

# Metáfora, *pathos*, intensidad: a propósito de “Enroscado” de Antonio Di Benedetto

Víctor Gustavo Zonana<sup>1</sup>

317

## Introducción

La crítica sobre Antonio Di Benedetto (FILER, 1982; MATURO, 1987; DEL CORRO, 1992; PREMAT, 2006) ha señalado, como uno de los rasgos que marca su singularidad en el contexto de las letras hispanoamericanas contemporáneas, el espesor de su escritura en relación con una “[...] rotunda problematización del sujeto” (NÉSPOLO, 2004, p. 354). En este contexto, ha sido Jimena Néspolo quien ha destacado con mayor profundidad el papel de la predicación metafórica en la conformación de “[...] imágenes de alta densidad simbólica” (2004, p. 354), como uno de los elementos que contribuye a la generación de dicho espesor.

En el presente estudio, se profundizará el análisis de este fenómeno en el relato “Enroscado” perteneciente a la colección *Grot/Cuentos claros* (1958/1969). Específicamente, la presencia en él de “metáforas extendidas” en relación con el fenómeno de las “metáforas encadenadas”. El examen del fenómeno aspira a mostrar cómo a través de estas estrategias, el autor genera y provoca un *pathos* particular, vinculado a las emociones básicas del miedo, la tristeza, la ira y a los sentimientos de desamparo y desposesión. La extensión de la metáfora enunciada en el título y su articulación con otras, ayuda a representar un guion cultural (GODDARD; YE, 2014) o un escenario (WIERZBICKA, 2012) – en tanto representaciones de actitudes

---

<sup>1</sup> CONICET – Universidad Nacional de Cuyo.

sociales ampliamente compartidas – correspondientes a las emociones y sentimientos mencionados. Estos guiones están a su vez asociados a un marco de modelos culturales que circulan en el relato, en particular los relativos a la familia tipo y a los roles que el hombre y la mujer desempeñan en ese modelo familiar (JELIN, 2012). El examen de las metáforas encadenadas y extendidas tiene un segundo propósito: mostrar cómo estas estrategias, combinadas con otros mecanismos narrativos propios de la ficción breve del autor, producen a la vez un efecto de intensificación de ese *pathos*, en relación con el carácter de melodrama del cuento (PREMAT, 2006, p. 17). Desde esta perspectiva, es posible atribuir una textura lírica al cuento que descansa no solo en la densidad de la palabra dibenedettiana, en su sintaxis singular o en sus efectos rítmicos y fónico-semánticos, sino también en la puesta en relieve de una experiencia afectiva del abandono y la indefensión (RODRIGUEZ, 2003; 2006).

El estudio se articula del siguiente modo: se realizará, en primer lugar, una síntesis de las categorías operativas del marco de referencia; en segundo, se describirá la estructura del relato en relación con los programas narrativos desplegados en él, con su género y el modo de caracterización de los personajes; se procederá, posteriormente, a la identificación y análisis de las metáforas extendidas y encadenadas: la del enrosque, la de la animalización/cosificación y otras proyecciones de aparición ocasional para la caracterización de los personajes; en cuarto lugar, se reconstruirá el mundo de los valores relativos a la familia tipo como ideal, en la medida en que inciden en la determinación del *pathos* del cuento; en las conclusiones, se sintetizarán los ejes conceptuales desarrollados y se evaluará, en función de ellos y de los efectos pretendidos, el tenor lírico del relato.

### **Metáforas encadenadas; metáforas extendidas**

Las metáforas encadenadas constituyen series de distintas proyecciones metafóricas asociadas en secuencias textuales de diversa extensión. Rifaterre las define como “una serie de metáforas enlazadas por la sintaxis – forman parte de la misma frase o de una misma estructura narrativa o descriptiva – y por el sentido: cada uno expresa un aspecto particular de un todo, cosa o concepto, que representa la primera metáfora de la serie” (1969, p. 47; la traducción es mía).

Una estructura de esta índole integra en un mismo espacio conceptual diversas proyecciones con los fines de exhibir posiciones en conflicto, mostrar distintos aspectos del mismo fenómeno, establecer relaciones entre distintos fenómenos, reforzar un concepto particular (KOLLER, 2003, p. 71; KIMMEL, 2010, p. 98). Este tipo de encadenamientos ha sido largamente estudiado desde distintas perspectivas teóricas y en distintas clases de discurso. Desde la perspectiva estilística y semiótica, M. Riffaterre examinó su empleo en la poesía surrealista y cómo las derivaciones de la metáfora en el cuerpo textual están llamadas a sorprender al lector mediante la exhibición del mecanismo de la asociación automática (1969, pp. 54-56). Ya más próximos a los enfoques actuales, cognitivos y funcionalistas, pueden citarse los estudios de Koller (2003), con referencia al discurso económico, Cameron y Stelma (2004) sobre el discurso hablado, Koller y Davidson (2008) en el discurso político a favor de la exclusión social y Kimmel (2010) en el discurso periodístico. En el espacio de la investigación en Argentina esta temática ha sido abordada por Stella Maris Colombo (1983) con referencia a la poesía de Olga Orozco.

Se denomina metáfora extendida a aquella que se desarrolla más allá de una cláusula (LAKOFF, TURNER, 1989; TIRRELL, 1989; WERTH, 1994; PILLER, 1999; CAMERON, 1999; CRISP, 2005; 2008; ZONANA, 2013; BROWSE, 2016). Se trata de una proyección metafórica predominante que puede afectar la macroestructura del texto y que presenta en su superficie ocurrencias más o menos variadas relativas a ambos dominios – meta y fuente<sup>2</sup> –, con cierto grado de sistematicidad (CAMERON, 1999, p. 16). Gracias a esas manifestaciones en superficie, el lector infiere ese “trasfondo” metafórico completo y complejo que permea todo el discurso (BROWSE, 2016, p. 19).

---

2 Para la lingüística cognitiva, la metáfora consiste en la proyección o superposición de dominios conceptuales: la de un dominio conceptual fuente (por ejemplo, el viaje) sobre un dominio conceptual meta (la vida). En la proyección de dominios conceptuales no se vinculan sólo entidades en forma puntual, sino más bien en forma estructural. Los constituyentes de una estructura conceptual se emplean para representar los constituyentes de otra: si “la vida es un viaje”, entonces el sujeto es un viajero, el tiempo es el camino, los problemas vitales son obstáculos en el camino y la muerte es el fin del camino (LAKOFF, TURNER, 1989). La forma conceptual de la proyección se representa por convención en altas: LA VIDA ES UN VIAJE. La forma lingüística en altas y bajas: En el medio del camino de mi vida me encontré en una selva oscura. La forma conceptual puede manifestarse en la superficie textual mediante estructuras comparativas (La vida es como un viaje), judicativas (La vida es un viaje), metáforas propiamente dichas (el viaje) apositivas (la vida, un viaje; el viaje de la vida) y otras de diversa índole.

El uso de una metáfora extendida en un mismo texto puede implicar un trabajo estratégico de parte de su autor como medio para consolidar una determinada representación de mundo. Las reiteradas ocurrencias de la proyección metafórica en la superficie textual le otorgan un relieve especial, un grado de visibilidad que a la vez que propone un modelo de mundo, revela el trabajo ideológico de la metáfora.

La selección y organización de las ocurrencias de la metáfora en el texto desempeña una función estratégica y puede verse como una forma de explotación discursiva de las expectativas que genera la información que va apareciendo progresivamente en el texto (DE BEAUGRANDE; DRESSLER, 1997, p. 220). A través de la gestión de la secuencia de las informaciones se manipulan esas expectativas de manera tal de transmitir una idea en forma persuasiva (1997, p. 222). También desde el punto de vista textual, y en lo que se refiere a la superestructura, es importante identificar en qué partes del texto se manifiesta la metáfora. Así, por ejemplo, la aparición en el título, aunque el lector no disponga de todos los elementos para interpretar que se trata de una metáfora y cuál es su sentido, puede funcionar como un elemento que, a la vez que despierta su interés, determina las expectativas que se generen en adelante y que se convalidarán o no con la lectura del resto del texto.

Las ocurrencias de la proyección conceptual en la superficie textual pueden presentar ambos dominios o solo uno de ellos como en el caso de la alegoría. Con respecto a este asunto, resulta operativo recuperar las distinciones realizadas por Steen sobre los modos de manifestación de una proyección metafórica (1999, pp. 84-90). Cuando ambos dominios se manifiestan en la superficie textual en una misma cláusula u oración, Steen habla de metáforas explícitas. En otras ocasiones, puede presentarse primero un dominio y luego el otro, en otra oración o parte del texto. Este caso es denominado por Steen como metáfora implícita co-textual. El lector “[...] debe establecer cierta forma de coherencia entre los distintos dominios de la proyección localizados en cláusulas separadas mediante estrategias de comprensión lectora o inferencias” (STEEN, 1999, p. 84). Finalmente, cuando en

todo el texto solo se presenta el dominio fuente y no hay referencias al dominio meta, Steen habla de metáfora implícita contextual (STEEN, 1999, pp. 88-89). La reposición del dominio ausente puede ser realizada mediante inferencias que apelan al conocimiento de la situación a la que se aplica el texto, a conocimientos enciclopédicos del individuo o compartidos por comunidades de discurso.

El uso estratégico de las informaciones relativas a ambos dominios de la proyección sirve para llamar la atención del lector, despertar su interés por la lectura del texto, explicar una situación, valorar el comportamiento de los agentes que intervienen en ella y persuadir a los lectores sobre la conveniencia de esta forma de ver el mundo.

A los fines del presente estudio es importante rescatar, para finalizar estos deslindes, una observación realizada por Browse. De acuerdo con su opinión, en aquellos casos en que el dominio fuente se omite o se deja en un segundo plano se pueden lograr efectos sutiles en tonalidad afectiva del texto sin necesidad de explicitar las proyecciones de manera sistemática (2016, p. 25).

Esta observación nos introduce en una función de la metáfora extendida que hace a su dimensión patémica: la recurrencia de la proyección puede tener un efecto semejante al de las recurrencias fónicas, sintácticas o semánticas en un texto lírico, es decir, intensificar el estado afectivo que se manifiesta en el texto.

### **El género y la estructura del relato en relación con los programas narrativos dominantes**

Para dar una idea cabal de la estructura del relato resulta pertinente la caracterización de la narrativa breve que realiza Julio Premat, quien destaca la condición del fragmento como unidad mínima de la dicción dibenedettiana (PREMAT, 2006, p. 11). “Enroscado” está conformado por 27 secuencias que configuran “miniescenas con planteamiento y resolución propios” separadas por blancos que segmentan la narración y establecen pausas entre cada escena (2006, p. 11). Desde el punto de vista genérico, el mismo Premat caracteriza

al relato como “melodrama” (2006, pp. 17-18). Este melodrama cuenta la serie de vicisitudes que enfrentan un padre y su hijo ante el fallecimiento de la madre. Aunque se narra en tercera persona, con un supuesto objetivismo, el lector es testigo de los acontecimientos desde la perspectiva del padre, protagonista de la narración<sup>3</sup>. El carácter de melodrama está además en estrecha relación con la adopción de esta perspectiva. En efecto, padre e hijo, son personajes que obran pero, sobre todo, que padecen. Hay morosidad y detalle en la representación de los estados afectivos de cada uno:

El niño percibe una presencia extraña, en ese lugar donde tienen que vivir, y no le agrada, pero se da cuenta de que le falta derecho para reclamar.

[...]

El padre siente algo en la garganta. Un mal trago. No por él – ¿qué puede importarle? – sino por el niño.

(DI BENEDETTO, 2004, p. 26, 27)

Como puede observarse en estas citas, a su vez la afectividad del niño repercute como en una caja de resonancia en el ánimo del padre que anticipa sus estados afectivos o que se interroga por ellos como un modo de responder a la pregunta acerca de su aislamiento progresivo.

Mediante este recurso, el lector queda inserto en experiencia dolorosa de los protagonistas: ellos son el soporte de los afectos y los efectos del melodrama. La tercera persona actúa como un filtro que pone el padecer en los otros y lo describe con aparente neutralidad. Pero esta elección subraya la vivencia del “vacío de la madre”, inherente tanto a los espacios como a los sujetos.

Ese “vacío de la madre” es también representacional en la economía del relato. Solo se la menciona como “la madre”, sin un nombre propio e incluso su imagen termina siendo destrozada por la impericia del niño.

---

3 Al respecto señala Rafael Arce: “El punto de vista será siempre el del hombre y la intriga estará situada en la percepción que el protagonista tiene del comportamiento de su hijo y de lo que provoca en su entorno. Ahí se sitúa la tensión: el niño, afectado por la muerte de la madre, se repliega en el mutismo y rechaza toda presencia que no sea la del padre; comienzan entonces los problemas para el protagonista, que debe lidiar con su horario de oficina, su soledad y los dilemas prácticos que le provocan tener que dejar solo al hijo. (ARCE, 2016b, p. 235)

Frente a la abundancia de representaciones de los estados afectivos, se da una caracterización estratégica de otros aspectos de los protagonistas<sup>4</sup>. Del padre conocemos su apellido (Ortega), que es oficinista en la “Sección jubilaciones del Centro de Empleados” pero se omite una representación física. El retrato se completa a través de sus decisiones y sus palabras. Del hijo, el nombre “Roberto”, enroscado las más de las veces en el relato mediante el diminutivo “Bertito”. Así, la caracterización atiende básicamente a la experiencia afectiva del desamparo.

A su vez, cada personaje cumple con un programa narrativo particular. La figura del padre despliega dos: un itinerario de la abyección que corresponde al tránsito de casa en pensión o de pensión en pensión, y es una figura recurrente en la narrativa de Di Benedetto<sup>5</sup>; además, el itinerario que implica la transformación de “padre contenedor” a padre castigador por la imposibilidad de mediar con el hijo para atenuar el dolor.

Por su parte, el hijo desarrolla dos programas narrativos asociados a las metáforas extendidas: el programa del enrosque y el de la animalización/cosificación. Conviene detenerse ahora en el modo en que operan las metáforas para el desarrollo de estos programas asociados.

### **Las metáforas dominantes en relación con el *pathos* y con los programas narrativos del hijo**

Desde su título, el relato despliega un gran número de enunciados metafóricos. Algunos, ya incorporados al lenguaje cotidiano, y otros de mayor potencial creativo: esos “silencios que parecen olvidos” entre la tía y el niño o ese patio “endiablado de bailarines y de música” de la primera pensión. Esta profusión de metáforas – asociada a la organización en secuencias con pausas, a las elipsis, las reticencias, y a distintos tipos de repeticiones<sup>6</sup> – otorga al relato su peculiaridad

4 Rafael Arce, con referencia a *Cuentos claros*, habla de una carencia descriptiva que se relaciona con el estilo pudoroso de Di Benedetto y con una voluntad de “[...] tomar distancia respecto de las convenciones del regionalismo”. (ARCE, 2016b, p. 230)

5 Presente en *Zama, El silenciero* o “Amigo enemigo” de *Mundo animal* (ARCE, 2016a, p. 134).

6 Es notable el uso, en determinadas secuencias, de distintas formas de paralelismo anafórico o catafórico o de la figura etimológica como recursos de repetición léxica y discursiva. Basta, por

estilística, cercana a la lírica, y su tenor melodramático. En el conjunto de este entramado, hay dos proyecciones metafóricas que presentan manifestaciones sistemáticas a través de las secuencias del texto: las del enrosque y las de la animalización/cosificación. Conviene examinarlas por separado con cierto detenimiento.

### La metáfora del enrosque

En la medida en que está en el título, es la más importante y pone de relieve el objeto del relato que ya no es sólo la historia del viudo y del huérfano, sino principalmente, el estado afectivo que experimentan. Todo el complejo que implica el encerrarse en sí mismo como modo de resguardarse ante una situación traumática se representa mediante metáforas o enunciados literales cuya insistencia permite intensificar la percepción del mismo.

Antes de analizar su comportamiento en el texto es necesario destacar que “estar o ser enroscado” son expresiones ya incorporadas al español para referirse a ese tipo de ensimismamiento y a las emociones asociadas a él. Si bien en el *Diccionario de la Real Academia Española* no se encuentran entradas referidas a extensiones metafóricas del verbo “enroscar”, en el *Corpus de Referencia del Español Actual* (CREA) es posible hallar usos del verbo desde esta perspectiva emocional y comportamental:

Eran tiempos de exilio. Muy lejos de su tierra, Héctor Tizón andaba con las raíces doliéndole como nervios sin piel.

Alguien le había recomendado un psicoanálisis, pero el psicoanalista y él pasaban mudos la eternidad de cada sesión. El paciente, tumbado en el diván, no abría la boca, por ser de naturaleza *enroscado* y por creer que su biografía carecía de importancia. Y también estaba callado el terapeuta, y sesión tras sesión seguían en blanco, siempre en blanco, las páginas del cuaderno que yacía sobre sus rodillas. Al cabo de los cincuenta minutos, el psicoanalista suspiraba. (GALEANO, 2004, p. 131)

---

ejemplo, citar un ejemplo de la secuencia 16 para advertir el peso de este recurso: “La pena.// Estas palabras se prenden del corazón del padre. La pena.//Recuerda que ha olvidado la pena. Él [...] ... la pena, tan lejana, tan apagada en tan pocas semanas. (DI BENEDETTO, 2004, p. 37).

No soportaba aquel ensimismamiento extraño, imagen del egoísmo vulgar, que le llevaba a no responder cuando le preguntaba, a no atender a su alrededor, pérdida la mirada en la lejanía de la nada, *enroscado* sobre sí mismo, dedicado a especular sobre toda clase de nimiedades, colgado de la pantalla del televisor del hotel, dedicado a su universo interno, incapaz de comunicarse y de amar. (CEBRIÁN, 1986, p. 75)

“Enroscado” podría concebirse entonces como una “catacresis”: una expresión metafórica que viene a cubrir una insuficiencia del léxico del español para designar un estado complejo en forma altamente saliente desde el punto de vista perceptivo y económica desde el punto de vista lingüístico (MORTARA GARAVELLI, 2000, p. 167). El término, si bien traduce un estado emocional, exhibe asimismo un correlato físico: ilustra cómo ese repliegue del alma se manifiesta en una forma de concentración/contracción del cuerpo, hecho que Di Benedetto pondrá de relieve en su relato. Esta operación muestra que el autor, por vía de puesta en acción, ha sabido revitalizar la catacresis pasándola del estatuto de metáfora muerta, al de metáfora viva (MORTARA GARAVELLI, 2000, pp. 167-168; NÉSPOLO, 2004, pp. 331-332).

En el cuento, el proceso de enroscarse del niño traduce un mecanismo de defensa, frente a la imposibilidad de relacionarse con el mundo (con su padre y con los otros) por la pena extrema, el miedo y el desamparo que siente ante la pérdida de la madre. La experiencia de este desamparo se pone en escena de un modo sumamente cuidado. La representación esquemática de la manifestación de la metáfora en la Tabla N° 1 puede servir para comprender los mecanismos y los efectos de esta forma de representación:

**Tabla N° 1<sup>7</sup>**

Secuencia del relato	Manifestación textual	Tipo de manifestación
Título	“ <i>Enroscado</i> ”	Metafórica
Secuencia 1	(el niño) <i>se esconde</i> detrás de los cajones (de basura).	Literal sintomática
Secuencia 2	(...) <i>lo constriñen</i> a ese cuarto de pensión.	Literal sintomática
Secuencia 5	Deduca que <i>lo intimida</i> esa voz tan libre.	Literal sintomática

7 Coloco en cursiva las palabras o grupo de palabras que hacen referencia a la metáfora.

Secuencia 6	<i>No habla, no muestra alegría, ni satisfacción, ni siquiera curiosidad.</i>	Literal sintomática
Secuencia 7	El niño está <i>mirando hacia adentro, como encogido, como replegada su alma.</i>	Metafórica sintomática
Secuencia 8	Al pasar por el zaguán observa que la puerta de su habitación permanece <i>cerrada</i> . Lo sorprende, pero no lo retiene. El hijo. <i>La puerta cerrada.</i> De modo que las mujeres <i>cerraron la puerta</i> y se acabó el ruido.	Literal sintomática
Secuencia 9	El niño <i>cierra</i> la mano. El padre ve que se ha transformado en un <i>puño</i> y le duele que la mano del hijo ya anticipe las durezas de la vida.	Literal sintomática
Secuencia 10	No puede robar al hijo ese rescate del <i>encierro</i> que dura ya casi una semana, hasta tanto acierte con una solución o la criatura deponga su <i>empecinamiento en la clausura</i> . ese semblante [...] traduce la <i>guardia</i> frente a un castigo que no se puede descartar.	Literal sintomática
Secuencia 14	Roberto se siente <i>rodeado de enemigos</i> y la hostilidad se ha declarado contra su padre, no ya con formas meramente ilusorias.	Literal metafórica
Secuencia 15	Nada representa, para el niño, el traslado. Sostiene su <i>vocación de encierro</i> y, a lo más, concede acudir al baño sin la compañía del padre.	Literal sintomática
Secuencia 19	Ya no lo culpa de sus contratiempos y disimula hasta donde puede el <i>tenaz encierro</i> en la habitación.	Literal sintomática
Secuencia 21	El niño <i>se retrae detrás del hombre</i> , que se ha puesto de pie. No huye porque está el padre.	Literal sintomática

Secuencia 23	El niño <i>está debajo de la cama grande</i> , justamente donde se encuentran dos paredes. Puede ver que la criatura permanece <i>agazapada</i> [...] El niño <i>se sollevanta prendido de los hierros</i> que tiene el elástico al costado.	Literal sintomática
Secuencia 25	<i>del niño no ha salido una queja, no ha salido un ay, no ha salido el miedo. Ahí está: vivo, terco, jadeante, acosado.</i>	Literal sintomática
Secuencia 27	<i>la camita está desarreglada, con el mismo desarreglo que conoce desde anoche; el plato que tuvo la comida, ya no la tiene; el utensilio, que había caído en desuso, ha salido de la mesita del velador, y habrá que cubrirlo con una revista.</i>	Literal sintomática

Considerando el título, la metáfora aparece en 16 secuencias, más de la mitad de las que conforman el texto, y en momentos clave: a) el título como síntesis temática del relato y, a la vez, como mecanismo que despierta el interés y despliega hipótesis en el lector, pero cuyo sentido solo se reconocerá progresivamente (GENETTE, 2001, pp. 82-83); b) la secuencia 27, final, en la que se constata, a través de la mirada del padre, la persistencia en el repliegue interior. Este modo de manifestación determina que las expectativas y modelos de mundo que sugiere el estar enroscado se van convalidar en la medida en que la metáfora se instancia, ya sea a través de los indicadores literales sintomáticos o metafóricos (BROWSE, 2016, p. 22).

De acuerdo con la clasificación de Steen, y atendiendo a la totalidad del cuento, la metáfora del enrosque se despliega de manera explícita co-textual y esta forma de manifestación guarda relación con el espacio cognitivo que genera en el relato.

Desde el punto de vista cognitivo, la acción física de “introducir un ente en forma de rosca en otro ente” provoca un conjunto de inferencias específicas cuando se predica del estado de una persona: a) como sucede desde el punto de vista de los objetos físicos, la entidad enroscada no puede salir de aquella otra entidad en la que ha sido inserta

de manera directa, sino que supone un trabajo que respete la orientación de la rosca; dicho en otros términos, supone un modo de inserción firme del cual no es fácil salir; b) la proyección se desentiende del hecho de que se trata de dos entidades; el enrosque emocional refleja una entidad que se enrosca en sí misma; c) tal como se advierte en los ejemplos del CREA y en el cuento, no se trata de una acción única sino de un conjunto de comportamientos que se interpretan como síntomas de la actitud de enroscarse. La catacrexis sintetiza un guion cultural, representa económicamente un conjunto de actitudes y emociones que está consolidado en el imaginario social de algunos países de habla hispana.

En función de esta caracterización cognitiva, pueden considerarse dos tipos de manifestaciones textuales: unas literales “sintomáticas” como comportamientos vinculados al estado y asociables al dominio meta y otras estrictamente metafóricas, vinculadas en algunos casos al dominio fuente.

El comportamiento dominante que expresa el movimiento del enrosque es el “encierro”: tal como se puede apreciar en el esquema, el verbo aparece en las secuencias 8, 9, 10, 15 y 19. La reiteración de este rasgo se halla en consonancia con el escenario bélico que se activa en la secuencia 14, en la que la relación de Roberto con las demás personas de la pensión se traduce en términos de “sentirse rodeado de enemigos”.

La presentación esquemática de la metáfora extendida pone de manifiesto, además, que la mayoría de sus manifestaciones en el plano del discurso son sintomáticas/literales. Solo en dos momentos en el texto se emplean expresiones correspondientes al dominio fuente para expresar el estado afectivo de repliegue: en el título y en la secuencia 7, en la que se hace referencia mediante comparaciones al modo en que el niño “mira hacia adentro”, un modo que es solidario con el movimiento físico del enroscarse. Esta omisión estratégica del dominio fuente de la catacrexis, que en rigor solo aparece en el título pero que domina la interpretación del resto de las manifestaciones sintomáticas, corresponde con esa forma de empleo sutil del recurso señalada por Browse. El niño se enrosca cada vez más, hasta anularse, pero esto no está dicho de manera explícita, sino que es percibido y experimentado a través de su persistencia en el encierro y, paralelamente, de los espacios

que ocupa: de una casa a una habitación de pensión; de una habitación a un rincón de ella, debajo de la cama. Asimismo, en la secuencia 27, el enrosque llega a su máxima expresión mediante una constatación por ausencia. En la secuencia 25, el padre todavía lo percibe. Por el contrario, en la 27, solo infiere el estado de repliegue de su hijo. La anulación final del sujeto por el proceso de enrosque determina la expectación lacerante del padre en el final abierto. Hay, por lo tanto, en el desarrollo de esta metáfora extendida una graduación: el niño se enrosca progresivamente hasta desaparecer de la vista (del padre y de los lectores).

Si se repasan los ejemplos de manifestación de la metáfora hay otro elemento que la singulariza: todos ellos se refieren a un movimiento interno del niño. Es decir, el rasgo por antonomasia que lo caracteriza es ese repliegue interior.

En relación con el proceso de repliegue hay, además, otro elemento lingüístico que favorece la generación de ese sentimiento de contracción anímica: el uso de los diminutivos empleados también de manera sistemática para referirse al niño. Si bien algunos hacen referencia a la edad y connotan la afectividad del padre hacia el hijo (“Bertito”, “hijito”) otros, como “figurita muda”, “lauchita asustada”, “gatito”, exhiben también la reducción progresiva del sujeto.

Estas expresiones permiten pasar ahora al examen de la segunda metáfora extendida correspondiente al proceso de animalización/cosificación.

### **Las metáforas de la animalización/cosificación**

La representación de un sujeto humano como animal o cosa se concibe como una unidad en el análisis por dos razones. Desde el punto de vista de una cosmovisión tradicional, arraigada en el mundo occidental, animales, plantas y objetos constituyen el último peldaño en la gran cadena del ser, por debajo de Dios, los ángeles y el hombre. De allí que la representación de la persona, o de su comportamiento, en términos de animal o cosa posea una axiologización negativa y aparezca como un rebajamiento de su estatuto ontológico (LAKOFF; TURNER, 1989; GOATLY, 2006; SANZ MARTIN, 2015).

Por otra parte, mientras que la metáfora extendida del enrosque traduce un movimiento interno del niño, las metáforas de la animalización/cosificación, están en el relato puestas en la voz o en el pensamiento de los personajes que lo rodean. Es decir, se refieren a cómo los otros lo ven y reaccionan frente a su actitud de encierro.

Desde el punto de vista de su extensión, esta metáfora está igualmente desplegada en el texto (desde la secuencia 1 hasta la 25), pero con un número menor de ocurrencias, solo 8. En la tabla N° 2 se presenta la representación esquemática de su manifestación:

**Tabla N° 2**

<b>Secuencia</b>	<b>Manifestación textual</b>	<b>Tipo de manifestación</b>
Secuencia 1	El padre lo observa y lo <i>compara</i> , apenado, <i>con una lauchita asustada</i> .	Metafórica
Secuencia 4	Camina, el hombre solo, con una <i>figurita muda</i> tomada de la mano	Metafórica/ metonímica
Secuencia 7	[...] a su lado, <i>tiembla un desconcierto, tal vez un pequeño espanto</i> .	Metafórica/ metonímica
Secuencia 18	Mascullo la sospecha de que el hijo es idiota. Cuando lo tiene entre las manos <i>como una cosa vencida</i> , lo lleva a la cama.	Metafórica/ metonímica
Secuencia 19	Es un <i>animalito</i>	Metafórica
Secuencia 21	Es un <i>animalito</i>	Metafórica
Secuencia 23	[...] descubre sus ojos redondos y luminosos <i>como los de un gato</i> .	Metafórica
Secuencia 25	[...] <i>convirtiéndose en un gatito despavorido, en un cachorro de tigre con el espanto de que, en el último refugio, lo despedacen los perros</i> .	Metafórica

La presencia de animales con valor simbólico o metafórico/metonímico en el universo imaginario de Di Benedetto, desde *Mundo animal* (1953) hasta *Absurdos* (1985), ha sido ampliamente debatida por la crítica. Malva Filer interpreta el imaginario animal como encarnaciones del instinto o de la libido, desde la psicología analítica. De acuerdo con su perspectiva, el simbolismo animal presenta una

ambivalencia entre la inocencia y la bestialidad destructora (1982, pp. 90-91). Por su parte, Marta Castellino, refiriéndose a *Mundo animal*, lo relaciona con el discurso parabólico: los animales “[...] simbolizan las fuerzas destructivas del ser humano” (1995, p. 42). Jimena Néspolo, concibe al imaginario animal como un espacio problemático en el que el sujeto se enfrenta a lo más esencial, íntimo y a la vez desconocido de sí (2004, p. 51). Fabiana Varela considera que representa una simbología personal en el autor y que traduce zonas ocultas y a menudo atemorizantes del ser humano (2011, p. 288) a la vez que exhibe el contacto existente entre lo humano y lo animal (2011, p. 294). Julieta Yelin, al examinar las huellas de Kafka en la narrativa argentina y comentando *Mundo animal*, destaca un mecanismo metonímico en el que, con relación al hombre, “[...] la animalidad es presentada como un estado vago e inestable” (2010, p. 266). Finalmente, Rafael Arce, retomando esta idea destaca a propósito del mismo libro que, “[...] lo animal aparece como metamorfosis de una humanidad sin humanismo, no antropocéntrica y extrañada de sí misma. No se trata de un animal metafórico sino metonímico: un devenir que conecta lo humano con lo viviente, haciendo la experiencia de aquello que la formulación de lo humano rechaza para afirmar su propia esencia” (2016a, p. 142).

Si volvemos al relato, es posible advertir que el imaginario animal aparece con un estatuto metafórico, subrayado en ocasiones mediante marcadores de predicación tales como “lo compara”, “convirtiéndose en” o simplemente “como”. Roberto es visto alternativamente por su padre, su tía y la dueña de la segunda pensión genéricamente como “animalito” o específicamente como lauchita, gato, gatito o cachorro de tigre. En su mayoría estos zoomorfismos aluden a animales domésticos o sumamente familiares. Se trata, como en el caso del “enrosque”, de metáforas del lenguaje cotidiano.

La elección de los animales no está específicamente referida a la manera en que culturalmente se entiende su comportamiento. Por ejemplo, algunos usos metafóricos habituales de “gato” en el lenguaje de los argentinos aluden a la independencia felina, a su

carácter astuto, caprichoso, calculador<sup>8</sup>. Por eso en el relato se reitera en dos oportunidades el genérico “animalito” o se emplean adjetivos calificativos para precisar el sentido del uso: “lauchita asustada” o “gatito despavorido”. El valor en el uso de los zoomorfismos depende además de quien los emplea. “Animalito” en voz de la tía y de la dueña de la segunda pensión tienen un matiz decididamente peyorativo. “Lauchita asustada”, “gato”, “gatito despavorido” y “cachorro de tigre”, si bien presuponen un rebajamiento de la persona sin embargo expresan cierto matiz de afecto en la medida en que pertenecen a los modos de percibir del padre.

A pesar de estos matices, no hay estrictamente una gradación en esta serie. La comparación con lo animal traduce en primer lugar la idea de un ser “otro”, pequeño – en consonancia con la edad del niño y con su enrosque –, perseguido y amenazado. Por otra parte, refleja la forma en que su encierro es visto por los demás: como un gesto asocial y como un síntoma de anormalidad en la medida en que el niño no se comporta como otros niños, no habla, destruye objetos, no manifiesta un proceder “inteligente”. De allí la sospecha paterna de que “el hijo es idiota”.

Las cosificaciones “figurita muda”, “un desconcierto”/“un pequeño espanto” y “una cosa vencida” articulan mecanismos de proyección metafórica (LA PERSONA ES UNA COSA) y metonímica (UNA PARTE DE LA PERSONA ES LA PERSONA) en la medida en que ciertos rasgos del sujeto, se emplean ya no para caracterizarlo sino para definirlo como tal por completo.

Las metáforas de la animalización/cosificación muestran que el movimiento de repliegue ha hecho del niño una amenaza para todos los que lo rodean: amenaza para la tía que no guarda ningún afecto hacia él, amenaza para las dueñas de la pensión, porque su comportamiento altera la convivencia entre los pensionistas y las labores de quienes se encargan de su cuidado y especialmente amenaza para el padre que ve frustradas sus aspiraciones de relacionarse con otras mujeres. Ya no se trata solo de un ser inferior sino de uno que pone en peligro un cierto orden “naturalizado” de cosas.

<sup>8</sup> Doy dos ejemplos extraídos del CREA: “Ése sería mi deseo para escapar a la impudicia de esta muerte tan llorada. El General comprendería, sonreiría callado, sin dar órdenes. Él también es medio *gato*”. (POSSE, 1995, p. 336). “Ramón se volvió perezosamente, luego de rodear a las muchachas con una mirada de *gato* calculador”. (GASULLA, 1979, p. 179).

### Otros recursos en relación con la caracterización de los personajes

Enrosque, animalización y cosificación son recursos que contribuyen en la totalidad del relato para la caracterización de Roberto. Pero no son los únicos. Otros recursos conceptuales e imaginarios también coadyuvan en la reconstrucción de las relaciones entre él y quienes lo rodean, aunque tienen un alcance local, no dilatado en todo el texto.

Desde su inicio, Di Benedetto pone de relieve la capacidad o incapacidad contenedora de los espacios y de los sujetos en estrecha relación con el movimiento de repliegue interior. En cierta medida, el texto sugiere que ese movimiento se da en tanto y en cuanto el espacio que se habita o la persona con quien se habita no pueden ofrecer resguardo. Di Benedetto actualiza sutilmente la imagen esquemática del contenedor<sup>9</sup>. La casa que se abandona es el espacio contenedor por antonomasia. Las pensiones constituyen espacios hostiles.

Ortega, en el inicio del relato oficia a su vez de espacio contenedor pero pierde esa cualidad progresivamente. En la secuencia 1, el narrador indica que el niño “Solo se confía al padre, se *recoge* en él, durante los descansos del trabajo, a mediodía y en la noche que siempre ilusiona con que será muy larga” (DI BENEDETTO, 2004, p. 23). En la secuencia 3, dice que Ortega “Siente *cobijada* en su mano la manecita del niño” y en la 7 explicita la su incapacidad para actuar como contenedor eficaz: “El padre quiere decirle: ‘Duérmase, hijito, duérmase’. Quiere decirlo con su voz más tierna y *protectora*, pero la voz no le sale de la garganta” (2004, p. 29).

La imagen esquemática del contenedor atañe a la dialéctica entre lo vacío y lo lleno que también se plantea desde el inicio. En este sentido hay que señalar el acierto no solo del título sino también de la primera oración del cuento por su fuerza expresiva: “En la casa que

<sup>9</sup> Para la lingüística cognitiva las imágenes esquemáticas son estructuras pre-conceptuales que organizan la experiencia y manifiestan una pauta repetida. Dicha pauta emerge de los movimientos de un sujeto con cuerpo en el espacio, de la experiencia de la manipulación de objetos, de las interacciones perceptivas con el mundo. Poseen un número reducido de elementos relacionados entre sí, una lógica que se desprende de esa relación y suelen proyectarse metafóricamente del dominio físico al abstracto. (SANTOS DOMÍNGUEZ; ESPINOSA ELORZA, 1996)

ha quedado vacía de la madre, el niño recorre con suavidad habitación tras habitación” (2004, p. 23). Padre e hijo son despojados de sus pertenencias más caras. En la secuencia 5, Ortega advierte que “Puede guardar y ordenar la ropa sin apurarse, tanto que le sobra tiempo y así repara en que son muy pocas las cosas que le quedan” (2004, p. 25). En la secuencia 16, la asociación hogar/persona se afirma de manera explícita: “Y él, que nunca le habla de la madre... Para no hacerlo sufrir, ha creído hasta ahora. Y es que su pecho, como aquella casa que dejaron, se ha vaciado de ella” (2004, pp. 37-8)<sup>10</sup>.

En la medida en que Ortega pierde su cualidad de contenedor, su hijo – a quien “[...] le ha perdido el respeto” (2004, p. 44) – asume otra figuración negativa. El vínculo parental se representa mediante la imagen esquemática del enlace y en este horizonte, Roberto se describe con imágenes que lo exhiben como un lastre, sin emplear explícitamente esta calificación. Así, en la secuencia 6 el narrador afirma que “El niño se deja llevar” (2004, p. 27). En la secuencia 7, ante la resistencia de Roberto de entrar en la primera pensión al ver el patio enfiestado, su padre “Tira de la manecita, y ese cuerpo, tan pequeño, se resiste. Si se empeña, puede arrastrarlo. Lo alza en brazos. El niño agita piernas y brazos, en franca rebeldía” (2004, p. 28). Y en la 20, en la que se narra el episodio de persecución de la mujer en el parque, Ortega siente que “[...] de la mano lleva colgado a un hijo del que no puede desprenderse y que lo sigue con la consternación de sentirse forzoso testigo de algo secreto que está ocurriendo entre los mayores” (2004, p. 44). Así el niño opera como un peso adherido a él, que resiste no solo a sus desplazamientos, sino también a sus intereses y deseos.

El repaso de las imágenes y metáforas empleadas en el relato para caracterizar al niño pone de manifiesto que deviene progresivamente en un ser enroscado, un animal, un lastre, el “oscuro culpable” de las desgracias de Ortega. Asimismo, muestra el pasaje de padre contenedor a padre predador.

---

<sup>10</sup> La asociación casa/ persona también se plantea en los relatos de *Mundo animal*. Ver al respecto VARELA, 2007.

### **El mundo de los valores y su relación con los estados afectivos**

Las metáforas extendidas y encadenadas, las imágenes esquemáticas y sus actualizaciones, exhiben concepciones de mundo ancladas en un horizonte sociocultural argentino de mitad de siglo XX. Traducen esos guiones en los que los afectos y los sentimientos se hacen palpables.

Pero esas concepciones también se dan a conocer en el relato de otra forma. La perspectiva paterna explicita el marco de valores en juego acerca de lo que debe ser la familia y en ella, las funciones prototípicas de la madre y el padre. El narrador nos hace percibir la mortificación que el protagonista siente al tener que dejar la casa, su conciencia de los espacios demarcados genéricamente y por edad, y de lo que puede o debe hacerse en ellos. Estos valores establecidos también circulan entre los personajes secundarios, por ejemplo, en los comentarios que realiza la dueña de la segunda pensión acerca de que al niño le falta madre y al padre, mujer.

De manera sintética el narrador presenta a través de estos comentarios la idea de la familia nuclear patriarcal, con el rol de padre-marido-proveedor complementado por el rol de la esposa- madre-ama de casa (JELÍN, 2012, p. 50). Este modelo, que se quiebra con la muerte de la madre, se vuelve para el protagonista cada vez más inaccesible. Pero además, pone en acto la justificación de la figura del macho que debe satisfacer sus apetitos sexuales y de la mujer como mero objeto para el cumplimiento de esa apetencia como complemento *de facto* del modelo de familia nuclear patriarcal.

En este marco axiológico cabe preguntarse qué representa el vacío de la madre del espacio familiar ideal. Por una parte, el relato replica la asociación hogar/espacio femenino en oposición al mundo del trabajo/espacio masculino característica de la narración realista decimonónica (ZUBIAURRE, 2000).

Podría arriesgarse una hipótesis de lo que significa ese vacío a partir del concepto de “régimen simbólico de la madre” de Luisa Muraro (1994). Para Muraro, la autoridad de la madre deviene de ser la primera mediadora entre el sujeto y el mundo, la que le entrega/enseña, a través de la lengua, el primer código para relacionarse con él (1994, p. 194). La madre es la posibilidad de hablar, de decir. La lengua materna,

la lengua enseñada por la madre, es la que abre el mundo al sujeto. En el relato, el vacío de la madre no es compensable ni por la tía (que no habla con Roberto y lo instauro como “animalito”), ni por el padre (que no puede pronunciar palabras protectoras y cuyo rol contenedor se desvanece progresivamente). El padre no puede restablecer el orden simbólico de la madre ausente. Por el contrario, la autoridad paterna se ejerce mediante la fuerza, a los tirones, con preguntas que suenan como amenazas y, finalmente, en acto, a golpes de cinturón. Es el modelo de autoridad que el protagonista dice “rechazar” pero que al final deviene, porque es el que está disponible. La ausencia del lenguaje, en sus funciones de mediación, contención y conocimiento del mundo, promueve el enrosque, la animalización y la cosificación de Bertito.

336

En el relato no hay una crítica explícita a estos modelos estereotipados del funcionamiento familiar. A través de la puesta en escena del quiebre de ese orden, de los efectos y afectos que genera ese quiebre, Di Benedetto deposita en el lector la tarea de identificación del agotamiento del modelo, y anticipa así tendencias de la ficción realista que se darán tanto en la metrópolis como en las regiones en el ‘60, en el marco de lo que podría denominarse un nuevo regionalismo (ARIAS, 1964; ROA BASTOS, 1964; COHEN IMACH, 1994)<sup>11</sup>.

---

<sup>11</sup> Para Rafael Arce, *Cuentos claros* no es un retroceso realista dentro de la trayectoria de Di Benedetto sino que representa, en clave metaficcional, una reflexión sobre el regionalismo y el realismo en clave de grotesco. Arce, que hace referencia al primer título de la obra, entiende que con ella el autor “[...] declara por qué no se puede hacer realismo, por qué la experiencia humana solo puede ser articulada a través de la imaginación, la fantasía, el delirio y el sueño” (2016b, p. 246). Se apartaría así tanto del “[...] regionalismo (es decir, una variante del realismo) que todavía practicaban los narradores de la zona cuyana”, como de las demandas de *Contorno* en los años ‘50 (2016b, p. 228). Si bien concuerdo en general con la caracterización que el estudioso realiza de la colección y del papel del grotesco en ella, disiento en la valoración del volumen en cuanto a la poética realista en su contexto. Por una parte, ya existen en Mendoza antecedentes de textos que optan por la poética del relato fantástico como por ejemplo *El degollador de fantasmas* (1934) de Ricardo Setaro o *Superstición* (1949) de Julio César Vitali (ZONANA, 2009); además, entre el ‘50 y el ‘60 en Mendoza se están generando narrativas que trabajan con el absurdo – *El desconocido y su sombra* (1959) de Humberto Crimi – o el mundo de los sueños – *Arriba pasa el viento* (1960) de Fernando Lorenzo – (ARIAS, 1964; MOLINA, 2001/2002, para Lorenzo; ZONANA, 2009, para Crimi). Por otra, si bien es cierto que en “Enroscado” se manifiesta un borramiento de todas las marcas locales que le darían al texto su color regional, en otros como “Falta de vocación” estas referencias sobreabundan y son fácilmente identificables para un lector incluso actual: las denominaciones precisas de las calles de la ciudad (San Martín, San Luis, Amigorena); de estaciones de trenes (la estación San Vicente, actual comuna de Godoy Cruz); de negocios (el bar Rodicar). En ese relato además el ambiente periodístico opera como una clara marca autoficcional. Por mi parte, considero que *Cuentos claros* no representa un

## Conclusiones

El análisis ha permitido constatar que el trabajo de la metáfora constituye una estrategia fundamental en la gestación del mundo imaginario de “Enroscado”. El recurso de la articulación de la metáfora extendida del “enrosque” con la de la “animalización/cosificación” y la actualización local de las imágenes esquemáticas del contendor y del enlace permiten caracterizar a los personajes protagónicos y sus relaciones con el mundo. Revelan, a la vez, cosmovisiones arraigadas que explican el sentido del padecer puesto de relieve en el texto.

La persistencia de las metáforas extendidas y las imágenes esquemáticas permite a su vez representar lo que significa la experiencia del enrosque como forma de autodefensa no solo en su complejidad conceptual y emocional, sino también en su densidad corporal. En este sentido hay que destacar la capacidad de Di Benedetto para recrear estructuras de discurso y cosmovisiones asociadas a ellas que ya están inscriptas en el acervo del lenguaje cotidiano. Pero a la vez, la forma en que estas metáforas se sostienen en todo el relato, en relación con el programa narrativo asociado a ellas, permiten intensificar ese *pathos* del encierro ante el desamparo: “El padre comprende que ahora las cosas serán más difíciles” (DI BENEDETTO, 2004, p. 52) y el lector experimenta, en el cuerpo, en el ánimo, la amenaza de esa dificultad latente. El enunciado tiene el mismo poder expresivo que el del inicio, solo que en este caso, abre un conjunto de expectativas, de miedos que pueden imaginarse a partir del estado de cosas al que se ha llegado en la narración. Y en lo que se refiere a la metáfora del enrosque ese *pathos* es progresivo: a mayor enrosque, mayor intensidad del padecer. La extensión de la metáfora y sus formas de manifestación preparan intencionalmente ese efecto.

Las metáforas y las proyecciones de imágenes esquemáticas presentes en el relato recrean expresiones propias del lenguaje de todos los días. De allí, si se quiere, su poco realce. La elección está entonces en consonancia con esa discreción característica del estilo de Di Benedetto.

---

retroceso, sino que exhibe las nuevas formas de hacer un realismo de corte universal afin a las tentativas de escritores que se consagrarán en los '60 en sus redefiniciones de la región como por ejemplo Daniel Moyano, Héctor Tizón, Juan José Saer o Haroldo Conti, algunos de los cuales tomarán al propio Di Benedetto como ejemplo.

Estas estrategias se relacionan con otros aspectos de la textualidad como la estructuración fragmentaria en secuencias o micro-escenas, la parquedad descriptiva, el uso de pausas y el empleo de figuras de repetición léxica en el nivel de la secuencia, que dan a la dicción un ritmo muy particular, la elipsis, el uso de eufemismos, y el privilegio en la descripción de los estados afectivos de los protagonistas. En su conjunto, estos recursos otorgan a la textura discursiva dibenedettiana su tenor inconfundible.

“Enroscado” imbrica así la puesta en relieve de sujetos en acción (propia del pacto fabulante) con la puesta en relieve de una experiencia afectiva en el sentido fenomenológico del concepto (propia del pacto lírico) (RODRIGUEZ, 2003; 2006)<sup>12</sup>.

338

En esta imbricación de lo lírico y lo fabulante puede verse también la modernidad del texto, su consonancia con prácticas que se están consolidando en el campo literario nacional y regional. El giro de *Cuentos claros* hacia la poética realista, aunque sea para su impugnación (ARCE, 2016b), no se desentiende completamente del desarrollo alcanzado en el plano del cuidado de la escritura. Allí se revela la continuidad del proyecto de renovación de la ficción narrativa a partir de la forma en que se narra. Esta dicción marca la potencia de la escritura dibenedetteana a los ojos de sus contemporáneos y de los escritores noveles que se formaron en el campo argentino a través de su lectura<sup>13</sup>.

12 Antonio Rodríguez trasciende la categoría de género mediante la de pacto discursivo. De acuerdo con Rodríguez, los pactos que instituye la “literatura” son tres: el pacto lírico, que está centrado sobre la afectividad y se corresponde, de manera predominante pero no exclusiva, con la poesía; el pacto fabulante que está centrado sobre la acción y se corresponde con las experiencias de la narración y el drama; finalmente, el pacto crítico, centrado en el mundo de los principios y valores y que halla su canal de expresión en el ensayo y el tratado teórico-crítico. Son pactos complementarios y no excluyentes de manera tal de que un mismo texto puede amalgamar distintos pactos (RODRIGUEZ, 2009).

13 Cito el testimonio, a mi juicio elocuente, de Juan José Saer: “En la literatura argentina, Di Benedetto es uno de los pocos escritores que ha sabido elaborar un estilo propio, fundado en la exactitud y en una concepción original de la economía que, a pesar de su laconismo y de su aparente pobreza, se modula en muchos matices, coloquiales o reflexivos, descriptivos o líricos, y es de una eficacia sorprendente. Su habilidad técnica – a él no le hubiese gustado la palabra y a mí tampoco me convence demasiado –, que un rasgo personal suplementario, bastante escaso en nuestra época por otra parte, la discreción, relega siempre a un segundo plano, es también asombrosa, y si bien es la tensión interna del relato la que organiza los hechos, esa maestría excepcional los destila sabiamente para darles su lugar preciso en el conjunto” (SAER, 1999, 65).

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARCE, Rafael. “Del símbolo a la metonimia vía Kafka. *Mundo animal* de Antonio Di Benedetto”. *Acta Literaria*, 52, 2016a, pp. 125-144.

\_\_\_\_\_. “Una reflexión sobre el realismo literario. *Cuentos claros*, de Antonio Di Benedetto”. *Moenia*, 22, 2016b, pp. 227-247.

ARIAS, Abelardo. “La literatura de ficción en Mendoza”. *Comentario*, XI(40), 1964, pp. 35-39.

BROWSE, San. “Revisiting World Text Theory and extended metaphor: Embedding and foregrounding extended metaphor in the text-worlds of the 2008 financial crash”. *Language and Literature*, 25(1), 2016, pp. 18-37.

CASTELLINO, Marta Elena. “Inquietud religiosa y discurso parabólico en *Mundo animal* de Antonio Di Benedetto”. *Piedra y Canto. Cuadernos del Centro de Estudios de Literatura de Mendoza*, 3, 1995, pp. 35-54.

CEBRIÁN, Juan Luis. *La rusa*. Barcelona: Círculo de Lectores, 1986.

COHEN IMACH, Victoria. *De utopías y desencantos. Campo intelectual y periferia en la Argentina de los sesenta*. San Miguel de Tucumán: UNT/FFyL/IIEL, 1994.

COLOMBO, Stella Maris. *Metáfora y cosmovisión en la poesía de Olga Orozco*. Rosario: Cuadernos Aletheia, Grupo de Estudios Semánticos, 1993.

CRISP, Peter. “Allegory, Blending and Possible Situations”. *Metaphor and Symbol*, 20(2), 2005, pp. 115-131.

\_\_\_\_\_. “Between extended metaphor and allegory: is blending enough”. *Language and Literature*, 17(4), 2008, pp. 291-308.

DE BEAUGRANDE, Robert-Alain; DRESSLER, Wolfgang Ulrich. *Introducción a la lingüística del texto*. [Versión española y estudio preliminar de Sebastián Bonilla]. Barcelona: Ariel, 1997.

DI BENEDETTO, Antonio. *Cuentos claros*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2004.

FILER, Malva. *La novela en el diálogo de los textos. Zama de Antonio Di Benedetto*. México: Editorial Oasis, 1982.

GALEANO, Eduardo. *Bocas del tiempo*. Madrid: Siglo XXI de España Editores. 2004.

GASULLA, Luis. *Culminación de Montoya*. Barcelona: Destino, 1979.

GENETTE, Gerard. *Umbrales*. México: Siglo XXI Editores, 2001.

GOATLY, Andrew. "Humans, Animals, and Metaphors". *Society & Animals*, 14(1), 2006, pp. 15-37.

GODDARD, Cliff; YE, Zhenhdao. "Happiness and Pain across languages and cultures". *International Journal of Language and Culture*, 1(2), 2014, pp. 131-148.

JELIN, Elizabeth. "La familia en Argentina: trayectorias históricas y realidades contemporáneas". In: ESQUIVEL, Valeria et al. (Eds.). *Las lógicas del cuidado infantil. Entre las familias, el Estado y el mercado*. Buenos Aires: IDES, 2012, pp. 45-72.

KIMMEL, Michael. "Why we mix metaphors (and mix them well): Discourse coherence, conceptual metaphor, and beyond". *Journal of Pragmatics*, 42(1), 210, pp. 97-115.

KOLLER, V. *Metaphor Clusters in Business Media Discourse: A Social Cognition Approach*. 2003, [en línea]. Disponible en: <[http://www.wu-wien.ac.at/inst/english/koller\\_diss.pdf](http://www.wu-wien.ac.at/inst/english/koller_diss.pdf)>.

KOLLER, V.; DAVIDSON, Paul. "Social exclusion as conceptual and grammatical metaphor: a cross-genre study of British policy-making". *Discourse & Society*, 19(3), 2008, pp. 307-331.

LAKOFF, G.; TURNER, M. *More Than Cool Reason. A Field Guide to Poetic Metaphor*. Chicago: The University of Chicago Press, 1989.

MATURO, Graciela. "Estudio preliminar". In: DI BENEDETTO, Antonio. *Páginas de Antonio Di Benedetto seleccionadas por el autor*. Buenos Aires: Editorial Celtia, 1987, pp. 11-39.

MOLINA, Hebe. "El espacio de los sueños. Arriba pasa el viento de Fernando Lorenzo". *Piedra y Canto. Cuadernos del Centro de Literatura de Mendoza*, 8, 2001/2, pp. 137-150.

MORTARA GARAVELLI, Bice. *Manual de retórica*. Madrid: Cátedra, 2000.

MURARO, Luisa. *El orden simbólico de la madre*. Madrid: Editorial horas y horas, 1994.

NÉSPOLO, Jimena. *Ejercicios de pudor. Sujeto y escritura en la narrativa de Antonio Di Benedetto*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2004.

PILLER, Ingrid. "Extended Metaphor in Automobile Fan Discourse". *Poetics Today*, 20(3), 1999, pp. 483-498.

PÍO DEL CORRO, Gaspar. *Zama. Zona de contacto*. Córdoba: Ediciones Argos, 1992.

POSSE, Abel. *La pasión según Eva*. Planeta: Barcelona, 1995.

PREMAT, Julio. "Lo breve, lo extraño, lo ajeno". In: DIBENNEDETTO, Antonio. *Cuentos completos*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2006, pp. 5-31.

RIFFATERRE, M. "La métaphore filée dans la poésie surréaliste". *Langue Française*, 3, 1969, pp. 46-60.

ROA BASTOS, Augusto. "El realismo profundo en los cuentos de Daniel Moyano". In: MOYANO, Daniel. *La lombriz*. Buenos Aires: Nueve 64 editora, 1964, pp. 7-14.

RODRIGUEZ, Antonio. *Le pacte lyrique. Configuration discursive et interaction affective*, Liège: Pierre Mardaga, 2003.

\_\_\_\_\_. *Modernité et paradoxe lyrique. Max Jacob, Francis Ponge*. Paris: Jean-Michel Place, 2006.

SAER, Juan José. *La narración-objeto*. Buenos Aires: Seix Barral, 1999.

SANTOS DOMÍNGUEZ, L. A; ESPINOSA ELORZA, R. M. *Manual de semántica histórica*. Madrid: Síntesis, 1996.

SANZ MARTIN, Blanca Elena. "Las metáforas zoomorfas desde el punto de vista cognitivo". Íkala. *Revista de Lenguaje y Cultura*, 20(3), 2015, pp. 361-383.

STEEN, G. "Metaphor and discourse: Towards a linguistic checklist for metaphor analysis". In: CAMERON, L; LOW, G. (Eds.). *Researching and Applying Metaphor*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999, pp. 81-104.

TIRRELL, Lynne. "The Structure of Metaphor". *Nous*, 23(1), 1989, pp. 17-34.

VARELA, Fabiana. "Cuerpos invadidos: cuerpo y corporalidad en algunos relatos de Antonio Di Benedetto". *Revista de Literaturas Modernas*, 37, 2007, pp. 209-218.

\_\_\_\_\_. "Reino de hombres, mundo animal: presencia animal en la narrativa breve de Antonio Di Benedetto". *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 40, 2011, pp. 279-296.

WERTH, P. "Extended Metaphor – A Text-World Account". *Language and Literature*, 3(2), 1994, pp. 79-103.

WIERZBICKA, Anna. "Is Pain a Human Universal? A Cross – Linguistic and Cross – Cultural Perspective on Pain". *Emotion Review*, 4(3), 2012, pp. 307-317.

YELIN, Julieta. "Kafka en la Argentina". *Hispanic Review*, 78(2), 2010, pp. 251-273.

ZONANA, Víctor Gustavo. "Mundos literarios extraordinarios en Mendoza". *Piedra y Canto. Cuadernos del Centro de Estudios de Literatura de Mendoza*, 13/14, 2008, pp. 187-227.

\_\_\_\_\_. "Metáforas extendidas y textualidad". In: MARRA DE ACEBEDO, Leonor et al. *Enfoques desde la lingüística cognitiva*. San Juan: AALICO/ Editorial de la Universidad Nacional de San Juan, 2013, pp. 273-300.

ZUBIAURRE, María Teresa. *El espacio en la novela realista. Paisajes, miniaturas, perspectivas*. México: FCE, 2000.