



SOBRE LA VACILACIÓN DE LA FORMA: LAS NOVELAS DE ANTONIO DI BENEDETTO¹

Carlos Hernán Sosa
(Universidad Nacional de Salta – CONICET)

Resumen. Este artículo propone un recorrido crítico por las cinco novelas de Antonio Di Benedetto, intentando revisar los lugares preestablecidos que la crítica especializada fue definiendo sobre esta zona de su obra narrativa. A partir de esta revisión, se intentará recomponer las alternativas de una poética de autor dispersa a lo largo de su itinerario novelístico, señalada en ciertas continuidades y modulaciones donde se manifiestan aspectos autorreflexivos o metadiscursivos sobre dicha especie narrativa y el propio quehacer literario.

Abstract. This article proposes a critical review of Antonio Di Benedetto's five novels, attempting to revise the pre-established places that the specialised critics have been defining for this area of his narrative work. From this review, we will try to recompose the alternatives of a poetics of the author dispersed throughout his novelistic itinerary, marked in certain continuities and modulations where self-reflexive or metadiscursive aspects of this narrative species and the literary work itself are manifested.

Palabras clave. Antonio Di Benedetto, Narrativa, Poética novelesca, Metadiscursividad

Keywords. Antonio Di Benedetto, Narrative, Novel Poetics, Metadiscursivity

Título en inglés: On the hesitation of form: the novels of Antonio Di Benedetto

¹ Una primera versión de este trabajo se presentó como intervención en el panel «Miradas diversas sobre la obra de Antonio Di Benedetto», junto a Jorge Bracamonte (Universidad Nacional de Córdoba – CONICET) y María Elena Legaz (Universidad Nacional de Córdoba), en el marco de *Cien años de Antonio Di Benedetto. Jornadas en Homenaje al escritor a 100 años de su nacimiento*, actividad organizada por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Cuyo, en la ciudad de Mendoza (Argentina), del 12 al 13 de mayo de 2022. Agradezco muy especialmente a Fabiana Varela la invitación para participar del Homenaje.

«Quien escribe un libro, a veces, es capaz de acciones de desprendimiento. Yo presentía que Manuel Fernández, ese hombrecillo escritor de libros, me permitiría salir sin cargas morales de aquel enredo. Él podía asumir el sacrificio».

Antonio Di Benedetto, *Zama*.

I.

Quisiera empezar defendiendo esta imagen del vigor de la literatura como dilación obstinada en batallar por la vida, porque a eso se acerca bastante todo proyecto novelístico, como aquel que Di Benedetto encaminó en su trayectoria, casi como un ladrón transitorio del imperio de la muerte, en un acto de rigor sacrificial donde, como a Zama, la escritura vicaria del otro nos salva. Sin embargo, me doy cuenta de que al intentar pensar en conjunto las novelas de Di Benedetto emerge la ausencia, cuesta desasirse de la idea de un programa de escritura en ciernes, de conservación desmigajada, donde las razones y direcciones de su recorrido son renuentes a la claridad o, al menos, a su exposición con fines explicativos. No atribuyo estas porciones de ausencia a un velado enmudecimiento, al silencio como intimidación de la página en blanco, a «la escritura como una práctica sin mensaje» con que Julio Premat (2009a: 122) destaca una supuesta figura de autor que su obra prefiguraría, porque Di Benedetto apostó y escribió hasta su muerte, convencido del valor perlocutivo de la palabra no enmudeció nunca, aunque sujetos frustrados con la escritura pueblen su narrativa. Si en este punto hubo una batalla, creo, la ganó la escritura.

La dificultad que quiero señalar se funda en el hecho de que el programa orgánico de sus novelas es una formulación en alguna medida a reponer, cuya ausencia sólo podemos remediar mediante el recuerdo deshilado que los textos resguardan, de manera indiciaria y lejos ya de la vida (Ginzbug C. 1995), como hacemos con el recuerdo de nuestros muertos. A Di Benedetto parece haberlo fascinado la experiencia de la muerte, sin mucho espanto, como a Olga Orozco, y lo sedujeron también los heraldos de ultratumba que pueblan sus relatos, mensajeros sumamente encantadores, como el niño rubio de *Zama* que interfiere siempre con una imprevisibilidad sin yerros, como cuando toca la puerta para anunciar la muerte de la mulatita o cuando consuela, con cinismo contenido, al héroe mutilado en el final del texto. Repasando el ciclo de las cinco novelas del autor, no hallamos un guía oportuno, echamos en falta al psicagogo inequívoco con «ojos anunciadores de un desborde» (Di Benedetto A. 1990: 20), para que nos conduzca con seguridad por derivas narrativas reacias a la sistematización.

Los críticos solemos ser persecutores de poéticas autorales, rastreando –y muchas veces forzando– la estabilidad –cuando no el esclerosamiento– de dinámicas de escritura y prácticas que los autores van alternando en el campo y que, probablemente, guarden lógicas más laxas, menos dogmáticas, que las que

les atribuimos con exceso de confianza profesional. La mirada general ensayada sobre la obra de Di Benedetto, donde se destacan los trabajos exhaustivos de Fabiana Varela (2007) y Jimena Néspolo (2004) dedicados a la totalidad de la obra del autor, son apuestas fuertes para sortear cierta resistencia a los movimientos homogeneizadores que los propios textos van rebatiendo frente a las lecturas especializadas. En los recorridos críticos sobre las novelas, es posible reconocer algunos pactos que, en no pocas oportunidades, se han establecido como un *locus* ya sancionado sobre la narrativa del autor. Estos tácitos entendimientos han definido secciones, como la trilogía de la espera, existencialista o camusiana –con *Zama* (1956), *El silenciero* (1964) y *Los suicidas* (1969)–, una organización nunca convalidada en esos términos programáticos por el autor, que fue inaugurada en la postulación con rédito genealógico personal de Juan José Saer (1999) y se continúa en Néspolo (2004: 219-236) y otros especialistas, fomentada además por las no menos definitivas políticas editoriales de Adriana Hidalgo que ha publicado recientemente en conjunto las tres novelas bajo la doble rotulación «Trilogía» y «Las novelas de la espera». También, se han advertido dinámicas internas, en general, desde la constelación centrífuga atribuida a la potencia enunciativa de *Zama* (Ricci G. 1974, Filer M. E. 2017: 9, Néspolo J. 2004: 353) y se han señalado valoraciones de conjunto con sus cimas (la trilogía, por supuesto) y sus llanos –las novelas «malas», como las cataloga Rafael Arce (2020: 15 y 91)–: *El pentágono* (1955) y *Sombras, nada más...* (1984). Por otra parte, no es infrecuente la valoración fragmentaria del corpus atendiendo a ciertas novelas, ubicables en alguna problemática que excede el conjunto dibenedettiano, como la experimentación diacrónica en la narrativa argentina en la línea macedoniana, saeriana o cortazariana para *El pentágono* (Varela F. I. 2003-2004 y Bracamonte J. 2021: 195-226) o las evidentes búsquedas transmediales de algunas de ellas, como *El silenciero* o *Zama*, con el discurso cinematográfico o la plástica (Filer M. E. 2017: 28; Néspolo J. 2004: 131-147, Criach S. 2015). Estas formas astilladas de dimensionar el conjunto, amén de ser rigurosas opciones interpretativas de los críticos, manifiestan también en algún punto la resistencia a la que aludí, denuncian la incomodidad que la totalidad de novelas ofrece si se la considera en serie.

Así las cosas, en este artículo voy a intentar sistematizar algunas lecturas (a veces ya operadas por la crítica o avaladas por el mismo Di Benedetto y las estrategias del mercado) sobre ciertas continuidades y transiciones en el corpus, al tiempo que trataré de no desatender los vestigios autorreflexivos sobre el género en particular, como probable sustrato de un derrotero que las búsquedas del autor urdieron a lo largo de su itinerario novelístico. Todo ello, bajo ese horizonte de fugas que, como señalé también, debe haber aportado su cuota

especulativa de borroneos y pérdidas, de marchas y contramarchas, que atestiguan las propias novelas y que, eventualmente, yo mismo altere con esta lectura suturando posibles desintereses o arbitrariedades.

II.

En el juego de autorreferencias sobre el oficio de escribir, que con pincelada fina aglutina sentidos en Di Benedetto, reaparecen con distintos niveles de profesionalidad figuras de escritores en todas sus novelas (desde los periodistas de *Los suicidas* y *Sombras, nada más...* hasta el perseguidor de una empresa trunca de novela en *El silenciero*). Entre estos pasajes de figuración especular –en la acepción procedimental que le asigna Lucien Dällenbach (1991)– hay una escena elocuente de *Zama* que bien podría servir como valoración inicial para *El pentágono. Novela en forma de cuentos*, la primera novela del autor. Descubierta el texto que Manuel Fernández venía escribiendo a escondidas de la autoridad, hurtándole tiempo a las obligaciones de la burocracia colonial, Diego como primer lector expone así su desconcierto:

Tuve que declararle:

– ¡Pero esto es incomprensible!...

– Señor Doctor, es posible que el primer hombre y el primer lagarto fueran también incomprensibles para todo cuanto los rodeaba. Yo no sólo escribo: hago mi creación.

Lo observé ligeramente admirado. Después pretendí aconsejarlo:

– ¡Nadie lo aceptará!

Me cortó, arrogante:

– Vuesa merced, para escribir mi libro no tengo amo. (Di Benedetto A. 1990: 128-129)

Más celoso de la eficiencia de la rutina administrativa que de la creación con las palabras, el gobernador le aconsejará a Fernández la procreación de hijos, utilidad más valorada por la Corona que la pérdida de tiempo y el consumo subrepticio de los exiguos recursos como el papel que escamotea el escribiente, lo hará antes de iniciar una persecución perversa frente al desacato cometido. En este pasaje, podría interpretarse una prefiguración literaria donde lo incomprensible (a falta de público entrenado) y lo improductivo (en términos económicos) parecen ser dos índices que sintonizan bastante con el programa de escritura –igualmente no oficial– que atraviesa *El pentágono*, novela donde se instaura sin timideces la artificialidad discursiva –autónoma y autosuficiente– como punto de partida y arribo de la escritura literaria.

La primera novela de Di Benedetto es la que con mayor nitidez exhibe un programa de escritura renovador, su textura narrativa volátil intenta ser consecuente con ello y, previendo las dificultades o el desconcierto que este trance pudiese generar en los lectores, ofrece protocolos de lectura que auxilian desde sus paratextos introductorios. Sobre este proyecto, que perseguía narrar una novela de manera no convencional, quedan huellas en el prólogo a la segunda edición de Orión de 1974, cuando el autor cambió el título de la obra por *Annabella*, consignó debajo la humorada «*El pentágono*, pasado en limpio por el autor», al tiempo que expresaba varias razones que habrían motivado la escritura de la novela:

Transcurría la década del 40 y, saturado de novela tradicional –sin negarla, antes bien, deslumbrado y apasionado por sus exponentes clásicos–, cometí el atrevimiento, en grado de tentativa, de «contar de otra manera». Por lo cual provoqué esta «novela en forma de cuentos». Parece que desconocidos colegas, de idiomas diferentes, pobladores de continentes diversos, cada uno a oscuras del propósito y trabajos de los demás, perseguíamos otras estructuras narrativas, asumíamos ciertas libertades formales, procurábamos experimentar e inventar o, al menos, hacer nuestro camino. (Di Benedetto A. 1974: 12)

A pesar del tiempo que nos separa de su publicación, *El pentágono* continúa siendo una novela desconcertante. Muchos de los aspectos todavía inaprehensibles del texto se originan en los recursos antimiméticos, antiilusionistas, que sostienen su composición fragmentaria y su escritura eminentemente lúdica (Varela F. I. 2003-2004 y Néspolo J. 2018). En ese catálogo de estrategias, la primera abre la nota introductoria como una advertencia: «No se puede saber si es verdad» (Di Benedetto A. 2018: 27). Una prevención acertada que, en clave bajtiniana, honra la memoria genérica de ciertos ascendentes embrionarios antirreferenciales, como *Una novela que comienza* (1941) de Macedonio Fernández y preanuncia las todavía en ciernes *Rayuela* (1963) y *Museo de la novela de la Eterna* (1967). Sobre este asunto, con mucha claridad, Filer (2017) ha señalado que:

El autor se adelanta a su tiempo, al escribir una obra en la que el relato no es vehículo o instrumento para describir un mundo fuera del texto. La irónica realidad es allí la escritura, un lenguaje intransitivo, no referencial que hace y deshace, compone y descompone el diseño que constituye la estructura de la novela. (27)

A ese propósito macro que, lo sabemos, es una expresión de buenas intenciones siempre en algún punto fallidas, porque la prescindencia del nexo con lo sociohistórico nunca es totalmente alcanzable, se le incorporan otros recursos fundantes de formas alternativas de enunciación para la novela. Entre los más relevantes, considerando sus proyecciones futuras, vale la pena mencionar:

- la desconfianza de las taxonomías que, desde el subtítulo («Novela en forma de cuentos») o las autorreferencias en los paratextos (como la calificación «obertura de una ópera bufa»), invitan a un abordaje no canónico y distendido en materia de convenciones sobre especies genéricas;
- el impulso de una eclosión de temáticas que se codean, se solapan entre sí y todo lo enturbian, mitigando las especificidades o convenciones con que la modernidad occidental fue instituyéndolas discursivamente en la literatura (como el policial, el *fantasy* o el melodrama);
- la fragmentación y el montaje como dos andamiajes procedimentales de vital importancia en una novela que reniega del estatuto de la obra de arte orgánica (Bürger P. 2010), por lo que diluye todo intento de ordenamiento cronológico y de relaciones lógico-causales;
- la presencia de un narrador compenetradísimo en su función enunciativa, exhibiendo la teatralización del papel creador en su universo narrativo;
- y la tematización del humor como motor de la escritura autorreferencial, que no persigue más que el engolosinamiento de sentidos en la propia endogamia verbal.

Todas estas resoluciones discursivas no desaparecerán nunca de la producción novelística posterior de Di Benedetto, reacomodarán sus niveles de prioridad, atenuarán sus persecuciones cáusticas o negociarán alternativas con la narración tradicional pero, como la cruz de ceniza en la frente de los Buendía, son siempre perceptibles como una modulación que no traiciona el programa inicial de *El pentágono*. Y si, por momentos, el proyecto novelístico parece ir atemperando su provocación exasperante es porque la marca de la cruz de ceniza anticipa también su previsible caducidad, el carácter transicional o impugnado de sus propias intransigencias.

III.

En la «Introducción a *El pentágono*» se explicita también otra búsqueda, que excede la disputa con las convenciones novelescas al poner en foco, en la propia diagramación de lo narrado, la urgencia por pensar un modelo de escritura valiéndose de las alternativas narrativas de la imagen. El punto se

presenta en las elucubraciones visuales que emplea el narrador al querer explicar el título y también para poder contar en clave geométrica, mientras parodia el *morbis amoris*, los complejos vínculos amorosos que lo recluyen en una figura. Cito sólo un fragmento:

Al parecer, él parte de la idea literaria del triángulo amoroso y deriva hacia otra figura, suponiendo que hay dos triángulos, aunque hace desaparecer uno de los ángulos porque en los dos triángulos es el mismo, es decir, él. Dibuja algo que puede reconstruirse, paso a paso, aunque sin eximirlo de su torpeza original. (Di Benedetto A. 2018: 29)

Esta estrategia recuerda determinaciones cercanas visibles en *El amor* (1971), *nouvelle* de Marguerite Duras, donde varios años después se vuelve a insistir en la necesidad de una expresión narrativa como secuencia visual, es decir, en la clave cinematográfica que fascinó a ambos autores. El inicio del texto de Duras lo demanda desde una simplificación gráfica de las figuras que ofrecía Di Benedetto, pero aún desde la constancia de apelar a la representación de la geometría y su desplazamiento como requisitos para poder contar/ mostrar las contradicciones afectivas de los amantes:

Un hombre.

Está de pie, mira: la playa, la mar. La mar está baja, apacible, la estación es indefinida, el tiempo, lento.

El hombre se encuentra en un camino de tablas colocado sobre la arena.

Va vestido con ropas oscuras. Puede distinguirse su rostro.

Sus ojos son claros.

No se mueve. Mira.

La mar, la playa, hay charcos, superficies aisladas de agua tranquila.

Entre el hombre que mira y la mar, siguiendo la orilla de la mar, lejos, alguien camina. Otro hombre. Va vestido con ropas oscuras. A esta distancia su rostro es indistinto. Camina, va, viene, va, vuelve, su recorrido es bastante largo, siempre igual.

En alguna parte de la playa, a la derecha del que mira, un movimiento luminoso: un charco se vacía, una fuente, un río, unos ríos, sin punto de reposo, alimentan el abismo de sal.

A la izquierda, una mujer con los ojos cerrados. Sentada.

El hombre que camina no mira, nada, nada que no sea la arena que tiene ante él. Su caminar es incesante, regular, lejano.

El triángulo se cierra con la mujer de los ojos cerrados. Está recostada en un muro que delimita la playa hacia su final, hacia la ciudad.

El hombre que mira se encuentra entre esa mujer y el hombre que camina por la orilla de la mar.

Debido al hombre que camina, constantemente, con una lentitud regular, el triángulo se deforma, se reforma, sin romperse nunca.

Ese hombre tiene el paso regular de un prisionero. (1995: 155)

Esta narratividad de la forma o figuración narrativa propia de la lente que capta es, sin dudas, uno de los contactos estrechos entre ambos escritores, interesados por planificar secuencias narrativas «más mostrables», partícipes de la lógica recursiva y coreográfica que las imágenes garantizan. La dimensión gráfica de la página y la presencia de los espacios en blanco como lugares calibrados de sentidos devienen así una constante en las novelas del autor y, por supuesto, también en algunos de sus cuentos más interpretados en esta línea transmedial, como el emblemático «Declinación y ángel».

Mucho se ha destacado el estilo seco y cortante, una austeridad verbal a lo Joaquín Gianuzzi, que perdura como traza personalísima del autor (Ulla N. 1972, Schvartzman J. 2009 y Premat J. 2009a: 117), algo reacia al pliegue barroco –en la acepción de Gilles Deleuze (2019)–, aunque a menudo en su persecución de la opacidad por otros recursos se le aproxime bastante; pero poco se ha dicho sobre la presencia de un ritmo discursivo mayor, que tiene en la disposición del espacio en blanco de la página (como inscripción del silencio), un regulador activo de la «respiración textual», del propio *tempo* que se propone para la lectura. Este recurso, tan decisivo en la poesía, donde el componente icónico acompaña o discute los significados puestos en danza por la palabra, interfiere como un dosificador de sentidos potente en las novelas Di Benedetto. Por eso, los capítulos breves, neuróticamente regulares, en *El silenciero*, encolumnan un decir contenido y amordazado, mientras que el escandido más complejo que visibiliza *Zama*, en un *tempo* de distintas variaciones, parece ensayar el registro de la notación musical sobre el pentagrama de la angustia. Ambas prefiguraciones de sentidos pueden pensarse como derivaciones icónico discursivas que han ganado pulcritud técnica, desde aquella búsqueda que había inaugurado *El pentágono*. Porque allí, en verdad, se sugería el procedimiento con resoluciones preliminares, la explicitación programática alcanzaba mayor fortaleza frente a la constatación inmediata en la propia discursividad narrativa, más proclive al decir con arrebató, a las peripecias sin respiro o a la torpeza del ahogo.

Otra pervivencia metódica en *Zama* es el registro autosuficiente por el que sigue apostando la novela. Sobre la vinculación del discurso literario de esta obra con otros aludidos (libros de viajes, biografías, crónicas históricas, etc.) que trataron personajes y circunstancias documentadas del periodo colonial y que pudieron servir como pre-textos de la novela, contamos con trabajos sustanciales –Nallim (1987), del Corro (1992), Filer (2017) y Néspolo (2004)–. En otra línea de sentido, las estrategias de recuperación referencial particulares que enmarcan la supervivencia de un funcionario colonial desde un cronotopo preciso -el período borbónico en una localidad periférica del Imperio español- pueden pensarse, también, como una apuesta reduplicada del «no se puede saber si es verdad» que preanunciaba *El pentágono*. La desvaída representación del mundo colonial en *Zama* es más un señalamiento enunciativo del lenguaje que un orden prescriptivo y definitivo de personajes y hechos anclados en su circunstancia, porque no hay búsqueda arqueológica que atestigüe un decir sin fisuras en esta novela, sino la invención de un modo otro en el empleo del lenguaje, que el cotejo con el estilo corriente de fuentes documentales coloniales no desmiente. La cadencia rítmica, la sintaxis caprichosa y el léxico impostado con arcaísmos de esa lengua otra, inventada en *Zama*, acreditan no más que un tufillo del castellano de la colonia; montan una lengua disfrazada que busca verosimilitudes idóneas sometida al mundo intradiscursivo que la va erigiendo. He aquí otra huella posible del magisterio de *El pentágono*, notoriamente perfeccionado en *Zama*, la permuta del mundo colonial y sus experiencias por la invención tendenciosa y artificial del lenguaje es la manifestación de un gesto autorreflexivo, que entroniza las potencialidades de la literatura como lugar de sustitución de los referentes por palabras, paradójicamente nunca dichas en la experiencia sociohistórica aludida, cuyas entidades solo son posibles en el coto verbal de esta novela.

IV.

Desde el punto de vista de los procedimientos narrativos, las novelas consecutivas recalibran el camino de la experimentación sin sobornos que nutría *El pentágono*, a partir de una negociación común que admiten con matices: confían en la formulación más canónica del relato y por ello arriesgan un presupuesto y lo cumplen, cuentan una historia redonda, en términos de anécdota y de resoluciones formales: *Zama* se circunscribe al proceso de degradación ominosa del corregidor, *El silenciero* dosifica la pulsión alienante del protagonista hasta su encierro, *Los suicidas* expone el derrotero de una investigación periodística y sus consecuencias. Al margen de los subterfugios y densidades desbordantes que estas historias vehiculizan, en una primera

impresión, parecerían poder reponerse con facilidad, son resumibles, pueden re-narrarse, algo que *El pentágono* entorpecía, invalidaba.

En este momento, la opción encarada para renovar la vigilancia antimimética consiste en probar el nicho de las veladuras que obturan lecturas unidireccionales de los relatos, camuflados tras un telón de fondo de a ratos realista. *El silenciero* propone como catalizador de estas ambigüedades el vaivén entre lo expresado y lo aludido. El balbuceo de lo entredicho por el narrador se destaca en sus justificaciones: «Porque yo soy indirecto (como que amo a Leila y hablo a Nina). Lo cual en nada lastima la honestidad y es simplemente mi método» (Di Benedetto A. 1984: 23); «Entro a una iluminada farmacia de turno y asciendo a la balanza, no porque espere novedades de la aguja –me pesé esta mañana–, sino porque soy indirecto» (Di Benedetto A. 1984: 43); o, en otro pasaje, muestra las parcialidades de su dispositivo enunciador: «No puedo preguntarle qué es la señal. No me dejará. Por lo tanto desvío [y, entonces, le pregunta al interlocutor otra cosa, para cubrir su interés primero]» (Di Benedetto A. 1984: 43). Lo no dicho aunque sugerido y el desvío se proponen entonces como piezas señeras para ingresar en esta historia, para rearmarla, para resignificarla más allá de la falsa medianía de su relato verosímil (incluso a veces con tintes costumbristas), apostando por la prórroga como cautela interpretativa: «Curioso efecto de mis bromas: no son para ser reídas al momento, hay que celebrarlas unas diez horas más tarde. Y no era broma» (Di Benedetto A. 1984: 45). El texto nos obliga así a recelar de este narrador, menos efusivo que los de *El pentágono* y *Zama* pero tan escurridizo y maquinador como ellos, e invita a desconfiar de lo que pregona para desenmascarar sus falacias. Estos guiños metadiscursivos resuenan como un llamado de atención para el lector, abonan su entrenamiento para una recepción más aguda y continúan sumando motivos para no creerse el cuento de la literatura, porque el dios del universo narrativo es un embustero, un servidor más de la mentira artística.

Conocer el mundo a lo largo de esta trama engañosamente ordenada es apenas distinguir reflejos indirectos, hipotetizar sin pausa sobre la constitución psicológica inestable de los personajes (Bracamonte J. 2017), ralentizar el aplazamiento de sentidos tal como se simboliza con el preanuncio del protagonista de su improbable novela *El techo* que, al fin de cuentas, es mera excusa para contar otra historia, la que precisamente estamos conociendo por boca del narrador de *El silenciero*. Como no se dice la novela anticipada y se narra caprichosamente otra, la puesta en abismo muestra así el contorno paradójico de una obra que finge un proyecto que no se resuelve mientras efectivamente se materializa otro. El tono jactancioso del narrador no disimula el carácter deliberadamente manipulador de la mera discursividad lúdica que lo

domina; dice, con sinceridad aliterada, en un momento: «Qué banalidades me ocupan. Hasta puedo hacer, con ellas, lo que ellas son, juegos verbales: Qué trivialidades trillo. Odiosas odiseas de las palabras, ¡oh, dioses!» (Di Benedetto A. 1984: 113). Por todo ello, no sorprende el acto incriminatorio ante estas reduplicaciones especulares con que se cierra el relato: «Siento el cerebro machucado, como si estuviese al cabo de un abnegado esfuerzo de creación. Como si hubiera escrito un libro» (Di Benedetto A. 1984: 148), se confiesa, después de todo, el narrador.

En el caso de *Los suicidas*, lo que se pone a prueba es la suspicacia ante las convenciones genéricas que nos acompañan como batería de presupuestos en el ingreso a una obra donde el tema policial funciona como señuelo de las expectativas. Como reversión de la tirantez entre lo expresado y lo aludido, aquí el dilema conceptual del ser y el parecer es lo que descentra las interpretaciones del texto. Las convenciones genéricas del periodismo de investigación y del relato policial tienden solidaridades discursivas en *Los suicidas*. Los retratos de los dos suicidas que irrumpen como desafío de doble inserción en el narrador (como demanda profesional y como interrogante existencial) van tramando un recorrido con los avatares periodístico policiales. El lector no se siente así traicionado, lo esperable ocurre: se desata una intriga por descubrir y aclarar, se encausa una investigación periodística de rigor que apela a todos los condimentos del caso (entrevistas, rastreo de pruebas, intervenciones del aparato judicial, autopsias, etc.). Sin embargo, y aquí viene la decepción, el producto final no es una novela policial. La demanda íntima sobre el suicidio, de hondas raíces familiares en el narrador, que el relato va montando como desplazamiento notable desde la tarea profesional hacia una discusión filosófica sobre las razones de vivir, doblega las expectativas iniciales del lector.

El regodeo metadiscursivo de la novela apuesta por el asombro pero, otra vez en clave policial con tinte paródico, no deja de aportar pistas para reponer sus objetivos últimos, arribar a aquello que aunque no lo parezca está finalmente ofreciendo: exponer su amarga reflexión ontológica. Esos gestos develadores van reasegurando la sospecha sobre la trama puesta en primer plano aludiendo a otros discursos como el cine. La constante referencia al cine en la narración traba juegos especulares, desde la nota de color sobre el regodeo en las infidelidades: «Veo 'Doctor Zhivago'. El Doctor Zhivago reparte entre dos mujeres sus sentimientos y su carne», como el propio narrador (Di Benedetto A. 1992: 37); hasta la reivindicación de Ingmar Bergman, sobre quien el protagonista no sólo declara su admiración y querer dirigir películas como el realizador sueco sino, además, la expresión espontánea de un paradójico deseo anti suicida: le gustaría ser Bergman (Di Benedetto A. 1992: 124).

Con este señalamiento a Bergman, todos los esfuerzos psicoanalíticos puestos en la novela al servicio de la interpretación de los sueños, más las referencias biológicas, históricas, antropológicas y sociológicas ensayadas para intentar asir un sentido de la conducta autodestructiva del hombre, devienen estruendoso fracaso. El cine de Bergman precisamente hizo un culto de lo inaprensible, si por algún motivo inquieta tanto su obra –instituida aquí como modelo narrativo para el personaje– es porque en algunas instancias –como el suicidio que obsesiona la novela– no hay esclarecimiento posible, porque la restitución de las razones del hombre en el mundo, nos enseña su cine con una pedagogía de la crueldad, es tarea empeñosamente infructífera y desagradable. Por eso, *Los suicidas* circunda con insistencia absurda las explicaciones, nos atiborra de citas e interpretaciones desde diversas disciplinas, orquestando su propio laberinto de pérdidas y frustraciones, ya que como lo demuestra con ironía trágica la muerte de Marcela, ocurrida poco menos que delante del narrador, intentar aprehender las razones del suicidio acaba siempre en un fracaso policial, ni siquiera mediando un pacto suicida, último refugio maniobrado por el protagonista, podemos prevenirnos de lo inapelable de la fatalidad. Si en el final del relato, queda claro que el narrador es un superviviente y toda la obra ahora puede ser leída como un gesto catártico y vital: se dice porque se está aún vivo; la novela, por su parte, monologa con contundencia sobre la impericia de la literatura, si se la piensa en la clave estrecha de ser representación fiel de un mundo domesticado y explicable. Y, casi remedando la misma gestualidad del protagonista, así como él no deja de insistir con la vida, la literatura no deja de porfiar con nuevos intentos superadores de una versión empaquetable del mundo: *Los suicidas* encarnaría un ejemplo a mano de ello.

V.

La aparición de *Sombras, nada más...* resitúa lo experimental que arreciaba en *El pentágono*, pero con una dosificación de la fuerza dispersora de sentidos. Otra vez, la introducción al texto quiere andamiar una narratividad diestra en no caer en las formas comunes del relato y retoma la figura autoral como garante de la anarquía que pronto nos invade: «El autor ha cuidado, poco menos que unánimemente, que todo el texto guarde la fisonomía o un perfil de los sueños, como la incoherencia y los episodios de aparición repentina sin solución ni epílogo propio» (Di Benedetto A. 1985: 9). Al comentar esta novela, no quiero abonar el catálogo de falencias que tanto se ha reiterado con ella como con *El pentágono* (Chejfec S. 1985, Néspolo J. 2004: 303, Premat J. 2009a: 119, Arce R. 2020: 42, 91 y 145), muchas veces como consecuencia de evaluarlas bajo la

égida de la instituida trilogía, donde *Zama* reinaría sin competencias. Por otra parte, esta actitud amonestadora no parece enriquecer una explicación sobre los motivos que reconducen el programa novelístico del autor, ya relativamente consagrado, a dar un volantazo hacia sus primeras exploraciones, como si el tramo de la supuesta trilogía no hubiese sido lo suficientemente esclarecedor o gratificante para sus búsquedas escriturarias. Tal vez, en los términos que intento destacar, puede observarse aquí la constancia de los procedimientos metadiscursivos que despliegan mejor en la última novela los haces embrionarios que, en rigor de verdad, no habían desaparecido nunca en el derrotero novelístico anterior. Estaríamos, entonces, ante la propuesta de una experiencia narrativa modulada en niveles o grados de intensidad, y no de deterioros.

La recurrencia de figuras oscilantes –triángulos, pentágonos, círculos– como estrategia narrativa, que Néspolo (2004 y 2018) definió como estructurador del relato en Di Benedetto, se focaliza en *Sombras, nada más...* en las contracaras duales –especialmente en torno a la figura del doble– y en la dimensionalidad intercambiable e inescindible –como la cinta de Moebius– entre el sueño y la vigilia. La desconfianza de la linealidad del relato tradicional permanece intacta, por lo que la novela sigue movilizando una complejidad poliédrica, de narradores y conciencias, de personajes y sus dobles, de tiempos y espacios. Contar es posible sólo desde la incomodidad del montaje especular, otra vez diseñable desde la autorreferencia, desde la lógica del pliegue barroco donde la representación termina por adelgazar los referentes al punto de reducirlos al mero simulacro de la materia verbal.

Al intentar clarificar o unificar aspectos orgánicos sobre *Sombras, nada más...* uno no sólo parece estar siempre espigando con riesgo algunos sentidos, sino también ensayando de manera temeraria un propósito que traiciona su programa narrativo. Voy a detenerme, con cierta lealtad, sólo en un asunto: las figuraciones literarias y autorales.

Si en un texto reconocemos rastros intertextuales tenemos una pista bastante firme de que estamos frente a la literatura, los intentos conceptuales ensayados para acercarse a la problemática de qué es la literatura y qué rasgos tiene (como Eagleton T. 2008 y Culler J. 2004) destacan la autosuficiencia que la intertextualidad favorece como signo crediticio de lo literario. *Sombras, nada más...* no sólo carga las tintas sobre el artificio de su universo literario, sino que establece un sistema complejo de autorreferencias literarias estilizadas y parodiadas (con los relatos populares, Maeterlinck, Dostoievski, Homero, Dante, Draghi Lucero, Kafka, Brecht, Hoffmann), más la alusión a numerosas figuras autorales desde la fugaz de Manuel Puig –«Conocí en la Capital a un joven

escritor, niño casi, que se llamaba Manuel y me dijo que cuando él fuera mayor escribiría sobre los besos de la mujer araña» (Di Benedetto A. 1985: 116)– hasta la de uno de los dobles del protagonista, con reminiscencias indiscutiblemente libresca, llamado Maldoror.

Antes que los elementos autobiográficos que pueden trabarse entre Di Benedetto y la figura de Emanuel d'Aosta, son tal vez más relevantes las indicaciones que Maldoror, la figura contrafáctica del protagonista, habilita como agente revisor de la producción novelesca del propio Di Benedetto. Perfilado por los signos aciagos y demoníacos del personaje de Lautréamont, Maldoror (escritor de literatura, recién llegado del exilio, inminente suicida) es un reflejo claro de Emanuel y su aparición, en la novela, acentúa recuperaciones muy directas de *El pentágono* y *Zama*. El primer intercambio entre los personajes está mediado, justamente, por la ofrenda de una obra de Maldoror a Emanuel: «Son cuentos. Dice que sin embargo, lo que se propone escribir es una novela. Aclara que puede que sea la novela del desterrado» (Di Benedetto A. 1985: 116). La imagen aquí aludida de *Zama* se reinstalará, con mayor contundencia, desde el símbolo paradigmático del mono muerto que reaparece (esta vez colgado de un árbol, devorado por los insectos) y, además, se trasvasará en el destino torturado del protagonista, igualmente seducido por el mal en su apetito insatisfecho por asesinar. De hecho, la confusión de lo indiferenciado, entre el deseo y los actos, entre lo familiar y lo atemorizante, alcanza su encuadre metadiscursivo en la paráfrasis de «Lo siniestro» de Sigmund Freud con que se cierra el texto, aportando otra vertiente para congregarse sentidos dispersos en toda la novela. Con la aparición de Maldoror, y sobre todo tras su suicidio, que desestabiliza al héroe geminado, *Sombras, nada más...* acelera su ritmo y nos arrastra a un final abrupto.

Enrevesada y polivalente circunstancia esta, la de hacer morir al personaje con el que parece aludirse a la propia producción novelesca de Di Benedetto, cuando el escritor recientemente llegaba del exilio, palpitante por las desavenencias y frustraciones que esta experiencia traumática le habían infringido en el cuerpo vía la tortura y en el aislamiento forzado de su patria.²

² En muchas entrevistas, el autor ha manifestado las enormes dificultades que debió sobrellevar para poder volver a escribir, tras las torturas recibidas durante el año y medio que estuvo preso por la última dictadura militar argentina y, luego, por la experiencia igualmente violenta del exilio. En relación con *Sombras, nada más...*, única novela publicada tras estas instancias vitales tan definitorias, Di Benedetto ha destacado las motivaciones y desavenencias personales y los problemas de escritura que esa compleja circunstancia provocó en su proyecto novelístico. Su última novela debería poder entenderse, en más de un sentido, como la búsqueda de restitución de continuidad de un proyecto creador cercenado por la violencia de la dictadura. Algunas de estas entrevistas pueden consultarse, en el apéndice preparado por Liliana Reales para su edición de los *Escritos periodísticos. 1943-1986* del autor (Di Benedetto A. 2026: 481-591); sobre las instancias de restitución de la escritura en el autor, son particularmente importantes las de Rodolfo Braceli y Jorge Lafforgue.

Tal vez el descrédito, que se asocia a la figura de este sujeto malogrado para la literatura –ya desde el eco que introduce su nombre parlante–, resguarde una imagen potencialmente redimible mediante la apelación al poeta maldito que Lautréamont personifica: la del paria incomprendido. Este bálsamo, que a Maldoror finalmente lo salva como representación del oficio literario, podría contaminar con cierta amabilidad las alusiones que la novela dispersa sobre la figura autoral del propio Di Benedetto y sobre *Sombras, nada más...* como escritura de un sobreviviente (Legaz M. E. 2012).

VI.

Las sorpresas estructurales que nos asaltan durante la lectura de *Sombras, nada más...*, interpretadas a partir del tránsito del programa novelesco que intento recomponer, condensan bien los atributos impredecibles de la escritura, asumidos por Di Benedetto más de una vez como estallido irrefrenable y sin gobierno, tal como lo atestiguaba con elocuencia magistral Fernández en *Zama*:

–La disposición de escribir no es una semilla que germina en tiempo fijo. Es un animalito que está en su cueva y procrea cuando se le ocurre, porque su época es variable, pues unas veces es perro, otras hurón, unas veces es pantera y otras conejo. Puede hacerlo con hambre, o sin hambre, en ocasiones sólo si está muy reposado, en otras si le duele una herida del cazador o si regresa excitado de una jornada de fechorías. (Di Benedetto A. 1990: 128)

La cita resulta estimulante, además, porque devela la indisimulable monstruosidad que entraña la escritura misma, cuya potestad el narrador hiperexcitado de *El pentágono* maquiavélicamente intentaba digitar cuando aclaraba que: «En cuanto a Laura atañe ni el pensamiento ni lo que siento son transmisibles ni emulables. Aunque yo forme con ellos un cuerpo de seis brazos entremezclados, formo con Laura otro cuerpo de cuatro brazos» (Di Benedetto A. 2018: 43). Laura, como uno de sus personajes inventados, y la enunciación toda de *El pentágono*, comparten esta desmesura monstruosa y proteica, con seguridad más apreciable en los desbordes formales de la propia novela.

En otro gesto de descuartizamiento monstruoso, la voluntad por derrumbar *El pentágono*, desmembrándolo en los dos volúmenes donde se reunirían sus cuentos, tarea que el autor planificaba antes de su muerte (Premat J. 2009b: 5-7), destaca la pervivencia de una estimación siempre provisoria sobre su corpus novelístico, que tal vez encauce en esta (re)escritura (y borradura) fundamentos sobre la inestabilidad de la forma novela. Esta

readecuación genérica extrema parece brindar al menos dos posibilidades de interpretación, tal vez complementarias. En principio, la resolución puede entenderse como manifestación de una heterodoxia, un conjunto de ideas o principios maleables o vacilantes, desde la cual Di Benedetto orientó un proyecto novelístico deliberado con cierta versatilidad, factible de repensarse en todo momento hacia caminos alternativos, sin cargar con el estigma de deber ser superadores. Por otro lado, la decisión también puede leerse como una estrategia para descomprimir las incomodidades que más de una vez señaló sobre la factura de su primera novela y abonar, así, composiciones más monolíticas de su figura autoral y de su proyecto novelístico (al cual el propio Di Benedetto ha destacado como el principal horizonte de su proyección escrituraria, posicionándolo incluso en un lugar de mayor gravitación frente a su narrativa breve). Disuelta *El pentágono*, resituada en la serie de sus cuentos, su proyecto novelístico con mayor armonía podía establecerse entonces a partir de la segunda novela, la niña mimada *Zama*.

Estas hipótesis finales, y otras que fui delineando a lo largo del artículo, lejos de ser concluyentes, ensayan ingresos siempre tentativos para seguir discutiendo e intentando recomponer, aunque sea parcialmente, la formalización del recorrido novelesco de Di Benedetto; un proyecto sobre el cual perviven ciertas lagunas infranqueables y un puñado firme de certezas: la confianza en una noción de literatura como instancia desalienadora del mundo, la persecución de reflexiones nodales en su más variado espectro y de la autorreflexión discursiva en particular y el horizonte de una ética profesional donde la palabra dicha es siempre una invitación al debate.

BIBLIOGRAFÍA

Arce, R., *La visitación. Ensayos sobre la narrativa de Antonio Di Benedetto*, Buenos Aires, La Cebra, 2020.

Bajtín, M. M., *Problemas de la poética de Dostoievski*, México, FCE, 1993.

Bracamonte, J., *Por una teoría desde la novela experimental argentina hasta 1980*, Córdoba, UNC, 2021.

Bracamonte, J., «Nudos entre identidad y otredad. Una lectura de *El silenciero*», en *RECIAL*, Vol. 8, N° 11, 2017, pp. 1-15.

Bürger, P., *Teoría de la vanguardia*, Buenos Aires, Las Cuarenta, 2010.

Chejfec, S., «Lo inesperado de una novela», en *Punto de Vista*, Año VII, N° 24, 1985, pp. 40-41.

Corro, G. P. del, *Zama. Zona de contacto*, Córdoba, Argos, 1992.

- Criach, S., «Discusiones en torno a las relaciones entre literatura y cine en la escritura experimental de Antonio Di Benedetto», en *Orbis Tertius*, Vol. 20, Nº 22, 2015, pp. 44-54.
- Culler, J., *Breve introducción a la teoría literaria*, Barcelona, Crítica, 2004.
- Dällenbach, L., *El relato especular*, Madrid, Visor, 1991.
- Deleuze, G., *El pliegue. Leibniz y el Barroco*, Barcelona, Paidós, 2019.
- De Monte, S. (Compil.), *Tras la sombra de Antonio Di Benedetto*, Mendoza, Ediciones Culturales de Mendoza, 2016.
- Di Benedetto, A., *El pentágono. Novela en forma de cuentos*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2018.
- Di Benedetto, A., *Escritos periodísticos. 1943-1986*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2016.
- Di Benedetto, A., *Los suicidas*, Buenos Aires, CEAL, 1992.
- Di Benedetto, A., *Zama*, Buenos Aires, Alianza, 1990.
- Di Benedetto, A., *Sombras, nada más...*, Buenos Aires, Alianza, 1985.
- Di Benedetto, A., *El silenciero*, Buenos Aires, Orión, 1984.
- Di Benedetto, A., *Annabella. Novela en forma de cuentos*, Buenos Aires, Orión, 1974.
- Duras, M., *Los caballitos de Tarquinia. El amor*, Barcelona, RBA, 1995.
- Eagleton, T., *Una introducción a la teoría literaria*, México, FCE, 2008.
- Filer, M. E., *Zama: el diálogo de los textos*, Mendoza, FFyL, UNCuyo, 2017.
- Ginzburg, C., *Mitos, emblemas e indicios*, Barcelona, Gedisa, 1995.
- Legaz, M. E., «El último Zama. Escrituras de un sobreviviente», en María Elena Legaz (Comp.), *Conflictos y utopías (Debates en la literatura y la crítica argentina)*, Córdoba, Recovecos, 2012, pp. 155-182.
- Mauro Castellarin, T., *La narrativa de Antonio Di Benedetto*, Tesis doctoral, UCM, 1992. Disponible en: <https://eprints.ucm.es/id/eprint/51054/1/T17686.pdf>
- Nallim, C. O., «Zama: entre texto, estilo e historia», en *Cinco narradores argentinos (Mansilla, Álvarez, Dávalos, Arlt, Di Benedetto)*, México, UNAM, 1987, pp. 103-126.
- Néspolo, J., «Prólogo. Lecturas impertinentes», en Antonio Di Benedetto, *El pentágono. Novela en forma de cuentos*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2018, pp. 7-24.
- Néspolo, J., *Ejercicios de pudor. Sujeto y escritura en la narrativa de Antonio Di Benedetto*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2004.
- Premat, J., *Héroes sin atributos. Figuras de autor en la literatura argentina*, Buenos Aires, FCE, 2009a.
- Premat, J., «Lo breve, lo extraño, lo ajeno», en Antonio Di Benedetto, *Cuentos completos*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2009b, pp. 5-31.

Reales, L., «Rastros de una escritura», en Antonio Di Benedetto, *Escritos periodísticos. 1943-1986*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2016, pp. 7-46.

Reales, L. (Edit.), *Homenaje a Antonio Di Benedetto*, Mendoza, FFyL, UNCuyo, 2017.

Ricci, G., *Los circuitos interiores. Zama en la obra de Antonio Di Benedetto*, Buenos Aires, Fernando García Cambeiro, 1974.

Saer, J. J., «El silenciero», en *La narración-objeto*, Buenos Aires, Seix Barral, 1999, pp. 63-70.

San José Vázquez, E., «Geografía interior de Antonio Di Benedetto: *Zama*, *El silenciero*, *Los suicidas*», en Virginia Gil Amate (Edit.), *Escritores sin patria. La narrativa argentina de la segunda mitad del siglo XX. Estudios en honor de Daniel Moyano*, Oviedo, Ediciones de la Universidad de Oviedo, 2006, pp. 225-235.

Schvartzman, J., «Volverse mono. La lengua de Antonio Di Benedetto», en *Zama*, Vol. 1, N° 1, 2009, pp. 187-192.

Ulla, N., «*Zama*: la poética de la destrucción», en Jorge Lafforgue (Comp.), *Nueva novela latinoamericana*, Vol. 2, Buenos Aires, Paidós, 1972, pp. 248-271.

Varela, F. I., «Antonio Di Benedetto: una poética ética y humanística», en Víctor Gustavo Zonana y Hebe Beatriz Molina (Edits.), *Poéticas de autor en la literatura argentina (desde 1950)*, Buenos Aires, Corregidor, 2007, pp. 105-142.

Varela, F. I., «*Annabella (El pentágono)*, de Antonio Di Benedetto: aproximaciones a una poética de la ficción», en *Piedra y Canto*, N° 9-10, 2003-2004, pp. 127-140.