de “Ortópteros” se diluyen en significados ambiguos e inestables. El sometimiento llega a ser tan extremo que, incluso, la libertad de quitarse la vida parece cancelada en varios de los relatos. Como lo hemos visto, el protagonista de “Es superable” lamenta, más que nada, morir “antes de cuando yo podía querer morir y por una muerte que se me da, no que me doy” (55). El de “Bizcocho para polillas” debe convencer a los insectos para que le quiten la vida, pues, lo sabe, sus tentativas de inmolación serían infructuosas. De este modo, hasta el suicidio —extrema respuesta al sinsentido de la existencia— le es arrebatado al hombre.

En algunos de estos relatos se hace presente un continuo devenir hombre-animal y animal-hombre, sin resolución definitiva. Los protagonistas nunca llegan a ser completamente animales y, quizá más inquietante aun, tampoco enteramente humanos. De fuerte impronta kafkiana, los cuentos de Di Benedetto que ocupan esta categoría presentan personajes que oscilan, incesantes, entre lo animal y lo humano, y que no se dejan atrapar en interpretaciones simbólicas unívocas o de carácter fabulístico. Por su parte, los textos dibenedettianos que hablan *desde* lo animal acuden, de manera general, a una narración con

fuertes marcas de oralidad. Se trata de narradores a veces un tanto etéreos, sin ningún narratario a la vista. Las violencias y culpas del hombre toman entonces nuevos carices, sombrías crestas a ojos de ese otro. A la par, serán los narradores o personajes animales los únicos que parecen hallar algunas bondades en nosotros. El gato de “Algo del misterio” reconoce que los hombres “aunque se causan el daño unos a otros, también se hacen el bien unos a otros” (87); el narrador pensándose anguila de “Sargazos” afirma: “El fuego que nos aplica es uno de los tantos que enciende, incluso para alcanzar a sus semejantes. Con algunos mata y con otros ama” (345). Ese insistente atisbo de la complejidad humana, mas imaginada desde un lugar otro, desde una condición animal, será una obsesión dibenedettiana.

Gracias a la literatura, nuestro autor, por un momento, parece subsanar aquella «pérdida histórica» —siguiendo a Berger— que ha representado la imposibilidad de una mirada intercambiada entre hombres y animales. A final de cuentas, ante una existencia, en el fondo, incomprensible, sumida en la incertidumbre y lo contingente, ante el sentimiento de lo absurdo que todo ello le provoca al ser humano, el flanco de la literatura dibenedettiana estudiado en este capítulo estaría proponiendo subvertir la mirada, concebirla exógena, alterna, que trascienda los límites humanos: una mirada animal.

CAPÍTULO 4. EL HOMBRE EXTRAVIADO: JUICIOS, CÓDIGOS Y PENITENCIAS

4.1 Algunas trazas kafkianas preliminares

En 2016 aparece la ya antes mencionada edición de *Zama* traducida al inglés y publicada en la NYRB Classics. Poco tiempo después, J. M. Coetzee compone, a propósito de la edición, un texto que rebasa ampliamente los confines de la reseña y se convierte en una invitación entusiasta a conocer la obra de Antonio Di Benedetto: “A Great Writer We Should Know”. En su artículo, el Nobel sudafricano nombra a Kafka como una figura importante para entender la literatura del autor mendocino. Kafka, “the writer who did the most to shape Di Benedetto’s art”²³⁹, consigna Coetzee, y sus palabras nos delinean la imagen de una escritura moldeada desde la densa arcilla kafkiana. En nuestras tierras, tres años antes del texto de Coetzee, el escritor argentino Germán Cáceres, en un pequeño ensayo de apenas dos páginas, había llamado a Di Benedetto «un Kafka latinoamericano»²⁴⁰. El escrito de Cáceres, más bien de divulgación, se limita a comentar someramente los libros del autor mendocino, sin hacer mayor referencia a los vínculos con el escritor checo. No obstante, las palabras tanto de

²³⁹ Ver J. M. Coetzee, “A Great Writer We Should Know”, *The New York Review of Books*, Nueva York, 19 de enero de 2017.

²⁴⁰ Ver Germán Cáceres, “Antonio Di Benedetto: un Kafka latinoamericano”, *Archipiélago*, vol. 21, núm. 84, 2014, pp. 33-34.

Cáceres como de Coetzee reafirman un planteamiento que ha sido habitual en el itinerario de lectura dedicado a nuestro escritor: Kafka está en el meollo de la narrativa de Di Benedetto. Esta idea incluso la podemos encontrar trasladada a la ficción si recordamos el cuento de Roberto Bolaño “Sensini”, en el que, bajo la estampa del personaje que da nombre al relato, reconocemos a un Di Benedetto figurado²⁴¹.

Como también ya se ha indicado, muchos de los afanes críticos que relacionan a Di Benedetto con Kafka se basan en el estudio de las novelas del escritor mendocino²⁴². Aun así, algunos de los investigadores reconocen que, en este universo narrativo atravesado por «preocupaciones» en común, lo kafkiano alcanza, sin lugar a dudas, su cuentística. En la tesis de Mauro Castellarín leemos que la culpa, marca indeleble de diversos protagonistas dibenedettianos, se hace presente tanto en algunas novelas, como en varios cuentos de *Mundo animal*, en los que

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 espacio²⁴³.

²⁴¹ En el relato de Bolaño, el narrador menciona que al leer la novela principal de Sensini, los críticos encontraron “una especie de Kafka colonial”. En la trama, también es significativo que el hijo de Sensini se llame Gregorio: “Dime una cosa, le dije, ¿por qué le puso tu padre Gregorio a Gregorio? Por Kafka, claro, dijo Miranda. ¿Por Gregorio Samsa? Claro, dijo Miranda”. Ver Roberto Bolaño, *Llamadas telefónicas*, Barcelona, Anagrama, 1998.

²⁴² Diego Niemetz, por ejemplo, dedica un artículo a rastrear distintos motivos kafkianos en *Zama*: la presencia animal, lo pesadillesco, la angustia, la espera con visos de infinitud, el poder burocrático y la insignificancia de la vida humana frente a él, entre otros. Ver Diego Niemetz, “Kafka en la obra de Antonio Di Benedetto”, *Piedra y Canto*, 2003-2004, núms. 9-10, pp. 91-107.

²⁴³ T. L. Mauro Castellarín, *op. cit.*, pp. 140-141.

En realidad, los cuentos dibenedettianos que hallan en la culpabilidad de sus personajes uno de sus fundamentos narrativos no se limitan a *Mundo animal*, según se muestra a lo largo del presente capítulo. Podemos, por lo pronto, mencionar “Aballay”, de *Absurdos*, relato que parte también del sentimiento de culpa de su protagonista, pero que, sin tintes fantásticos, transita por senderos narrativos diferentes a los textos del primer libro de Di Benedetto.

Otro trabajo de investigación que reconoce la impronta de Kafka, particularmente en la primera narrativa de nuestro autor, es el libro de Malva Filer:

La influencia de Kafka es evidente en *Mundo animal* (1953) y en *El pentágono* (1955). *Zama* (1956), dedicada a “las víctimas de la espera”, transmite una preocupación obsesiva que asociamos, también con el autor de *Das Schloss* (*El castillo*). Diego y el protagonista de Kafka, en esa novela, sufren parecido destino. Atrapados en un laberinto burocrático y en el papel de eternos postulantes, agotan sus fuerzas y sucumben, moral y físicamente, mientras esperan el reconocimiento de una autoridad desconocida (*Das Schloss*) o lejana (*Zama*) que justifique su existencia²⁴⁴.

En efecto, la presencia de una «autoridad» incomprensible o inalcanzable, pero cuyo poder se deja sentir siempre sobre los personajes, impregna de un aire kafkiano diversos textos de Di Benedetto. Pero aquellas cualidades que Filer reconoce principalmente en *Zama* se diversifican en su caracterización literaria cuando nos acercamos a los cuentos del escritor mendocino. De este manera, lo kafkiano, más que una traslación, se convierte en una relectura fraguada por Di Benedetto, que se concreta en múltiples y novedosos modos ficcionales. En algunos cuentos estudiados en el presente capítulo, por ejemplo, los jueces —máxima figura de autoridad—, sin perder el aire kafkiano, pueden llegar a ser realmente heterogéneos y tomar formas muy distintas, tramadas desde lo fantástico, lo maravilloso o, incluso, desde la dicotomía histórica de civilización y barbarie.

²⁴⁴ M. Filer, *La novela y el diálogo de los textos: Zama de Antonio di Benedetto*, op. cit., p. 75.

Fuera de estas aproximaciones críticas centradas en el estudio de las novelas, podemos destacar también el planteamiento que hace Premat en la introducción a los *Cuentos completos* del escritor mendocino. El crítico indica que varios relatos de Di Benedetto estarían incluso más cerca de Kafka que de otros autores importantes de la tradición argentina como son Cortázar y Borges:

Mientras que Cortázar integra la irrupción de lo otro perturbador en una cotidianeidad neutra o Borges inventa la desestabilización caótica de la lógica desde el sistema racional de pensamiento, en Di Benedetto no hay una confrontación de dos realidades o dos dimensiones opuestas. Él se encuentra quizás más cerca de las particularidades de la literatura kafkiana: una percepción onírica del mundo, en donde no se puede distinguir lo real de lo soñado, lo temido de lo sucedido, lo verosímil de lo inverosímil, construyendo en sus textos alegorías infinitamente significativas. Un universo pesadillesco, sin un afuera, una normalidad o un punto de referencia en donde refugiarse²⁴⁵.

Aunque las palabras de Premat se refieren específicamente a los cuentos dibenedettianos de corte fantástico, podemos proponer cierto sesgo si las pensamos a la luz de otros textos que colindan con el realismo. En particular, tres de los relatos estudiados en este capítulo tienen coordenadas espacio-temporales concretas²⁴⁶, con lo que existe una referencia directa al mundo factual. De este modo, el «universo pesadillesco» se llega a revelar, sin necesidad de la alegoría, como el nuestro propio, impregnado de extrañeza y, asimismo, carente de algún «refugio» al cual escapar.

Finalmente, además del artículo de Arce²⁴⁷ —encauzado al estudio de lo animal según se comentó en el capítulo pasado—, otro de los muy pocos textos críticos que, sin recurrir a las novelas como núcleo del análisis, delinea alguna traza vinculante entre un cuento

²⁴⁵ J. Premat, “Lo breve, lo extraño, lo ajeno”, *op. cit.*, p. 19.

²⁴⁶ El inicio del siglo XX en la provincia mendocina, en “El juicio de Dios”; Jáchal, departamento de la provincia de San Juan y la mención de Facundo, «por una acción reciente», en “Aballay”; el viento Zonda y las batallas del Marne, en “Onagros y hombre con renos”.

²⁴⁷ Ver R. Arce, “Del símbolo a la metonimia vía Kafka. *Mundo animal* de Antonio Di Benedetto”, art. cit., pp. 125-144.

dibenedettiano y Kafka es el de Marcelo Cohen. El escritor porteño realiza una lectura de “Aballay” sumamente reveladora, en la que observa el relato como una figuración de la lucha del hombre en este mundo, en tensión entre el nihilismo y el deseo de salvación. Cohen apunta que en todas las culturas que se han desarrollado, de uno u otro modo, bajo el concepto de un Dios único, subyace la noción de que “venimos de origen con una falta ya cometida, cuyo resumen sería la frase que Yahvé dispara a Job cuando Job le pide explicaciones por sus desgracias: Pero cómo te atreves. ¿Dónde estabas tú cuando yo creé el mundo? Como dejó bien patente Kafka, esa admonición y la condena que trae aparejada se realiza fuera del Paraíso”²⁴⁸. De esta forma, Cohen avizora en Aballay estigmas que acaso compartimos todos los seres humanos: un origen culpable, un anhelo de expiación, una marcha vital cargada de sufrimientos, muy alejada de lo edénico.

Este sucinto repaso del estado de la cuestión ha buscado mostrar que si bien cuestiones como la culpa, los juicios y los castigos en la narrativa de Di Benedetto parecen de una indudable impronta kafkiana, queda aún mucho terreno por explorar ya que estas materias no han sido estudiadas con amplitud en los cuentos. Junto con ello, el afán ecuménico de la obra dibenedettiana —esa «sana asimilación de la cultura universal» de la que hablaba nuestro autor— nos permite emplear en los análisis los más variados referentes, no necesariamente tomados en cuenta hasta ahora por la crítica. En el caso de lo kafkiano, sabemos que la bibliografía puede tender a lo infinito. Las páginas que se han escrito sobre la obra del autor checo, durante más de un siglo, parecen inagotables. Con todo, para el caso muy concreto del presente capítulo, dos lecturas resultaron especialmente iluminadoras: las de Walter Benjamin y Roberto Calasso.

²⁴⁸ Marcelo Cohen, “El mediador”, *Hispanamérica*, abril de 2010, año 39, núm. 115, p. 7.

Como sabemos, Benjamin dedicó numerosas reflexiones a la obra de Kafka. En cartas, conferencias y ensayos, el filósofo alemán volvió asiduamente a los textos del escritor checo para proponer múltiples fulgores interpretativos. Pero, quizá, más que en sus hallazgos —de más está decir que enormemente valiosos— es en su lectura misma, en la forma de acercarse a la obra, donde podríamos encontrar la lección más valiosa que el filósofo alemán nos hereda. Kafka “tomó todas las precauciones imaginables en contra de la clarificación de sus textos. Hay que ir avanzando a tientas en su interior con circunspección, cautela y desconfianza”²⁴⁹ apunta Benjamin. De ahí que su búsqueda se desvíe constantemente hacia lo escondido, lo secreto, lo inasible que ocultarían las imágenes kafkianas. Se trata, al mismo tiempo, de un principio que recorre buena parte de la narrativa del autor de *El proceso*: los códigos están fuera de la vista del acusado, las leyes son inasequibles, las transgresiones de los personajes, aunque se dejan sentir en el castigo, nunca están plenamente clarificadas. Agrega Benjamin que “el mundo de Kafka es un teatro del mundo. El ser humano aparece en él subiendo a un escenario. [...] Los criterios según los cuales se realiza la admisión son inaccesibles”²⁵⁰. Sin respuestas ni porqués, atrapados en el escenario del mundo —plantea Benjamin—, para los personajes kafkianos seguir con la actuación es, acaso, la única posibilidad de redención.

Saltando entre focos temáticos, pasando libremente de una novela a otra y de allí a los cuentos, Calasso despliega un abanico de intuiciones que parece demostrar, una vez más, que la literatura de Kafka —sus posibilidades de lectura— es inagotable. Entre otras, una idea muy sugestiva que el escritor italiano enuncia se relaciona con la percepción de la extranjería

²⁴⁹ Walter Benjamin, “Franz Kafka en el décimo aniversario de su muerte”, en su libro *Iluminaciones*, Madrid, Taurus, 2018, p. 168.

²⁵⁰ *Ibid.*, pp. 168-169.

de los personajes como sinónimo de culpabilidad. De hecho, todos los protagonistas de las novelas kafkianas están determinados por alguna forma de extranjería:

Karl Rossmann es el extranjero en el sentido más radical y literal: el adolescente expulsado de su patria que se ve arrastrado a un continente nuevo. K. es el extranjero en el sentido tradicional: aquel que llega de la ciudad a una aldea de campo, cerrada e inhóspita. Josef K. es extranjero en el sentido del ignaro que se ve arrojado al interior de una gran organización que lo absorbe²⁵¹.

En *El proceso*, lo más conocido y familiar se vuelve de pronto extraño, pero más aún porque, sin haberlo sospechado, el protagonista descubre que esa extrañeza ha estado, en realidad, siempre presente. Así, “Josef K. se ve obligado no a entender sino a reconocer la existencia de otro mundo, escondido desde siempre en su propia ciudad, pero en lugares anónimos y anodinos”²⁵². El «despertar» de Josef K. —el de Gregorio Samsa, también— lo devuelve a una otredad inextinguible que, de algún modo, había estado invariablemente allí.

Un mundo sin leyes claras y accesibles, como lo ha mencionado Benjamin, que obliga a sus habitantes a sentirse ajenos y extraños, según lo dicho por Calasso, son particularidades cardinales de la literatura kafkiana que distinguiremos también en los cuentos del escritor mendocino. Y si bien departir sobre tribunales, juicios y castigos en Di Benedetto —quizás en cualquier escritor después de Kafka— implicará volver una mirada constante sobre la obra del escritor checo, a lo largo de los análisis podremos reconocer, asimismo, que los relatos dibenedettianos abren y recorren sus propios senderos. Los códigos de valores regionales y las creencias colectivas, por ejemplo, prevalecen en estos cuentos, que no podrán pensarse dejando de lado el contexto histórico-social o la propia tradición literaria.

²⁵¹ Roberto Calasso, *K.*, Barcelona, Anagrama, 2005, pp. 169-170.

²⁵² *Ibid.*, p. 225.

4.2 Un tribunal de bestias cubiertas

En un episodio central del relato de Kafka “En la colonia penitenciaria”, el oficial encargado de la máquina de castigo le informa al viajero invitado a observar una ejecución: “El principio por el cual me rijo es: la culpa está siempre fuera de duda”²⁵³. Un principio que, ubicuo, parece rebasar los confines del relato para acometernos a todos: “Kafka pone de manifiesto cómo nos sentimos culpables hasta sin haber cometido nada, cómo se percibe igual que si fuera una culpa la propia impotencia frente a la vida”²⁵⁴, apunta Magris. Como en Kafka, en los cuentos de Di Benedetto, la culpa parece entreverarse persistentemente con el absurdo. No podremos escapar del encuentro con personajes envueltos en juicios empañados por la sinrazón, con poderes superiores que se precipitan sobre el acusado, con condenados indefensos pagando alguna culpa incierta. De esta índole son los dos cuentos estudiados en este primer apartado, cuentos muy distintos entre sí, pero en los que se presenta de forma manifiesta un juicio a lo largo de la narración: “Sospechas de perfección”, de *Mundo animal*; y “El juicio de Dios”, de *Cuentos claros*.



“Sospechas de perfección” narra, en primera persona, la historia de un vendedor de libros que arriba a una región habitada por moradores que no saben leer. El comerciante se decide a enseñarles, con la pretensión final de venderles su mercancía. Los residentes se entregan a

²⁵³ Franz Kafka, *Ante la ley. Escritos publicados en vida*, Barcelona, Debolsillo, 2012, p. 137.

²⁵⁴ Claudio Magris, *Utopía y desencanto*, Barcelona, Anagrama, 2001, p. 114.

las clases pero, al descubrir las intenciones ocultas de comercio, enjuician a su nuevo maestro y lo condenan a muerte. El ajusticiamiento es asignado a un pelotón de hormigas, que devora el cuerpo del condenado hasta dejarlo en el esqueleto. Se llama, poco después, a un nuevo regimiento de hormigas —ahora voladoras—, para que continúe el trabajo de las primeras, y engulla, incluso, los huesos²⁵⁵. Sin embargo, el condenado, en un sentido discurso, se dirige a ellas y las convence de que lo salven. Las hormigas voladoras transportan al narrador hasta la frontera con otro pueblo, donde, merced a que se alimenta continuamente de un río de leche que corre por aquel lugar, recupera su cuerpo entero. Esa nueva región, inundada de perfecciones y hospitalidades, le resulta sospechosa al protagonista y, tras poner en obra un «plan bélico», que consiste en dañar algunos de sus monumentos para “perturbar el equilibrio de ese territorio” (82), es finalmente llevado a un nuevo juicio. La sentencia, que parece otorgar al personaje una vida recta y tranquila, desemboca, intempestivamente, en la petición —o mandato— del juez de utilizar los conocimientos que tiene de la gente y del territorio de la comarca anterior, en la que se hizo pasar por maestro, para conducir huestes armadas, la milicia de este segundo pueblo, en una invasión en contra del primero.

En el principio era la mentira: “Creo yo que nada se me opuso porque, al entrar y en todos los sucesivos registros, hice poner que era maestro de vocación. Se pensó que mentía, porque allí nadie cree en la vocación, y como la mentira es una de sus formas de expresión normales, se me aceptó como uno de ellos” (77). Las primeras palabras de “Sospechas de perfección” establecen, así, una doble introducción: la diegética, denotada por la entrada del

²⁵⁵ Se trata de una nueva figuración dibenedettiana en la que se hace presente la devoración, lo que emparenta este texto con algunos de los analizados anteriormente. El relato, sin embargo, aparece en este capítulo ya que se consideró que los episodios de los juicios tenían más repercusiones interpretativas. Por lo demás, aunque aquí la tropelía contra la corporalidad se relaciona de nuevo con el castigo, la devoración es sólo un estado intermedio que da paso a una posterior recuperación del organismo.

narrador en una comunidad ajena y, al mismo tiempo, la del lector, en un relato señalado por la mentira. Desde los mandamientos divinos de las tres principales religiones monoteístas —bien llamadas religiones del libro²⁵⁶— hasta las leyes civiles asentadas en códigos y constituciones modernos, la palabra escrita luce como fundamento ineludible en la práctica y comprensión del derecho y del sistema judicial. El cuento dibenedettiano, sin embargo, desestabiliza el vínculo entre escritura e impartición de justicia. Sin apenas detalles geográficos o caracterizaciones ilustrativas, el lugar primero al que llega el personaje encuentra sus principales distintivos en el hecho de que, allí, “nadie sabía leer” (77), y en la autodescripción que enuncia uno de sus mismos habitantes: “... éste es un país amante de la justicia” (78). Aunque el desconocimiento de la lectura parece, por añadidura, implicar el de la escritura, se menciona un «Código», al que se acudirá para justificar la posterior condena de muerte contra el recién llegado. Y cabe recordar que, en las primeras líneas del relato, el protagonista afirma que su presentación como maestro quedó asentada en los «sucesivos registros» del lugar. Ciertamente, Código y registros podrían llegar a pensarse exentos de la escritura. El Código, por ejemplo, cuya letra mayúscula lo dota de una importancia capital, cercana a lo religioso, estaría acaso anclado en una memoria colectiva, que contuviera una ley consuetudinaria de muerte, único castigo ante la infracción. En su estudio sobre *El proceso* de Kafka, Walter Benjamin declara que el enjuiciamiento contra K. “nos devuelve a un tiempo muy anterior a la entrega de las doce tablas de la ley²⁵⁷; a un mundo primitivo sobre el cual una de las primeras victorias fue el derecho puesto por escrito. Pero, aunque

²⁵⁶ Entre las coincidencias que encuentran cristianismo, judaísmo e islam se destaca “la consignación de una revelación de Dios al hombre, normativa para siempre y dada de una vez por todas, en la forma de un escrito de revelación; se trata de religiones de la palabra y del libro”. Hans Küng, *El cristianismo*, Madrid, Trotta, 2013, p. 45.

²⁵⁷ Código legal, pilar de todo el derecho romano, expuesto públicamente en doce tablas de madera y más adelante en bronce.

aquí el derecho escrito aparece en los libros de leyes, estos son secretos, por lo que, basándose en ellos, el mundo primitivo practica su dominio de forma aún más incontrolada”²⁵⁸. El país primero de “Sospechas de perfección” es vecino de aquel «mundo primitivo» de Kafka. El acceso a las leyes está vedado para el personaje dibenedettiano desde el momento en que no hay un sustento material que las contenga y al que se pueda acceder. Los libros más secretos son los que no existen. Con la pena de muerte como única condena realizable, el juicio es apenas una ceremonia sin variantes posibles.

Podemos pensar en un aspecto más que aproxima “Sospechas de perfección” a lo kafkiano: la irresolución respecto al delito cometido por el acusado. En el relato no se deja en claro si la culpabilidad del personaje recae en la connotación mercantil de su acometida, o en la falsedad y ocultamiento inicial de sus verdaderos propósitos. Sin embargo, de entrada, ninguno de los dos motivos parece contraponerse con la dinámica social de aquel lugar. Por un lado, los fines comerciales no están excluidos de las prácticas del país, como se comprueba con la mención específica acerca de que el protagonista está hospedado en un hotel²⁵⁹, y mediante algunas alusiones monetarias más, que no dejan de asomar, de vez en vez²⁶⁰. Por otro lado, si bien el narrador se califica como un vendedor, aún más, como un vendedor nato, presto a recurrir a cualquier ardid, incluido el engaño, para lograr sus fines, la nación a la que llega encuentra en la mentira un modo de expresión normalizado. Nietzsche plantea que el nacimiento de cualquier sociedad está precedido por una componenda en cuanto al valor de

²⁵⁸ W. Benjamin, “Franz Kafka en el décimo aniversario de su muerte”, en su libro *Iluminaciones, op. cit.*, p. 159.

²⁵⁹ De hecho, esta referencia funcionará como contraste diegético importante con respecto a la segunda comarca a la que llegará el narrador, donde, simplemente, es recibido de manera muy hospitalaria, en cualquier casa en la que le apetezca presentarse. Es decir, no parece haber relaciones mercantiles en aquella segunda villa.

²⁶⁰ Así, por ejemplo, el personaje declara, en cierto momento, que “a fin de hacer economías en la cárcel, se me autorizó a permanecer en el hotel, a mis expensas, hasta la fecha de la ejecución” (78).

verdad que dicha colectividad asignará a las cosas: “En este mismo momento se fija lo que a partir de entonces ha de ser «verdad», es decir, se inventa una designación de las cosas uniformemente válida y obligatoria, y el poder legislativo del lenguaje proporciona también las primeras leyes de verdad, pues aquí se origina por primera vez el contraste entre verdad y mentira”²⁶¹. Así, las verdades, en particular las normativas, son tales sólo dentro de los confines de la sociedad que las concibió. Ese pacto funcionará como base de la relación de paz en la vida gregaria de la comunidad. La mentira se persigue, únicamente, cuando ésta acarrea implicaciones peligrosas para el sistema social. Agrega Nietzsche que si un individuo “en provecho propio y perjudicando a otros, perderá la confianza de la sociedad, que le expulsará de su seno. Los hombres rehúyen al mentiroso, no tanto por su engaño cuanto por el perjuicio que éste pueda ocasionarles; en este sentido, no detestan realmente el engaño, sino las consecuencias nefastas y nocivas de cierto tipo de mentiras”²⁶². La mentira, en cuanto tal, no está penalizada; en el cuento dibenedettiano, como se ha visto, aún menos. El meollo de la culpabilidad del personaje deberá buscarse, entonces, en un momento exacto: el arribo de los libros a la frontera del país. La llegada de los libros es una intrusión del afuera. Con ella, la facultad de lectura pasa de ser un aprendizaje abstracto a una práctica tangible. Los libros pueden convertirse en instrumentos que contravengan, o al menos cuestionen, las normas autárquicas y cerradas del país en el que se encuentra el personaje. En una nación rodeada de mentiras, los libros condensarían el riesgo nocivo de desestabilización —el perjuicio al que se ha referido Nietzsche— contra un sistema ya asentado y, por lo demás, violento en sí mismo. Unas palabras del narrador, enigmáticas en el devenir de su discurso,

²⁶¹ Friedrich Nietzsche, *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*, Madrid, Tecnos, 1996, p. 20.

²⁶² *Ibid.*, p. 21. A una conclusión similar llegará Derrida: “... [el derecho moderno] condena el fraude no por razones morales sino porque teme las violencias a que podría llevar por parte de las víctimas”. Jacques Derrida, *Fuerza de ley*, Madrid, Tecnos, 2008, p. 121.

apuntalan esta interpretación: “Descuidaba yo la noción de que aun en las sociedades más liquidadas hay quienes desean algo mejor y quienes se animan a intentarlo” (77). El peligro se compendia en la posibilidad de que algunos habitantes, después de la lectura, intentaran cambiar el estático orden social o, al menos, pudieran imaginar una realidad que rebasara los estrictos contornos del Código que los rige. La amenaza atenta de tal modo contra los fundamentos más profundos del país que el castigo, en consecuencia, deberá ser la muerte, pero una muerte que entrañe la desaparición total del acusado, que llegue, también, hasta lo más profundo, hasta los huesos.

En “Sospechas de perfección”, el juicio primero al que se enfrenta el personaje lleva lo sumario al extremo. De hecho, no se describe el proceso de enjuiciamiento. Encontramos, solamente, un cuadro descriptivo que nos presenta al acusado frente a sus jueces:

[...] 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. Ni la cuerda, ni los jinetes y sus disfraces de justicia alcanzaban a turbarme tanto como el hedor de estiércol constantemente removido por las pezuñas de los impacientes animales. Yo no tenía defensor ni se me permitía nombrarlo y pregunté por qué. —Porque de todos modos serás condenado. —¿Y cuál será la condena? —La única que establece el Código: la muerte (78).

En el relato, los cambios a discurso directo coincidirán, casi en su totalidad, con momentos en que el narrador se encuentra frente a una audiencia que, de una u otra forma, lo está juzgando. El muy breve intercambio de palabras en el primer juicio, arriba citado, satiriza un proceso judicial totalmente vano, desde que la sentencia ha sido tomada antes de iniciar el litigio. En sus reflexiones sobre el derecho y la justicia, Derrida apunta que en un auténtico e ideal ejercicio de legalidad “cada caso es otro, cada decisión es diferente y requiere una interpretación absolutamente única que ninguna regla existente y codificada podría ni debería

garantizar absolutamente”²⁶³. Una resolución siempre igual e inquebrantable, una sola condena fijada en el Código conducen, entonces, hacia las antípodas de la justicia.

El protagonista vuelve a tomar la palabra en discurso directo, poco más adelante, para dirigirse a las hormigas voladoras que devorarían sus huesos. Como se ha buscado mostrar en el capítulo anterior de esta tesis, la aparición de algún elemento animal nunca es gratuito en Di Benedetto. El personaje que, en el juicio, rodeado de sus congéneres, ha tenido apenas oportunidad de hablar, compondrá su defensa frente a las hormigas voladoras que, paradójicamente, serán quienes lo entiendan y lo salven. Si bien en algunos cuentos de nuestro autor, los animales encarnan la ferocidad y el salvajismo, en otros más, por el contrario, llegan a resultar los verdaderos escuchas del ser humano —sin necesidad siquiera de un idioma en común—, más compasivos y sensibles²⁶⁴. En “Sospechas de perfección”, se congregan estas dos visiones disímiles de lo animal, curiosamente, ambas representadas por las hormigas, si bien con la diferencia sustancial de que los insectos salvadores pueden volar: “... esos seres tenían alas; poseían algo que hace posible no permanecer pegado al suelo” (80). Las primeras, en cambio, se manifiestan como un mero instrumento de ejecución, con marcadas características marciales, un tanto ridiculizadas debido al juego polisémico de la palabra «pelotón»: “Era propiamente un pelotón: algo así como una pelota grande formada por millones de hormigas” (79). Podemos recurrir nuevamente a Benjamin quien, al pensar en la presencia animal en Kafka, apunta: “Siempre son de los que viven metidos en la tierra o, al menos, como el escarabajo de *La transformación*, de los que se esconden entre las grietas y las hendiduras del suelo”²⁶⁵. Las hormigas primeras de “Sospechas de perfección” se

²⁶³ *Ibid.*, p. 53.

²⁶⁴ Recordemos a las polillas, de “Bizcocho para polillas”.

²⁶⁵ W. Benjamin, “Sobre *La construcción de la muralla china* de Franz Kafka”, en su libro *Iluminaciones*, *op. cit.*, p. 151.

hermanan con estos insectos kafkianos y, figuradamente, con los habitantes del país. Personajes rastreros todos ellos, contaminándose, por contigüidad, del estiércol que colma su tribunal, y adquiriendo entonces, metonímicamente, la simbología asociada a lo bajo, a lo terreno y a lo sucio.

El contraste entre lo alto y lo bajo será un asunto decisivo en los momentos en que la literatura dibenedettiana se detenga en la descripción de un juicio, así lo veremos también, más adelante, en “El juicio de Dios”. En “Sospechas de perfección”, además de la comentada diferencia entre las hormigas voladoras y sus contrapartes rastreras, los jueces se exponen montados a caballo; el acusado, de pie, en medio de todos ellos. Las gualdrapas de los caballos y las máscaras de los hombres van configurando un escenario teatral, donde la justicia no es más que una farsa. Ionesco, en una entrevista de 1960, sentenciará: “Los tribunales [...]: son teatro, una ceremonia teatral”²⁶⁶. Si observamos de cerca, los elementos teatrales en “Sospechas de perfección” se multiplican. El ajusticiamiento mismo se despliega como un espectáculo multitudinario, anunciado por un estruendoso cañón que, no obstante, se descubre más bien de utilería, dado que está inutilizado para su función bélica. La cuerda que aprieta las manos del acusado será otro más de los componentes meramente dramáticos, debido a que sólo se evidencia en el juicio y, después, el acusado anda libre, sin guardias que lo vigilen. En este país dibenedettiano no hay habitantes particulares, no hay nombres propios, unos y otros forman una sola generalidad: el público de una representación teatral en la que todos participan. Esta obra escénica no entraña, sin embargo, simulación sin más: el ajusticiamiento emerge real, presto y demoledor. A diferencia de las ficciones kafkianas, aquí no hay postergaciones sempiternas. La literalización como recurso retórico al que acude

²⁶⁶ E. Ionesco, *Notas y contranotas, op. cit.*, p. 93.

Di Benedetto se hace nuevamente presente. Las hormigas primeras dejan al condenado «en los huesos», con lo cual se adivina una marca de tortura. Pero ello no será suficiente: el cuerpo del procesado deberá desaparecer por completo.

En el cuento se abre paso una contraposición entre dos visiones de la justicia. Por un lado, la del segundo país que, como se comentará más adelante, resulta, en apariencia, idílica y cercana a lo divino y, por otro, la del primero, que se asemeja a la de un poder estatal que ejerce un control total. Como parte de su análisis sociológico sobre la ciencia política, Max Weber, en 1919, escribe: “La violencia no es, naturalmente, ni el medio normal ni el único medio de que el Estado se vale, pero sí su medio específico. [...] El Estado es aquella comunidad humana que dentro de un determinado territorio (el territorio es elemento distintivo), reclama con éxito para sí el monopolio de la violencia física legítima”²⁶⁷. Las palabras de Weber anticipan el auge de los Estados totalitarios del siglo XX, cuyas estructuras se establecen y se autolegitiman, en efecto, mediante prácticas que recurren a múltiples modos de violencia. En “Sospechas de perfección”, es común hallar términos como «frontera», «país», «territorio», como parte de la relación de los sucesos que acontecen en el primer lugar al que llega el personaje. La narración va construyendo, así, un espacio cerrado, opresivo, conforme, pues, con un Estado autárquico, cuyo sentido de justicia no puede disociarse de las prácticas violentas. A la vez, la continua mención de demarcaciones espaciales, que separan implícitamente un «adentro» de un «afuera», exhibe la noción de extranjería como una forma de culpabilidad. Tal como lo menciona Calasso con respecto a Kafka, en varios de los cuentos de Di Benedetto ser extranjero es ser, ya y por eso mismo, culpable. En “El juicio de Dios”, un texto analizado posteriormente, encontraremos que la

²⁶⁷ Max Weber, *La política como vocación*, Madrid, Alianza, 1967, p. 83.

condición extrínseca puede nacer de un alejamiento de apenas algunos kilómetros, pero esa distancia representará un hiato insalvable entre los personajes. En “Sospechas de perfección”, desde un inicio, el narrador hace explícita su posición de forastero, de alguien que arriba desde un «exterior», con lo que su tentativa de enseñanza resulta, en sí misma, peligrosa. Sin embargo, las fronteras físicas del país se desmaterializan cuando el protagonista compone su alegato frente a las hormigas voladoras, ya que la diatriba se dirige no sólo contra los habitantes de aquel lugar sino contra todos los hombres. En última instancia, el cuento parece plantear que el linde más cierto, aquel que delimita la culpabilidad, es el de la naturaleza humana: “... 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 hábitos, el designio tramposo, el ánimo bélico²⁶⁸ y, en la guerra y la paz, el sentido de destrucción y la voluntad de opresión” (81). Esta arenga por parte del protagonista se distingue en la estructura del cuento ya que parece dejar de lado el tono irónico hasta entonces subyacente en la narración. Si la mirada irónica era ya un modo de juicio²⁶⁹ que había ido desnudando las violencias del país primero al hacer visible la antítesis entre el discurso de los habitantes de aquel lugar, «amantes de la justicia», y sus actuaciones, que nada tenían de justas, sólo cuando el protagonista se dirige directamente al actor animal, a las hormigas voladoras, el relato pierde esa carga irónica para arribar a un dictamen moralizante muy directo, que califica a los hombres bajo la peor representación posible.

²⁶⁸ Recordemos que *Mundo animal* se publica en 1953, esto es, han pasado realmente pocos años desde el fin de la Segunda Guerra Mundial.

²⁶⁹ Escribe Hutcheon que “la función pragmática de la ironía consiste en un señalamiento evaluativo, casi siempre peyorativo”. Y agrega más adelante que las funciones de inversión semántica y de evaluación pragmática que lleva a cabo la ironía “están implícitas en la palabra griega *eirôneia*, que evoca al mismo tiempo el disimulo y la interrogante, así pues, un desfase entre significaciones, pero también un juicio”. Ver Linda Hutcheon, “Ironía, sátira, parodia. Una aproximación pragmática a la ironía”, en *De la ironía a lo grotesco (en algunos textos literarios hispanoamericanos)*, México, UAM, 1992, pp. 173-193.

Las páginas que Castellino dedica a “Sospechas de perfección” en su estudio crítico sobre *Mundo animal* se distinguen por una interpretación acentuadamente religiosa: “El yo narrador-protagonista (si leemos este cuento como parábola) asume las características de un Cristo humano, sufriente; en él confluyen muchos elementos claramente mesiánicos: su vocación de maestro[...]; el juicio inicuo a que se lo somete[...]; la ejecución que no aniquila la conciencia sino sólo el cuerpo y prelude una suerte de parodia de ascensión, con la ayuda de ángeles-hormigas”²⁷⁰. No concuerdo con esta lectura que, por una parte, evade el hecho de que Cristo, entonces, se identificaría, más que con un maestro, con un vendedor, muy dado a la mentira; y, por otra, deja de lado el desenlace del cuento, que subvierte la aparente imagen celestial del segundo espacio al que llega el protagonista. Este segundo país, en efecto, encuentra, de entrada, diversas estampas que lo dibujan como paradisiaco: “Tenía ese territorio, evidente desde mis primeros pasos en él, un manso y caudaloso río de leche. Pero mi olfato experimentado percibió que cerca había otra bebida y, en efecto, poco me costó dar con un río de vino” (81). En la Biblia, los ríos de leche —y de miel— actúan como una alusión, muy habitual en el Pentateuco, a la Tierra Prometida²⁷¹. Y si en el primer país podría estimarse que el mayor elemento de extrañeza era la actuación de los animales, en el segundo, las descripciones de esta nueva comarca la acercan a lo maravilloso. Basta mencionar, como ejemplo, que allí “una de las deidades generales es la música y tiene su monumento en el parque principal. No es una escultura, sino una fuente de sonidos visualizados en color” (82). Aquella fuente, con cualidades sinestésicas que colindan con lo mágico, funciona como

²⁷⁰ M. E. Castellino, art. cit., p. 49.

²⁷¹ Por ejemplo, las palabras de Yahvé referidas a Moisés: “He bajado para librarlo de la mano de los egipcios y para subirlo de esta tierra a una tierra buena y espaciosa; a una tierra que mana leche y miel”. Éxodo, 3, 8. Los ríos de leche y de vino del cuento también recuerdan el mitológico País de Cucaña, posteriormente asociado, en el imaginario hispánico, a la ciudad de Jauja, debido a la riqueza, tanto material como natural, que los conquistadores españoles encontraron en dicho asentamiento peruano.

símbolo de la música que habita en el corazón de los residentes. La perfecta armonía de aquella región y el desprendimiento y amabilidad de sus habitantes son decididas cualidades que van abonando al carácter utópico del lugar. Tanta perfección es considerada, sin embargo, «sospechosa» por el narrador²⁷², de modo que intenta destruir la fuente, primero, y tapiar el parque, después. El título del cuento, “Sospechas de perfección”, que parece poseer en sí mismo algo de antinómico pues el verbo «sospechar» conlleva en nuestro idioma cierta carga negativa, nos revela un sentido irónico inicial que recorre el relato hasta confluir en el momento narrativo en que nos encontramos. No se sospecha de una perfección falsa o simulada. Por el contrario, las sospechas del personaje recaen en que el lugar sea, en efecto, perfecto. Y es que la perfección resulta inconciliable y amenazadora para un protagonista que se identifica como un residente más del “Reino de los Hombres” (80). Este delegado literario del ser humano revela que la perfección, para el hombre, epítome de lo imperfecto, no puede sino resultar, al final, incompatible con su naturaleza.

Ante las tentativas de destrucción, el protagonista es nuevamente llamado a juicio, tan festivo éste que funcionará como contrapunto narrativo con respecto al primero. La disimilitud entre procesos llega a tal punto que, en un episodio del segundo juicio, al protagonista se le conceden las prerrogativas de un juez, ya que es instado a escoger una esposa entre treinta mujeres de la comarca que aparecen ante él con el deseo de casarse: elegir como variante de juzgar. El fallo del tribunal luce destinado a integrarlo a la comunidad: “Tendré una casa, para mí, para mi mujer y mis hijos, y podré trabajar y además aprender

²⁷² Escribe Nietzsche que “la mayoría de las veces la bondad se ha desarrollado por la prolongada simulación que trataba de parecer bondad: dondequiera que existía poder se vio la necesidad precisamente de este tipo de simulación; infunde seguridad y confianza y centuplica el total absoluto del poder físico. La mentira es, si no la madre, al menos la matrona de la bondad”. Friedrich Nietzsche, *Aurora*, Madrid, Edaf, 2005, p. 274. Al final de cuentas, a pesar de las desemejanzas patentes entre los dos países presentados en el relato, ambos encontrarían en la mentira una semejanza concluyente.

algún oficio o arte bello, según las posibilidades que mis aptitudes me deparen” (84). Sin embargo, en ambos países, la condición de extranjería, de otredad, como una sombra, no abandona al personaje. En el primer territorio, llega incluso a afirmar que ha nacido y pasado su niñez ahí mismo; probable mentira ya que resulta, siempre, ajeno al lugar. En el segundo, el río de vino simboliza la tentación pero sólo para él, mientras que no representa ningún peligro para los abstemios habitantes de la comarca. Deseos tales como vivir sin trabajar o quedarse con las treinta mujeres se muestran aberrantes según las normas del país. En su artículo sobre *Mundo animal*, Romero y Arce apuntan que “la alteridad irreductible del extranjero es aquí la deliberada disonancia de quien se niega a formar parte de esa ‘armonía preestablecida’ que implica orden, trabajo, hogar, familia, paz”²⁷³. En realidad, hacia el término del relato, el protagonista parece haber cedido a los intentos homogeneizadores de la colectividad. En ese momento último, cuando las sospechas del narrador se desvanecen, se descubre que aquel idílico lugar es recorrido, también, por un «río de sangre», que funciona como símbolo del mandato bélico del juez. Así, los contrastes entre ambos países encuentran en la violencia y en los deseos vengativos y agonistas un fondo en común. Esta consonancia alcanza lo formal ya que la ironía como tropo estructurante de la primera parte del relato, revelador de las contradicciones inherentes del discurso de justicia por parte de aquellos habitantes, se desborda asimismo hacia este segundo país, con todo y sus moradores. En esta comarca de ríos de leche y vino, los tópicos de los relatos maravillosos se descubren, más bien, como paródicos, ante la repentina vuelta de tuerca, que desenmascara las furtivas intenciones de guerra. La ironía, componente definitorio de la parodia, se hace entonces presente a lo largo de esta segunda parte del relato, pero de una forma más soterrada y es

²⁷³ L. S. Romero y R. Arce, art. cit., p. 112.

descubierta sólo en el final. Y es que la antinomia entre los sentidos literal y derivado había estado oculta también al narrador, hasta que se explicita mediante la incompatibilidad terminante entre, por un lado, la actitud apacible de uno de los jueces y, por otro, sus palabras: “Es que un juez, de mis actuales jueces, me está sonriendo de un bondadoso modo, ¿y por qué si va a decir lo que sigue? —¿Querías, huésped, una justiciera revancha?” (84). El ideal de justicia resulta incongruente y por lo tanto cargado de ironía, con la orden de regresar al país primero para cobrar venganza. El desenlace parece proponer que ningún poder está libre de sospecha. La circularidad de los juicios y las culpabilidades podrá continuar, indefinidamente. Cualquier posibilidad de utopía termina derrumbándose.



A diferencia de “Sospechas de perfección”, cuyos territorios pueden leerse como representantes figurados de uno u otro país, de uno u otro imperio, en “El juicio de Dios”, el espacio diegético tiene coordenadas muy específicas, que funcionan, además, como inicio del relato: “El siglo ha comenzado unos siete años antes. San Rafael²⁷⁴ evoluciona” (149). Los primeros años posteriores a la llegada del tren hacia el interior argentino sirven como escenario de fondo para este cuento. Don Salvador Quiroga, jefe de estación de ferrocarriles, se entera de que un tren de carga ha quedado varado en su marcha a través del desierto, y se decide a prestar ayuda. Junto con dos peones, monta una zorra²⁷⁵ para ir al encuentro del

²⁷⁴ Capital del departamento San Rafael, provincia de Mendoza.

²⁷⁵ «Vehículo pequeño formado por una plataforma y cuatro ruedas, accionado por medio de palancas, que emplean los obreros ferroviarios para desplazarse por las vías con rapidez», según el *Diccionario de americanismos* de la RAE.

convoy descompuesto. A mitad del camino, los personajes, ya algo cansados, se dan cuenta de que el sol ha calentado en demasía el agua que llevaban y resulta imposible de beber. Se detienen, entonces, frente a una vivienda apartada en medio del campo, y don Salvador baja en busca de agua fresca. Lo reciben una vieja y una niña pequeña, de menos de dos años, que se empeña en señalar a don Salvador y decirle «pa-pá». La vieja reúne a la numerosa prole, campesinos habitantes de aquel desolado terreno, y don Salvador es acusado, acaloradamente, de ser el responsable de la desgracia familiar. Lo encierran en la casa y entre todos rememoran los hechos: la Juana, hija de la familia, encargada de ir al pueblo cuando había alguna necesidad, regresa un día embarazada y se niega a confesar quién es el padre. Durante y después del embarazo, la desventurada muchacha es castigada, si bien debe continuar cumpliendo las obligaciones domésticas, entre ellas, la de ir al pueblo cuando fuera menester, ahora cargando con la hija. Tras una de esas salidas, la pequeña regresa repitiendo «papá», y todos deducen que la Juana debió verse con el hombre que la embarazó, y enseñó a la niña a llamarlo de esa forma. Después de repetidos episodios de violencia, la Juana escapa de la casa, sin la niña, Juanita. Tras todo este relato, don Salvador entiende, finalmente, que culpa se le atribuye, aunque descalifica las acusaciones de ridículas y absurdas. Arguye, además, que es menester que lo liberen, porque el tren que está varado en el desierto podría ser reparado en cualquier momento y seguir su marcha, lo que implicaría un inevitable choque —esa misma noche, según sus cálculos— con la zorra que ha quedado en las vías. El patriarca de la familia, haciendo frente a quienes tienen a don Salvador como responsable seguro del embarazo de la Juana, apela, entonces, al «juicio de Dios». Resuelve apresarse a los ayudantes que permanecen esperando en la zorra y propone que si el tren choca con ésta, como don Salvador teme, significará la confirmación divina de la culpabilidad. De otro

modo, Dios impedirá la colisión, para evitar así que don Salvador, acaso inocente, sea castigado de forma injusta.

El principio del cuento, con la delimitación espacio temporal y con el ferrocarril como detonante y eje narrativo, remite, casi de inmediato, a la dicotomía civilización y barbarie, andén inicial de la literatura argentina y que ha tenido una larga serie de reapropiaciones y relecturas hasta la actualidad. La inauguración del tema propuesta por Sarmiento delimita, claramente, las particularidades que el escritor asigna a los dos extremos opuestos, irreconciliables desde sus fundamentos. Jitrik expone la profundidad del fondo contextual, intelectual y político debajo de cada uno de los dos conceptos expuestos por Sarmiento:

Para entender cómo están contrapuestas diversas realidades nacionales y cómo ello es causa y explicación de la guerra civil, acude a conceptos que encuentran simultáneamente ámbitos y personajes en quienes encarnarse. Así, “Civilización” es un término necesario para saber qué es y significa para el país “la ciudad”; “barbarie” para saber qué es y significa “la campaña”. Por idéntico pasaje, unitarios u hombres formados a la europea se enfrentan a los caudillos. Las encarnaciones se hacen, pues, necesarias e inversas en relación con el punto de partida: Facundo es el tipo del Caudillo, luego es el representante de la campaña, finalmente la imagen misma de la barbarie; del otro lado, el General Paz es el militar europeo por excelencia, en consecuencia es el representante cabal de lo que es la ciudad y, por fin, la imagen misma de la civilización²⁷⁶.

Como era de esperar, escritores e intelectuales retoman y reformulan la dicotomía, para asignar a cada extremo distintas valoraciones a lo largo del tiempo. Basta pensar en la inversión propuesta por pensadores como Rodó o el propio Güiraldes, quienes, ante los cada vez más evidentes estropicios que cargaba consigo la expansión de un modelo civilizatorio de corte occidental, invierten los polos para asignar al campo y lo rural renovadas vetas positivas: allí han quedado guardados, aún impolutos, los valores más auténticos de la tradición.

²⁷⁶ Noé Jitrik, *Muerte y resurrección de Facundo*, Buenos Aires, CEAL, 1968, pp. 14-15.

La dicotomía civilización y barbarie se hace presente en Di Benedetto, aunque desplazada, descentrada, al llevar los acontecimientos hacia la provincia, hacia la ciudad de Mendoza y su desierto. Arce y Premat, en sendos escritos, hablan de la actualización de tópicos propuesta por el autor mendocino, y ambos coinciden en una suerte de anulación de la antinomia, merced a una caracterización negativa de los dos extremos. Arce apunta que, en “El juicio de Dios”, “el choque se da por incompreensión, por estulticia o incultura de los campesinos, pero también por imposibilidad del ‘civilizado’ de entrar en comunicación con la otredad. Asimismo, el límite entre un lado y otro se vuelve difuso en la medida en que los peones [...] son descritos del mismo modo negativo que los campesinos”²⁷⁷. Por su parte, Premat, aunque sólo toca de refilón el relato en su introducción a los *Cuentos completos* de Di Benedetto, asienta que “la dicotomía civilización o barbarie se encuentra anulada por la doble negatividad, por la extrañeza simétrica de los dos mundos”²⁷⁸. Se trata de una moneda que, de tanto girar, muestra ahora una sola cara, más bien distorsionada y grotesca.

Sarmiento encuentra que en las comunidades que permanecen afuera de la civilización, “la sociedad ha desaparecido completamente; queda sólo la familia feudal, aislada, reconcentrada; y no habiendo sociedad reunida, toda clase de gobierno se hace imposible”²⁷⁹. En “El juicio de Dios”, se puede hacer una primera y evidente identificación entre este concepto de barbarie, entendido a partir de Sarmiento, y la familia de campesinos, enraizada en una forma de vida tradicional, violenta y aislada. Del otro lado, el jefe de la estación ferroviaria figura como delegado de una modernización civilizatoria, que pugnaba por extenderse hacia todos los territorios argentinos. Beatriz Sarlo apunta que “por encima

²⁷⁷ Rafael Arce, “Una reflexión sobre el realismo literario. *Cuentos claros* de Antonio Di Benedetto”, *Moenia*, 2016, núm. 22, p. 244.

²⁷⁸ J. Premat, “Lo breve, lo extraño, lo ajeno”, *op. cit.*, p. 24.

²⁷⁹ Domingo Faustino Sarmiento, *Civilización y barbarie*, México, Conaculta, 2013, p. 39.

de estos dos mundos [ciudad-campo], hay una temporalidad, que es histórica de un lado, y mítico-primitiva del otro. La modernidad no puede constituir sujetos sino imponiéndoles su línea de tiempo”²⁸⁰. De este modo, la dicotomía sarmientina es algo más que una representación de la pugna del hombre contra naturaleza. La barbarie es lo que está al margen. Los bárbaros son los otros, desde su sentido original en el antiguo Imperio romano. Pero la línea divisoria, la frontera, no es exactamente espacial, sino temporal. Los carriles del ferrocarril resultan símbolos de un progreso lineal: una sola vía, un único camino que cruza lo despoblado para imponer el tiempo acelerado de la civilización. El cuento dibenedettiano parece mostrar que el destino ante esta arremetida es el desencuentro y la soledad. La Juana, motivo del juicio y, además, único personaje que conoce tanto el ámbito urbano, como el rural, acaso posible puente entre ellos, desaparece. El cruce entre ambos mundos deberá ser, sin remedio, discordante y agresivo. El choque de civilización y barbarie: la colisión del ferrocarril y la zorra, que ha quedado estática, en medio de los rieles del progreso. Y queda, también, Juanita. Símbolo, acaso, de una Argentina que, en el siglo naciente, embrollada en balbuceos políticos, se debate todavía entre los vestigios de un pasado violento y una modernización implacable.

Algunas de las técnicas cinematográficas que Di Benedetto buscó implementar en su literatura, en particular en *Declinación y Ángel*, aparecen ya en *Cuentos claros*, si bien de forma menos acentuada. En “El juicio de Dios” son constantes los juegos de perspectiva y los cambios de enfoque durante la descripción de variadas situaciones. Es el caso del cruce inicial entre el jefe de estación y los campesinos. En un primer momento, la narración sigue de cerca a don Salvador, a la manera de una cámara que observa y escucha lo mismo que el

²⁸⁰ Beatriz Sarlo, “Sarmiento en el siglo XX”, en *Historia crítica de la literatura argentina*, Noé Jitrik (dir.), vol. 4: *Sarmiento*, Adriana Amante (dir. de volumen), Buenos Aires, Emecé, 2012, p. 371.

personaje: sus pisadas vacilantes que no quieren dañar la cosecha, las palabras que le dirige a la anciana para pedir agua, la niña que lo señala y le dice papá, la aldeana que se aleja para hablar, en voz inaudible, con otro de los lugareños, el campesino que levanta una escopeta y apunta. Acto seguido, después de un blanco tipográfico, la misma escena es vista, de lejos, ahora por los peones que han quedado en la zorra, esperando a su jefe. Esta alternancia entre perspectivas construye internamente la estructura del relato, pero, además, configura la disonancia irreductible entre las particularidades identitarias y de pertenencia que cada personaje reconoce en sí. De este modo, por ejemplo, los peones no van a ayudar a don Salvador porque no entienden que éste no haya intentado al menos defenderse ante la acometida del campesino que lo aprisionó. Por su parte, las creencias religiosas de los aldeanos resultarán incomprensibles para el protagonista. Análogamente, la retórica de don Salvador, su discurso de defensa basado en una lógica más o menos racional y la apelación continua a su cargo de autoridad oficial se exhiben como argumentos superfluos frente a una comunidad ajena a dichos valores. Don Salvador, sus ayudantes, los campesinos, todos están confinados dentro de su propio punto de vista. Al presentar las diversas posiciones de los personajes sin jerarquizarlas, el relato desenmascara la relatividad inherente de los razonamientos y sistemas de creencias. Tan absurdo puede resultar, entonces, invocar a la justicia divina como a la humana.

Asimismo, tan inseguros y resbaladizos como los de la fe religiosa, se muestran en el cuento los raíles del progreso. Mucho antes del juicio al que será sometido don Salvador, el personaje se revela ya apresado en la maquinaria de la civilización. Su función como jefe de la estación es parte inherente de su identidad, y el narrador lo subraya mediante la repetición de una misma idea: don Salvador Quiroga “lo hace todo, parece que el ferrocarril fuera suyo” (149); “Y como el ferrocarril es suyo, con sólo dos peones toma la vía” (149); “... qué ha de

hacerle: el ferrocarril es suyo y tiene que cuidarlo” (151). Las sentencias descubren una gradación directamente relacionada con la interiorización que el protagonista hace de su puesto de trabajo y, a la vez, con un acercamiento más profundo del relato hacia la subjetividad del personaje. De este modo, en un primer momento, sólo parece que el ferrocarril fuera de don Salvador, más adelante esta apropiación se da por sentada y, a la postre, las palabras del narrador se conciertan hondamente con el pensamiento del protagonista, quien tiene como única prioridad la salvaguarda de los trenes. Deleuze y Guattari plantean que las máquinas en la literatura de Kafka actúan como una representación no sólo de la técnica, sino de la maquinaria social que apresa a los seres humanos y los vuelve engranajes. La narrativa kafkiana —afirman estos pensadores— es algo más que una crítica social al trabajo enajenado y mecanizado: “Los hombres y las mujeres forman parte de la máquina, no sólo por su trabajo, sino todavía más por sus actividades adyacentes, en sus descansos, en sus amores, en sus protestas, en sus indignaciones, etcétera”²⁸¹. En la lejanía y soledad de la provincia mendocina, don Salvador es un personaje kafkiano. Es ya parte de la máquina desde que él y sus peones —los brazos de todos ellos— funcionan, auténticamente, como el motor de la zorra. Pero aún más cuando, cautivo en la casa de los campesinos, en espera del ferrocarril que chocaría con la zorra, aguardando un juicio, el juicio de Dios, que está totalmente fuera de su alcance y comprensión, don Salvador, “frío y trémulo, aguza el oído como si de los hechos dependiera su propia vida” (170). Pero es que de los hechos depende, en efecto, su vida y, sin embargo, su preocupación —«sus protestas e indignaciones»— se concentra pasmosamente en las consecuencias materiales del posible choque del ferrocarril: “... vagones rotos, mercadería tirada, incendio” (163). En este cuento

²⁸¹ G. Deleuze y F. Guattari, *Kafka. Por una literatura menor*, op. cit., p. 117.

de trazas regionalistas no hay una caracterización física del personaje principal, la descripción de don Salvador es la descripción de su indumentaria: “Lleva chaqueta con botones de metal blanco y gorra de visera, con 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. Con una mano defiende la gorra del viento” (149-150). Hacia el final del relato, los personajes se darán cuenta de que Juanita señala como papá a cualquiera que use una gorra de visera, como la que lleva don Salvador. Esa gorra *defendida* contra el viento, es decir, contra el ambiente natural, desatinadamente utilizada en un entorno inadecuado, insignia de su puesto y, por extensión, del intento modernizador que se impone indiferenciadamente, será el elemento que conduzca al personaje hacia el absurdo. Con esa «g» que sintetiza, en sí misma, la anomalía, lo extrínseco de la compañía inglesa, verdadera dueña del ferrocarril.

En su ya clásico estudio sobre lo grotesco, Wolfgang Kayser escribe que “el mundo grotesco es nuestro mundo... y no lo es. El estremecimiento mezclado con la sonrisa tiene su base justamente en la experiencia de que nuestro mundo familiar —que aparentemente descansa en un orden fijo— se está distanciando por la irrupción de poderes abismales y se desarticula renunciando a sus formas, mientras se van disolviendo sus ordenaciones”²⁸². El mundo de “El juicio de Dios” es nuestro propio mundo y no lo es. Las mencionadas referencias espacio temporales en el inicio del cuento lo anclan a una realidad histórica que se va extraviando en lo propiamente ficcional, donde asoma la familia de campesinos como representante de un universo ajeno —abismal—, que se sostiene en el convencimiento de la

²⁸² Wolfgang Kayser, *Lo grotesco. Su realización en literatura y pintura*, Buenos Aires, Editorial Nova, [1964], p. 40.

omnipotencia de fuerzas superiores. El tropiezo entre el mundo del protagonista y ese otro es grotesco desde el primer momento: “La anciana parece recibirlo con gusto. Sonríe. Él le dice ‘Abuelita’, explica lo que pasa y pide el agua. La mujer dice: ‘Sí, sí’, sigue sonriendo y no muestra apuro por hacer nada” (151). La sonrisa de la abuela aparece, una y otra vez, a lo largo del relato, y resulta siempre insólita frente a las perspectivas trágicas que van tomando los sucesos. El retrato de la boca de la vieja, “desagradable, tal vez temible” (156), moldea una sonrisa desfigurada, y prelude la fatalidad que nace de sus palabras. Tras tomar el papel de acusadora principal, la abuela atina con una ligazón de causas y efectos tan irrisoria —“Ríe, ríe, mientras se señala golpeándose con toda la mano abierta y dice: ‘Yo soy la abuela’. [...] ‘El que andaba con mi nieta también es mi nieto y tenía que llamarme abuela’” (156-157)—, que desarticula las argumentaciones razonadas de don Salvador y lo precipita hacia la condena. Lo cómico y lo trágico quedan, entonces, indiferenciados; la narración los presenta yuxtapuestos: “... algunos acompañan a la vieja en su hilaridad, otros se ponen más ceñudos y severos” (157). Arce, en su ensayo antes citado sobre el realismo en *Cuentos claros*, propone, en “El juicio de Dios”, una relación entre lo grotesco y el absurdo: “La situación en la que se mete el protagonista es llamada «absurda» porque responde a una lógica extraña que atenta contra el sentido común. Desde el punto de vista de los campesinos, la acusación tiene su lógica: lo irrisorio es que toman en serio y literalmente lo que debiera tomarse como sentido figurado y como juego”²⁸³. Es decir, el sentimiento de lo absurdo recaería, específicamente, en don Salvador, quien, ajeno a esa lógica otra, no entiende lo que sucede y se va hundiendo, más y más, en la culpabilidad que se le imputa. Conuerdo con esta idea, aunque considero que el absurdo más profundo, aquel que rebasa la significación inmediata

²⁸³ R. Arce, “Una reflexión sobre el realismo literario. *Cuentos claros* de Antonio Di Benedetto”, art. cit., p. 240.

como calificativo de lo ilógico e insensato, queda, al final del cuento, del lado de los campesinos. Recorro nuevamente a Kayser quien puntualiza que “[*I*]o grotesco es el mundo *distanciado*” (las cursivas son del original), y explica: “... [en un mundo distanciado] deben revelarse de pronto como extrañas y siniestras las cosas que antes nos eran conocidas y familiares. Es, pues, nuestro mundo el que ha sufrido un cambio. La brusquedad y la sorpresa son partes esenciales de lo grotesco [...] El mundo distanciado no nos permite orientarnos y nos parece absurdo”²⁸⁴. En el desenlace, la situación es aclarada: don Salvador reacciona rápidamente, encuentra la explicación debida para que la niña lo haya llamado papá y, entonces, su mundo se reconfigura. La brusquedad y la sorpresa, sin embargo, sí asaltan a los campesinos, que han quedado abatidos en el desconcierto. Su mundo emerge distanciado, irremediamente y para siempre. Aunque, quizá, no para todos, no para la anciana, quien “entiende y ríe” (177). El relato insinúa que, aun dentro del orden civilizatorio, una sonrisa grotesca, sibilina, ¿bárbara?, permanece.

“Qué, ¿acaso vos sabés más que Dios?” (163), le espeta el patriarca de los aldeanos a uno de los hijos que estaba en desacuerdo con recurrir al juicio de Dios, ya que, para él, la culpabilidad de don Salvador era evidente. La pregunta desarma al hijo, también literalmente, ya que el viejo le había arrebatado la escopeta que cargaba. La creencia en un poder divino que trasciende el mundo de los hombres pero que, a la vez, obra sobre él para separar, sapiencialmente, lo justo de lo injusto puede retrotraerse hasta la Edad Media con las llamadas ordalías. Establecida como institución jurídica, la ordalía alcanzaba un carácter probatorio que quedaba fuera de toda duda. Las ordalías canónicas, esto es, las prescritas específicamente por la Iglesia, eran designadas «juicios de Dios», “porque se creía que no

²⁸⁴ W. Kayser, *op. cit.*, pp. 224-226.

podía el cielo dejar de manifestar la verdad haciendo un milagro en favor de la inocencia o abandonando la suerte del culpado al rigor del orden natural de las cosas”²⁸⁵. La gran mayoría de las ordalías medievales se basaba en pruebas corporales que no resultaban sino diversas formas de tortura: beber agua hirviendo —conocida como pena caldaria—, someter alguna parte del cuerpo al fuego o al hierro candente, resistir bajo el agua largo rato, entre otras. En el cuento dibenedettiano, aunque el juicio a don Salvador no entra en relación franca con una prueba física al modo de las ordalías medievales, la descripción del tiempo que, de manera forzada, el personaje debe aguardar, a la expectativa de una posible colisión del ferrocarril, se aproxima claramente a un suplicio. Escribe Calasso que en *El Castillo*, “[e]l mero paso del tiempo es el juicio”²⁸⁶. El protagonista dibenedettiano, como K., queda a la espera de la sentencia que dispondrá un poder superior, inaccesible. Sin embargo, de modo similar a lo dicho en el análisis de “Sospechas de perfección”, la resolución del juicio no es en Di Benedetto infinita y, aquí, queda condensada en una sola noche, si bien repleta de angustias para el acusado. Por lo demás, es significativo que la causa primera por la que el personaje se detiene en busca del favor de los campesinos esté muy cerca de la pena caldaria: “¡Caliente como un diablo!”, dice uno de los peones al intentar beber el agua que llevaban²⁸⁷. El nombre de pila del protagonista, Salvador, y su petición de agua en mitad del enjuiciamiento encuentran, asimismo, reminiscencias de la crucifixión de Jesucristo, episodio subvertido por

²⁸⁵ Joaquín Escriche, *Diccionario razonado de legislación y jurisprudencia*, Madrid, Calleja, 1847, t. 2, s. v. JUICIOS DE DIOS

²⁸⁶ R. Calasso, *op. cit.*, p. 18.

²⁸⁷ Beber plomo hirviendo sería una variante extrema de esta ordalía. Tortura que, cabe recordar, aparece mencionada en el cuento “Algo del misterio”, de *Mundo animal*.

nuestro autor, pues quien está siendo juzgado es un representante de la ley estatal, ajeno al mundo religioso de los que, ahora, hacen el papel de acusadores²⁸⁸.

Escribe Derrida que “la autoridad de las leyes sólo reposa sobre el crédito que se les da. Se cree en ellas, ése es su único fundamento. Este acto de fe no es un fundamento ontológico o racional”²⁸⁹. Un «acto de fe» que no resulta, entonces, tan distinto al de los campesinos dibenedettianos. En el cuento, ambos sistemas legales —el del Estado, el de las creencias religiosas— encuentran en el peso de la jerarquía otra más de sus confluencias. Es así que don Salvador, intimidado todo el tiempo por sus interrogadores, se exacerba cuando no le dan un tratamiento de usted: “¡A mí no me vosea nadie! Soy el jefe del ferrocarril. La ley...” (156). Se trata, claro está, de una ley no reconocida por el grupo de campesinos, quienes se apegan, más bien, a una autoridad consuetudinaria, personificada en el patriarca, a la manera de un *pater familias*. En este severo régimen jerárquico, no se lamenta la pérdida en sí misma de la única mujer joven de la familia, sino que, en una muestra de violencia de género, se resiente la ausencia de quien pueda cumplir las funciones preasignadas a la Juana, en su puesto dentro del estricto orden familiar²⁹⁰: “¿Y quién hace ahora una comida decente, quiere decirme, quién lava la ropa y hornea el pan, quiere decirme?” (160). En el proceso contra don Salvador, la diferencia simbólica de jerarquías se cristaliza especialmente cuando el protagonista queda en todo momento por debajo de sus acusadores: “... don Salvador se halla frente a una especie de tribunal. En la cocina, con larga mesa cubierta de hule y suelo

²⁸⁸ Al mismo tiempo, ya no el nombre sino el apellido del personaje podría pensarse como una subversión de la figura de Juan Facundo Quiroga, pensada desde Sarmiento. Es decir, ahora Quiroga está del otro lado, como representante del poder «civilizador», y es juzgado por los «bárbaros».

²⁸⁹ J. Derrida, *Fuerza de ley*, *op. cit.*, p. 30.

²⁹⁰ Podemos comparar las palabras del cuento con las que escribe Sarmiento acerca de la condición de la mujer dentro de las comunidades que llama bárbaras: “Las mujeres guardan la casa, preparan la comida, trasquilan las ovejas, ordeñan las vacas, fabrican los quesos y tejen las groseras telas de que se visten; todas las ocupaciones domésticas, todas las industrias caseras, las ejerce la mujer; sobre ella pesa casi todo el trabajo”. D. F. Sarmiento, *op. cit.*, p. 42.

de tierra apisonada, le ponen una silla baja, de totora, desde donde ve más altos a esos hombres flacos, con mucha tierra en el pelo y unas manos de dedos duros como madera, que también pueden parecer garras” (155). Lo animalesco entra asimismo en juego, invocando un tiempo anterior a la instauración del derecho, un tiempo en el que la ley del más fuerte era la única válida. El de los campesinos es, al fin y al cabo, un juicio a la civilización, al progreso, a la modernidad que arrebató. Un juicio que, sin embargo, terminarán por perder, desde que también el juez, Dios, ha sido arrancado de la existencia.

El juicio de Dios se consuma. El tren colisiona con la zorra durante la madrugada. Cuando amanece, uno de los ferroviarios que viajaba en el tren que ha chocado se percibe de la vivienda aledaña, se aproxima y, buscando ganar simpatías con los hoscos lugareños que le han abierto la puerta, se acerca a la pequeña Juanita, quien, contenta, alarga el brazo hacia él y le dice pa-pá. La familia de campesinos queda anonadada. Sabiéndose fuera de peligro, don Salvador, que ha mirado atentamente la escena desde otra habitación, sale y empieza a pensar en todo lo que queda por resolver: “... 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 al suelo...” (177). Al final, la sentencia de Dios no se aviene con unos hechos que quedan marcados, más bien, por la casualidad, por lo azaroso de las circunstancias. La justicia del Uno, del Padre celestial, se desmorona en lo contingente de lo plural: de los varios equívocos padres, de los múltiples puntos de vista, de las inconstantes leyes, de las inciertas justicias humanas. La pérdida de una moral fundamentada en una eterna sabiduría divina arrastra a aquella comunidad hacia un mundo aberrante, sin respuestas, ni orden. Finalmente, sin el principio trascendente que daba sentido a su existencia, la familia de campesinos deberá enfrentarse a la absurdidad de un universo que se ha descarriado. Su mirada queda fija en el suelo.

4.3 La marcha inagotable

Los dos textos que se analizan en el presente subcapítulo, “Aballay” y “Onagros y hombre con renos”, forman parte del volumen *Absurdos*. Si el subcapítulo anterior estaba centrado en los juicios y los códigos penitenciarios, en el actual, los personajes parecen situarse un paso más allá de la sentencia, viviendo en una condena que guarda acerbos marcas de destierro. En estos relatos se hace patente alguna forma de dislocación entre los actores y su entorno, lo que los conduce a la relegación o a la soledad, a un obligado habitar siempre «fuera de». No hay mapas a los cuales acudir, no hay patria a la cual regresar, pues aquí los protagonistas no necesitarán arribar desde un exterior para reconocerse descolocados o ajenos a una comunidad que debería ser la propia. Con todo, también encontraremos algún personaje que, aun inmerso en la absurdidad, buscará reconstruir o resignificar su mundo.



“Aballay” es, probablemente, el relato más reconocido de Di Benedetto. Publicada por primera vez en 1978, en el volumen *Absurdos*, la historia de Aballay —una especie de gaucho solitario de mediados del siglo XIX que, tras haber cometido un asesinato en “una noche de alcohol” (319), decide, a manera de penitencia, no bajar más de su caballo— ha rebasado los confines literarios y ha servido como inspiración para una película de 2010, dirigida por Fernando Spiner y titulada *Aballay, el hombre sin miedo*. El filme sigue el texto de Di Benedetto, si bien modifica varios pasajes —Aballay, antes de su conversión, es presentado como un forajido que vive del robo— y amplía considerablemente la trama para mostrar en

pantalla, por ejemplo, la marcha del hijo del asesinado en busca de cobrar venganza. El largometraje obtuvo varios reconocimientos, nacionales e internacionales, y fue seleccionado para participar en los premios Oscar, en la categoría de «Mejor película extranjera». Al igual que la andanza de Aballay sobre su caballo, la travesía del relato tampoco se detiene y halla, muy pronto, un nuevo hipertexto, pues el guion de la película da lugar a una historieta²⁹¹, ilustrada por Cristian Mallea²⁹². Estas trasposiciones del cuento a diversos otros soportes nos hablan de la actualidad de una ficción diegéticamente alejada de nosotros. Cine e historieta aparecen como medios de amplio alcance, que encuentran nuevo público y dan vida renovada al centauro Aballay.

Tras la aparición de la película, también la crítica ha vuelto su atención hacia el relato. En particular, diversos análisis se han centrado en proponer estudios comparativos entre el cuento, el filme y la historieta²⁹³. Pero ya desde su aparición primera, el texto movió gran interés y admiración, al grado de que Borges, Cortázar y Mujica Láinez enviaron elogiosas cartas al autor. Estas misivas serán utilizadas, poco tiempo después, a manera de preámbulo, en una antología de 1981 que Di Benedetto publica en el exilio, titulada *Caballo en el*

²⁹¹ Curiosamente, en su estudio sobre la literatura gauchesca, Rosalba Campra arriba también a una historieta como apeadero último de la materia: *Las aventuras de Inodoro Pereyra, ¡el renegaul!*, de Roberto Fontanarrosa, publicada desde 1973 hasta 2007, año de la muerte del autor. Campra afirma que “la pérdida de sustancia material no ha borrado la irradiación de los textos de la gauchesca, su posibilidad de seguir inquietando y suscitando reescrituras”. Rosalba Campra, *Travesías de la literatura gauchesca*, Buenos Aires, Corregidor, 2013, p. 115. En el caso de la historieta de Fontanarrosa –apunta la investigadora–, la parodia funciona como desencadenante de nuevos modos de pensar uno de los principales mitos identitarios de la Argentina.

²⁹² Ver Cristian Mallea (dibujos), Fernando Spiner, Javier Diment y Santiago Hadida (guion), *Aballay*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2010, pp. 143-153.

²⁹³ Ver: Nicolás Suárez, “‘Aballay’: fuera del espacio y en el umbral del canon”, 2012, disponible en línea en: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.2604/ev.2604.pdf, consultado el 16 de marzo de 2020; Adriana A. Bocchino, “De ‘Aballay’ (1978) de Antonio Di Benedetto a *Aballay, el hombre sin miedo* (2010) de Fernando Spiner”, en Antonio J. Gil González (ed.), *Las sombras del novelista*, Binges, Orbis Tertius, 2013, pp. 95-106; Alice Favaro, “Intermedialidad entre texto e historieta. Análisis de un cuento de Antonio Di Benedetto”, *Confluenze*, 2017, vol. 9, núm. 2, pp. 238-247; Diego Fonti, “Una alteración violenta. Sobre ética y filosofía de la religión: *Aballay, el hombre sin miedo*”, *Ética y Cine Journal*, 2017, vol. 7, núm. 1, pp. 33-40.

*salitral*²⁹⁴. El propio escritor, en una entrevista, algo dijo sobre su cuento: “Puede considerarse absurdo que un hombre se condene a vivir siempre sobre un caballo, pero se verá que apenas lo es... Mi historia se implanta en la segunda mitad del siglo pasado. No es un libro de curiosidades, ni un relato exótico, ni una historia rara porque sí. Tampoco es simplemente la historia de un centauro”²⁹⁵. La decisión de Aballay, sea que se le juzgue o no como absurda²⁹⁶ según se comentará más adelante, halla sus antecedentes en las prácticas de los antiguos estilistas, anacoretas cristianos, quienes, buscando la salvación de su alma, no bajaban de alguna alta columna en la que pasaban el resto de sus días²⁹⁷. En el cuento, Aballay, sin pretenderlo, se vuelve también un símbolo de santidad para quienes han escuchado de él. El relato recorre los diversos episodios de la existencia expiativa del personaje, hasta que, tras muchos años, nuestro protagonista se encuentra con el hijo de aquél a quien asesinó.

²⁹⁴ Agrego al final de la tesis, en un “Anexo”, las palabras de Borges, Cortázar y Mujica Láinez, reproducidas en las primeras páginas del libro.

²⁹⁵ A. Di Benedetto, *Escritos periodísticos (1943-1986)*, op. cit., pp. 537-538.

²⁹⁶ La determinación del personaje empieza a perder el carácter de absurdo, en su acepción llana de «extravagante e irregular», si pensamos al personaje desde su contexto histórico. Andrés M. Carretero, gran experto en el tema, en su búsqueda de archivo, encuentra una importante caracterización, que me permito citar en extenso: “La vida del gaucho está completamente unida a la del caballo. El gaucho a pie es indolente y apático; pero a caballo, el hombre y el animal parecen formar un solo ser; se diría que el mismo fuego circula por las venas de ambos. Tiene la mayor repugnancia a todo lo que no se haga a caballo y al galope; casi no sabe caminar a pie, y cuando lo hace, aunque sea para atravesar la calle, es siempre de mala voluntad. Si se reúne en la pulpería (almacén de comestibles, donde se expenden igualmente vino y licor) o en otra parte, permanece montado aunque la conversación se prolongue por varias horas. Cuando va a pescar lo hace siempre a caballo, hasta para arrojar el anzuelo. Para sacar agua del pozo anuda la cuerda a la cincha y tira sin desmontar. Si tiene necesidad de argamasa o de mezcla parecida, por poca que sea, la prepara batiéndola bajo las patas del caballo, haciéndolo ir y venir, pero sin apearse. Cuando un gaucho muere lo llevan a la grupa, sentado como siempre y sostenido con palos. Oye misa a caballo desde afuera de la iglesia”. Andrés M. Carretero, *El gaucho argentino*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 2002, pp. 142-143.

²⁹⁷ El más famoso de ellos, nombrado también en el cuento, es San Simón o Simeón el Estilita, asceta cristiano de finales del siglo IV. Este santo habría pasado los últimos 37 años de su vida sobre una columna. Buñuel recreó libremente al personaje en su película *Simón del desierto*, de 1965. Podemos pensar en algunos otros hermanos literarios de Aballay, como Cosimo, protagonista de la novela de Italo Calvino, *El barón rampante* (1957), quien decide vivir en los árboles y no volver a pisar tierra firme; o el actor principal del cuento de Kafka, “Un artista del trapezico” (1923), entregado por completo a su arte, tan es así que no desciende nunca del trapezico. Aunque cada uno de estos personajes encuentra una motivación muy particular para vivir en las alturas, su decisión radical, de un modo u otro, los iguala en su soledad.

Aballay cabalga entre dos animales. Sabe que si monta siempre el mismo, éste terminará muriendo de cansancio. Equinos agrestes, enganchados en la llanura, a veces una mula, sirven como sostén para el personaje. “Aballay”, el cuento, cabalga entre la prosa y ciertas descripciones de gran valor poético. El relato se vuelca, por momentos, sobre el lenguaje, y deja atrás —o abajo— lo prosaico de lo narrado, para elevarse en la sonoridad de la palabra: “... una sombra en la andanza de la sotana” (316), “... en una trocha tropieza con cuatro indios” (323), “... no que quedara sin vida, quería Aballay, que quedara sin plumas” (328). En estos mínimos ejemplos, podemos percibir la aliteración como figura que crea ritmo, y que no sería excesivo equiparar, entonces, con el trote continuado de nuestro protagonista, a veces lento y suave, a galope otras más. El cuento aparece, también, en vilo entre el lenguaje y el silencio. Los fragmentos que componen el relato forman pequeñas estampas de la existencia del personaje. Entre fragmentos, los blancos tipográficos a veces representan un salto temporal, otras veces, un salto en la transformación interna de Aballay. Esos blancos son silencios de un texto que se construye en un vaivén entre lo que se dice y lo que se calla. En sus reflexiones sobre el lenguaje a través de la historia, Steiner nos recuerda que “el santo, el iniciado, no sólo se aleja de las tentaciones de la acción mundana; se aleja también del habla. Su retiro a la cueva de la montaña o a la celda monástica es el ademán extremo de su silencio. Incluso a los que sólo son novicios en esta difícil senda se les enseña a recelar del velo del lenguaje, a que lo rasguen para ir hacia lo más auténtico”²⁹⁸. El arisco Aballay prefiere el silencio. Cuando no lo hace, sus palabras son apenas el inicio de algo, de un discurso cortado, *rasgado*, compactado a lo mínimo, hasta que el significado, a punto de perderse, hace lo contrario, se adensa, tanto que no es necesario manifestar más.

²⁹⁸ George Steiner, *Lenguaje y silencio: ensayo sobre literatura, el lenguaje y lo inhumano*, Barcelona, Gedisa, 2003, p. 30.

“—Concédame...” (330) dice Aballay a una mayoralía con la que se cruza, y ella entiende, “con esta sola palabra” (330), que el llanero pide la mulita de carga para poder seguir con su camino, pues uno de sus caballos ha muerto. “—Según...” (333) es lo único que responde el personaje a una partida de jinetes que lo exhorta a tomar un empleo para ayudar en el desmonte. Los jinetes, prestos a pelear con Aballay ante la parca respuesta, lo reconocen de repente, no de vista, sino de sus famas, y lo dejan tranquilo. Se adivina, así, otro silencio, un discurso no enunciado, una narración que precede al protagonista: el relato que los demás han hecho para explicar sus extraños procederés. Se trata de un silencio significativo, que rebasa la diégesis para encontrarse con el lector. Una mujer le pide a Aballay que salve a su hijo, el jinete se espanta ante la atribución de santo que se le hace, pero se duele: “De haber podido, yo...” (336). Este pensamiento interno, no dirigido a nadie, sintetiza su aflicción. Al igual que lo sucedido con los personajes, el lector entiende y completa lo expuesto por Aballay, sin necesidad, siquiera, de un enunciado entero. El discurso cortado, adensado, configura, entonces, al personaje y configura el relato, repleto de frases breves y contundentes, con frecuencia separadas por puntos y aparte, que entran en relación directa con ese estar a caballo entre escritura y blancos, entre palabras y silencios.

“En el sermón de la tarde, el fraile ha dicho una palabra bien difícil” (315), este incipit introduce a un narrador omnisciente, muy cercano a su personaje. Un narrador que conoce bien los pensamientos, temores y sentimientos de Aballay. El inicio del cuento anuncia, también, que el lenguaje, para el protagonista, se moverá frecuentemente entre los terrenos de la comprensión y de la incomprensión. “Sí y no” (317), replica Aballay cuando el fraile le pregunta si sabe qué significa eso de anacoretas y estilitas. «Sí y no», y no hay incoherencia en la respuesta. El significado —de la palabra, de la existencia del personaje, del cuento dibenedettiano— se vuelve movedizo, inestable, y cada uno —personajes y lectores— hará su

propio juicio sobre él. Aballay resignifica las palabras del religioso, las transforma y las trae a su contexto: “El fraile, dijo que *montaban* a la columna. Él, Aballay, es hombre de a caballo. Tempranito, a los primeros colores del día, Aballay *monta* en su alazán” (319) (las cursivas son del cuento). Apunta Premat que la palabra que escucha Aballay en el sermón “trae consigo una figuración de expiación de pecados y una tradición, ajena pero ejemplificadora, ajena pero reutilizable para resolver los conflictos del presente”²⁹⁹. En efecto, el protagonista adapta el relato del religioso a sus circunstancias, pero lo hace traslapando lo extraño y lo conocido. Este procedimiento se repite en varios momentos. Las serpientes como único alimento disponible en el desierto de los antiguos anacoretas se transmutan, para Aballay, en los armadillos del desierto argentino. En sus sueños, nuestro protagonista se encuentra con que “[h]ay otros pilares y otros que penan. Son los antiguos, los santos, y para él resultan extranjeros. No se hablan, porque así tiene que ser, y si hablaran él no entendería su lengua. Se cubren, como él, con ponchos” (321). La extranjería, la palabra inentendible, la lengua ajena se enlazan, en el inconsciente de Aballay, con los ponchos, emblema de lo más propio. Variantes figuradas del «sí y no», interpretaciones paradójicas ya que intentan estar apegadas al sentido original de las palabras del religioso y, al mismo tiempo, en consonancia con el mundo corriente del personaje.

La diferencia sustancial entre el proceder de los antiguos estilistas y la decisión de Aballay —el meollo de su reinterpretación— radica en que la penitencia del personaje no implica la inmovilidad. El nomadismo es una de las marcas distintivas de Aballay, “él tiene que andar. Salirse (de un sitio a otro)” (319). Al igual que en algunos otros cuentos de Di Benedetto, el desierto funciona como espacio narrativo predominante. Aballay comparte este

²⁹⁹ J. Premat, “Di Benedetto: silenciero”, *op. cit.*, p. 125.

territorio, intertextualmente, con los anacoretas de las hagiografías y con los ermitaños cristianos de historias y dichos ejemplarizantes, que solían optar por una vida en el desierto, apartados de tentaciones y mundanidades. El término arameo «Abba», que se traduce como «Padre», era utilizado comúnmente para designar a aquellos Padres del Desierto³⁰⁰, y en esa voz resuena, claro, el nombre del personaje dibenedettiano. Aballay, sin embargo, no es un padre; es, acaso, su antítesis: el que mata al padre del gurí³⁰¹, pecado que se convierte en el origen de su deseo de penitencia. El desierto en la tradición del Pentateuco, desde el éxodo de Moisés, conlleva sufrimiento y expiación: un lugar de paso hacia la Tierra prometida. En el cuento de Di Benedetto, no obstante, el camino por el desierto no tiene un fin último, Aballay no cabalga hacia un lugar concreto. Se trata, más bien, de un espacio con reminiscencias kafkianas: en él se lleva a cabo una marcha interminable y sin destino. Para Aballay, este sentimiento estaría avivado por la imposibilidad, incluso, de un regreso: “Son visitantes, los dos, el cura y él, con la diferencia que el otro, cuando termine la novena, tendrá adonde volver” (315). El asesinato cometido por Aballay se concibe, entonces, como una suerte de segundo pecado original que lo expulsa y le impide el retorno a cualquier forma de existencia mínimamente edénica. El personaje encuentra como única respuesta un entregarse a un éxodo definitivo que deberá durar toda una vida. ¿Pero qué tan absurda y particular es realmente esta marcha con visos de infinitud?

Aunque sin culpas personales enunciadas en el relato, no sólo Aballay sino la generalidad de personajes parece sumida en un recorrido continuo y extraviado. Nuestro protagonista se cruza fugazmente con distintos caminantes y, tras un breve saludo, “cada cual

³⁰⁰ Henri Nouwen y Yushi Nomura, *La sabiduría del desierto: dichos de los Padres y Madres del Desierto*, Buenos Aires, Editorial Claretiana, 2002, p. 7.

³⁰¹ El argentinismo «gurí», que significa niño o muchacho, se usaba también comúnmente como sinónimo de hijo, según el *Diccionario de americanismos* de la Asociación de Academias de la Lengua Española.

proseguía, con el nudo de lo suyo, cerrado, dentro de un mundo tan abierto (y solo)” (334). La soledad física en el desierto se corresponde con una soledad existencial que cada personaje lleva consigo y de la que no pueden desprenderse, incluso en medio de la muchedumbre. Aballay parte del “fondo de la noche” (318) en busca de una expiación que lo aparte de esa oscuridad. Es posible proponer un tema dominante en cada episodio, en cada uno de los fragmentos una vez que Aballay ha subido a su caballo: la compasión, el desprendimiento, la retribución, la ayuda desinteresada, la pérdida del orgullo, etcétera. De esta manera, la forma del relato muestra el recorrido visible, exterior, de Aballay, pero, al mismo tiempo, sigue su transformación interna, que si bien implica el alejamiento de la multitud, también entraña un acercamiento a la humanidad del otro, participando del fardo ajeno. Con todo, es difícil entrever un destino feliz para la gran mayoría de los personajes dibenedettianos. Premat asienta que el altercado final entre Aballay y el gurí será símbolo de la fatalidad: “... la repetición indica la falta de libre albedrío en el comportamiento del gaucho y lo ineluctable de esa repetición que, desde el inicio, Aballay pretende evitar”³⁰². El recorrido del personaje traza un círculo trágico que lo regresa hacia su pecado, hacia el encuentro con el hijo del hombre que asesinó, y que ahora busca matarlo a él. Aun así, en discordancia con lo enunciado por Premat, más allá del cruce con el gurí, destino inevitable, Aballay da muestra de una libertad absoluta al no repetir el desplante de muerte, esta vez en contra del hijo. Tras derribar al gurí, nuestro protagonista, “angustiado, levanta la mirada, para consultar, y por su cuenta resuelve que en esta ocasión será justo que permanezca todo lo que haga falta” (339). Paradójicamente, en aquel momento, la renuncia personal a su determinación de nunca

³⁰² J. Premat, “Di Benedetto: silenciero”, *op. cit.*, p. 126.

desmontar se convierte en el gesto más congruente de su trote infinito, y en una afirmación definitiva de su libre albedrío.

La penitencia de Aballay pasa, inexorablemente, por el cuerpo. Su primera mortificación concierne a la necesidad de alimento: “Después le vino el hambre tan grande y con tal reclamo que entró a desesperar de conseguir ayuda, y por consecuencia de no ser capaz de cumplir su intención” (320). La escasez de agua y de comida, la dureza del invierno son los símbolos externos de la ausencia de un espacio que funcione, para el personaje, como morada, también espiritual. Atrapado en su culpa, la intemperie es la ancha prisión de Aballay. En ese sentido, su gesto se iguala al de los estilistas, quienes no buscaban el refugio del monasterio, ni siquiera el de la cueva. Pero frente a la inmensidad del desierto, la movilidad del penitente se restringe al espacio de confinamiento: la alta columna o, aquí, el caballo. En el cuento, las contorsiones corporales cobran especial importancia y son descritas con precisión. Desde la manera en que Aballay se cuelga del equino para beber agua del arroyo, hasta sus rezos, hincado extrañamente sobre la montura, las disposiciones del cuerpo resultan significantes. La postura es ya una expiación. El cuerpo humano se vuelve extraño en sí mismo y debe ser pensado, necesariamente, entreverado con el cuerpo del animal montado. A diferencia de los estilistas que se encuentran instalados sobre una columna inerte, en “Aballay” la fusión de corporalidades implica una aproximación del personaje hacia la naturaleza, exenta de pecado. Aballay quería volverse más animal y menos hombre. El relato podría leerse como la descripción de un devenir caballo, que nunca llegará a ser caballo porque el pecado del ser humano es indeleble, pero sí, al menos, “hombre-caballo” (324),

como llaman a Aballay algunos indios con los que se cruza y a los que les regala dos puñados de sal³⁰³.

Un elemento más que establece las particularidades de la penitencia de nuestro protagonista es la dicotomía arriba/abajo. En “Aballay” lo bajo se asimila a lo pecaminoso. Así lo explica el religioso al mencionar que los estilistas “montaban a una columna para acercarse al cielo y despegarse de la tierra, porque en ella habían pecado” (318-319). Las metáforas primeras que describen al personaje lo colocan a ras de tierra: una sombra, un bulto quieto. Por el contrario, varios de los episodios que van configurando su transformación tienen que ver, precisamente, con un despegarse de lo terreno. En un corto fragmento, muy al inicio de su travesía itinerante, Aballay, mientras buscaba vainas comestibles en un árbol, sorprende a un pájaro, lo retiene breves momentos en sus manos y pronto lo deja ir: “... ya se proyecta el ave hacia arriba y al hombre le da contento su libertad” (321). Se trata de un episodio, por minúsculo, en apariencia intrascendente, pero que simboliza el inicio del viaje de Aballay, también en busca de una libertad subjetiva, ligada con la redención. En un segundo episodio, el jinete ayuda a una familia cuya carreta ha quedado atrapada en un pantano de cieno. Cielo/cieno constituye una nueva figuración metonímica de la oposición arriba/abajo, y del apartarse, metafórica y literalmente, de la tierra embadurnada. El intento de Aballay, con todo, no está exento de riesgos: en sus sueños, él se imagina montado sobre una columna, con enorme miedo de precipitarse al vacío. El temor de Aballay es el de recaer en el pecado, pero, asimismo, el de un vacío existencial, señalado por la insignificancia de

³⁰³ Apunta Pérez-Rioja que “el arte cristiano ha empleado la figura de los centauros para simbolizar el desenfreno y las pasiones, el adulterio, la fuerza bruta y la venganza”. J. A. Pérez-Rioja, *Diccionario de símbolos y mitos*, Madrid, Tecnos, 1962, p. 107. Di Benedetto desestabiliza y vuelca la simbología, para asignar a lo asociado con lo animal las características positivas. Es el caso, por ejemplo, de la generosidad de Aballay subido en su caballo, al obsequiar la sal a los indios.

su penitencia, por el vislumbre de que aun después de cien años de expiación, como le sucede en el último de sus sueños, su final sería, apenas, un absurdo retorno a la nada, un desmenuzarse “como un par de panes viejos” (337), un regreso al polvo, sin visos de salvación.

En el relato, la autoridad no deja de mostrarse por más que Aballay busca evitar la civilización. Milicos, caballería armada, policías, comisario son una amenaza constante para el personaje. Sin embargo, la justicia de Aballay no es la del derecho. El personaje, sin enunciarlo, disocia el concepto de pecado del de crimen. Escribe Derrida que “el derecho no es la justicia. El derecho es el elemento del cálculo [...]; la justicia es incalculable, exige que se calcule con lo incalculable”³⁰⁴. “Aballay sabe qué grande pecado es matar” (319), lo que resulta muy distinto de saber *cuánto* debe pagar por ese pecado. Es de nueva cuenta Derrida quien afirma que “el «no matarás» sigue siendo un imperativo absoluto desde el momento en que el principio de la violencia divina más destructiva ordena el respeto del ser vivo, más allá del derecho, más allá del juicio”³⁰⁵. El asesinato aparece, entonces, ligado a lo imposible de medir. Lo inconmensurable colinda con lo infinito, de ahí que el recorrido de Aballay deberá ser inagotable. La decisión del protagonista propone un doble alejamiento de una justicia tasable cuantitativamente. Por un lado, las leyes humanas no figuran como posibilidad: por la cabeza de Aballay no pasa siquiera la idea de entregarse a la comisaría como manera de pagar por su crimen. Por otro, la cuantificada penitencia del cristianismo institucionalizado es desechada, de igual forma, cuando el personaje no accede a confesarse con el religioso. La confesión implicaría una absolución sacramental, pero mediante una penitencia asignada por el fraile que, fuera la que fuera, de ningún modo alcanzaría para *reparar* su pecado.

³⁰⁴ J. Derrida, *Fuerza de ley*, op. cit., p. 39.

³⁰⁵ *Ibid.*, p. 129.

Existe una tercera posibilidad: una justicia consuetudinaria, la justicia de cuchilleros, íntimamente ligada al lugar y tiempo del relato, y que podría implicar una cuantificación de lo más simple: una muerte por otra acaso decidiría una justa restitución. La pelea de cuchilleros se hace presente, pero sólo hasta el último fragmento, y despojada de lo más distintivo de ella: nuestro gaucho no carga cuchillo que valga. En el enfrentamiento final, Aballay intenta no matar al gurí y tampoco morir. La cuantificación uno a uno no funciona para el protagonista quien, en caso de que así fuera, se dejaría simplemente asesinar en pos de una justiciera venganza. Pero más aún: Aballay, es indudable, no quiere matar para no repetir su pecado, pero tampoco quiere que el gurí lo mate, acaso para que no sea el otro el que ahora cargue con un destino trasladado y absurdo en su repetición³⁰⁶. La escena se convierte en una nueva resignificación, la que hace Di Benedetto de aquel tópico del duelo de cuchilleros. Es posible pensar que la historia de Aballay encuentra su arranque en las vecindades literarias del *Martín Fierro*. Recordemos que Martín Fierro también mata a causa de la bebida³⁰⁷. Pero este punto de confluencia se convierte pronto en un punto de fuga, desde el que ambos jinetes parten para avanzar por sus particulares derroteros. De esta manera, si bien lo narrado no deja de conservar ciertos ecos y reminiscencias de la literatura gauchesca, “Aballay” —el cuento pero asimismo el personaje— cabalga hacia sus propios caminos³⁰⁸. El

³⁰⁶ El final de “Aballay” sería entonces, en cierto sentido, paralelo al desenlace del breve cuento de Borges “El fin”, en el que Fierro se ve obligado a batirse en duelo con el hermano de aquel moreno al que asesinó en «La ida». En este encuentro, Martín Fierro muere y el hermano del moreno, que lo había esperado tantos años en la pulpería donde se enfrentaron en la payada de «La vuelta», “cumplida su tarea de justiciero, ahora era nadie. Mejor dicho era el otro, no tenía destino sobre la tierra y había matado a un hombre”. Jorge Luis Borges, *Borges esencial*, Rio de Mouro, Real Academia Española, Alfaguara, 2017, p. 119.

³⁰⁷ «Riunidos de pericón / tantos amigos hallé, / que alegre de verme entre ellos / esa noche me apedé. / Como nunca, en la ocasión / por peliar me dió la tranca» (*Ida*, vv. 1143-1148).

³⁰⁸ Lo gauchesco, tema y género, es toda una cuestión en la literatura argentina; la relectura de la materia por Di Benedetto podría también llegar a serlo. Premat ha trazado ya, perspicazmente, las más acabadas líneas de correlación entre lo gauchesco y “Aballay”, aunque con las miras puestas hacia una conclusión argumentativa acerca de la convergencia entre las figuras del gaucho y del escritor: el cuento retoma, nos dice el investigador, “dramatizándola, una figura mítica del autor argentino: ser escritor es ser gaucho. Y ser gaucho

protagonista, en una escena ubicada significativamente a mitad del relato, no se reconoce como gaucho: “Desde su carretón ambulante, el mercachifle lo convocó con una voz: ‘¡Gaucho!’, que Aballay no reconoció para sí³⁰⁹” (328). De esta forma, lo de Di Benedetto no es exactamente una continuación, ni una reapertura: la extrañeza de Aballay ante ese grito de «gaucho» con que lo llaman será análoga a la del relato ante una filiación concluyente con la literatura gauchesca. Así, Aballay ni rehúye del asentamiento urbano para irse a vivir con los indios —como en «La ida de Martín Fierro»—, ni buscará reintegrarse a la civilización —como en «La vuelta de Martín Fierro»—. La altura de nuestro protagonista tampoco será la del altar: los equívocos en el origen de sus famas desmoronan la posible identificación del personaje con una figura mítica e idealizada como la de don Segundo Sombra. Tal y como sucede con Aballay ante las palabras del cura, Di Benedetto lee la tradición, pero con el fin de ahondar en sus preocupaciones más subjetivas y propias: en este caso, según propongo, el absurdo caminar humano, marcado por una culpa, que es origen y destino. Y la respuesta —en el sentido de contestación, no de solución—, literaria y distintiva, que ante ello Di

es una manera errada, casual de ser héroe y de ser argentino”. J. Premat, “Di Benedetto: silenciero”, *op. cit.*, p. 124. En líneas más generales, podemos decir que la caracterización *a posteriori* de la figura histórica del gaucho ha estado ampliamente influida por su caracterización literaria. Ludmer, siempre lúcida en sus reflexiones, refiere que el mayor clásico gauchesco, el *Martín Fierro*, desde su misma disposición en dos partes —«La ida», «La vuelta»—, presenta la imagen doble, contrapuesta, del gaucho indómito, reacio a la asimilación, y del gaucho en adaptación, que busca incorporarse a lo civilizatorio. Así, Ludmer anota que hacia el final de «La vuelta», “[libro] de la modernización y el pacto, Martín Fierro enuncia (en una lengua impersonal y casi anónima, una lengua de transición entre la del gaucho y la del juez) la nueva ley de la unificación jurídica del estado. Esto implica que los gauchos deben abandonar su código de justicia (no necesariamente su lengua) para integrarse a la ley única, universal”. Josefina Ludmer, *El género gauchesco*, Buenos Aires, Perfil Libros, 2000, p. 198. Estas figuraciones dobles y muchas veces enfrentadas del gaucho desembocarán en su mitificación, particularmente delineada en *Don Segundo Sombra*: “... en ese libro de corteza realista y de entraña piadosa, el mito preferido de Buenos Aires alcanza perfección”, apunta Borges en “Tareas y destino de Buenos Aires”. En *Textos recobrados 1931-1955*, Barcelona, Emecé, 2001, p. 151.

³⁰⁹ Carretero nos recuerda que “gaucho, durante el último siglo de la colonia y casi todo el siglo XIX, significó ladrón, contrabandista, haragán, peleador, etc.”. Andrés M. Carretero, *El gaucho. Mito y símbolo tergiversados*, Buenos Aires, Escorpio, 1964, p. 64. En la lógica de lo narrado, Aballay no se reconocería como gaucho desde que su intento expiativo lo ha alejado de aquellas significaciones enunciadas por Carretero que, más que intrínsecamente negativas, resultarían simplemente ajenas para el personaje.

Benedetto encuentra en otro caminar, el de su personaje. La culpa asumida, pero también aborrecida, en busca de penitencia, vuelve a Aballay único. “Vivir para pagar una culpa no era vivir en vano” (331), piensa nuestro protagonista y, entonces, frente a la anodina preceptiva legal, consuetudinaria e, incluso, religiosa, Aballay logra encontrar en la forma de este recorrido autoenjuiciativo una manera, personal e impar, para afrontar su inextinguible culpa (de ahí, me parece, las palabras de Di Benedetto acerca de que la absurda decisión de Aballay en realidad «apenas lo es»). Aun inmerso en la fatalidad, en un destino del que no podrá escapar, su travesía, sin un sentido último y definitivo, se va cargando de sentidos particulares: cada paso es un renovado pago de su culpa.

Al inicio del relato, el narrador sitúa, un tanto inciertamente, el tiempo de la diégesis: “Se nombra a Facundo, por una acción reciente. (‘¿Que no es que lo habían muerto, hace ya una pila de años...?’.)” (316). En una primera lectura, siguiendo lo dicho por Di Benedetto («Mi historia se implanta en la segunda mitad del siglo pasado»), la mención de Facundo puede entenderse como un signo de un pasado que no acaba de superarse: la figura del caudillo que, aunque muerto³¹⁰, sigue habitando en el imaginario de los personajes. Con todo, esa superposición de tiempos alcanza otros niveles. Uno de ellos tiene lugar en la propia estructura del relato: los segmentos fluctúan, indistintamente, entre una narración en presente y en pasado. Recuerdo y acontecer se mezclan para transitar por la misma ruta. En el nivel de lo narrado, para Aballay, la temporalidad va perdiendo forma, se dispersa, y aunque, al principio, el paso del tiempo está en relación franca con los percances de las estaciones del año, la travesía interna del personaje funciona en diversos ritmos. Escribe Marcelo Cohen que “el espacio en donde Aballay se retira es la vida, tan completa como pueda dársela

³¹⁰ Juan Facundo Quiroga muere en 1835.

cabalgar. Las maniobras, las técnicas vueltas rito, son las que ponen el tiempo, pero sobre el caballo el tiempo se espacializa”³¹¹. Conuerdo con esta lectura, pues es el recorrido de Aballay lo que va marcando el ritmo y el tiempo del relato. De este modo, a medida que avanza la narración, también ese tiempo natural, determinado por los cambios de las estaciones, se va volviendo impreciso: “Como se perdió la carreta con su mayoral, se perdió el invierno y se pierden los años” (332); “En una época siguiente” (335); “Pasan años” (337). Estas frases aparecen como inicio de segmento hacia las últimas páginas y nos hablan de una temporalidad vaga, borrosa. ¿Cuántos años está Aballay en el desierto? La respuesta exacta deja de ser relevante desde que el tiempo, igualmente, deja de serlo para un personaje que se ha sometido a los trances de su penitencia. En cierto momento la enfermedad ataca a Aballay y tiene que afrontar “la infinitud de las sombras que se lo están tragando” (335); en otras ocasiones más, los sueños se suceden, entremezclándose con lo que le ha sucedido durante el día. Un tiempo desgarrado, con visos de infinitud, se apodera de la narración. La penitencia de Aballay —su cruce por el desierto— está destinada a ser perpetua, pero, aporéticamente, contenida dentro de la vida finita de un hombre³¹². Aballay asume ese absurdo hasta sus últimas consecuencias, sin transigir. El tiempo inestable de la travesía del personaje y el del relato convergen en el único momento que podría resultar significativo para el protagonista: el encuentro con el gurí.

La mencionada forma del relato, urdida entre silencios, encuentra en la figura del gurí su máxima representación narrativa. Tan importante como el recorrido penitente de Aballay

³¹¹ M. Cohen, art. cit., p. 7.

³¹² “Moisés no llegó a Canaán, no porque su vida fuera demasiado corta, sino porque era una vida humana”, escribe Kafka en una entrada de sus *Diarios*, la del 19 de octubre de 1921. Franz Kafka, *Diarios*, Barcelona, Debolsillo, 2012, p. 531. La travesía por el desierto de Aballay surge también como una muestra del carácter incompleto de una existencia humana que, aunque se alargara infinitamente, no podría alcanzar nunca la Tierra prometida.

es ese otro periplo callado, como arrancado de la diégesis, que hace el gurí. El muchacho condena a Aballay, lo busca y será, a la postre, quien tome el papel de verdugo. Una marcha paralela a la del gaucho estilista es la que habrá hecho, entonces, el hijo del asesinado, en busca del culpable. Pero lo que la película de Spiner muestra, el cuento de Di Benedetto lo oculta. La caña que utiliza Aballay para defenderse del gurí, afilada accidentalmente en la pelea, lesiona al muchacho en la boca, pero no lo mata. Que la herida sea en la boca es reveladora: el gurí ha sido empujado hacia el silencio³¹³. Aballay, al decidirse a bajar del caballo para ayudar al herido, quebrantando su precepto máximo, rompe de alguna manera el recorrido infinito, doblemente infinito si hubiera cometido un nuevo asesinato. El relato lo remarca mediante una construcción inusual, con un doble negativo: “No ha cometido lo que no quería: matar otra vez” (338). Tras la cuchillada que el gurí le inflige a Aballay, encontramos que nuestro protagonista, “tendido en el polvo, se está muriendo, con una dolorosa sonrisa en los labios” (339). La sonrisa enigmática de Aballay, con un dejo de oxímoron, podría pensarse como dolorosa por la herida, pero, al mismo tiempo, liberadora de la penitencia. Nuestro protagonista, al modo del héroe trágico, parece conformarse finalmente con un destino inevitable, que trasciende la voluntad de vivir.

Apunta Cohen que “todos tenemos un guri que nos está mirando y, regrese o no para vengarse, esa mirada azuza el arrepentimiento, el ansia de perdón y la necesidad sorda de penitencia. Todos vivimos entre la esperanza de ser y el miedo a no ser absueltos”³¹⁴. Más allá de su pecado particular, la de Aballay será una culpa extendida. Es entonces que, en su silencio, el gurí puede tomar cualquier forma y colocar su mirada, persistente, sobre cada uno

³¹³ En ese sentido, Di Benedetto cancela el optimismo cívico de José Hernández quien, como se recordará, en *La vuelta de Martín Fierro*, sustituye el duelo de cuchillos por la payada, duelo verbal.

³¹⁴ M. Cohen, art. cit., p. 7.

de nosotros, ante nuestras indudables culpas. La travesía humana, en busca de una incierta y remota absolución, será siempre la misma que la de Aballay.



“Onagros y hombre con renos” es el relato dibenedettiano de mayor extensión. Lejos de la concisión y contundencia de aquellos primeros cuentos de *Mundo animal*, este texto, como “Aballay”, podría situarse en el terreno de la *nouvelle*. Cortázar, a quien Di Benedetto conoció en Mendoza, escribe en uno de sus conocidos ensayos sobre los géneros breves que “el cuento parte de la noción de límite, y en primer término de límite físico, al punto que en Francia, cuando un cuento excede las veinte páginas, toma ya el nombre de *nouvelle*, género a caballo entre el cuento y la novela propiamente dicha”³¹⁵. Más allá de la característica puntual y cuantitativa enunciada por Cortázar, “Onagros y hombre con renos” rebasa la «noción de límite» desde diversos frentes, tanto formales como temáticos. La estructura narrativa se sustenta en una acumulación de fragmentos que parece tender al infinito. Las expectativas de lectura se rompen una y otra vez creando la impresión de un relato que podría continuarse indefinidamente. Los saltos de tiempos proponen una superposición de eventos sin una dirección precisa y evidente que guíe al lector. Conjuntamente, la narración nos enfrenta con un mundo abierto, primitivo, sin límites ni direcciones, al que han sido arrojados los protagonistas. Su marcha, al igual que la de Aballay, luce interminable, pero, aquí, ni

³¹⁵ Julio Cortázar, “Algunos aspectos del cuento”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, marzo 1971, núm. 255, p. 406.

siquiera la muerte representará un fin consumado. La forma del relato, en incesante dispersión, y el errar sin confines de los personajes son, pues, el reflejo uno de lo otro.

No es de extrañar que pocos críticos se hayan decidido a estudiar un texto literario que encuentra en lo intrincado y extenso de su forma uno de sus pilares hermenéuticos. Hasta donde he podido investigar, más allá de someros aunque elogiosos comentarios, dos son las principales aproximaciones críticas que se ocupan de “Onagros y hombre con renos”. Por un lado, Filer investiga los posibles intertextos bíblicos y medievales que habrían sido utilizados por Di Benedetto en el cuento, y busca profundizar en el simbolismo religioso de los animales presentes³¹⁶. Por otro, Mauro Castellarín, en su tesis doctoral, agrupa “Onagros y hombre con renos” junto con los cuentos de *Mundo animal* en un capítulo que titula “Los primeros experimentos narrativos”. Justifica su decisión al plantear que no sólo la temática animal, sino también técnicas como “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”³¹⁷ forman parte de una estética que podemos reconocer desde las primeras narraciones de nuestro autor, y que se habría continuado hasta este particular relato de *Absurdos*. Las páginas que la investigadora dedica al cuento toman como base tanto los arquetipos de Jung y el inconsciente colectivo, como el simbolismo animal y natural, pensado desde la obra de Eliade.

Estos dos acercamientos críticos recurren a cierta lectura religiosa—simbólica del texto dibenedettiano. Por mi parte, considero que es posible proponer un entramado mítico en el fondo del cuento, que compendiaría tanto lo religioso como lo simbólico. Para Eliade, el mito “relata un acontecimiento que ha tenido lugar en el tiempo primordial [...] es, pues,

³¹⁶ Ver M. Filer, “Los animales simbólicos de Antonio Di Benedetto”, *op. cit.*, pp. 123-136.

³¹⁷ T. L. Mauro Castellarín, *op. cit.*, p. 202.

siempre el relato de una «creación»: se narra cómo algo ha sido producido, ha comenzado a ser [...] los mitos describen las diversas, y a veces dramáticas, irrupciones de lo sagrado (o de lo «sobrenatural») en el Mundo”³¹⁸. En la primera parte de mi análisis me aboco al examen de la constitución del mito en este cuento: el renacimiento simbólico de los personajes como síntesis de la renovación del mundo, un tiempo primigenio y problemático, la incursión de lo sobrenatural y lo religioso. Paralelamente, considero características formales, tales como la multiplicidad de narradores y la oralidad implícita, que estarían sustentando la construcción del relato. En un segundo momento, investigo la relación entre esta forma tendiente al mito y la narración del peregrinaje existencial de los personajes, cuya principal guía, de inicio, parece ser apenas la supervivencia —el más primordial de nuestros impulsos. Su voluntad de existir terminará volviéndose, así, un tópico de marcados tintes schopenhauerianos

I. El mito en construcción

En “Onagros y hombre con renos”, el asesinato de padre e hijo, aunque no consumado, entraña una hendidura definitiva con respecto a su antigua vida. El relato lo remarca mediante la acción inaugural de renombrar que hace uno de los personajes: Jonás, se autodesigna el padre, como el profeta bíblico que pasa tres días y tres noches en el interior del monstruo marino, para después ser vomitado; Renato, el re-nacido, nombra al hijo, antes llamado Pablo. Si bien las muertes de Jonás y Renato son efectuadas por los mismos perpetradores, sus existencias tras los sendos renacimientos estarán determinadas por la forma de morir elegida para cada uno: “Jonás fue entregado a las aguas. Para Pablo se eligió el acero” (396).

³¹⁸ Mircea Eliade, *Mito y realidad*, Barcelona, Editorial Labor, 1992, p. 12.

Con la actuación de los asesinos y sus aceros, el cuento parece aproximarse tangencialmente a la tradición literaria argentina³¹⁹, sellada por la violencia desde ese relato fundador que es “El matadero”³²⁰. En el inicio del cuento de Echeverría, una lluvia torrencial cae sobre la ciudad, el río se desborda, los caminos se anegan: “Parecía el amago de un nuevo diluvio [...] Es el día del juicio, decían, el fin del mundo está por venir”³²¹. Aquel apocalipsis por agua no se consuma y la ficción desemboca en una serie de sucesos violentos, denotados por la primacía de los cuchillos. En cierto sentido, “Onagros y hombre con renos” invierte aquel inicio, con lo que el relato, sin dejar de asentar textualmente la propia tradición de la que parte, se convierte, también, en un recomienzo de la misma.

De esta manera, si la muerte por acero decidida para Renato pudo haber conducido la historia hacia una suerte de reescritura de la tradición narrativa argentina, la muerte por agua de Jonás termina resultando más significativa y determinante, por lo que abre un nuevo comienzo. Análogamente, la identidad del mayor de los protagonistas poco tendrá que ver con su pasado y se irá construyendo, más bien, durante su trayecto, tras la experiencia límite que ha vivido. El de Jonás será un itinerario que parece partir casi desde cero. En el inicio de su larga expedición, después de esconderse de la banda de perros que estaba devorando los

³¹⁹ Este acercamiento breve y asintótico de Di Benedetto a la tradición, para después proponer un acentuado apartamiento, se asemeja al de “Aballay” y la gauchesca. En ambos cuentos, la posibilidad de asir y confinar su género dentro de una clasificación estanca se va trizando a medida que avanza la narración, lo que habíamos observado, también, en otros relatos suyos que se acercan a lo fantástico, lo policial o lo realista.

³²⁰ Sin pistas narrativas ciertas, se vuelve difícil especular sobre las posibles causas que condujeron a nuestros personajes hacia el atentado en su contra, pero, en cualquier caso, la violencia es indudable. Particularmente, los asesinos que “buscaron diversión [...] mediante pases intimidatorios y refinamientos de filo y punta” (396) en la acometida contra Pablo-Renato recuerdan a los personajes de “El matadero” que torturan al unitario al final del relato, y a las palabras que tras aquel suceso enuncia el juez: “Pobre diablo: queríamos únicamente divertirnos con él y tomó la cosa demasiado a lo serio”. Esteban Echeverría, *Obras escogidas*, Caracas, Ayacucho, 191, p. 138. Los cuchillazos sobre el personaje dibenedettiano, que no buscan matarlo de inmediato, pueden remitir, también, al tormento descrito en el poema de Ascasubi “La Refalosa”: “... y como medio chanciando / lo pinchamos, / y lo que grita, cantamos / la *refalosa* y *tin tin*, / sin violín” (vv. 29-33).

³²¹ E. Echeverría, *op. cit.*, p. 125.

cuerpos de los mercenarios caídos, Jonás señala a lo lejos e indica a su hijo que allí está el camino a seguir; Renato, sin embargo, “no avista camino alguno” (399). Se trata, pues, de un recomienzo sin vereda trazada, sin destino visible, pero que, al mismo tiempo, ha sido recorrido infinitas veces por el ser humano: un viaje a los orígenes. El relato dejará también una sensación de originalidad, pero con dejos de un camino explorado por otros escritores, por otras literaturas —basta recordar algunas obras de Carpentier como “Viaje a la semilla”³²² (1944) o *Los pasos perdidos* (1953)— en busca, quizá, de algún venero primordial del hombre.

Eliade, al discurrir sobre el simbolismo de la inmersión en el agua, escribe que, en dicha sustancia,

todo se «disuelve», toda «forma» se desintegra, toda «historia» queda abolida; nada de lo que ha existido hasta entonces subsiste después de una inmersión en el agua: ningún perfil, ningún «signo», ningún «acontecimiento». La inmersión equivale, en el plano humano, a la muerte, y en el plano cósmico, a la catástrofe (diluvio), que disuelve periódicamente al mundo en el océano primordial. Por desintegrar toda forma y abolir toda historia, poseen las aguas esa virtud de purificación, de regeneración y de renacimiento; todo lo que en ella se sumerge «muere», y sale de las aguas como un niño sin pecado y sin «historia», apto para recibir una nueva revelación y comenzar una nueva vida «limpia»³²³.

La cancelación de la historia previa de Jonás, antes de su descenso a las aguas, se ve trasladada a la diégesis mediante la supresión de prácticamente todos los indicios de su pasado. Los saltos analépticos no van más atrás del ataque de los mercenarios, con excepción

³²² En “Onagros y hombre con renos”, encontramos un momento en el que Renato hace notar el carácter enrarecido del paso del tiempo, semejante a un correr hacia atrás: “... como si en él [el suelo en el que habitan] se hubiera invertido el orden de sucesión de las estaciones, ya que luego del verano parece venir la primavera” (434), que recuerda, entonces, el cuento de Carpentier. Podemos agregar que si bien en “Viaje a la semilla” el tiempo revertido comprende solamente la vida de un hombre, algún paralelismo se puede proponer entre, por un lado, el don Marcial mayor, cargado de pecados, junto con su recorrido inverso hacia un tiempo más feliz, el de la niñez con Melchor, o aun antes, el de su cercanía con su perro Canelo y, por otro, el del Jonás dibenedettiano, conducido a las proximidades de la muerte por alguna culpa, y que asoma, también, en un camino hacia una existencia más inocente y auténtica.

³²³ Mircea Eliade, *Tratado de historia de las religiones I*, Madrid, Ediciones Cristiandad, 1974, pp. 228-229.

de mínimas menciones, como la notoriedad de Jonás en una sociedad que, con todo, lo había orillado a la soledad: “Mi padre estaba solo. Era el Doctor, el brazo se le curvaba con su carga de libros y papeles. Ganaba dinero, mucho; hablaba en los palacios de las leyes, tenía una familia... y estaba solo” (449). Las innominadas culpas que lo condujeron al atentado forman parte de un ayer que ha dejado de existir y serán un blanco en la narración. Pero la muerte de Jonás rebasa el plano personal y, figuradamente, alcanza el plano cósmico al que alude Eliade: el diluvio de balas acaba con el resto de los hombres al inicio del cuento. El recomienzo de Jonás es, de algún modo, un recomienzo del género humano todo. Su “baño de purificación” (398) lo impele a desprenderse de una vida social, extendida e irremediamente contaminada por la maldad de sus congéneres, que, sin embargo, es añorada por Renato, apenas adolescente, y cuya muerte por cuchillo no tiene los mismos alcances simbólicos de renovación que la de su progenitor. La fluctuación más o menos indistinta entre los apelativos Renato y Pablo para referirse al muchacho puede entenderse en este mismo sentido. Mientras el hijo se sigue debatiendo entre una existencia pasada y la presente, el hombre que fue antiguamente Jonás ha perecido, y su nombre otro, por lo tanto, se ha perdido, incluso para los diferentes narradores.

Estos renacimientos lanzan a los personajes fuera de la sociedad, aún más, fuera de la Historia moderna. Reacios —al menos el padre— a volver a la civilización, “primero se unieron a los perros, después a los asnos, posteriormente a las cabras. Nunca a los hombres” (394). Nunca a los hombres, que representan la cima de lo ajeno, de lo adverso. Nunca a los hombres, los auténticos enemigos de estos otros hombres. Se trata de un exilio no sólo geográfico sino, sobre todo, temporal; un destierro que los remonta hasta los límites de la humanidad, donde incluso los contornos con lo animal se desdibujan. Si en la estructura de los cuentos maravillosos la traslación a un espacio alterno —un reino lejano, un país

desconocido— resulta característica, el mito, aun compartiendo el componente sobrenatural, basa su naturaleza narrativa en una traslación temporal regresiva, hacia un tiempo originario, de ahí que los anhelos fundadores de Jonás, habitante de este tiempo nuevo, se impregnen indisolublemente de lo mítico. La expulsión del tiempo histórico, en la que se miran envueltos los protagonistas, se desplaza también hacia la estructura narrativa a través de una temporalidad desacostumbrada, ajena a la concepción de un tiempo continuo y progresivo, propio de la modernidad. La lógica causal se descompone. El relato despliega un tiempo que se desvía de la linealidad: eventos mezclados, saltos narrativos, sucesos presentados contiguamente que debieron acontecer en lapsos apartados.

Gadamer escribe que “cuando las narraciones retroceden hasta el lejano comienzo, hasta el primer principio del mundo, se refieren no obstante inequívocamente a la duración de este nuestro mundo y se refieren a nosotros mismos en este mundo. [...] La historia desemboca en el presente”³²⁴. Así, aunque lo narrado en el mito ha ocurrido hace mucho tiempo, su carácter etiológico lo vuelve constitutivo del estado vigente en el que se reconoce el receptor del relato. En esa línea se presenta el primer fragmento de “Onagros y hombre con renos”, situado en un tiempo diegético presente, con Lactancio³²⁵ o Lactario —alguna otra ocasión simplemente Tario— inquisitivo de los renos, que son móvil y núcleo del relato que explicaría su situación actual. No obstante, Lactancio, ajeno al tiempo mítico de su abuelo, busca desentrañar y comprender la vida de sus progenitores a partir de su propia realidad histórica, realidad apartada, por ejemplo, del conocimiento factual de los renos

³²⁴ Hans-Georg Gadamer, *Mito y razón*, Barcelona, Paidós, 1997, p. 34.

³²⁵ Apelativo simbólico pues comparte nombre con un apologista del siglo IV de nuestra era, quien escribió una férrea defensa del cristianismo, si bien “el material con el que trabajó no es mayoritariamente cristiano, sino pagano”. Hans Von Campenhausen, *Los Padres de la Iglesia II. Los Padres latinos*, Madrid, Ediciones Cristiandad, 2001, p. 104.

—mamíferos claramente extraños al territorio mendocino, en donde se estaría desarrollando la trama según pequeños indicios, como la mención del viento Zonda. En ese sentido, su función podría equipararse a la del lector del cuento, quien, aun imbuido en la anécdota, se ve obligado a debatirse entre las dudas y lo no contado, intentando entender e hilar una historia fluida que, debido al contenido mítico-simbólico con el que está confeccionada, se escabulle constantemente del sentido literal. Un ejemplo palmario de este procedimiento se advierte mediante la ausencia de cualquier alusión al nacimiento del mismo Lactancio. Este suceso tan significativo para la estirpe familiar no es narrado y parece sustituirse, en un nivel alegórico, por el relato del nacimiento del burrito «caneloso».

Lactancio, aunque por breves momentos, es también narrador y no sólo receptor del relato. Este entrecruzamiento entre el tiempo histórico de Lactancio y el tiempo mítico que construye Jonás se convierte en uno de los elementos estructurantes esenciales que dota al cuento de su originalidad. El relato vacila en la aporía de un *illo tempore* mítico, alejado del presente de Lactancio y, simultáneamente, cercano, tan cercano como lo puede ser la distancia que separa apenas a dos generaciones. Esta vacilación se transmite asimismo al lector, que podrá distinguir un hecho histórico relativamente próximo como “las batallas del Marne” (405) y, a la par, unas coordenadas cronológicas que evocan un tiempo alejado y primigenio. El resultado de esta traslación temporal fluctuante será que el relato dibenedettiano cuenta el mito, pero cuenta, sobre todo, algo más: la creación del mito. “Onagros y hombre con renos”, sin dejar de ser un texto propiamente literario, se despliega al alimón entre un contenido narrativo cercano a lo mítico, y el relato de cómo se fue confeccionando dicho mito. Este vaivén retórico queda sustentado estructuralmente mediante la alternancia de narradores y sus focalizaciones particulares. Así, además de la narración de Lactancio, tenemos la de Renato, su padre, testigo de los hechos y que, por lo tanto, adquiere

la prerrogativa de figurar como narrador en muchos fragmentos. Renato, situado entre distintos tiempos, testigo pero también actor principal de la travesía mítica, será entonces el que pueda tomar variadas veces la palabra. Y junto con Lactancio y Renato, el relato exhibe muy comúnmente un narrador otro, que parece extradiegético pues habla de todos los personajes en tercera persona, pero cuyo lenguaje no encuentra diferencia mayor con el de Renato.

Graciela Maturo, en su estudio introductorio a las *Páginas seleccionadas por el autor* de Antonio Di Benedetto, cataloga este cuento como medular del volumen *Absurdos*, y hace un pequeño apunte en el que plantea que Renato, “hijo-discípulo de Jonás, es él mismo Jonás, vomitado por la ballena; devuelto a la vida por esa obstinada esperanza que es secreto sostén de la creación”³²⁶. El nombre del cuento, “Onagros y hombre con renos”, con el singular en el sustantivo «hombre», podría apoyar una lectura en la que Jonás y Renato son desdoblamientos de un único personaje. En realidad, Maturo no ahonda en esta interpretación, ni explica el alcance de su sentencia o si ésta debe tomarse literalmente. Por mi parte, considero que la convergencia entre ambos protagonistas no va más allá de esa suerte de renacimiento por la que ambos pasan. No concordaría, pues, con una lectura que pensara como uno solo a los dos personajes. Y es que el acercamiento a la realidad es disímil entre ellos. Encontramos, por un lado, las elucidaciones más bien tendientes a lo sobrenatural —a lo mítico— que Jonás hace respecto a los sucesos que van viviendo; por otro, tenemos la explicación que Renato se formula de aquellas palabras del padre, en algunos momentos confusas y oscuras, calificándolas como devaneos y delirios, aunque, en otros, creyendo en ellas como se confía en las del sabio o del profeta. La comprensión de la existencia por la vía

³²⁶ G. Maturo, *op. cit.*, p. 36.

mítico-religiosa de Jonás puede relacionarse con su ausencia como voz narrativa. La narración de Jonás sería el mito en estado puro. El relato que leemos, con sus saltos temporales y sus hiatos explicativos, es, al fin y al cabo, una versión de los hechos que elaboran Renato y el narrador extradiegético, que podrían, ellos sí, considerarse uno solo: un relator que cuenta, mezclando pasado y presente, la travesía, el mito en construcción que aún se localiza entre las fronteras inestables de lo alucinatorio, lo onírico, lo mágico y lo aparentemente real racional, al vástago, a Lactancio, quien a su vez cuenta la historia a un otro indefinido, que incluye al lector. Detrás de esta técnica, basada en alternancias de narrador y en saltos anticipativos y retrospectivos, Filer encuentra una voz colectiva que transmite la historia “superponiendo las distintas generaciones y cancelando los siglos”³²⁷. De este modo, es posible aventurar que el narrador impersonal no sólo abarcaría a Renato, sino a muchos más, a todos los que, a lo largo de las generaciones, contarían un relato mítico que se habría vuelto transhistórico y comunal.

A estas características narrativas debemos sumar los fragmentos de marcado cariz religioso. El tramo en el que encontramos al mayor de los protagonistas arrojando dos piedras a un charco para después decir: “Las piedras somos nosotros...” (405) algo guarda de parábola cristiana. El sacrificio al que es conducido Renato, según sus propias palabras, al serle impuesta por su padre esa vida errante y espinosa encuentra antecedentes, como lo menciona Jonás, en la Historia Sagrada, en clara alusión al pasaje de Abraham e Isaac. La idea de un cataclismo que “purgará y limpiará el planeta” (456) es común en variadas tradiciones. La heterogeneidad de referencias bíblicas y religiosas en general, pero narrada bajo la reverberación propia de la oralidad, contribuye considerablemente a hilar el denso

³²⁷ M. Filer, “Los animales simbólicos de Antonio Di Benedetto”, *op. cit.*, p. 128.

entramado del texto. “Parece que la historia comenzó con una jauría” (394) dice Lactancio en el principio. Con aquel «parece que», el relato de la génesis familiar se aleja de las solemnidades bíblicas, y se avecina, más bien, a un texto tradicional, que se transmite oralmente a través de las generaciones, sin una versión fijada textualmente y, en ese sentido, abierto a las variaciones e, incluso, a las contradicciones internas. Gadamer, en relación con los relatos míticos, apunta que “no es una debilidad de la presencia de lo narrado que exista esa posibilidad de narrar lo mismo de diversos modos. Pues detrás de ello se oculta la presuposición de que hay una abundancia tal de lo que debe ser narrado y de lo que acontece, que es inagotable”³²⁸. La multiplicidad de versiones no desvirtúa el valor de verdad contenido en el relato mítico. Así, por ejemplo, en el cuento, encontramos dos versiones disímiles de la desaparición de Jonás: una primera en la que su alma, en forma de nube azul, asciende a los cielos³²⁹, y la final, en que parte junto con los renos.

Podemos pensar en otro ejemplo muy significativo del mecanismo narrativo, múltiple y basado en la oralidad, con el que funciona el cuento. En cierto momento, Renato intenta entender por qué los mercenarios se mataron entre ellos, Jonás concibe una explicación y se la dice a su hijo: los arrieros que guiaban fueron contratados para matar también a los asesinos primeros. La explicación que proyecta el mayor de los protagonistas es la misma que el narrador extradiegético había enunciado páginas atrás. En medio de la explicación del padre,

³²⁸ H-G. Gadamer, *op. cit.*, p. 32.

³²⁹ En el fragmento referido, el alma del padre “se pone a ensayar formas y elige alternativamente las de columna, flecha, inclinado cendal, tendido brazo, y en torrente que ondea en un curso escarpado busca la plenitud del cielo” (447). Acorde con Chevalier el azul junto con el blanco “expresan el despego frente a los valores de este mundo y el vuelo del alma liberada hacia Dios”. Jean Chevalier, *Diccionario de los símbolos*, Barcelona, Herder, 1986, pp. 163-165. Por otro lado, es posible relacionar la enumeración de la cita del cuento con la tradición clásica. El cendal, por ejemplo, es propio del aspecto característico con el que se dibuja a Tiberino, dios del río Tíber, que auxilia a Eneas cuando arriba a Italia: «[...]Iba envuelto / en un tenue cendal de glauco lino[...].» *Eneida*, VIII, vv. 33-34. Se podría sugerir la relación entre Tiberino y el Jonás dibenedettiano, figuras determinadas por el agua y, en cierto sentido, favorecedoras de un nuevo asentamiento, de una fundación.

Renato indica que Jonás está exponiendo “el relato o su versión” (398). La «o» de la cita anterior se revela como una disyuntiva, pero de equivalencia denominativa: el relato *es* una versión. No hay una única verdad objetiva, no podemos conocer si aquella explicación es la debida, si las cosas acontecieron exactamente tal y como las plantea Jonás o cualquiera de los narradores. La omnisciencia del narrador en tercera persona se desestabiliza y se desgaja: su enunciación no es más que una posible interpretación de lo sucedido, una versión entre otras. El cuento en su totalidad se reafirma, pues, como una versión del mito (o quizá, mejor, varias versiones conviviendo juntas), contada y transmitida por una voz múltiple, colectiva, de aquella cofradía familiar.

Expulsados de la Historia, con mayúscula, la versión de la historia que llega a nosotros encuentra sus fundamentos en el credo de Jonás, quien descubre en los renos la representación de lo más elevado. Para este personaje, aquellos rumiantes figurarán como algo más que una entelequia religiosa, ya que emergerán físicamente, invocados por él, en momentos de necesidad urgente. Renato, el hijo, aunque dubitativo y no del todo apegado al culto del padre, sentirá también la acción de aquellos animales, ya que será salvado por ellos durante el ataque de perros cimarrones. En la tercera generación, el carácter familiar y cercano de los renos ha quedado muy atrás. Como se ha visto, Lactancio, el nieto, ni siquiera sabrá cómo son y apenas podrá encontrar en las cabras una estampa deslucida y terrena de lo inasible para todos, menos para Jonás. No obstante, el poder simbólico de estos rumiantes se perpetúa y será parte central del mito fundacional de la familia. Es posible pensar en la diferencia generacional entre los tres personajes como una representación de distintas etapas en la relación diversa del hombre con lo sagrado: desde la divinidad como algo cercano e inmediato, hasta un culto basado en ritos y tradiciones heredados. Esta misma disonancia primera, originaria, que presenta el relato —los renos al mismo tiempo familiares para el

protagonista mayor, y extraños e invisibles para el nieto— impregna a los rumiantes de un aire prodigioso que se verá confirmado durante la diégesis en sus pocas pero significativas apariciones. Los renos funcionan entonces como un elemento que conecta el mundo natural con el sobrenatural. Escribe Gadamer que “la forma de la narración que es propia del mito tiene su lógica propia. El nombre y el nombrar desempeñan ciertamente un papel peculiar en ella. En el misterio de los nombres míticos se encierra algo de invocación y de enigmática presencia”³³⁰. La forma del mito está cifrada en el nombrar y Jonás es el que nombra. Lo hace bajo la acepción de quien asigna el mote para cada personaje de su pequeña comunidad, empezando con «Renato», de elocuente resonancia, si no etimológica al menos sonora, con respecto a «reno»; pero también en el otro sentido, al invocar efectivamente a los rumiantes, con el apoteósico clamor que salva a padre e hijo de los feroces canes: “¡Renos, a mí!” (420). Así, desde las palabras iniciales del relato: “Mi abuelo nombraba a los renos. Eran para él familiares y resultaba como si estuvieran con nosotros” (394), es posible proponer una lectura en la que Jonás es pensado como un héroe mítico, fundador del linaje, con una relación franca con lo sobrenatural.

Los renos, como se ha dicho, están cargados de la sacralidad más alta en la mitología familiar de los personajes. La descripción de la escena de salvación, cuando, casi perdidos ante el ataque de los perros, Jonás llama vociferando a los rumiantes, es clara muestra de los atributos prodigiosos de aquellos animales: “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, y los renos pasan y pasan sobre nuestros cuerpos sin causarnos daño, sin peso, sin señales” (420). Al representarse como figuras de protección y

³³⁰ H-G. Gadamer, *op. cit.*, p. 31.

poder, estos rumiantes adquieren un marcado cariz totémico³³¹. Freud, en su conocido “Tótem y tabú”, escribe que “los miembros del clan totémico, por su parte, tienen la obligación sagrada, cuya inobservancia se castiga por sí sola, de no matar (aniquilar) a su tótem y de abstenerse de su carne (o del consumo posible)”³³². En el cuento, Jonás come cualquier carne menos la de reno y, en un fragmento, relaciona directamente esta interdicción alimenticia con la voluntad de existir: “No cometeremos sacrilegio nutriéndonos de su carne: está muerta y no la matamos nosotros; tenemos que ser agradecidos de haber vuelto a vivir y probarlo conservando la existencia, por algo nos ha sido dada” (404). En esa misma línea, podemos traer a colación, también, la interpretación freudiana relativa a que el animal totémico funciona como vicario del padre, idolatrado tanto como odiado y temido. Ciertamente, el sentimiento de Renato hacia su progenitor es ambivalente a lo largo del cuento. Aunque por momentos el hijo ansía liberarse del dominio de Jonás, el deseo de emancipación entra en conflicto con el cariño filial. La identificación entre Jonás y los renos encuentra su cúspide al final del cuento, con la partida conjunta de ambos, y con Renato como narrador. El relato entero, contado desde la perspectiva de este último, podría leerse

³³¹ Durkheim recuerda un interesante método empleado entre los indios de América para la adquisición del tótem individual: “... durante un período de tiempo que varía de algunos días a muchos años, se somete a todo tipo de ejercicios agotadores y contrarios a la naturaleza. Ayuna, se mortifica, se inflige distintas mutilaciones. O vaga emitiendo violentos gritos, verdaderos aullidos; o permanece tendido en el suelo, inmóvil y lamentándose. A veces danza, ora, invoca sus divinidades ordinarias. Termina así por entrar en un estado de intensa sobreexcitación, cercano al delirio. Cuando ha llegado a este paroxismo, sus representaciones toman fácilmente un carácter alucinatorio. [...] En estas condiciones, basta que vea o, lo que es lo mismo, que crea ver, en sueño o en el estado de vigilia, a un animal que se presenta ante él en una actitud que le parece demostrativa de amigables intenciones, y se imaginará que ha descubierto al patrón que esperaba”. Émile Durkheim, *Las formas elementales de la vida religiosa*, Buenos Aires, Editorial Schapire, 1968, pp. 168-169. Me permití reproducir esta extensa cita porque el estado de sobreexcitación descrito por el sociólogo francés encuentra muchos puntos de confluencia con la descripción del estado de nuestros protagonistas antes de la aparición de los renos: desnutridos y con hambre permanente, sobreviviendo en una naturaleza poco pródiga y siempre amenazadora, cercados por el miedo ante el peligro imperativo que representó el ataque de los perros.

³³² S. Freud, “Tótem y tabú”, en *Obras completas XIII, op. cit.*, p. 12.

como una interpretación sublimada de la historia del padre. Con todo, no podemos dejar de lado que si bien Jonás se presenta como maestro, sapiente y protector, sus equivocaciones son referidas³³³. Los designios, sentencias y sueños que Jonás enuncia a modo de profetas bíblicos o de moralistas píos se debaten entre lo sublime y lo paródico. Esta vacilación podría entenderse como una respuesta de Renato, más o menos inconsciente, ante la figura del padre y los sentimientos tornadizos que éste le genera durante una travesía que, mientras tuvo como único rector a Jonás, resultó, para el hijo, muchas veces penosa.

Adicional a la mencionada función de los renos como protectores, podríamos añadir una más, también sobrenatural, pues Chevalier apunta que este rumiante, en diversas culturas, “desempeña un papel funerario, nocturno y psicopompo”³³⁴, es decir, como intermediario que conduce las almas de los muertos hacia el otro mundo. El desenlace del cuento —la partida de Jonás en un carro comandado por estos animales— podría entenderse en dicho sentido: el abandono de la vida terrena para ingresar a un más allá. Escribe Caillois que la adquisición de la pureza y una separación progresiva del mundo profano se vuelven requisitos para acceder a lo sagrado: “... se debe abandonar lo humano antes de ascender a lo divino”³³⁵. Filer considera el itinerario de Jonás como un apartamiento gradual de lo profano, ya que el personaje debe “retroceder en la escala de la vida para recuperar la inocencia; sólo entonces podrá dar el salto con el que trasciende el mundo animal”³³⁶, y añade, más adelante, que el último y decisivo paso determinaría un “arrancar de sí la animalidad”³³⁷. No concuerdo del

³³³ Basta recordar que el padre, en la primera parte del cuento, se decide a seguir sin más a la manada de canes. Disposición errada, la de Jonás, que más bien los acerca al peligro. Y si en un principio él afirma que seis renos llegarían pronto para conducirlos hacia los magníficos olimpos, no pasará mucho tiempo para que sean seis los integrantes de la perrada que ataquen de frente a nuestros protagonistas.

³³⁴ J. Chevalier, *op. cit.*, p. 878.

³³⁵ Roger Caillois, *El hombre y lo sagrado*, México, FCE, 1984, p. 35.

³³⁶ M. Filer, “Los animales simbólicos de Antonio Di Benedetto”, *op. cit.*, p. 130.

³³⁷ *Ibid.*, p. 132.

todo con esta lectura que percibe lo animal como un mero estado preparatorio del que el mayor de los protagonistas debe abdicar para alcanzar la trascendencia. Por el contrario, considero que, en el cuento, los renos conjuntan a la par lo mítico y lo animal: el acercamiento hacia ellos es, ya y en sí mismo, la separación de lo profano. De ahí, también, la importancia de los dos finales disímiles que el relato expone para el personaje de Jonás. Si bien la marcha última del protagonista conlleva un cambio de estado, no involucra, a diferencia de la primera, una muerte explícita, sino que se presenta como una desaparición que se corresponde con el sustrato mítico. Su salto de fe queda sostenido en la llegada de los renos que, sin riendas —sin arbitrio humano—, conducen el carro en el que parte. Y junto con los rumiantes, el periodo nuevo: la era animal que advendrá después de lo que el mayor llama la «Quinta Glaciación», anticipada en la diégesis con advertencias de hielo y nieve, y tras la que, predice, “mutarán las especies racionales e irracionales, y el pensante tendrá que deponer su orgullo” (456). Una renovación que comprendería, por añadidura, el fin del dominio de los hombres. Así, el *topos* diegético se va transformando de desierto a tundra³³⁸. Este cataclismo implica un renacimiento del planeta consumado por agua, análogo, pues, al de Jonás, cuya historia sería simiente de la renovación macrocósmica. El recorrido mítico del personaje, que no por nada se muestra confuso al principio, deviene entonces de caos a cosmogonía con el arribo definitivo de los renos y del mundo nuevo que resultará tras la glaciación.

³³⁸ Poco antes del final del cuento, los personajes descubren una serie variopinta de objetos congelados dentro de lo que denominan una «fantástica vidriera» de hielo. La relación recoge piezas de distintas épocas y distintos lugares, como si de una síntesis de la historia cultural del ser humano se tratara. Todo aquello es “una advertencia” (456), dice Jonás, sin explicar nada más. Una advertencia, podríamos plantear, sobre la existencia del hombre a lo largo de los siglos, para que, conociendo su pasado, no cometa los mismos errores, tras la glaciación.

II. El peregrinaje existencial

El renacimiento de Jonás no está determinado únicamente por la inmersión en el agua, sino también, debido al nombre que el personaje elige para sí, por la figura del monstruo marino bíblico, asociado popularmente con la ballena. Eliade apunta que el simbolismo del engullimiento por un monstruo “equivale a una regresión a lo indistinto primordial, a la Noche cósmica. Salir del vientre, o de la cabaña tenebrosa, o de la «tumba» iniciática, equivale a una cosmogonía”³³⁹. El cuento dibenedettiano, como se ha señalado, presenta a un Jonás que, en efecto, se concibe en un tiempo original: “Ya somos los primeros pobladores de la Tierra” (409). La respuesta de Renato, pensada aunque no verbalizada, marca, no obstante, una importante discrepancia con respecto al planteamiento del padre: “La Tierra... Podría ser; mas no el Paraíso” (409). Y es que en el cuento, junto con la construcción mítica de Jonás, confluye la visión más desesperanzada de Renato, quien se reconoce “más pesimista o menos constructor” (452) que el padre. Para el menor, el retorno a la vida representa ser arrojado de nuevo a la rueda de Ixión, a la humana repetición absurda de una existencia sin fines últimos. Escribe Camus que el sentimiento de lo absurdo puede llegar a nosotros cuando caemos en cuenta de la irremediable extrañeza del mundo: en el fondo, la naturaleza nos es siempre ajena e irreductible. En un momento cualquiera, el sentido ilusorio de familiaridad con lo que nos rodea se desploma y “la primitiva hostilidad del mundo asciende, desde el fondo de los milenios, hacia nosotros”³⁴⁰. Pero si el hombre contemporáneo puede huir falsamente de este sentimiento de lo absurdo acudiendo a los frágiles decorados de seguridad que nos ofrece el mundo moderno, Renato se ve obligado a

³³⁹ Mircea Eliade, *Lo sagrado y lo profano*, Barcelona, Editorial Labor, 1992, pp. 164-165.

³⁴⁰ A. Camus, *El mito de Sísifo*, op. cit., p. 26.

asumir su condición de ajenidad ante lo inmediato y tangible de un terreno hostil. Así, el recorrido narrativo de “Onagros y hombre con renos” expone el intento de Jonás por encontrar algún significado trascendente de la existencia y, al mismo tiempo, la marcha del relato se ajusta a los intentos de los personajes por paliar una serie de dificultades de orden totalmente pragmático, como la acentuada dificultad para conseguir alimento o el peligro constante de muerte. Padre e hijo caminan juntos por lo que será común encontrar, de inicio, que estas dos búsquedas —la de un sentido trascendente y la de comida y refugio— no están disociadas. Debido a ello, entendemos que Jonás mida las eras de su cosmogonía según sus avances para mitigar las necesidades básicas. Los personajes pasan de un estado primero en el que son carroñeros de las sobras de la perrada, a uno posterior en el que conseguirán sus propios alimentos y lograrán, posteriormente, establecerse como sedentarios, tras criar un buen número de cabras. Jonás, entonces, afirmará: “Hemos dado un paso. Y todo hecho en un día” (445). La liberación de la dependencia de los perros supondrá un paso tan importante que conlleva la única marca paratextual que separa el cuento: la división en dos capítulos³⁴¹.

Ambos capítulos comparten la aparición de una figura respectiva que llega a funcionar como símbolo y síntesis de cada uno. Representaciones femeninas las dos, aunque contrapuestas: la perra lamedora y Epona. El relato es el camino, el camino es el relato, y en el capítulo primero relato y camino parecen dirigirse “a ninguna parte” (406). Los fragmentos

³⁴¹ Existe cierta analogía entre el principio del segundo capítulo del cuento, cuando nuestros protagonistas despiertan después del ataque de los canes, y el segmento casi inicial del capítulo primero, en el que también los personajes se incorporan tras haber estado lindando con la muerte, debido al intento de homicidio perpetrado por los mercenarios. Es posible proponer una interpretación en la que la misma historia de salvación se cuenta dos veces. Pero lo que fue una escena realista en el primer capítulo, se transmuta, en el segundo, hacia el nivel mítico, con la aparición sobrenatural de los renos. Apuntalando esta lectura recordemos que, en cierto momento, cuando Jonás cree que los perros machos han abandonado a las hembras, equipara manifiestamente a canes y humanos: “Iguales que algunos hombres” (415). Los perros cimarrones emergerían como emblema de lo más bestial y feroz del ser humano, y, entonces, como réplicas figuradas de los asesinos primeros.

se suceden sin una meta, sin una dirección que anuncie hacia dónde se orientan narración y personajes. Éstos últimos incluso pierden protagonismo, y el cuento alterna entre cuadros de la subsistencia de hombres y de perros. Las necesidades y penurias de unos y de otros se traslapan y se confunden. El vínculo afectivo que Renato encuentra con la perra lamedora descuella como el símbolo de una primera aproximación de los personajes hacia lo natural animal. Sin embargo, aunque muchas veces presente en la cuentística dibenedettiana, el linde hombre-animal, aun en el punto límite, nunca es completo: el devenir jamás se resuelve y, por lo tanto, tampoco el problema de ser hombre. “De día los vigilábamos [a los perros] con los binóculos. De noche, en el desvelo, aplicábamos la agudeza animal de los sentidos” (402), afirma Renato. Binóculos y agudeza animal constituyen los dos extremos contrapuestos —como el día y la noche— en que oscilan los personajes: lo cultural, lo natural. Los hombres, entonces, no podrán ser parte integrante de la manada, no podrán desprenderse por completo de la cultura, y los perros terminarán demostrárselo con un ataque directo.

En el capítulo segundo la figura de la burrerita, primero llamada Yajam, aunque después rebautizada como Epona por Jonás, implica un cambio profundo en el relato. Con su llegada, la existencia de los personajes se ubica por encima de las resoluciones inmediatas de las necesidades más básicas. Epona “llegaba a poner fin al extravío” (427), dice Renato, y sus palabras se cargan de sentidos que van mucho más allá del extravío geográfico de su azarosa marcha. Escribe Eliade que actos elementales como la nutrición y la sexualidad “se convierten para el «primitivo» en un rito que ayuda al hombre a acercarse a la realidad, a insertarse en lo óntico, librándose de los automatismos (carentes de contenido y de sentido) del devenir, de lo «profano», de la nada”³⁴². Para Renato, nutrición y sexualidad se conjugan

³⁴² M. Eliade, *Tratado de historia de las religiones I*, op. cit., p. 57.

en Epona, mercante y proveedora, madre futura de Lactancio y cuidadora del clan, con lo que adquiere, asimismo, un carácter sagrado. Gracias a Epona es posible la procreación, la multiplicación de la cofradía y, con ello, el mito familiar puede socializarse y sobrevivir a lo largo del tiempo —no es de extrañar entonces que el narrador primero sea Lactancio, el miembro más reciente de la genealogía. En su *Diccionario de los símbolos*, Chevalier apunta en la entrada de «Epona»: “Normalmente se ve en esta divinidad galorromana, de nombre puramente galo, la diosa de los caballos. [...] Representada en el origen como una yegua, símbolo de la fecundidad, lo fue luego por una mujer a caballo que lleva un cuerno de la abundancia lleno de frutos”³⁴³. En “Onagros y hombre con renos”, el personaje de Epona, aunque con los burros tomando el lugar de los caballos, coincide con la semblanza de la diosa que presenta Chevalier, no sólo por convertirse en sostén doméstico que acarrea abundancia, sino también porque conjuga, a la vez, cierta naturaleza animal y divina³⁴⁴. De ahí que, para padre e hijo, Epona, en su papel de guía, se convierta en un nuevo intento de “conjurar la nada” (452), que para Renato significa una travesía en busca de aminorar la hostilidad del mundo, y para Jonás una itinerario en busca de lo trascendente.

Predecesores de los renos están, pues, los burros que llegan con Epona. En las figuras de los onagros y en la parte del cuento dedicada a la convivencia con ellos, se observa la agudización del estado «desvariado» de Jonás, quien parece concentrarse en un camino más

³⁴³ J. Chevalier, *op. cit.*, pp. 451-452.

³⁴⁴ Recordemos que Epona, muda, es capaz solamente de hacer sonidos que parecen rebuznos, y queda aún más identificada con el rebaño de asnos que comanda. Por otro lado, Jonás también intentará una aproximación a lo animal mediante el «idioma», lo que se vuelve tópico en el cuento: tras convivir con la manada de burros que llegó con Epona, “Jonás rebuznaba un poco mejor, de tanto oírlos aprendió algo y se esmeraba en percibir los tonos procurando tal vez llegar a entenderlos y lograr que a la larga se entendieran” (426); al encontrarse en una condición extática y dionisiaca, causada por la embriaguez, Jonás “brama como toro, rebudía como jabalí, rozna como hiena, rezonga como lobo, ayea como un búho...” (446); en otro fragmento hallamos a Renato diciendo a Epona: “Él se empeña en aprender el idioma de las únicas criaturas que nos rodean y, qué te parece, no se ha perfeccionado en rebuznos, ¿pero no llegará a trinar cuando consiga volar y asentarse en una rama...?” (450).

bien místico: “Creo entender, del trato con estas bestias, que han comprendido que ser onagro es hallarse más cerca de lo mágico, y puede que con paciencia los saque voladores” dice Jonás, y añade que si “lograba que de veras volaran como onagros, podríamos recorrer el tiempo hacia atrás, hacia los orígenes de la onolatría” (436). Chevalier asienta que “el asno silvestre, el onagro, simboliza a los ascetas del desierto, los solitarios”³⁴⁵. Jonás, si bien alejado de los hombres, no es propiamente un asceta, aunque sí está en búsqueda constante de un estado superior, que pasa, en este caso, por lo mágico y lo idolátrico. Para él, los onagros, en otro tiempo dioses mas ahora perdidas sus alas y olvidados sus poderes ocultos, funcionarán como un animal bisagra. Pase intermedio, tanto estructural como narrativamente, entre la bestialidad de los canes y la sacralidad de los renos, los onagros representarán una especie de purgatorio en el tránsito del padre desde su descenso a los infiernos hasta su ascenso final. Así, la partida mítica de Jonás junto con los rumiantes se prelude ya con la aparición de los asnos, ya que, gracias a estos, los personajes “se han despegado de la tierra, las cabalgaduras dan alivio a sus piernas y ahorran heridas a sus pies” (431). El «despegarse de la tierra», que para Renato es literal y un alivio meramente físico, funciona para Jonás como un paso adelante en su ascenso mítico, paso irremediamente parcial en esta parte, pues, según lo entiende el padre, los onagros han extraviado sus potencias mágicas.

Antes de encontrarse con Epona, antes de asentarse entre las faldas escondidas y remotas de una montaña a las que la misma burrera los lleva, antes de que Jonás haga de un esqueleto fósil allí encontrado su casa y su templo —antítesis cronotópica de la intemperie desértica—, la marcha de los dos personajes era incesante. Renato pregunta, Jonás responde:

³⁴⁵ J. Chevalier, *op. cit.*, p. 146.

“—Padre, ¿somos peregrinos? ¿Debo entender que has decidido elegir esta vida para nosotros dos? —Hijo, yo soy el hombre, porque soy el espíritu de sobrevivencia” (405). La figura del peregrino es bien conocida como símbolo del ser humano en su paso transitorio por la tierra. Esta vida no es para el peregrino el hogar verdadero, el destino familiar, asociado por variadas religiones a un más allá después de la muerte, de ahí que para el hombre todo en este mundo cargue un tono extraño, impropio, desconocido. En el pequeño diálogo entre Renato y Jonás antes citado, se muestra de nuevo la diferencia del modo en que cada uno enfrenta su realidad, esta vez en el nivel discursivo. Mientras que la pregunta del hijo es práctica —él esta físicamente exhausto por la marcha e inquiera si esa forma de vida será la que llevarán siempre—, la respuesta del padre, más bien impregnada de metafísica, expone el impulso secreto de la existencia, la «obstinada esperanza», retomando las palabras de Maturo, que induce al hombre a permanecer, porfiadamente, en el camino de la supervivencia. La alusión a un empuje vital que insta a los personajes a proseguir aparece desde el principio del cuento —“el impulso de vivir, hijo, tiene sus procedimientos” (395)— y se continúa como fundamento de toda la trama. Este trasfondo filosófico apunta muy de cerca a las ideas de Schopenhauer, quien, en su obra capital, *El mundo como voluntad y representación*, declara que

cada cual custodia y protege su vida como si fuera una valiosa prenda de la que se le ha hecho responsable, bajo los infinitos cuidados y la reiterada necesidad en que transcurre la vida. Ignora el para qué y el porqué, desconoce la recompensa de todo ello; admite sin el menor reparo, confiada y crédulamente, el valor de esa prenda, sin saber en qué consiste. Por eso digo que esas marionetas no son accionadas desde fuera, sino que cada una porta en sí el mecanismo en virtud del cual resulta su movimiento. Éste es la voluntad de vivir, mostrándose como un incansable propulsor, un impulso irracional que no tiene su razón suficiente en el mundo externo³⁴⁶.

³⁴⁶ A. Schopenhauer, *El mundo como voluntad y representación 2*, op. cit., p. 472.

Los comentaristas de Schopenhauer, tanto detractores como seguidores, han visto en las ideas del filósofo alemán la preeminencia de la irracionalidad, pues la voluntad no tiene explicación, no tiene razón de ser. Así, Thomas Mann escribe que “todo conocimiento era completamente ajeno a la voluntad; ésta era algo del todo independiente del conocimiento, algo del todo originario e incondicionado, era un impulso ciego, un *instinto* básico e irracional, absolutamente inmotivado”³⁴⁷. Para Mann, Schopenhauer resuelve, de una vez y para siempre, una disputa presente a lo largo de la historia de la filosofía: en la contienda entre intelecto y pasión, el primero está sometido a la segunda, o, en otras palabras, la razón está subyugada por esa pasión primordial que es la voluntad. En “Onagros y hombre con renos”, las disposiciones del padre parecen seguir constantemente aquel principio: “No hay plan. Hay hambre y tenemos que sobrevivir” (397). De modo similar, Renato, al despertar tras el atentado que sufrió en el inicio del cuento, aún sin fuerzas y sin entender lo que ve a su alrededor, piensa en no pararse y medita que más le convendría “permanecer difunto” (395), pero muy pronto, la irrefrenable voluntad de vivir, estampada por el hambre y la sed, hace que se levante y continúe, por encima de cualquier consideración de orden racional.

Para Schopenhauer, sin embargo, más que en la irracionalidad intrínseca de la voluntad, más que en esa desproporción entre esfuerzo y recompensa que permea nuestra vida, el acento absurdo está puesto en la incausalidad de la voluntad y, junto con ella, la del mundo: “... cuando uno se atreve a plantear la pregunta de por qué no es preferible la nada en vez de este mundo, no cabe encontrar en él mismo ninguna razón, ninguna causa de sí mismo”³⁴⁸. Clément Rosset va un poco más allá y escribe que “no es la ausencia de finalidad en sí misma, sino esa ausencia dentro de un mundo donde todo está perfectamente organizado

³⁴⁷ T. Mann, *op. cit.*, p. 38.

³⁴⁸ A. Schopenhauer, *El mundo como voluntad y representación 2*, *op. cit.*, p. 765.

con vistas a un fin, lo que crea la paradoja absurda”³⁴⁹. Es claro que para Schopenhauer, platonista en buena medida, la voluntad de vivir del ser humano no es más que una proyección de la Voluntad, con mayúscula, que actúa sobre cada una de las representaciones. En ese sentido, el absurdo peregrinar de los protagonistas de “Onagros y hombre con renos” se expande y alcanza narrativamente, por ejemplo, a los perros cimarrones, igualmente esclavos del “fantasma que mandaba trotar por el mundo para cerrar las fauces sobre todo lo que codiciara el buche” (401). Toda esta serie de penurias, que los personajes se ven obligados a enfrentar, reafirma a Renato en una existencia señalada por la absurdidad, en una travesía sin sentido ni finalidad última. No sucede lo mismo con Jonás, quien, aun con lo vivido, no existe en la desesperación ni el pesimismo, y porfía en su búsqueda de lo superior.

Chevalier, en la entrada de «ricino» de su *Diccionario de los símbolos*, hace una interesante anotación sobre los alcances exegéticos de un fragmento del relato bíblico relativo al profeta Jonás. En el Antiguo Testamento, Jonás yace enojado por el destino de la ciudad de Nínive. Para alegrarlo, Dios hace crecer un ricino que le da sombra y gran contento a Jonás. El ricino, de nuevo por mandato de Dios, se seca al siguiente día, y el profeta se sume en una honda tristeza, pues le parece vivir en un mundo sin leyes, caótico. Así, apunta Chevalier, “todo es imprevisible, y el hombre sufre por esta inseguridad, por esta ausencia de lógica, o más bien por una lógica cuyos secretos no descubre. El nacimiento y la muerte repentinos de la raíz de ricino son su símbolo. La incoherencia de las cosas, lo absurdo de los acontecimientos escapan a la lógica humana, pero pueden poner de manifiesto otra lógica”³⁵⁰. El Jonás dibenedettiano, expulsado de la sociedad y de la Historia, apela a una «lógica» otra: una lógica mítica. Afirma Eliade que el mito confiere “significación y valor a la

³⁴⁹ C. Rosset, *op. cit.*, p. 76.

³⁵⁰ J. Chevalier, *op. cit.*, p. 884.

existencia”³⁵¹. Jonás, sin embargo, no se conforma con buscar en un contenido mítico «significación y valor», que doten de sentido a su vida. El personaje se entrega propiamente al mito, con lo que acaso logra cancelar el absurdo existencial, pero para hacerlo debe, como último paso, abandonar el mundo terreno. Con este desenlace, Di Benedetto parece insinuar que, para el hombre, el absurdo es irresoluble en este mundo. Por su parte, con la ausencia no sólo del padre sino de Epona, cualquier posible lazo que mantuviera a Renato en el camino hacia lo trascendente queda roto. La acometida mítica termina y termina también la narración. En las últimas menciones, incluso el nombre «Renato», que compendiaba nominalmente el renacimiento del personaje, se pierde, y encontramos solamente el otro nombre, «Pablo», lo que puede entenderse como un regreso definitivo a un mundo hostil y en el fondo incomprensible. Con todo, el cuento no cierra con esa eventual reafirmación de la absurdidad. En la última frase, el menor de los protagonistas observa los rastros que va dejando la partida del padre: “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” (458). «La nada», una noción importante para Di Benedetto según hemos visto, surge como cierre en este cuento también cardinal del autor mendocino, y lo hace, me parece, sin la carga negativa y pesimista del grueso de su cuentística: una nada existencial —causante del sentimiento de lo absurdo—, en la que el ser humano está imbuido inevitablemente, pero que aquí puede abrir paso a la belleza.

⌘

³⁵¹ M. Eliade, *Mito y realidad*, op. cit., p. 8

En los primeros dos relatos estudiados en este capítulo encontramos personajes culpabilizados frente a un auditorio que hace las veces de tribunal. Originales en su caracterización literaria, disímiles entre sí, no podemos dejar de lado ciertos rasgos kafkianos que reaparecen en los juicios tramados por el escritor mendocino. Las leyes están fuera del alcance del culpado, son desconocidas o arbitrarias. Los acusadores se exhiben, literal y figuradamente, siempre por encima del acusado. Los delitos que se les imputan pasan de lo indeterminado, como en “Sospechas de perfección”, a lo irrazonable, como en “El juicio de Dios”. En el primero de los cuentos mencionados, el protagonista pregunta: “... si de antemano tienen resuelto mi ajusticiamiento, ¿por qué me juzgan?” (78). El juicio con una única y predeterminada resolución se presenta absurdo en sí mismo. Si en los juicios dibenedettianos la figura del defensor está inexorablemente anulada, las de juez y jurado toman múltiples formas. El poder estatal del país primero en “Sospechas de perfección” nos devuelve a jueces que dictan sentencia sobre un suelo embadurnado de estiércol, imagen que funciona como símbolo de su descompuesto sistema de justicia. El del segundo país, entre parques y fuentes fascinantes, se descubrirá, no obstante, belicoso y violento, envilecido por el sinuoso río de sangre. Acaso podríamos añadir un actor más que forma parte de estas querellas: el testigo. En realidad, lo que hallamos en este cuento es apenas un público, espectadores que concurren, silenciosos, a mirar la representación escénica de una justicia apócrifa, volviéndose, por omisión, cómplices también.

Otro silencio se hace presente en “El juicio de Dios”, el silencio mismo de Dios, supremo juez. El jurado vicario en la tierra —la familia de campesinos que apresa a don Salvador— se muestra muy alejado de lo celestial y, cruel e implacable, se acerca más bien a lo bestial. En este cuento, el juez toma, entonces, una doble forma: la de Dios, pero también la del mayor de los campesinos, regente del improvisado jurado. Tanto la divinidad como el

patriarca representan figuras paternas, de rigurosa e incuestionable autoridad³⁵². En Di Benedetto, la figura del padre se suele presentar marcada por la intransigencia y el desatino. Padre como sinónimo de juez, pero, asimismo, como vacío, como ausencia³⁵³: la del padre desaparecido de Juanita o, en otro cuento, la del padre del gurí, asesinado por Aballay. Y no podemos olvidar a Jonás, en “Onagros y hombre con renos”, guía errático, protector y maestro de Renato. En “El juicio de Dios”, a don Salvador se le llama “presunto padre” (164), como si se dijera presunto culpable. Y es que, en cualquiera de sus formas, ningún padre dibenedettiano está exento de culpabilidad, ni siquiera Jonás, cuyas infracciones pretéritas terminan recayendo, igualmente, sobre su hijo.

Después del juicio, el castigo. “—Padre, ¿somos penitentes? —Todos, por doquier” (411), le contesta Jonás a Renato. El lector entra a este largo cuento sin conocer los motivos por los que se ha decidido la muerte para padre e hijo: una culpabilidad nuevamente oculta, quizá incluso para los propios personajes. El asesinato fallido se trueca en un éxodo infinito, en una expulsión hacia lo inerte y yermo de la inmensidad. Proscritos de la sociedad, de la Historia, del género humano, estos personajes dibenedettianos comparten con otros más el exilio como penitencia. Así, por ejemplo, Aballay, quien encuentra en el trote inagotable por el desierto argentino una forma de expiación. La consecuencia inmediata a la que se enfrentan los personajes dibenedettianos tras ser arrojados hacia un mundo extraño es permanecer sumidos en un estado de incompreensión latente. Se trata, nuevamente, de una inaccesibilidad a las leyes, pero no sólo a las del derecho, sino a las leyes generales que rigen el mundo. Los

³⁵² Marthe Robert nos recuerda que Kafka hubiera querido agrupar su obra bajo el título «Tentativa de evasión fuera de la esfera paterna».

³⁵³ No está de más mencionar que el padre de Di Benedetto muere cuando el escritor era aún niño. En entrevistas, recuerda que sus familiares le ocultaron el motivo del fallecimiento, aunque él sospecha que se trató de un suicidio. Ver, por ejemplo, la entrevista con Joaquín Soler Serrano, en A. Di Benedetto, *Escritos periodísticos (1943-1986)*, op. cit., pp. 511-530.

protagonistas se vuelven intrusos. En “El juicio de Dios”, don Salvador, apenas unos kilómetros alejado de su entorno habitual, se descubre envuelto en un universo muy distinto al que conoce. Los estatutos consuetudinarios y la justicia inasible de la divinidad son inentendibles desde su punto de vista. “Hay algo que no comprende y sospecha que le conviene evitarlo” (153) afirma el narrador sobre don Salvador quien, de cualquier manera, termina arrastrado hacia la culpabilidad. Los protagonistas dibenedettianos aparecen distanciados de su entorno, de su vida, desfasados con respecto a los demás. La duda y la sospecha se convierten en sus marcas indelebles.

A diferencia de los protagonistas de “Sospechas de perfección” y “El juicio de Dios”, quienes se miran, más allá de su voluntad, obligados a enfrentar un juicio de culpabilidad, Aballay y Jonás eligen, por sí mismos, la marginación, en busca de alguna forma de expiación o de recomienzo. En las antípodas reside, entonces, un centro, al que han decidido renunciar, centro figurado que compendia su antigua vida en sociedad, marcada por el pecado o la falsedad. Su descentramiento es también, y sobre todo, temporal³⁵⁴: Aballay encuentra en los antiguos estilitas un modo de conducta a imitar, mientras que Jonás rastrea en lo primitivo

³⁵⁴ Este descentramiento temporal será, asimismo, un recurso ficcional que encontraremos en repetidas ocasiones en la literatura de Di Benedetto. Si pensamos en muchos de los textos analizados en la presente investigación –“Los reyunos”, “Ortópteros”, “Caballo en el salitral”, “El juicio de Dios”, “Aballay”, “Onagros y hombre con renos”–, podemos observar que nuestro autor rehúye de su contemporaneidad como marco diegético. En cada uno de los cuentos mencionados aparece alguna referencia explícita que nos ubica en el pasado. De este modo, la literatura de Di Benedetto pone en el foco y convierte en materia narrativa no solamente lo excluido y apartado geográficamente, sino también temporalmente. El escritor mendocino construye así una tradición propia con lo olvidado, histórica y literariamente, pero lo hace a partir de diversos procedimientos «transculturadores», retomando a Rama, gracias a lo cual los relatos pueden alcanzar sentidos universales y proyectarse hacia el tiempo del lector. El propio Cortázar, en su lectura de “Aballay”, resalta el viraje hacia el pasado que dicho cuento presenta y la ampliación de las posibilidades semánticas que conlleva: “Di Benedetto pertenece a ese infrecuente tipo de escritor que no busca la reconstrucción arqueológica del pasado [...], 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 [...] 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...”. Ver el “Anexo” a esta tesis, *infra*, p. 231.

una respuesta mítica a una voluntad de sobrevivencia que luce en muchos momentos absurda. La marcha de los personajes hacia lo primordial es asimismo un acercamiento a lo animal. La andanza voluntariosa de Aballay para expiar su pecado no podrá pensarse separada de su caballo. Nuestro protagonista alcanza, gracias a ello, simbologías piadosas para los que lo ven o para aquellos que han oído acerca de su condición de jinete perpetuo. La figura mítica del centauro se asocia con Aballay y esa unión limítrofe con lo animal será también tratada en “Onagros y hombre con renos” pero, esta vez, desde un mito en construcción. Jonás, a la postre, en su tentativa de recomienzo del mundo, imbrica, en la figura de los renos, el reino animal y el de lo sobrenatural. Si bien con significados particulares, el caballo para Aballay, los renos, onagros y canes para Jonás, serán constitutivos de su existencia.

La presencia animal delinea puntos de contacto con lo estudiado en el capítulo anterior, si bien en el presente se han puesto en primer plano la culpabilidad y el ostracismo indisoluble de los protagonistas. En algunos de estos cuentos, las condiciones de culpabilidad y extranjería son, de hecho, una misma: se es culpable por ser un proscrito, por estar instalado en el lugar de la relegación, por venir de un afuera, por ser, de uno u otro modo, un extraño. El enfrentamiento entre el hombre y el mundo que en la cuentística de Di Benedetto puede manifestarse a través de una naturaleza animal irreductible al entendimiento humano, encuentra aquí otra cara al mostrar un entorno social que resulta también ajeno, incomprensible o agresivo. De esta manera, los análisis de este capítulo han expuesto algunas de las aristas más importantes del absurdo dibenedettiano: la sensación continua de no pertenencia, de aislamiento, de extravío, la de un recorrido existencial que, finalmente, parece equipararse a una penitencia.

CONCLUSIÓN

Dos días después de la muerte de Di Benedetto, el diario madrileño *ABC* publicaba algunas notas al respecto. En una de ellas, el periodista José Alejandro Vara, desde Buenos Aires, hacía un recuento de los dolorosos acontecimientos que sufrió el escritor mendocino durante sus últimos años, de algún premio que le fue otorgado acaso como inútil compensación por su «calvario», de las penurias laborales a su regreso a Argentina, del olvido en el que parecía quedar envuelto tras su muerte. El periodista recoge, además, unas palabras del propio Di Benedetto, pronunciadas al recordar su estadía en la prisión: “Aceptaba aquel sufrimiento sabiendo que el absurdo al fin me había atrapado”³⁵⁵.

Bajo esta frase, en apariencia sencilla y directa, destellan aristas singulares cuando la consideramos a la luz de la presente investigación. Lo dicho por nuestro autor rebasa la mera alusión al sinsentido de su encarcelamiento —sin proceso judicial, ni motivos claros— o de la dictadura misma. Sus palabras delinean la imagen de lo que fácilmente pudo haber sido un personaje suyo: un perseguido perpetuo, acosado por un sino trágico del que ha tratado de huir, pero que ahora reconoce como inevitable. El absurdo fue entonces, para Di Benedetto, mucho más que un tema ficcional, pero esto de ningún modo representa un menoscabo para su literatura, pues su narrativa y su visión general de la vida lucen igualadas por esa

³⁵⁵ José Alejandro Vara, “Ha muerto Antonio di Benedetto, uno de los grandes olvidados de la literatura argentina”, *ABC*, Madrid, 12 de octubre de 1986 (sec. Cultura).

«preocupación» primordial. Atrapados en un mundo sin sentidos trascendentes y definitivos, muchos de los protagonistas dibenedettianos parecen poner en juego lo más profundo de su existencia a cada paso, y nuestro escritor en cada obra.

Lo absurdo de la existencia se configura en los cuentos de Di Benedetto de múltiples maneras, según se ha buscado mostrar a lo largo de esta tesis. Finalmente, la conjunción de todas las particularidades aquí exploradas nos permite acercarnos a una forma más acotada y precisa de lo que ahora podemos nombrar como el «absurdo dibenedettiano». Destaca, especialmente, la constante aparición de animales, que exponen lo inalcanzable para el ser humano: la posibilidad de ser uno con el mundo³⁵⁶. La orfandad existencial del hombre encuentra uno de sus puntos más álgidos cuando aquél reconoce que los animales, compañeros de viaje en esta vida, le son esencialmente ajenos. Lo insondable de ese otro es también, de algún modo, un reflejo de lo incomprensible que resulta para el ser humano buena parte del universo. Los animales pueden representar, en algunos cuentos, la hostilidad del mundo, signo perentorio de la ruptura definitiva entre el hombre y el medio, de la pérdida irreparable de lo edénico. En otros cuentos, pueden ser urdidos desde lo simbólico o metafórico, para señalar que la discordia es también, y sobre todo, del hombre con el hombre. Los personajes se suelen ver envueltos en una lucha inflexible contra el prójimo, contra cualquiera que tome el manto de la alteridad. La devoración aparece entonces como la imagen más distintiva de la narrativa dibenedettiana, al mostrar la extrema violencia y crueldad entre individuos.

³⁵⁶ Se hace presente, nuevamente, la cercanía de Di Benedetto con los planteamientos de Camus: “Si yo fuese un árbol entre los árboles, un gato entre los animales, esta vida tendría un sentido o más bien este problema no tendría sentido, pues yo no formaría parte de este mundo. Yo *sería* este mundo al que me opongo ahora con toda mi conciencia y con toda mi exigencia de familiaridad”. A. Camus, *El mito de Sísifo*, op. cit., p. 70.

En el mundo dibenedettiano, la criminalidad y el pecado son moneda corriente, y permanecen como cicatrices, imborrables y renovadas. Los personajes se debaten entre la culpa y el castigo. La penitencia, en el mejor de los casos, puede ser autoimpuesta, como en el caso del estilista Aballay, pero en la mayoría de las ocasiones poderes superiores dictan las sentencias y los suplicios. En algunos de los cuentos analizados, los procesos que padecen los protagonistas guardan reminiscencias nítidamente kafkianas. Las leyes que rigen los tribunales —y muchas veces el mundo mismo— son inalcanzables. Los castigos parecen decretados de antemano y la justicia es apenas una farsa. La figura del juez, que en diversas ocasiones se iguala a la del padre, resulta tan culpable, o quizá más, que la del propio inculpado. La penitencia dibenedettiana es la de la relegación, de la expulsión hacia lo desconocido y desértico. Es, también, la del trote incansable y la de la caminata perenne. Los personajes se convierten en «extranjeros» existenciales, en exiliados infinitos. Una extranjería indisoluble que conduce al sentimiento de lo absurdo.

Los espacios diegéticos, yermos y peligrosos muchas de las veces, llegan a funcionar como reflejo de la soledad, proscripción y desamparo de los hombres que los transitan. Como se ha visto, Di Benedetto recurre muchas veces a referentes locales, a códigos regionales y a una geografía argentina, pero con los que alcanza un plano universal, pues son escenarios del errático caminar del ser humano, atrapado, a veces sin saberlo, en una travesía carente de sentido. Este mundo literario se construye mediante una forma narrativa que suele valerse de múltiples blancos, de rupturas y silencios, de relatos denotados por discontinuidades argumentales y disoluciones de la lógica causal. Adicionalmente, los hiatos temporales, los inicios *in medias res*, los narradores poco fiables y determinados por el desconocimiento, que relatan pero nada explican, aparecen como marcas textuales que nos remiten asimismo a una existencia marcada por la absurdidad y la contingencia.

Quizá nuestro autor buscó toda su vida conjurar el absurdo mediante la literatura; quizá por eso siguió escribiendo en la prisión y aun después de ella, a pesar de la merma física que implicó aquella estadía. Lo que sí podemos afirmar es que desde el muy lejano cuestionamiento, en 1943, que formula el león del zoológico mendocino —«Pero el hombre, ¿para qué ha nacido?»—, Di Benedetto regresa continuamente a esa «preocupación» esencial en toda su narrativa y en su propia vida. Por medio de tramas y formas distintas, en su universo ficcional resuenan siempre los ecos de aquella pregunta sobre el sinsentido de la existencia, sobre esa «nada» que pareció acometerlo, una y otra vez.

ANEXO

Las siguientes páginas presentan la transcripción de los textos de Borges, Cortázar y Mujica Láinez publicados como «Presentación» en la antología de Antonio Di Benedetto, *Caballo en el salitral*, editada en Barcelona, por Bruguera, en 1981. Estos escritos fueron enviados originalmente en cartas personales a Di Benedetto, que se encontraba en su exilio ibérico. La publicación de *Caballo en el salitral* responde al deseo autoral de darse a conocer en Europa, mediante una selección de catorce cuentos publicados en diversos libros anteriores, con la excepción de uno, “Pintor o pintado”, que sólo había aparecido en el periódico porteño *La Nación*, en 1977. La inclusión de esta «Presentación» y de una pequeña nota biográfica que consigna diversos reconocimientos obtenidos por Di Benedetto son muestra, por un lado, de una figura prácticamente desconocida para el lector español, aunque, por otro, de un autor plenamente identificado y apreciado por sus pares argentinos. Vale la pena mencionar que la existencia de las cartas de Borges, Cortázar y Mujica Láinez sirve, también, como materia narrativa en el cuento de Bolaño “Sensini”, al que ya nos hemos referido: en el relato del autor chileno, se remarca el contraste entre un escritor admirado por varios de los más importantes autores vivos de la Argentina, y una nueva vida a partir del destierro, señalada por penurias económicas que intentan ser aminoradas mediante la participación en numerosos concursos locales de cuento. Como lo hemos visto, si bien Di Benedetto ni antes ni después de su exilio alcanzó grandes famas, su renombre estaba bien cimentado en

Argentina gracias a su imperecedera novela *Zama*. Años después, la aparición de “Aballay” provocaría la escritura de estas tres cartas en las que, según se deja ver en la opinión de los remitentes, se pondera al máximo el relato dibenedettiano, a la altura de la perfección compositiva y la profundidad emotiva alcanzadas en la novela. La coincidencia entre Borges y Cortázar en cuanto a que el relato elude magistralmente, en su construcción, la «arqueología» como cimiento del pasado, y las sentidas palabras que Mujica Láinez dedica a nuestro autor son una muestra más de las notables alturas que alcanza, verdaderamente, la cuentística dibenedettiana.

Querido amigo: María Kodama me leyó su cuento en Madrid.

Usted no se ha limitado a evitar victoriosamente los riesgos arqueológicos de una ficción que ocurre en otro tiempo. Usted ha escrito páginas esenciales que me han emocionado y que siguen emocionándome.

Espero reanudar, aquí o en Europa, nuestro diálogo.

JORGE LUIS BORGES

Buenos Aires

De Antonio Di Benedetto sólo conocía una novela, *Zama*, que precede por muchos años a “Aballay”; el recuerdo de esa lectura coincide con lo que acabo de sentir frente a esta historia de un estilista pampeano que cambia las columnas legendarias de la Tebaida por caballos criollos de los que se niega a desmontar mientras no se sepa lavado de una culpa, de una muerte.

Ese sentimiento es el del anacronismo, pero la palabra no debe ser entendida con la carga de negatividad que casi siempre tiene en materia literaria. Di Benedetto pertenece a ese infrecuente tipo de escritor que no busca la reconstrucción arqueológica del pasado —como “Salammbô”, como “La gloria de Don Ramiro”—, sino que *está* en ese pasado y, precisamente por eso, nos acerca a vivencias y a comportamientos que guardan toda su inmediatez en vez de llegarnos como una evocación, como una exhumación.

Pienso en esos raros y preciosos autores para quienes la imaginación se da por decirlo así hacia atrás en el tiempo; me acuerdo, claro, de “Vathek” de Beckford, y sobre todo de los relatos de Karen Blixen, que también fue Izaak Dinesen como para insinuar con el doble nombre esa metempsicosis al revés, esa reinstalación tan natural y perfecta en un tiempo dejado atrás por la historia y por la literatura —su reflejo, su vitral.

En “Aballay” esta presencia desde el pasado se da como un juego óptico alucinante: el personaje se sitúa en el tiempo mental y místico de los estilistas, y el autor en el tiempo del personaje, la pampa argentina del siglo diecinueve.

Un pasado próximo se hunde así en otro pasado remoto; de ese juego de ecos temporales nace, creo, la intensa reverberación de “Aballay”, su caracol ahondando en el

oído del lector una interminable teoría de retrocesos; y la gran maravilla es que se retrocede hacia adelante, hacia cada uno de nosotros mismos con nuestras culpas y con nuestras muertes, con la esperanza de un rescate que hace del gaucho Aballay uno de tantos argentinos de hoy, de ahora.

JULIO CORTÁZAR

París

Querido Antonio: Te agradezco mucho, muchísimo, el placer que ha derivado de la lectura de tu cuento “Aballay”. Están presentes en él los méritos que destacan a tus grandes libros, “Zama” y “El silenciero”.

Tienes un don excepcional de penetración psicológica, gracias al cual trazas personajes en los que una mística singular se suma a una honda y conmovedora vocación de soledad digna. Indagas en sus almas y en sus actitudes, usando un idioma que te pertenece, y que el lector menos avisado reconoce en seguida.

Aballay, el extraño estilista ecuestre, incorpora a tu galería una figura inolvidable. Das con él una imagen de nuestro hombre de campo y de su paisaje que desdeña las folklóricas convenciones, para apoyarse sólo en lo humanamente auténtico, y lo alcanzas con una perfecta sobriedad de recursos que asombra.

Lo que de tu obra novelística conozco, y ahora este cuento admirable, me basta para asegurar que tu libro de relatos (dentro del cual estará incluido “Aballay”) agregará a tus éxitos un nuevo triunfo.

Te felicito, querido amigo; te deseo toda la suerte que merecen tu inteligencia, tu sensibilidad y tu arte de escritor, y te abrazo.

MANUEL MUJICA LÁINEZ

Córdoba

BIBLIOGRAFÍA CITADA

LIBROS DE ANTONIO DI BENEDETTO

- DI BENEDETTO, Antonio. *Caballo en el salitral*, Barcelona, Bruguera, 1981.
- . *Cuentos completos*, edición de Jimena Néspolo y Julio Premat, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2009.
- . *Escritos periodísticos (1943-1986)*, edición de Liliana Reales, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2016.
- . *Mundo animal*, Buenos Aires, Fabril, 1971.
- . *Mundo animal*, Mendoza, D'Accurzio, 1953.
- . *Páginas seleccionadas por el autor*, estudio preliminar de Graciela Maturo, Buenos Aires, Celtia, 1987.
- . “Pajaritos en la cabeza”, en *Así escriben los argentinos*, Buenos Aires, Orión, 1975, pp. 137-143.
- . *El pentágono: novela en forma de cuentos*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2005.
- . *Prefiero la noche, prefiero el silencio*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2018.
- . *Zama. El silenciero. Los suicidas*, Barcelona, El Aleph Editores, 2011.

BIBLIOGRAFÍA CRÍTICA

- A.A V.V., “Antonio Di Benedetto”, en *Encuesta a la literatura latinoamericana*, Buenos Aires, CEAL, 1987, pp. 409-413.
- AGAMBEN, Giorgio. *Lo abierto*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2006.

- AGUILERA, Néstor y Carlos GAZZERA. *Tramas, para leer la literatura argentina. Generaciones perdidas (I)*, vol. III, núm. 7, 1997, pp. 7-10.
- AMAR SÁNCHEZ, Ana María, Ana María ZUBIETA y Mirta E. STERN, “La narrativa entre 1960 y 1970. Di Benedetto, Tizón, Moyano y Hernández”, en *La historia de la literatura argentina. Capítulo 125*, Buenos Aires, CEAL, 1981, pp. 628-634.
- ARCE, Rafael. “De la trascendencia de la muerte a la economía de la vida. «Caballo en el salitral» de Antonio Di Benedetto”, *Perífrasis*, enero-junio 2021, vol. 12, núm. 23, pp. 52-65.
- . “Del símbolo a la metonimia vía Kafka. *Mundo animal* de Antonio Di Benedetto”, *Acta Literaria*, 2016, núm. 52, pp. 125-144.
- . “Una reflexión sobre el realismo literario. *Cuentos claros* de Antonio Di Benedetto”, *Moenia*, 2016, núm. 22, pp. 227-247.
- ARISTÓTELES. *Investigación sobre los animales*, Madrid, Gredos, 1992.
- BAJARLÍA, Juan-Jacobo. *Historias de monstruos*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 1969.
- BENJAMIN, Walter. *Iluminaciones*, Madrid, Taurus, 2018.
- BERGER, John. “¿Por qué mirar a los animales?”, <https://www.lavida.org.mx/sites/default/files/201309/13%2C14.19%20SUPLEMENTO%20%2C%20BFPOR%20QUE%CC%81%20MIRAR%20A%20LOS%20ANIMALES%3F%20DE%20JOHN%20BERGER.pdf>.
- BOLAÑO, Roberto. *Llamadas telefónicas*, Barcelona, Anagrama, 1998.
- BORGES, Jorge Luis. *Biblioteca personal*, Madrid, Alianza, 1997.
- . *Borges esencial*, Rio de Mouro, Real Academia Española, Alfaguara, 2017.
- . “Kafka y sus precursores”, en Elisa Martínez Salazar y Julieta Yelin (eds.), *Kafka en las dos orillas*, Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2013, pp. 183-186.
- . “Las pesadillas y Franz Kafka”, en Elisa Martínez Salazar y Julieta Yelin (eds.), *Kafka en las dos orillas*, Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2013, pp. 59-64.
- . “Prólogo a *La metamorfosis*”, en Elisa Martínez Salazar y Julieta Yelin (eds.), *Kafka en las dos orillas*, Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2013, pp. 90-93.
- . *Textos recobrados 1931-1955*, Barcelona, Emecé, 2001.
- CÁCERES, Germán. “Antonio Di Benedetto: un Kafka latinoamericano”, *Archipiélago*, vol. 21, núm. 84, 2014, pp. 33-34.

- CAILLOIS, Roger. *El hombre y lo sagrado*, México, FCE, 1984.
- CALASSO, Roberto. K., Barcelona, Anagrama, 2005.
- CAMPENHAUSEN, Hans Von. *Los Padres de la Iglesia II. Los Padres latinos*, Madrid, Ediciones Cristiandad, 2001.
- CAMPRA, Rosalba. *Travesías de la literatura gauchesca*, Buenos Aires, Corregidor, 2013.
- CAMUS, Albert. *El mito de Sísifo*, Madrid, Alianza, 1999.
- . *Œuvres complètes*, t.1 (1931-1944), París, Gallimard, Bibliothèque de La Pléiade, 2006.
- CÂNDIDO, Antonio. “Literatura y subdesarrollo”, en César Fernández Moreno (coord.), *América Latina en su literatura*, México, Siglo XXI, 2016, pp. 335-353.
- CARPENTIER, Alejo. “Viaje a la semilla”, en *Cuentos cubanos*, Barcelona, Laia, 1983.
- CARRETERO, Andrés M. *El gaucho. Mito y símbolo tergiversados*, Buenos Aires, Escorpio, 1964.
- . *El gaucho argentino*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 2002.
- CASTELLINO, Marta Elena. “Inquietud religiosa y discurso parabólico en *Mundo animal* de Antonio Di Benedetto”, *Piedra y Canto*, 1995, núm. 3, pp. 35-53.
- CATTAROSI ARANA, Nelly. *Antonio Di Benedetto “casi” memorias: testimonio de vida, bibliografía, notas gráficas*, t. 1, 2 y 3, Mendoza, Ediciones Culturales de Mendoza, 1991.
- CAVAROZZI, Marcelo. “Sufragio universal y poder militar”, en Pablo Yankelevich (coord.), *Historia mínima de Argentina*, México, El Colegio de México, 2014, pp. 233-271.
- CHEVALIER, Jean. *Diccionario de los símbolos*, Barcelona, Herder, 1986.
- CHI GÜEMEZ, Catherine Cosette. *Memoria del espíritu puro y encendido: el yo en los Diarios (1895) de José Martí*. Zamora, Michoacán: El Colegio de Michoacán, 2020.
- CIAMPAGNA, Lisandro. “Literatura del exilio, literatura del trauma: Los cuentos de Antonio Di Benedetto”, 2014, http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.3977/ev.3977.pdf.
- COETZEE, J. M. “A Great Writer We Should Know”, *The New York Review of Books*, Nueva York, 19 de enero de 2017.
- COHEN, Marcelo. “El mediador”, *Hispanamérica*, abril de 2010, año 39, núm. 115, pp. 3-12.

- CORTÁZAR, Julio. “Algunos aspectos del cuento”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, marzo 1971, núm. 255, pp. 403-406.
- . *Último round*, vol. 1, México, Siglo XXI, 1983.
- CRIACH, Sofia. “Animal/humano: proximidades y fronteras en *Mundo animal* y otros textos de Antonio Di Benedetto”, *Anclajes*, 2018, vol. XXII, núm. 2, pp. 35-56.
- DELEUZE, Gilles y Félix GUATTARI. *Kafka. Por una literatura menor*, México, Era, 1978.
- . *Mil mesetas*, Valencia, Pre-Textos, 1997.
- DERRIDA, Jacques. *El animal que luego estoy si(gui)endo*, Madrid, Trotta, 2008.
- . *Fuerza de ley*, Madrid, Tecnos, 2008.
- DRAGHI LUCERO, Juan. *Cancionero popular cuyano*, Mendoza, Best Hermanos, 1938.
- DURKHEIM, Émile. *Las formas elementales de la vida religiosa*, Buenos Aires, Editorial Schapire, 1968.
- ECHVERRÍA, Esteban. *Obras escogidas*, Caracas, Ayacucho, 1991.
- ELIADE, Mircea. *Mito y realidad*, Barcelona, Editorial Labor, 1992.
- . *Lo sagrado y lo profano*, Barcelona, Editorial Labor, 1992.
- . *Tratado de historia de las religiones I*, Madrid, Ediciones Cristiandad, 1974.
- ESCRICHE, Joaquín. *Diccionario razonado de legislación y jurisprudencia*, Madrid, Calleja, 1847.
- ESPEJO CALA, Carmen. *Las víctimas de la espera. Antonio Di Benedetto: claves narrativas*, tesis, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1992.
- ESSLIN, Martin. *El teatro del absurdo*, Barcelona, Seix Barral, 1966.
- FILER, Malva. *La novela y el diálogo de los textos: Zama de Antonio di Benedetto*, México, Editorial Oasis, 1982.
- . “Los animales simbólicos de Antonio Di Benedetto”, en Rose S. Minc y Marilyn R. Frankenthaler (eds.), *Requiem for the “boom” —Premature?*, Montclair, Montclair State College, 1980, pp. 123-136.
- FINK, Eugen. *La filosofía de Nietzsche*, Madrid, Alianza, 1980.
- FREUD, Sigmund. *Obras completas XIII*, Buenos Aires, Amorrortu, 1996.
- . *Obras completas XXI*, Buenos Aires, Amorrortu, 1996.
- GADAMER, Hans-Georg. *Mito y razón*, Barcelona, Paidós, 1997.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor. *Cortázar: una antropología poética*, Buenos Aires, Nova, 1968.

- GOLOBOFF, Gerardo Mario. “Zama, de Antonio Di Benedetto: el narrador y su sombra”, en Noé Jitrik (comp.), *ATiPICOS en la literatura latinoamericana*, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, 1996, pp. 293-297.
- GOMBROWICZ, Witold. *Curso de filosofía en seis horas y cuarto*, México, Tusquets, 2009.
- GONZÁLEZ DE DÍAZ ARAUJO, Graciela. “La segunda modernización (1960-1967). Primera fase”, en Osvaldo Pellettieri (dir.), *Historia del teatro argentino en las provincias*, volumen II, Buenos Aires, Galerna, 2007, pp. 260-263.
- GREGORICH, Luis. “Desarrollo de la narrativa: la generación intermedia”, en *La historia de la literatura argentina. Capítulo 51*, Buenos Aires, CEAL, 1968, pp. 1201-1224.
- GUILLÉN, Claudio. *Múltiples moradas*, Barcelona, Tusquets, 1998.
- HERNÁNDEZ, José. *Martín Fierro*, Madrid, Cátedra, 2005.
- HINCHLIFFE, Arnold P. *The absurd*, Londres, Methuen, 1977.
- HOBBSAWM, Eric. *Historia del siglo XX*, México, Crítica, 2014.
- HUTCHEON, Linda. “Ironía, sátira, parodia. Una aproximación pragmática a la ironía”, en *De la ironía a lo grotesco (en algunos textos literarios hispanoamericanos)*, México, UAM, 1992, pp. 173-193.
- IONESCO, Eugène. “Dans les armes de la ville”, *Cahiers de la Compagnie Madeleine Renaud-Jean-Louis Barrault*, París, núm. 20, octubre de 1957.
- . *Notas y contranotas*, Buenos Aires, Losada, 1965.
- JITRIK, Noé. *Muerte y resurrección de Facundo*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1968.
- JOLIVET, Régis. *Las doctrinas existencialistas: desde Kierkegaard a J. P. Sartre*, Madrid, Gredos, 1962.
- KAFKA, Franz. *Ante la ley. Escritos publicados en vida*, Barcelona, Debolsillo, 2012.
- . *Cuentos completos*, Madrid, Valdemar, 2007.
- . *Diarios*, Barcelona, Debolsillo, 2012.
- KAYSER, Wolfgang. *Lo grotesco. Su realización en literatura y pintura*, Buenos Aires, Editorial Nova, [1964].
- KÜNG, Hans. *El cristianismo*, Madrid, Trotta, 2013.
- LAFFORGUE Jorge y Jorge B. RIVERA (eds.). *Asesinos de papel*, Buenos Aires, Calicanto, 1977.

- LÓPEZ DE GÓMARA, Francisco. *Historia general de las Indias y Vida de Hernán Cortés*, Caracas, Ayacucho, 1979.
- LORENZ, Günter. “Antonio Di Benedetto”, en *Diálogo con América Latina*, Valparaíso, Pomaire, 1972, pp. 109-140.
- LUDMER, Josefina. *El género gauchesco*, Buenos Aires, Perfil Libros, 2000.
- MAGRIS, Claudio. *Utopía y desencanto*, Barcelona, Anagrama, 2001.
- MALLEA, Cristian (dibujos), Fernando SPINER, Javier DIMENT y Santiago HADIDA (guion), *Aballay*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2010, pp. 143-153.
- MALLEA, Eduardo. “Introducción al mundo de Franz Kafka”, en Elisa Martínez Salazar y Julieta Yelin (eds.), *Kafka en las dos orillas*, Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2013, pp. 65-89.
- MAMONDE, Carlos Hugo y Alejandro SCHMIDT, “«Tres golpes de timbal». Reportaje a Daniel Moyano”, http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/tres-golpes-de-timbal-reportaje-a-daniel-moyano/html/8f54a71a-a0fe-11e1-b1fb-00163ebf5e63_2.html .
- MANN, Thomas. *Schopenhauer, Nietzsche, Freud*, Madrid, Alianza, 2014.
- MARTÍNEZ ESTRADA, Ezequiel. “Acepción literal del mito en Kafka”, en Elisa Martínez Salazar y Julieta Yelin (eds.), *Kafka en las dos orillas*, Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2013, pp. 176-182.
- . “Intento de señalar los bordes del mundo de Kafka”, en Elisa Martínez Salazar y Julieta Yelin (eds.), *Kafka en las dos orillas*, Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2013, pp. 112-118.
- MARTÍNEZ SALAZAR, Elisa y Julieta YELIN (eds.). *Kafka en las dos orillas*, Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2013.
- MASTRÁNGELO, Carlos. *El cuento argentino*, Buenos Aires, Hachette, 1963.
- 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.
- MAURO CASTELLARÍN, Teresita. *La narrativa de Antonio Di Benedetto*, tesis, Madrid, Universidad Complutense, 1992.
- NALLIM, Carlos Orlando. “Zama: entre texto, estilo e historia”, en su libro *Cinco narradores argentinos*, México, UNAM, 1987, pp. 103-117.

- NÉSPOLO, Jimena. *Ejercicios de pudor. Sujeto y escritura en la narrativa de Antonio Di Benedetto*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2004.
- NIEMETZ, Diego. “Kafka en la obra de Antonio Di Benedetto”, *Piedra y Canto*, 2003-2004, núms. 9-10, pp. 91-107.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Aurora*, Madrid, Edaf, 2005.
- . *La ciencia jovial*, Madrid, Gredos, 2010.
- . *La genealogía de la moral*, Madrid, Alianza, 2011.
- . *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*, Madrid, Tecnos, 1996.
- NOUWEN, Henri y Yushi NOMURA. *La sabiduría del desierto: dichos de los Padres y Madres del Desierto*, Buenos Aires, Editorial Claretiana, 2002.
- OVIEDO, José Miguel. *Historia de la literatura hispanoamericana. 4. De Borges al presente*, Madrid, Alianza, 2012.
- PASCAL, Blaise. *Pensamientos*, Madrid, Cátedra, 2018.
- PÉREZ-RIOJA, J. A. *Diccionario de símbolos y mitos*, Madrid, Tecnos, 1962.
- PIGLIA, Ricardo. *La Argentina en pedazos*, Buenos Aires, Ediciones de la Urraca, 1993.
- PIGNATIELLO, Gerardo. *El policial campero argentino. Historia de un género*, tesis, Pennsylvania, University of Pennsylvania, 2012.
- PREMAT, Julio. “Así se nace. Vanguardia, estilo, extrañeza en Di Benedetto”, en Liliana Reales (ed.), *Homenaje a Antonio Di Benedetto*, Mendoza, Universidad de Cuyo, 2017, pp. 11-27.
- . “Lo breve, lo extraño, lo ajeno”, en Antonio Di Benedetto, *Cuentos completos*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2009, pp. 5-31.
- . “Di Benedetto: silenciero”, en su libro *Héroes sin atributos: figuras de autor en la literatura argentina*, Buenos Aires, FCE, 2009, pp. 99-133.
- PRIETO, Martín. “Escrituras de la «zona»”, en *Historia crítica de la literatura argentina*, Noé Jitrik (dir.), vol. 10: *La irrupción de la crítica*, Susana Cella (dir. de volumen), Buenos Aires, Emecé, 1999, pp. 343-357.
- RAMA, Ángel. “Los contestatarios del poder”, en su libro *Novísimos narradores hispanoamericanos en marcha*, México, Marcha Editores, 1981, pp. 9-48.
- . *Transculturación narrativa en América Latina*, Buenos Aires, Ediciones El Andariego, 2008.

- RICCI, Graciela. *Los circuitos interiores. Zama en la obra de Di Benedetto*, Buenos Aires, García Cambeiro, 1974.
- ROA BASTOS, Augusto. “El Realismo profundo en los cuentos de Daniel Moyano: prólogo a «La lombriz»”, http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-realismo-profundo-en-los-cuentos-de-daniel-moyano-prologo-a-la-lombriz/html/4706dc5e-a102-11e1-b1fb-00163ebf5e63_2.html.
- . “Reportaje a la tentación de la muerte”, *Los Libros*, núm. 3, septiembre de 1969.
- ROAS, David (comp.). *Teorías de lo fantástico*, Madrid, Arco/Libros, 2001.
- ROBERT, Marthe. *Franz Kafka o la soledad*, México, FCE, 1982.
- ROMERO, Laura Soledad y Rafael ARCE. “Lejanos, extraños, visitantes: Los animales de Antonio Di Benedetto”, *Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*, octubre de 2017, núm. 18, pp. 100-114.
- ROSSET, Clément. *Schopenhauer, filósofo del absurdo*, Buenos Aires, El Cuenco de Plata, 2012.
- SAER, Juan José. *El concepto de ficción*, Barcelona, Rayo Verde, 2016.
- . “Prólogo”, *Zama. El silenciero. Los suicidas*, Barcelona, El Aleph Editores, 2011, pp. 7-11.
- SALES DE NASSER, Dolly. “El absurdo existencial en la obra de Antonio Di Benedetto”, *Piedra y Canto*, 1997-1998, núm. 5, pp. 121-136.
- SARLO, Beatriz. “Sarmiento en el siglo XX”, en *Historia crítica de la literatura argentina*, Noé Jitrik (dir.), vol. 4: *Sarmiento*, Adriana Amante (dir. de volumen), Buenos Aires, Emecé, 2012, pp. 367-391.
- SARMIENTO, Domingo Faustino. *Civilización y barbarie*, México, Conaculta, 2013.
- SARTRE, Jean Paul. *El ser y la nada*, Buenos Aires, Losada, 1998.
- SCHAUFLEER, María Laura. “Erotismo y mediatizaciones: Revistas femeninas en la Argentina de la década del 60”, en *InMediaciones de la Comunicación*, 12(2), pp. 173-197.
- SCHOPENHAUER, Arthur. *El mundo como voluntad y representación 1 y 2*, Madrid, Alianza, 2010.
- SERREAU, Geneviève. *Histoire du « nouveau théâtre »*, [París], Gallimard, 1966.
- SIMONDON, Gilbert. *Dos lecciones sobre el animal y el hombre*, Buenos Aires, Ediciones La Cebra, 2008.

- STANTON, Anthony. “Estructuras antropológicas en *Pedro Páramo*”, en Juan Rulfo, *Toda la obra*, México, CNCA, 1992, Colección archivos, vol. 17, pp. 851-873.
- STEINER, George. *Lenguaje y silencio: ensayo sobre literatura, el lenguaje y lo inhumano*, Barcelona, Gedisa, 2003.
- TENREIRO, Ramón María. “Franz Kafka. *Der Prozess*. Verlag Die Schmiede. Berlín, 1925. *Das Schloss*. Kurt Wolff Verlag. München, 1926”, en Elisa Martínez Salazar y Julieta Yelin (eds.), *Kafka en las dos orillas*, Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2013, pp. 51-54.
- VARA, José Alejandro. “Ha muerto Antonio di Benedetto, uno de los grandes olvidados de la literatura argentina”, *ABC*, Madrid, 12 de octubre de 1986 (sec. Cultura).
- VARELA, Fabiana Inés. “Cuerpos invadidos: cuerpo y corporalidad en algunos relatos de Antonio Di Benedetto”, *Revista de Literaturas Modernas*, 2007, núm. 37, pp. 209-228.
- . “Reino de hombres, mundo animal: presencia animal en la narrativa breve de Antonio Di Benedetto”, *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 2011, vol. 40, pp. 279-296.
- VIRGILIO. *Eneida*, Madrid, Gredos, 1992.
- VORÁGINE, Santiago de la. *La leyenda dorada, 1*, Madrid, Alianza, 1982.
- WAHL, Jean. *Historia del existencialismo*, Buenos Aires, Editorial Deucalión, 1954.
- WEBER, Max. *La política como vocación*, Madrid, Alianza, 1967.
- YELIN, Julieta. “Kafka en Argentina”, *Hispanic Review*, 2010, vol. 78, núm. 2, pp. 251-273.
- ZAMBRANO, María. “Franz Kafka, mártir de la miseria humana”, en Elisa Martínez Salazar y Julieta Yelin (eds.), *Kafka en las dos orillas*, Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2013, pp. 101-111.
- ZARAGOZA, Celia. “Antonio Di Benedetto: «los cuentos de mi madre me enseñaron a narrar»”, <https://revistacrisis.com.ar/notas/di-benedetto-los-cuentos-de-mi-madre-me-ensenaron-narrar>.
- ZUBIETA, Ana María. “Prólogo”, en Antonio Di Benedetto, *Los suicidas*, Buenos Aires, CEAL, 1982, pp. I-IX.