

UNIVERSIDAD DEL VALLE DE GUATEMALA
Facultad de Ciencias y Humanidades



**La literatura del silencio:
El asunto en el aparato narrativo dibenedettiano**

Trabajo de investigación presentado
por Joshua Emmanuel Morales
para optar al grado de licenciado en Comunicación y Letras

Guatemala
2016

**La literatura del silencio:
El asunto en el aparato narrativo dibenedettiano**

UNIVERSIDAD DEL VALLE DE GUATEMALA
Facultad de Ciencias y Humanidades



**La literatura del silencio:
El asunto en el aparato narrativo dibenedettiano**

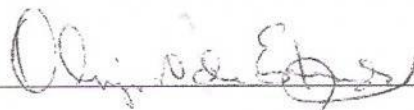
Trabajo de investigación presentado
por Joshua Emmanuel Morales
para optar al grado de licenciado en Comunicación y Letras

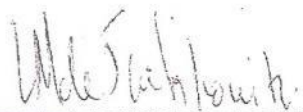
Guatemala
2016

V.º B.º

(f.) 
Mgtr. María Olimpia Vásquez Monroy

Tribunal

(f.) 
Mgtr. María Olimpia Vásquez Monroy

(f.) 
Mgtr. Luna Mishaan de Jaschkowitz

(f.) 
Mgtr. Francisco Alfredo Sapón Orellana

Fecha de aprobación: 22 junio de 2016

A Socorro de María Reyes Mayén,
en cuya memoria reposa indecible nostalgia.

AGRADECIMIENTOS

Muchas gracias:

a Néstor Alfonso Larrazábal Bobadilla y Ada Azucena Morales Mayén de Larrazábal porque me han enseñado las posibilidades del amor,

a Luis Alfonso Larrazábal Ramos porque la tersura de su compañía durante mi infancia me desveló lo bruñido y caro del lenguaje,

a Emmanuel Morales Mayén porque en su afectuoso espíritu me ayudó a crecer en ilusiones,

a Kitty Morales de Argueta, Freddy Argueta, Hugo René Morales, Vidalia Morales Mayén y Mary Grace de Morales porque en su momento cobijaron como madres y padres las ambiciones de mis sueños,

a Luis Alejandro Alvarado Gaitán porque en el recuerdo de su amistad pervive la alegría de las palabras entrañables

y a María Olimpia Vásquez Monroy porque su pasión, paciencia y conocimiento asesoraron esta investigación.

Talvez solo estamos aquí para escribir.

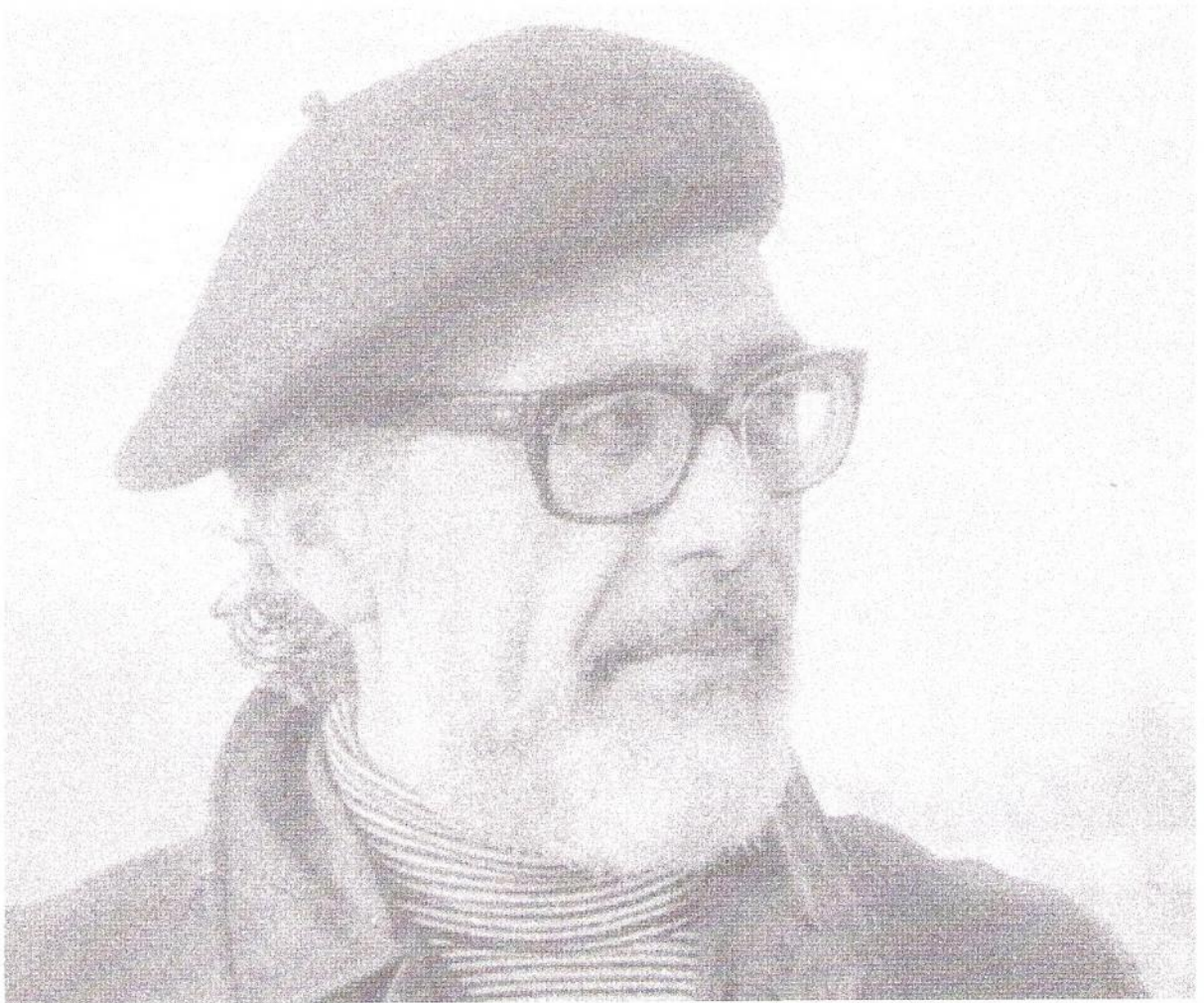
—Rainer Maria von Rilke

CONTENIDO

	Página
LISTA DE GRÁFICOS.....	xviii
RESUMEN.....	xix
 Capítulos	
I. INTRODUCCIÓN	1
II. Antecedentes de un estilo.....	5
A. El regionalismo de 1925.....	7
1. Calí y la evidencia del regionalismo en Antonio Di Benedetto.....	8
2. La apoteosis del regionalismo.....	9
B. La literatura evolucionada y la literatura fantástica.....	9
1. Las fábulas absurdas y la animalidad del hombre.....	11
C. El yo-narrador 'ojo de cámara'.....	13
1. Sujeto narrador = universo o <i>El pentágono</i>	14
2. 'Ojo de cámara'.....	15
a. Estética cinematográfica.....	16
b. El cinéfilo especialista.....	17
c. La universalidad de una preocupación.....	17
III. Anatomía de sus influencias.....	19
A. Lecturas y abandono.....	22
1. El heterocósmico repertorio dibenedettiano.....	22
B. Periodismo y política.....	30
C. Los filósofos de Europa, gérmenes de una estética.....	32
1. La centralidad de los existencialistas del siglo XX en Di Benedetto.....	39
a. Jean-Paul Sartre.....	39
b. Albert Camus.....	42
IV. El aparato de la trilogía del silencio.....	45
A. <i>Zama</i> , la fundación de la trilogía.....	48
1. Colonialismo y absurdismo americano.....	49
2. Sexualidad y poder.....	50
3. Cuerpo, sensualidad y deseo.....	52
4. Silencio y metaliteratura.....	52
B. <i>El silenciero</i> , la prolongación del silencio de <i>Zama</i>	54
C. <i>Los suicidas</i> , la consagración del aparato dibenedettiano.....	57
V. La obra dibenedettiana en el pre-Boom.....	61
A. Centros de poder.....	61
B. Sellos de marca o enunciación de la originalidad.....	62
C. El autor no está muerto.....	63
VI. CONCLUSIONES.....	65
VII. BIBLIOGRAFÍA.....	67

LISTA DE GRÁFICOS

Gráfico	Página
1. Factores dibenedettianos _____	11
2. Los cuentos fantásticos de Antonio Di Benedetto _____	12
3. Fragmento del repertorio filmico de Di Benedetto _____	17
4. Vasos comunicantes entre el origen de la filosofía existencial y la trilogía dibenedettiana _____	37
5. Manifestaciones del proyecto de la libertad _____	42
6. Síntesis de la trilogía _____	59
7. Análisis gráfico de la centralidad del silencio en el aparato de la trilogía dibenedettiana _____	60



Antonio Di Benedetto

I. INTRODUCCIÓN

La literatura del silencio. El asunto en el aparato narrativo dibenedettiano constituye una indagación en la estructura/fondo de tres novelas, y la relación entre estas, del escritor argentino Antonio Di Benedetto (1922-1986). *Zama*, *El silenciero* y *Los suicidas* se correlacionan íntimamente en dos aspectos: un entramado de temas existencialistas y una técnica narrativa singular. Por lo tanto, estas coincidencias, reunidas en esta tesis como *la literatura del silencio*, retoman algunos elementos teóricos de la idea de Juan José Saer al postular a esta trilogía en el ápice de la lengua castellana del siglo XX.

A diferencia de Saer, la tesis de la *Literatura del silencio* aborda la trilogía dibenedettiana desde su grado cero. Es decir, retomando a Roland Barthes, desde una escritura pensando a la Literatura, esa fe ajena a los códigos del sistema paradigmático y allegada, en cambio, a la palabra inefable y fugitiva. Para Saer, la trilogía de Di Benedetto remite a la idea de un agón, una lucha de sobrevivencia en la tradición de la narrativa latinoamericana del siglo pasado. Esta tesis, aunque valora la crítica saeriana, se concentra en la escritura dibenedettiana, y con esto: la soledad de un estilo, el andamiaje estructural de las formas narrativas, los signos inalienables de lo conceptual de estas novelas y los grados de fidelidad a la esencia de una concepción melancólica del oficio del escritor y de la literatura en tanto sí misma.

El análisis del aparato narrativo de esta trilogía se desapega de la perspectiva fenomenológica eminentemente formalista a favor de un estudio más bien comparativista. A priori, el *continuum* de una obra supone el reciclaje de personajes, ámbitos, tramas, disposiciones estilísticas y un amplio etcétera. En Di Benedetto, por otra parte, se suceden importantes diferencias accidentales entre las novelas. De hecho, cada novela es autónoma. La interrelación entre *Zama*, *El silenciero* y *Los suicidas* se hace evidente solamente a través del prisma de una literatura evolucionada. Los vasos comunicantes dejan de funcionar en la pluralidad de los relatos de una historia novelística y comienzan a permear entre novelas. El acrisolamiento de estas escrituras con inexorables diferencias genera, sin embargo, el sentido de obra.

En Di Benedetto, la aventura del encuentro de un signo y una intención surge precisamente en la evolución de la trilogía. La literatura evolucionada, en este escritor mendocino, aparece en el mosaico de la yuxtaposición filosófica de estas tres novelas cuyo juego implica la cavilación sobre la perfectibilidad del ser humano desde distintas posturas y a través de métodos particulares. La intención es el sometimiento de la conciencia existencial en el flujo de otra conciencia escritural; el signo, la herramienta simbólica de la palabra para modificar o impactar en el devenir de las conciencias

narrativas. De tal manera, se descubre un asunto trascendental en este microcosmos dibenedettiano: el silencio. Las implicaciones del silencio, huella permanente de esta trilogía, confluyen en la posibilidad de emprender una anatomía, ya no de las influencias como en Harold Bloom, sino de todo un aparato literario desde un fenómeno acústico elevado a categoría de metáfora existencial. Este silencio, además asociado a la obra acallada y marginada de un autor desplazado de los centros del poder cultural latinoamericano, es el código de una trayectoria literaria ahora resucitada del silencio y del confinamiento a la que ha sido sometida por la crítica y la lenta mutación del canon.

Enrique Vila-Matas se aqueja con ironía, en múltiples conferencias, del espíritu casual de toda experiencia literaria. Existe una zona de excepción en la crítica literaria (poética racional) y en el aura del ensayo (retórica de la elocuencia). Un espacio de casualidad en las orillas de la deliberación. Por analogía, Aristóteles indica que no existe nada en la mente que no haya pasado primero por los sentidos. En consecuencia, esta investigación deviene de un encuentro casual con la literatura de Roberto Bolaño.

En *Llamadas telefónicas* (1997), Bolaño insertó una historia (Sensini) acerca de un joven narrador y su relación, primero epistolar y después cotidiana, con un exiliado (en Madrid) escritor argentino llamado Luis Antonio Sensini. El relato deja entrever en el artista exiliado una compleja angustia, nostalgia, desamparo, falta de reconocimiento, una situación paupérrima y un caudal de talento paradójicamente incapaz de lograr los premios de provincia y los galardones municipales. En *Off the record* (1999), programa chileno de entrevistas, Roberto Bolaño indicó que Sensini tiene su correlato en la realidad con Antonio Di Benedetto. Posteriormente, compartió al entrevistador su asombro de encontrar en España, cuna editorial del Boom, a uno de los legendarios narradores latinoamericanos sumido en el olvido, en el silencio.

De tal manera, la figura de Antonio Di Benedetto se convierte, para esta tesis, en el objeto de un ejercicio de rescate. Una literatura no tan nutrida en términos de publicaciones, pero cualitativamente brillante. Cuatro novelas y aproximadamente cien cuentos completan el panorama bibliográfico, uno reconocido en su momento por Ernesto Sábato, Julio Cortázar, Jorge Luis Borges, Manuel Mujica Láinez y Margarita Carrera como el adalid de una literatura grave para la historia del archivo de la memoria novelística y cuentística de América Latina.

Por consiguiente, la importancia del rescate de la literatura dibenedettiana se sustenta en tres puntos. Primero, si la literatura es, entre muchas cosas, la conservación simbólica de la memoria, el rescate de la narrativa de Antonio Di Benedetto en el debate académico es necesario aunque su destilación en estos fueros sea lenta. Segundo, la trilogía dibenedettiana es comparable a *La náusea*

(1938) y *El extranjero* (1942) en una representación colonial y poscolonial de la filosofía europea de posguerra, lo cual puede estimular nuevos trabajos de investigación en el porvenir. Tercero, la anatomía, o sea, la indagación técnica en la estructura/fondo de estas novelas de Di Benedetto puede convertirse en una nueva carta a jóvenes novelistas, pero distanciándose de la enunciación teórica vargaslloseana para ofrecer, desde la novela misma, un arte de la concisión, la precisión, la corrección gramatical y, en definitiva, un tono poético que oscila entre el aforismo y el cuento corto para nutrir otro género: la novela.

Walter Benjamin afirmó que solo se puede escribir a partir de rupturas, disparidades y discordancias. Esta tesis, consciente de la ruptura de Di Benedetto con una generación, identifica en la narrativa del autor una trayectoria en la vereda de la soledad con un estilo particularmente cinematográfico y una teoría, subtextual, de la creación artística, la escritura y la literatura. Así, pues, en ese espacio en que la inexistencia de un análisis general de esta trilogía y la inoperancia académica alrededor de un aparato deliberadamente construido se pretende aportar un endeble pero honesto apunte sobre la todavía inabarcable escritura de Antonio Di Benedetto.

II. ANTECEDENTES DE UN ESTILO

Ser arrojado sin explicación a una existencia.

—Martin Heidegger

La necesidad de buscar un lugar en el mundo, un lugar siquiera humildísimo, en un Orden cualquiera; en el universo, en una oficina bancaria, en un asilo de lunáticos, en un solitario gabinete de escritor; en un gabinete de hacedor de ficciones al este del Edén, o al sur de los párpados, qué más da si el lugar nos permite —como le permitía a aquel chino del cada día más legendario relato de Kafka— poder volver a casa.

—Enrique Vila-Matas, 2011

La escritura literaria surge de la dificultad del ejercicio escritural mismo. Aparece, además, después de concebir y entender o desentender un habla preconstruida. Este cúmulo de signos arremolinados en el ser lingüístico, luego de un fenómeno de individualización semántica-simbólica — en tanto una palabra deja de significar solo socialmente y pasa a valorarse ontológicamente— se convierte en un material de signos potencialmente literarios porque deslexicaliza su valoración social o desnormaliza la relación significante-significado. Es decir, el hecho literario supone la modificación de las imágenes originales de cualquier construcción lingüística por un material con las mismas características del binomio estructura-fondo pero sensibles variaciones en la dinámica de su relación previa con el lenguaje. Lo anterior constituye el fenómeno estético, la recepción activa de un código desnormalizado en el contexto de lo que Bajtín calificó como cronotopo¹.

El párrafo anterior implica abordar teóricamente uno de los trasfondos fundamentales de lo escritural, sobre todo, en el ejercicio espeleológico de zanjar la brecha entre el silencio crítico² de la obra dibenedettiana y la actualidad de la discusión literaria. Este primer indicio, aún oculto, es el estilo. El estilo, o estilete, retrotrae a las discusiones clásicas, empero vigentes, en torno a la originalidad o apropiación de un lenguaje. El punzón de la escritura literaria interpela a cualquier autor trascendental [cuya memoria sobrevive en la biblioteca] a romper con la convención social del idioma, aunque sea precisamente este consenso el principio de su estilo. Esa zona oscura donde está instalada y habita la mitología personal de cada autor (Matamoro, 2016:6) equivale a una referencia poética singular, o sea, autorreferencial que reniega del contexto artístico o social convencional. Ahora bien, esta fuga de la

¹ El cronotopo bajtiniano es la relación espacial y temporal de la asimilación artística literaria.

² Casi inexistente.

construcción de una literatura individual remite perpetuamente a una etimología estilística solo escondida mientras más arraigada está a los márgenes de lo cultural-hegemónico.

Antonio Di Benedetto, oriundo de una provincia foránea a la hegemonía del ritmo cultural argentino, da luces de antecedentes estilísticos solo a través de pequeños indicios en su narrativa. Jimena Néspolo subraya el arrebato de una subjetividad difícilmente comparable presente en la poética del escritor, casi acusando a su escritura de un esfuerzo por aislarse de lo social artístico de principios del siglo XX sudamericano para dar un salto de fe hacia sí mismo³.

Tiene una poética que, en tanto descrece de su función referencial, se declara en abierta resistencia o incapacidad para presentar versiones definitivas de cualquier verdad o realidad exterior a la propia experiencia subjetiva en el lenguaje. (Néspolo, 2004:23)

Por lo tanto, indagar en la elección del punto de partida en Di Benedetto es una dificultad solo superable a través del rastro de su producción intencional de sentido. El resabio de esta búsqueda radica en los mismos titubeos creativos de sus inicios. No obstante, las primeras publicaciones dibenedettianas⁴ revelan parte de la pléyade que gravita en su derredor. De acuerdo a Günter Lorenz, la crítica alemana y él mismo, en este respecto, impulsaron la idea de considerar los textos iniciales de Antonio Di Benedetto como pioneros de la novela absoluta o, en cierto modo, anticipatorias del *nouveau roman*⁵. Mientras la posterior publicación de las obras⁶ de su madurez niega la misma, pues un escritor necesita purgar la antesala para trazar los horizontes. Estos dos momentos: la literatura pre-evolucionada y la literatura evolucionada son los antecedentes de su estilo.

Se plantea así la ampliación de las posibilidades de este capítulo. La literatura pre-evolucionada de Mendoza remite al regionalismo de 1925. Por otro lado, la literatura evolucionada encuentra su referente primario en la literatura fantástica de *Sur*⁷. Estas corrientes dan cuenta de dos **adalides** específicos. El regionalismo fue liderado por Américo Cali; la literatura fantástica, por Jorge Luis Borges. Si Antonio Di Benedetto fue un productor de sentido particular fue porque, en parte, singularizó el sentimiento colectivista de lo regional latinoamericano y potenció el ultraísmo más ingente de las abstracciones de la literatura fantástica. En el crisol de estas poéticas tendenciosamente

³ La autorreferencialidad.

⁴ Entre 1933 y 1934, publica sus primeros cuentos en la revista *Sendas*, dirigida por Américo Cali.

⁵ Una literatura introspectiva o íntima que desentiende el modelo narrativo decimonónico a favor del personalismo en las maneras de narrar la novela.

⁶ La trilogía analizada en esta tesis.

⁷ Revista literaria argentina emblemática de los '30 argentinos.

antagónicas que enfrentan la ruralidad con el urbanismo cosmopolita, Di Benedetto encontró una sintaxis primaria entre los eslabones de su formación estética y la ulterior conformación de una obra.

A. El regionalismo de 1925

Esta síntesis de lo heterogéneo es la que acerca la narración a la metáfora. Pero el paralelismo entre metáfora y narración, y esto es significativo, no se limita a la exaltación del lenguaje por sí mismo a expensas de la función referencial, predominante en el lenguaje descriptivo.

—Paul Ricoeur, 1977

Entre 1925 y 1928 aflora la Generación del '25. Un grupo de escritores alrededor de temas comunes: el paisajismo natural, el bosquejo de lo humano regional y la búsqueda del equilibrio entre la capital bonaerense y el resto del país. En esta generación palpitó un regionalismo nacionalista con evidentes influjos románticos. Ricardo Rojas, en *Eurindia* (1924:325-327), asocia al romanticismo sudamericano con la doctrina libertadora del realismo nacional. Señala a los textos prosaicos como *La cautiva*, *Facundo*, *Amalia* y el texto lírico *Santos Vega* emparejados con la fecundidad de una temática enraizada a la natividad y el orgullo del nuevo sentido patrio postcolonial. Empero, un segundo romanticismo, ahora eurocéntrico, cuyos inspiradores son Musset, Leopardi, Goethe, Hoffman, Groussac y Rubén Darío desgarran este vínculo de la realidad nativa o el relato nacionalista y propone a Flaubert, Renan, Verlaine, D'Annunzio y Poe en el centro de la construcción de una nueva modernidad.

El nacionalismo es sinónimo, entonces, de regionalismo. La construcción de la cultura de un colectivo se consigue a través de un lugar de enunciación en donde la polifonía de las voces se asienta en una fuerza común. Esta integración de la diversidad de las tradiciones no se refiere necesariamente a una homogeneización de los sistemas inspiradores, sino que es en la heterogeneidad en donde se adquiere una identidad de la libertad creadora. Rodolfo Borello (1962:15) y Arturo Andrés Roig (1964:28) sugieren que Américo Calí, Draghi Lucero, Alejandro Santa María Conill, Alfredo Bufano, Vicente Nacarato, Fausto Burgos y Miguel Martos confirman la síntesis de esa poliglotía romántico-modernista en un sencillismo y vanguardismo con clara raíz folklórica mendocina. La producción literaria de estos escritores es el registro de un momento estético provinciano que amalgamó el afrancesamiento de la literatura con el regionalismo nacionalista sin volverse parte del campo

intelectual de la capital argentina pero constituyéndose en el lugar del poder y la legitimidad de la Mendoza cultural.

1. Calí y la evidencia del regionalismo en Antonio Di Benedetto. Américo Calí (1910-1982) es el poeta clásico mendocino por antonomasia. Uno de los referentes de la provincia y el engranaje entre Antonio Di Benedetto y su carrera literaria. Calí fue el primer editor de Di Benedetto. Cuando presidía la revista *Sendas*, el poeta erudito le publicó *Soliloquio de un príncipe niño* (1934). 20 años después, Di Benedetto crea la filial mendocina de la Sociedad Argentina de Escritores y convoca a Calí como presidente. Esta relación, pletórica en admiraciones mutuas, quizá afincada en la temprana muerte de José Di Benedetto y la sustitución de una figura paterna, tiene ecos importantes en el estilo dibenedettiano. Calí era un reconocido bibliófilo con una biblioteca de 40 mil volúmenes y su enfoque epistemológico recurrió siempre a cuestiones literarias. Su tesis (1947) de abogacía, por ejemplo, en torno al derecho penal en el *Martín Fierro*, ejemplifica la preponderancia del hecho literario en el curso de su profesión. Indudablemente, estos rasgos de obsesión y salvación en la literatura como forma de vida, tienen sus equivalencias en la biografía literaria de Antonio Di Benedetto. Incluso, en las escasas incursiones poéticas de Di Benedetto es posible advertir cualidades similares.

Metros populares de los escritores comparados

Casi, romance del sandiero

Hasta que Usted, niña, salga
a la puerta, voy a pasar
y repasar esta calle
y con toda mi voz, gritar
Sandías, bien coloradas
llevo y las ofrezco, a calar.
Vestida de jardinera
suelta la melena
brillante los ojos negros
sobre la cara morena
veo que viene sonriente
a probar mi fruta fresca.
Al gustar la roja pulpa
siento como si fuera mi corazón, el besado
y no el que le sirviera
de la más linda sandía
que para ella surgiera

Son de elegía

Una lágrima siempre mal llorada
fue tu pequeño hablar ante la vida
¿en qué memoria se hallará medida
para tu suelta mano sin espalda?
Lumbre, solera y podio en mi jornada
árbol de justa luz, frente encendida
qué viento malo fue el de tu partida
por qué almendros pasó sin oír nada
¡Dame tu voz, oh piedra enmudecida!
Tú que le perseguiste en la caída
tú que ahora retornas perfumada
dame tu voz, de piedra arrepentida
y dóblate vencida
contra tu ayer de muerte inesperada.

Antonio Di Benedetto, 1945

Américo Calí, 1946

Comparar estos versos descubre la ponderación de un regionalismo superior a la dicotomía de civilización o barbarie, trasciende al elemento de la natividad o al reforzamiento de pautas paternalistas del reformismo y rechaza la profundización de las sublimaciones de lo nativo. Calí-Di Benedetto, en esta superficial comparación poética, se valen del colorido paisaje humano, la filosofía de la voz y la angustia del objeto de deseo. El regionalismo poético de ambos reacciona a la popularidad, no a la vulgaridad. El tema de los poemas no es extranjerizante, es espiritual mas no pedagógico. En definitiva, estos versos expresan el exotismo⁸ en la localidad de lo humano en tanto sí mismo.

2. La apoteosis del regionalismo. Este apartado solo puede completarse al reafirmar el valor apoteósico del regionalismo, incluso superior a la influencia que tuvo en la narrativa temprana de Di Benedetto. Porque el paisaje nativo de la Generación del '25, asentado en una filosofía irracionalista, dio respuesta a los vacíos artísticos en las artes provinciales. Arturo Roig, a propósito del vitalismo provincial, destacó la universalización del regionalismo en dimensiones literarias, sí, aunque también plásticas, musicales, folklóricas, educativas, jurídicas y políticas. Esta descentralización del antiguo caudillismo intelectual de las capitales adquiere una independencia enunciativa⁹ con esta generación. Antonio Di Benedetto, coetáneo de este fenómeno y aún escritor en ciernes, surge de este contexto provincial. Por ende, la Generación del '25 es para el escritor del silencio una corriente estética de impulso y, simultáneamente, un referente para la negación cuando esta tendió a fosilizarse. Negar el regionalismo supuso abrirse al horizonte literario de corte internacional, ajeno ya a lo provincial. Encontró a la literatura evolucionada, el grupo de Florida, la revista *Sur* y Jorge Luis Borges.

B. La literatura evolucionada y la literatura fantástica

El problema de la Generación del '25 significó para Di Benedetto una encrucijada. Por un lado, asirse a una forma narrativa estamentada, regularizada y definida. Por otro lado, estaba la posibilidad de una experimentación narrativa con un futuro incierto. Di Benedetto optó por la segunda opción. Alejado del regionalismo, al menos formalmente, comenzó un paulatino ejercicio de revisión personal. Su estrategia se basó en la imaginación existencial unida a un corrimiento estilístico. En la segunda edición de *Mundo animal*¹⁰ (1953), por ejemplo, modifica el punto de vista narrativo: de la primera

⁸ Más adelante se comprobará la presencia de estas características en la trilogía dibenedettiana.

⁹ Un lugar de expresión sin condiciones.

¹⁰ Libro que reúne 15 cuentos fantásticos; uno menos que la primera edición. Mereció la Faja de Honor de la SADE, de la que Jorge Luis Borges era jurado.

persona femenina se pasa a un narrador en tercera persona y los temas, esencialmente fantásticos, son una lectura sobre la perfectibilidad del ser humano.

[...] busco poner al lector en el juego de la literatura evolucionada, para internarlo en los misterios de la existencia que, si no le planteo, puede suscitar en su imaginación, y también convocarlo a una cavilación --más duradera que la lectura-- sobre la perfectibilidad humana. (Di Benedetto, 1953:9)

La definición dibenedettiana de la literatura evolucionada y de la literatura fantástica no son casuales, en tanto son posturas deliberadas producto de un sólido conocimiento de la tradición de la literatura misma. La apropiación de sus primeros esbozos en la literatura evolucionada fantástica se logró en el ejercicio de ciertos mecanismos basados en *La muerte y la brújula*¹¹ y en las reflexiones analíticas del género apoyadas en sus estudios de la teoría de Roger Caillois.

Di Benedetto, de acuerdo a la recopilación de las declaraciones del mismo autor elaboradas por Armando Almada Roche (1984:6), vio tres claras etapas en su conceptualización del género: (1) una categoría que admite en sí misma adjetivos de lo maravilloso, lo fantástico, lo sorprendente y lo sobrenatural, (2) la relación del sexo, los impulsos sexuales y la afinidad del psicoanálisis para la interpretación del género y (3) un camino para el descubrimiento de la verdad.

Refigurar lo cotidiano y problematizar la subjetividad con el uso de las alegorías fantásticas —implicantes y no elusivas, según Francisco Urondo (1971:7)— de sus primeros cuentos es un primer camino hacia la evolución de su narrativa y un sutil atisbo del asunto que surgirá en la trilogía novelística del silencio. El catálogo cuentístico de Di Benedetto, anterior a la conformación de la trilogía, pone de manifiesto, justamente, el elemento de la complejidad fundamental de la literatura de este escritor. En sus cuentos sucede un juego dramático entre la asimilación de la realidad en tanto vacía de significantes y la trascendental ficcionalización constructiva de significantes —arbitrarios—. Lo lúdico, aquí, solo es mediado por tres factores: la fe, el miedo y los deseos. Estos factores no están aislados y tienen su correlato en el sistema de unidades y reglas dibenedettianas.

¹¹ Cuento fantástico policial de Jorge Luis Borges publicado por *Sur* en 1942.

Tabla 1. Factores dibenedettianos

Los factores dibenedettianos			
Factor	Fe	Miedo	Deseo
Correlato escritural	Angustia ante la incertidumbre de cualquier trascendencia o nulidad.	El sujeto enfrentado a sí mismo, a su animalidad intrínseca.	La búsqueda de un objeto justificante o posibilitante, la construcción de sentidos.

Qué es, por último, la literatura evolucionada para Antonio Di Benedetto sino la despreocupación de los modelos tradicionales, el rechazo del regionalismo y la escisión de los temas comunes en razón de aceptar una íntima búsqueda de los misterios humanos valiéndose del prisma de la literatura fantástica borgeana ahora retocada por un estilo dibenedettiano en formación. Incluso es válido afirmar, junto a Néspolo, que el sentido de la culpa, la tragedia de la fe, la soledad irremisible, la abominación y la sátira de todo sistema, la obsesión por el infinito inalcanzable, son recurrencias temáticas también¹² singulares y patentes en su obra cuentística. Un repertorio con bríos existenciales, absurdistas, nihilistas. La personalidad de un escritor filósofo. Quizá este momento histórico, inmediatamente anterior a la escritura de la trilogía, es decir, antes de la publicación de *Zama*, significa el albor de un posicionamiento literario afincado en los arcanos temas europeos de Sartre y Camus, ahora latinoamericanizados.

1. Las fábulas absurdas y la animalidad del hombre. En la cuentística dibenedettiana se prefiguran los temas centrales de su posterior ejercicio novelístico. Las claves hermenéuticas para la decodificación de sus cuentos se basan, en las palabras del mismo escritor, en la idea del espejo borgeano. Esta metáfora de la autointerpelación, del sometimiento del sentido del ser ante el ser mismo, de la identidad íntima, de la otredad para la configuración de los límites de lo meramente individual, del reino animal para el entendimiento de la cotidianidad humana y sus impulsos igualmente bestiales, la metamorfosis constante y la soledad, sumado a un amplio etcétera, permite entrever (1) el indudable influjo de las metáforas borgeanas en sus móviles narrativos y (2) la índole filosófica de la nueva trama dibenedettiana.

Uno se encuentra con una suerte de espejo, que Borges usaba mucho como símil. Uno se enfrenta consigo mismo, se ve en el espejo y se ve por dentro y comprende el odio de

¹² Sumado a los tres factores de la Tabla 1.

Borges por los espejos. Muchos sentimientos de odio. A partir de que uno se aplica el espejo a sí mismo, piensa en todos los demás como impelidos a mirarse en ese espejo donde se ven todas las deformaciones, la putrefacción. (Urien Berri, 1989:6)

El fenómeno del espejo implica otra cuestión importante. Dificulta, en su nivel metafórico más alto, definir los límites de la subjetividad. Este problema, eminente en Di Benedetto, exige que el narrador se provea de un doble o un reflejo de sí. Posteriormente¹³, se analizará el sentido del sujeto como hacedor del cosmos narrativo (sujeto-creador); ahora, el sujeto-reflejo de sí supone una abundante fuente de material estético-filosófico. La literatura fantástica en los cuentos dibenedettianos, entendidos en la metáfora del espejo y de la emergencia del sujeto reflejado (ya colectivo), se cuestiona la contemporaneidad de lo humano en circunstancias maravillosas¹⁴. La yuxtaposición de lo inusual sobre la normalidad establece una imbricación técnica cuya función operativa constata una sintaxis. Esta operatividad de lo fantástico, cuya sintaxis es lo real-irreal, ultima la definición de la cuentística dibenedettiana.

Veamos, por consiguiente, algunas evidencias de lo sostenido en los párrafos anteriores al respecto de los cuentos de Antonio Di Benedetto en el contexto estético-sintáctico de la etapa previa a la trilogía del silencio:

Tabla 2. Los cuentos fantásticos de Antonio Di Benedetto

Los cuentos fantásticos de Antonio Di Benedetto	
Cuentos	Valoraciones temáticas
<i>La comida de los cerdos</i>	Fuerza salvaje y devastación. Uno enfrentado a sí mismo.
<i>Amigo Enemigo</i> <i>Sospechas de perfección</i>	Explayamiento en alegatos en defensa de una concepción moral y ética, en una atmósfera kafkiana.
<i>Trueque con muerte</i>	Desgarramiento interno en el ejercicio de la violencia.
<i>De viboradas</i> <i>Pero uno pudo</i>	Folklorismo. Personificación de animales. Fabulaciones de los mitos de la tierra.
<i>En rojo de culpa</i> <i>Bizcocho para polillas</i>	El sentimiento de culpa. El ser solitario. Sentencia de muerte por la ambigüedad de acciones corruptas.

¹³ Apartado c.

¹⁴ En las categorías grupales de Todorov se entienden los temas del yo y del no-yo. Di Benedetto se vale de estos grupos en el marco de una realidad cotidiana dentro de un contexto inexplicable. Una literatura filosófico-fantástica examinadora del hombre social y el hombre solitario.

<i>Hombre-perro</i>	El hombre bestia capaz de matar
<i>Mariposas de Koch</i>	Escritura en función de la conciencia en un plano con alto contenido simbólico.
<i>Nido en los huesos</i>	Complicidad animal con la progresiva metamorfosis que sufren los humanos en su trashumante camino de conocimiento existencial.
<i>Felino de indias</i> <i>Pez</i> <i>Hombre invadido</i>	Respuesta a la fascinación y el misterio en el cruce de miradas entre el hombre y el animal.

Los cuentos fantásticos de Antonio Di Benedetto oscilan entre la literatura y la filosofía. En estos conceptos, además, defiende una teoría de lo fantástico y una estética cada vez más refinada. La teorización de lo fantástico, para Di Benedetto, entendido solo en la lectura de su obra literaria¹⁵, no es un conjunto de invenciones antojadizas, es el reconocimiento de lo fantástico como símbolo del hombre, de su vida, del universo y de los inestimables e insondables misterios. Este salto de una literatura meramente descriptiva o encerrada en los estatutos regionalistas a una literatura filosófica es el material de la urdimbre cuentística de Di Benedetto. Por ello, «lo fantástico se halla en el embrión de todas las literaturas porque se engendra en la mente del hombre que no consigue explicarse las cosas extrañas que suceden en su entorno.» (*Ibidem*, p. 13) Lo fantástico, por último, equivale al operador cognoscitivo del autor argentino.

c. El yo-narrador “ojo de cámara”

El autor se declara a sí mismo el sujeto de su propio entendimiento. (...) La muerte es el nombre cambiado de un predicamento lingüístico, y la restauración de la mortalidad en la autobiografía priva y desfigura hasta el punto preciso en que la restaura.

—Paul de Man, 1984

El mendocino se encamina lentamente a la conformación de una escritura personal. De alguna manera, entrar en la literatura de Di Benedetto equivale a ingresar a un cosmos de autobiografía literaria elegida. Esta autobiografía deliberadamente seleccionada entre el amplio abanico de los

¹⁵ En autor mendocino hace teoría literaria mientras escribe. Esto será latente en la trilogía del silencio, en donde emprende una teoría de la escritura y sus procesos.

derroteros estilísticos supone morir de un pasado para reconfigurar al sujeto escritural en un plano diferente, sin menospreciar, por supuesto, la memoria de esa muerte (tradicción). En este punto de los antecedentes del estilo dibenedettiano se identifica un momento de inflexión radical. De las fórmulas sorprendentistas de la literatura fantástica de los cuentos previos a la trilogía del silencio, están ya escondidas las fórmulas de una nueva escritura. Esta protoescritura, antecesora de la serie novelística que acaecerá en el plano narrativo latinoamericano, aparece con la publicación de *El pentágono* (1955).

Esta novela-cuento «se trata de un texto en el que la estructura funciona como un signo, y segundo, porque esa estructura se crea por medio de un lenguaje no denotativo cuya intransitividad – opuesta al carácter transitivo del discurso referencial– pone en evidencia la literalidad del enunciado» (Néspolo, 2004:62), de tal manera aniquila la función meramente actancial de los personajes para proyectar, en cambio, una conciencia creadora. Esta obra, inmediatamente anterior a *Zama*, es el yo-narrador creador de un universo en donde la arquitectura depende inalienablemente del escritor y no de las condiciones del espectro de la tradición y sus formas sedimentadas. Aquí, pues, se encuentra el génesis de la originalidad de un estilo brillantemente antitético de sus predecesores, un experimentalismo radicalmente intelectual si se quiere.

No solamente el sujeto narrador = universo es la innovación matemática de la escritura dibenedettiana precursora del aparato novelístico que le sucederá. El cine, del que el escritor mendocino fue crítico en su rol periodístico desde 1945 en la sección *Espectáculo, cine y literatura* del diario *Los Andes*, generó otro empuje estético cuyo carácter estetizante se fraguó en una renovación de los mecanismos formales de narrar. Di Benedetto, especialmente en *El pentágono*, aunque ya era un escritor mesurado y conciso, fue todavía más espartano en la cuantía de su lenguaje. Despojó de impurezas retóricas a sus textos y descreyó de la palabra como su misma condición de existencia. El guion cinematográfico constituye, en esta dinámica del sujeto narrador “ojo de cámara”, una interesante nitidez narratológica. El narrador será una especie de director, de cámara espía capaz de condensar lo extratextual en imágenes claras, concretas y nunca sobrantes. La literatura dibenedettiana, en clave filmica, supone una nueva actitud frente al ejercicio escritural.

1. Sujeto narrador = universo o *El pentágono*. Sergio Chejfec aseguró (1998) que *El pentágono* es uno de los libros más misteriosos de la literatura argentina. Una propuesta que no apela a la verdad como comprobación, sino a la verdad como estatuto sentimental. Quizá, cuando Alain Robbe-Grillet dice: «El mundo no es significativo ni absurdo. Es, sencillamente», la categórica afirmación de Chejfec se confirma. Lo que invoca Robbe-Grillet es un giro copernicano

epistemológico. En el apogeo de un antropocentrismo, en donde el centralismo de la individualidad define los fenómenos, los cuentos o las novelas de personajes definen, asimismo, el universo epistémico de las obras. Esta literatura objetivista, racional, mimética de lo real, recalca en un sistema metafísico de la literatura que Di Benedetto niega en *El pentágono*. Los sujetos o personajes de este escritor, en este libro en particular, sí son las condiciones de posibilidad de existencia del mundo, pero el cauce de sus operaciones formales no son objetivistas. Su atmósfera es sentimental¹⁶ y esta problemática opacidad del individuo, de la subjetividad escritural, dialoga con un mundo igualmente problemático.

Este mundo nublado u oculto es el narrador escribiendo desde la duda¹⁷. Así, el mundo y el sujeto narrador se están creando en simultáneo. Aunque la idea del escritor dios no es nueva para mediados del siglo XX, sí es interesante una curiosidad periférica¹⁸ de esta concepción huidobriana. El poeta o sujeto narrador es un pequeño dios en las vanguardias, pero en una lectura instrumental menos solemne o sublimada, el poeta o sujeto narrador creador del universo es en realidad un animal escribiente solitario. La soledad silente es condición *sine qua non* para despejar un poco la opacidad del mundo que solo es. Asistimos aquí a uno de los cánones del discurso literario en Di Benedetto. La modalidad de una escritura del silencio¹⁹ capaz de superponer múltiples fantasías cuya verosimilitud encaja perfectamente en un eje literario en donde la estética parte de un dogma: el vacío del mundo o el blanco de la página son una coartada del oficio del escritor para justificar su afiebrado silencio, su consustancial soledad y la amenaza de una inminente locura. La geometría de *El pentágono* salvaguarda momentáneamente, por su perfección, a los personajes. Pero, en el fondo de esta matemática, la nada acecha.

2. "Ojo de cámara". Ya se apuntó brevemente la importancia del lenguaje cinematográfico en la poética dibenedettiana. Antonio Di Benedetto fue un amante del cine. Este amor por el séptimo arte se afianzó gracias al trabajo periodístico del autor. El protagonista de *Los suicidas* confiesa que una de las cosas que no pudo hacer y hubiera deseado fervorosamente era «dirigir películas, como las

¹⁶ Este texto lúdico con diseño rayuelesco, está estructura en tres épocas: Especulativa, Crítica y De la realidad. La interrelación de sus formas geométricas generan una novela. La individualidad de estas mismas formas conforman cuentos. Dos triángulos establecen un pentágono. Los dos triángulos son simbologías amorosas. La posibilidad del sentido en el libro es un péndulo entre lo racional y lo sentimental. La verdad, entonces, es esa oscilación entre los polos. La verdad es un estatuto sentimental-racional, nunca comprobable, solo sugerente.

¹⁷ La duda es, en *El pentágono*, los interludios de las infidelidades de los triángulos. Los celos viscerales de la narración son el recelo entre lo humano y lo cósmico.

¹⁸ En Antonio Di Benedetto, este epifenómeno es centralidad pura.

¹⁹ La literatura del silencio es una narrativa que no expresa la verdad de los hechos, sino que sugiere la posibilidad de clarificar o legibilizar posibilidades.

de Bergman». Las colaboraciones de Di Benedetto en el diario *Los Andes* de Mendoza y su sobresaliente tino crítico ante las producciones cinematográficas a las que se enfrentó, lo llevaron²⁰ a Mar del Plata, Cannes, San Sebastián, Berlín y Hollywood. Pasó de escribir reseñas y comentarios académicos en Mendoza a hacerlo en otros periódicos importantes de la capital argentina. Y en la apoteosis de su afinidad por el cine, incluso escribió guiones cinematográficos. Reivindicó la historia cinematográfica de Mendoza y, más importante, hizo de este espectáculo masivo una ventaja estética en su narrativa novelística, tanto técnica como estilística.

a. Estética cinematográfica. El cine definitivamente formó parte del nuevo ímpetu creativo en la escritura de Di Benedetto. En sus mismas palabras:

Yo pude escribir un relato a la manera tradicional, como había aprendido que se hacen los cuentos, como me lo pudo enseñar Horacio Quiroga o Chejov o Kafka. Pero esa necesidad de expresarse con imágenes y sonidos hizo que yo dijera: no lo voy a contar así no más, lo tengo que contar de otra manera. Esa otra manera era la aproximación al cine. (Di Benedetto, 1972)

Esta manera de contar puede resumirse en la sencillez de la retórica, diferencias de las voces narrativas y la notable fuerza de una voz extradiegética, escenarios concretos, montaje de enfoques, secuencias de acción, ritmos de pantalla, contrastes de presencia y ausencia, imágenes visuales. El procedimiento narrativo cinematográfico emula la simultaneidad de coordinar y entrelazar lentes y objetivos de cámara.

Esta forma de proceder no es inocente, porque de alguna manera emula biológicamente al ser humano. Básicamente, la estética cinematográfica se allega al ser en sí en tanto receptor. Di Benedetto transformó la escritura en un cine verbal, un derivado de la existencia. Estas nuevas composiciones, según Deleuze (1960:13-16), óptico-sonoras²¹ diferentes a la relación imagen-acción²² son un salto hacia el neorrealismo del autor.

²⁰ En la figura de jurado e invitado.

²¹ Gilles Deleuze entiende al neorrealismo solo en función de las situaciones puramente ópticas frente al realismo provisto solamente de imágenes.

²² Característica del realismo clásico en la teoría deleuziana.

b. El cinéfilo especialista.

Tabla 3. Fragmento del repertorio filmico de Di Benedetto

Producciones		
Argentino	Mexicano	Español
<i>La casa del ángel</i> (Nilson) <i>Lejos del cielo</i> (Catrani)	<i>Doña Bárbara</i> (Fuentes) <i>Flor silvestre</i> (Fernández)	<i>Amanece, que no es poco</i> (Cuerda)
Francés	Italiano	
<i>El mundo silencioso</i> (Cousteau) <i>La kermesse heroica</i> (Feyder) <i>El muelle de las brumas</i> (Carné) <i>El fin del día</i> (Duvivier)	<i>La strada</i> (Fellini) <i>Sed de vivir</i> (Minelli) <i>Rosaura a las 10</i> (Soficci) <i>Roma ciudad abierta</i> ²³ (Rossellini) <i>Obsesión</i> (Visconti)	
Ruso	Inglés	
<i>El 41</i> (Chujrai)	<i>Ricardo III</i> (Olivier)	

c. La universalidad de una preocupación. La explosión del cine permitió a Di Benedetto (Néspolo, 2004:93-94, 131-135) la apertura hacia un horizonte estrechamente vinculado a los problemas contemporáneos —desde 1945 hasta su muerte— del devenir humano. El cine norteamericano y europeo le abrieron la posibilidad de una escritura experimental en búsqueda de una materialización estilística definitiva, sobre todo en la selección de los temas. La narrativa dibenedettiana²⁴, provista del ultraísmo y la metáfora borgeana, los vestigios del regionalismo popular, lo onírico del psicoanálisis en boga, la opacidad del sujeto y el método cinematográfico del guion-cuento/novela convergieron, especialmente en la popularización de la difusión filmica, en la conformación de una nueva promoción literaria (Jitrik, 1959:12-51).

La preocupación dibenedettiana, el asunto de su literatura, parece estar finiquitando el decurso de sus indecisiones estéticas. El hombre en sí, en el entramado de una filosofía de posguerra con matices de angustia existencial, destrozado entre una pujante lucha entre su instinto y su humanidad emergente²⁵ es la pauta final de los antecedentes de un estilo. Antonio Di Benedetto, en el pleno de la literatura internacional, comenzó así la impronta de una narrativa que esperó insertarse en el canon. Su estilo adquirió personalidad; su preocupación, universalidad.

²³ Considerada la obra filmica (1945) del triunfo neorrealista.

²⁴ De la cual ya se trazaron varias influencias en los apartados precedentes.

²⁵ La humanidad emergente retrotrae al concepto del apartado c.1. El sujeto = universo es la capacidad creadora del ser. El constructor. La problematización de esta emergencia del sujeto estriba en la maniquea dicotomía del bien y del mal. Construir no es importante, lo es hacerlo correcta o erróneamente.



III. ANATOMÍA DE SUS INFLUENCIAS

Si yo adoraba a Mallarmé, era precisamente mi odio a la literatura y el signo de ese odio, que aún era inconsciente.

—Paul Valéry

Américo Calí y la generación regionalista del '25 marcaron la pauta inicial en la búsqueda para la conformación de un estilo en Antonio Di Benedetto. Posteriormente, así como lo afirma el capítulo anterior, otros influjos determinaron parte de esta amalgama estilística inicial del escritor antes de la publicación de la trilogía del silencio. Este estilo en gestión, conformado por imágenes fantásticas, recursos cinematográficos, elocuciones pragmáticas, léxico perspicaz y abundante pero constreñido a un sencillismo provincial giran en torno a la apropiación y la superación de un idioma heredado, proveniente de un submundo²⁶ cultural.

La apertura a las cuestiones de la problemática humana derivadas de su oficio crítico-filmico y el estallido de su interés filosófico-antropocéntrico del hombre en referencia a sí mismo le descubren la angustia universal (centroeuropea de posguerra), y acabaron por convergir, después de *El pentágono*, en el bosquejo de una nueva faena. Este renovado tesón constituye el inicio de la trilogía dibenedettiana. Sin aceptar en su totalidad el determinismo histórico de las circunstancias de la existencia de un individuo social y su influencia en la obra de un autor, es decir, prescindiendo del *habitus* y de las posturas sociológicas tradicionales para explicar la relación: influencia-obra escritural, la búsqueda de un estilo en Antonio Di Benedetto es insoslayable. Aquella etapa anterior a la década de los cincuenta dio luces para afinar y concretar el estilo de la trilogía.

Por consiguiente, este capítulo aborda ya no el estilo²⁷ dibenedettiano *per se* sino el espesor del mismo, es decir, el conjunto de las influencias. En la década de los 50, Antonio Di Benedetto «pone de manifiesto que tomar conciencia del espesor temporal de la lengua en la que estamos sumergidos implica no solo aceptar el peso gozoso del pasado empero también la posibilidad de su transformación futura» (Néspolo, 2004:335). Entonces, en el mismo crisol de la cuestión estilística existe otro elemento esencial en el autor: las lecturas. Esa biblioteca, a la que Wolfgang Iser denominó repertorio, permite entender el influjo de las variables extratextuales y epocales en la construcción de sentido de

²⁶ No en el sentido peyorativo, sino en la acepción y reconocimiento de la poca influencia de la provincia en el macromundo cultural.

²⁷ Entendido como el ordenamiento y la clarificación de un espectro amorfo en el abanico de infinitas maneras de expresión.

un escritor y su obra; no obstante, la colección de citas, ideas, estrategias y personajes proviene de una fuente sutil relacionada íntimamente con la serie literaria consultada.

Es así que Iser afirma la porosa²⁸ presencia de la tradición en la escritura de un autor, no solamente por las relaciones evidentes entre los sistemas, más bien por la indubitable asociación de los modelos de escritura. Este interludio entre los referentes de una tradición y el escritor en sí supone la disputa implícita o explícita entre una figura y el autor, la pugna por la superación e incluso la tentativa inconsciente o deliberada del epígono anhelante de copiar lo existente.

El repertorio de los textos de ficción no solo consta de aquellas normas extratextuales, sacadas de los sistemas de sentido de una época; en más o menos relevante medida, también introduce en el texto la literatura precedente, frecuentemente incluso todas las tradiciones, en la condensación de las citas. Los elementos del repertorio se ofrecen siempre como una mezcla de la literatura precedente y las normas extratextuales. (Iser, 1974:172)

Una evidencia de la teoría de Iser está vinculada a la historiografía de la crítica literaria y la poesía francesa. Paul Valéry, crítico de arte y, de acuerdo con Harold Bloom, el más influyente escritor francés después de René Descartes, se refería a Stéphane Mallarmé como su maestro. Mallarmé-Valéry permiten valorar y entender espléndidamente, con un caso empírico y rastreable, la aquiescencia de este capítulo con la idea de la anatomía de las influencias como central y expugnable en la obra dibenedettiana.

Mallarmé-Valéry abren dos vertientes. La primera es la obra cual construcción literaria global²⁹; la segunda, la renuencia a la asociación, el tendencioso escapismo ante un canon que nutre y pretende ensombrecer, asimilar y desindividualizar cualquier empresa de originalidad o deslexicalización en el ejercicio estético y estetizante de la literatura. Esta ambivalencia se refiere a las intrincadas y a veces indistinguibles auras estéticas entre un autor y otro o entre un escritor y su tradición, su época o su generación. La interrogante estriba, precisamente, en cuestionar más allá de la fenopea, melopea y la logopea, qué sustancias particularizan a la obra o la escritura de un autor.

El proceso de particularización de Antonio Di Benedetto es susceptible de examinarse de acuerdo al caso Mallarmé-Valéry y puede terminar de entenderse en el siguiente capítulo. Mallarmé-

²⁸ La porosidad de la tradición en una obra literaria concreta supone las zonas de vacío cuyo espacio se llena con la eminente presencia del estilo del autor. En la porosidad, entonces, radica la contribución específica de los proyectos literarios, los estilos y la originalidad.

²⁹ La obra global se despoja del personalismo del autor e implica repensar las categorías de la autoría y de todos los géneros literarios como un solo género y un solo autor. Una misma voluntad escritural que se escribe a sí misma.

Valéry escenificaron un proceso de particularización en tanto que Valéry maduró estéticamente dentro del cosmos mallarmeano. Posteriormente, el mismo Valéry concibió posturas contradictorias a propósito de la obra de Mallarmé, fabricando una poética distinguible del otro. En eso consiste, a grandes rasgos, la anatomía de las influencias. Trazar e identificar la red de pesos, corrientes, prestigios y densidades semánticas en la obra de un autor y determinar el punto de quiebre o desvío con esas redes precedentes. La ruptura podría significar la particularización literaria.

So riesgo de precipitación, la ruptura del autor con su repertorio también podría convertirse en un *collage* polifónico, ambiguo y estéticamente inaccesible. La particularización de una obra depende, por lo tanto, de una coherente y deliberada edición, recapitulación, despojo y reapropiación de los recuerdos, la conciencia lúcida de una época y la transubstantación del escritor en la obra. La obra, así, adquiere dotes de personalidad, es decir, de cualidades ontológicas. Barthes discute este fenómeno revolucionario y afirma: «No hay escritura que se conserve revolucionaria y todo silencio de la forma solo escapa a la impostura por un mutismo completo» (Barthes, 1972:78). La cuestión dialéctica emerge y la originalidad del autor es efímera porque la mutabilidad de las condiciones extratextuales así lo determina. Pero lo relevante radica en la síntesis, en la resignificación del hecho estético que modificó ligeramente la tradición y la serie literaria en un momento concreto.

Las características de los textos dibenedettianos³⁰ que preceden a la trilogía del silencio tienden a cierta organicidad porque cuando se someten a una lectura reflexiva se sabe que responden a sí mismos y a ningún otro derrotero estético. Vale estudiar, por supuesto, el trasfondo de estos ejercicios escriturales particularizados, diseccionar la hipótesis de la originalidad en Di Benedetto y examinar el croquis de influencias concretas después de Américo Calí, la Generación del '25 y Jorge Luis Borges. Este momento constituye el paradigma dibenedettiano. Un momento biográfico en donde las lecturas, el abandono, el periodismo político, la filosofía existencial, absurdista y comprometida generan el andamiaje final para conformar un estilo maduro y (sin intencionalidad documentada) la de una índole apotropaica contra las tendencias literarias de una corriente infantilista ajena a los grandes y acuciosos problemas de la contemporaneidad de la segunda mitad del siglo XX.

³⁰ En el capítulo II de este trabajo se analizan someramente un poema y varios cuentos.

A. Lecturas y abandono

El yo se expresa a sí mismo mediante las metáforas que él crea y proyecta, y lo conocemos a través de estas metáforas; pero no existió como existe ahora antes de crear sus metáforas. No vemos ni tocamos el yo, pero vemos y tocamos sus metáforas: y así nosotros conocemos el yo, actividad o agente, representado en las metáforas y la metaforización.

—James Onley, 1972

Erick Satie dijo: «Me llamo Erick Satie, como todo el mundo». Juan Villoro, alrededor de esta frase, piensa³¹ que la noción de la personalidad de un escritor consiste en disolverse hacia el triunfal anonimato, en donde el Yo es propiedad de todos. La crítica francesa de finales del siglo XX se alinea con la percepción de Villoro, pues la personalidad del escritor está en su escritura y esta soledad es el estilo. Paradójicamente, el estilo está conformado por metáforas proyectoras de la identidad no solo del escritor sino de sus lecturas. Descubrir el bagaje de la formación lectiva literaria de Antonio Di Benedetto constituye, entonces, el desvelamiento de su asunto y los cimientos de su trilogía.

1. El heterocósmico repertorio dibenedettiano. Diversas fuentes académicas y el mismo autor facilitan rastrear a los autores de este cosmos heterogéneo. Julio Cortázar y *Rayuela* están vinculados con Antonio Di Benedetto y *El pentágono*. La construcción de la trama de ambas novelas experimentales o polivalentes se resuelven en el entrelazamiento de diferentes nociones que surgen de la adición y el descarte de las piezas. La geometría, el juego y las estrategias narrativas singulares expropian al lenguaje de la función tradicional de la narrativa clásica. Por añadidura, en ambos proyectos innovadores se suspende la noción tradicional de la linealidad del argumento. El cronopio argentino fue una influencia que no puede pasar por desapercibida. De hecho, Julio Cortázar leyó a Di Benedetto y admiró la novedad de su postura estética.

Di Benedetto pertenece a ese infrecuente tipo de escritor que no busca la reconstrucción del pasado, sino que está en ese pasado y, precisamente por eso, nos acerca a vivencias y comportamientos que guardan su insensatez, en vez de llegarnos como una evocación. (Cortázar, en Zama, 2014)

La diferencia concreta entre *Rayuela* y *El pentágono* (la particularización dibenedettiana) se encuentra en la transmisión de las ideas. En Di Benedetto el lenguaje se depura y es riguroso; en Cortázar, oscila entre un barroquismo renovador (Amorós, 2013:15-88), una peculiar ortografía

³¹ Alocución en Monterrey.

fonética, la deconstrucción de las normas e incluso la invención de lenguajes [glígligo]. Como ya se apuntó anteriormente, Julio Cortázar no es la única influencia ajena al regionalismo que marcó directamente a Antonio Di Benedetto. Jorge Luis Borges con la impronta del fantasismo literario y Adolfo Bioy Casares también representaron para el mendocino un aliento temático. Todo provino de préstamos archivados en los tópicos clásicos del escritor apócrifo Honorio Bustos Domecq.

Borges y Bioy conformaron los arquetipos referentes latinoamericanos de la inmortalidad en sus personajes e introdujeron contundentemente la metáfora del Otro en la cuentística del siglo XX. Néspolo afirma (Néspolo, 2004:69) que en la segunda edición de *El pentágono*, el cuento “Primer desalojo, año 1788; segundo desalojo, año 1951” pasa a llamarse “El desolado manso”. El narrador es un inmortal —tópico central en Borges e importante en Bioy— que a los 173 años decide fundar un club para acoger a las personas de su longevidad y su condición. Otro de los cuentos de esa misma edición, “Te soy fiel”, tematiza la incertidumbre del narrador (masculino, con fuertes cargas de deseo sexual) sobre la existencia de otros hombres en la mente de una joven (objeto de deseo) durante su adolescencia.

En una de las últimas entrevistas (Roche, 1984:6) que un columnista de diario pudo realizar a Antonio Di Benedetto, el escritor manifestó la importancia de Borges y la literatura fantástica en su formación, sumado a las reflexiones analíticas de Caillois en torno al género y el advenimiento del psicoanálisis en la literatura:

Gracias a Borges me introduje en la literatura fantástica, en su esqueleto y su significación. Él publicó un artículo analítico explicativo sobre ese género, con vertebración histórica, que provocó mi propia reflexión e investigación, apoyado en el francés Roger Caillois. He trabajado en la búsqueda del origen y el ser de la literatura fantástica. He visto claramente tres etapas, al principio estuve convencido de que la literatura fantástica era una categoría en sí misma que admitía adjetivos de lo maravilloso, lo fantástico, lo sorprendente y lo sobrenatural. Luego estudié el tema bajo otra lente: en relación con el sexo y los impulsos sexuales y con afinidad al impulso del psicoanálisis para poder interpretarla. Por último vino la vuelta a la lente de que lo fantástico descubre una realidad. Los cuentos fantásticos son realidades. La clave es buscar las claves alrededor de lo fantástico en sí mismo, las pulsiones sexuales y los caminos del psicoanálisis.

Para Di Benedetto los sueños marcan el ritmo de un estilo literario. Teóricamente, Sigmund Freud sugirió que los sueños y la literatura se confunden porque ambos aspiran a una representación metafórica (Rey, 2008:146). El mismo autor aseguró, al respecto de sus cuentos: «Son ordenamientos del sueño, de sueños que de noche soñaba y pasaba en limpio en las horas puras, las del amanecer»³². Esta atmósfera de ensoñación supone un momento para cavilar la escritura inminente. Es decir, se

³² Di Benedetto, 1971

yuxtaponen las categorías de la consciencia = lucidez del escritor en contraposición con la inconsciencia = sueño activo. En esta hendidura aparece la influencia de Franz Kafka.

En "Amigo enemigo", de *Mundo animal*, se recrea una escena de la *Metamorfosis* porque los personajes dibenedettianos sufren la transformación de la horrorífica condición humana. El joven protagonista³³ de esta historia, acuciado por el suicidio de su padre, se aísla en la astrología, la quiromancia, la química y en la imposibilidad de hablar. Convive con él una rata. La alimenta. La nombra. Esta crece y desborda las proporciones de la verosimilitud. Se abalanza contra el joven, ahora, cual monstruo y no como roedor. Esta amenaza hace que el protagonista le ensarte un puñal y la entidad bestial se aleja dejando tras de sí un rastro de sangre. El joven, luego, recupera la voz. Un drama kafkiano a todas luces.

La escritura dibenedettiana y su palimpséstica intimidad con la literatura fantástica es patente. A través de la lente teórica de Gérard Genette es posible acusar esta manifiesta relación entre los textos del mendocino y toda una tradición. De hecho, Mijaíl Bajtín y Julia Kristeva apostaron (Kristeva, 1969) por la improbabilidad de un discurso literario interno soberano. La singularidad desaparece a favor de un nosotros. La escritura tiende así a una naturaleza dialógica permanente. Se desestructura la noción de la escuela rusa, fragmentando la categoría de identidad escritural y abriendo el horizonte de una alteridad consustancial a la obra.

No obstante, Di Benedetto parece estar en una posición ambigua a propósito de la intertextualidad inherente de todo texto. La particularización de su discurso (su obra) implica la aceptación de la teoría dialógica de la literatura, pero no por ello valida la anulación total de la singularidad. Las objeciones dibenedettianas son tres: (1) la influencia que ejerce una obra sobre sí misma (diálogo interno singular), (2) la construcción del sentido en la ecuación lector + libro = diferencia aprehensiva y (3) el subsecuente problema de la inexistencia de univocidad en la lectura durante la aprehensión hermenéutica de un texto que siempre es susceptible de ser resignificado y leído digresivamente³⁴. El mismo Di Benedetto comentó:

³³ Muchos de los personajes dibenedettianos son jóvenes. Probablemente, esta deliberación de la cronología biográfica elegida para la fabricación de cada personaje tenga una fuerte relación con el sentido de la opacidad del sujeto. Mientras más viejo se es, al menos de acuerdo con Sartre, la esencia de la individualidad se vislumbra mejor. Por el contrario, mientras más joven es un individuo menos sabe de sí mismo, tanto de su pasado como de su potencial porvenir. Esto funge como una problematización intrínseca de los sujetos dibenedettianos y agudiza las tramas de los cuentos y las novelas.

³⁴ Lectura enemiga.

Me gustaría que me señalaran como un infructuoso aventurero de la literatura que pretendió escribir literatura fantástica y que nunca tuvo la imaginación suficiente para dar una pieza acabada de este género. (Vásquez, 1984:9)

Yo sugiero; resuelva, de una o más maneras, igual o distinto a mí, quien me lea. (Di Benedetto, 1953:10)

Otro hecho convincente para aumentar el catálogo de la heterocósmica serie literaria dibenedettiana aparece con la revista *Leoplán*³⁵. Antonio Di Benedetto amplió sus intereses con estas publicaciones (Néspolo, 2004:48). De hecho, aunque ya se mencionó en la primera parte de este trabajo el rol de Horacio Quiroga en la cuentística sudamericana, especialmente con los preceptos del *Decálogo del perfecto cuentista*, es igualmente importante insistir en la particularización dibenedettiana al respecto de las leyes quiroqueanas del relato breve. Quiroga prescribe finales cerrados y contenidos folklórico-costumbristas. Aunque Di Benedetto reconoce el magisterio quiroqueano en materia de doctrinas de estructura y fondo, se desliga al proponer finales abiertos, estructuras flexibles y ambientes próximos a las pesadillas kafkianas.

Posiblemente, la aproximación de Di Benedetto a Kafka provino de Jorge Luis Borges. En 1943, Borges prologó una edición de *La metamorfosis*. En este introito aparecía el siguiente comentario: «La más indiscutible virtud de Kafka es la invención de situaciones intolerables.» (Borges, 1969:11-12) De acuerdo a Jimena Néspolo (2004:80) *La metamorfosis* tuvo una acogida importante en el ámbito cuyano. Di Benedetto, en una entrevista concedida a Celia Zaragoza, reveló: «Me siento culpable de haber nacido [...] Cada acto que ejecuto, siempre lo veo mal. Me siento culpable y me siento desacomodado» (El País, 1967:30). Como lector kafkiano por antonomasia, Di Benedetto hizo de la literatura y la vida kafkianas una manera de vivir, de concebir la realidad y, por último, de ejercer una escritura con las mismas desgarradoras preocupaciones implícitas en las ficciones de *Mundo animal* y los argumentos posteriores en la trilogía del silencio.

La vida y las obras kafkianas no discrepan, y esa es su característica central. Por lo cual, Di Benedetto entiende a la literatura fantástica ya no solamente asociada a una concepción abstracta y simbólica en la dinámica de una realidad textual de significados y significantes. Lo kafkiano en Di Benedetto se desborda afuera de los límites textuales porque, así como sugiere Martínez Estrada, «el mundo de Kafka no es fantástico sino con respecto al realismo ingenuo que acepta un orden fundado en Dios, en la razón o en el lógico acontecer de los hechos históricos» (Estrada, 1967:30). Esta curiosidad

³⁵ Revista literaria argentina, propiedad de Editorial Sopena. Estuvo activa entre 1934 y 1965. Publicó aproximadamente 700 números con artículos de escritores canónicos de todo el mundo y artículos periodísticos de plumas calificadas de los diarios y columnistas de todas las latitudes.

extraliteraria es igualmente apreciable en el *Sumario del recuerdo* de la escritora y académica guatemalteca Margarita Carrera. Este recuento biográfico de memorias (de 1929 a 1981) relata múltiples encuentros con Antonio Di Benedetto. El espectro de su figura, de acuerdo a Carrera, lo conformaba un individuo angustiado, pobre, miserable y brillante.

En *Leoplán* parece surgir y afianzarse la admiración de Di Benedetto por Dostoievsky y Pirandello. Referencias con profunda presencia en la trilogía dibenedettiana, especialmente identificable en las odiseas del sujeto = personaje moribundo o angustiado ante la incertidumbre de un destino, el problema intelectual de la muerte en el contexto del sinsentido de la vida y el suicidio. Por ello es revelador recurrir a Hans Magnus Enzensberger (1966:45), quien postula al escritor siciliano cual fundador del «absurdo tragicómico de la vida humana, la incomunicación y el poder constructivo de los sueños» a partir de la permanente puesta en duda del concepto de la verdad, mientras señala la conexión entre la escritura del europeo y del sudamericano.

Di Benedetto, en relación al italiano, urde tramas en donde los niveles de la realidad se superponen artificiosamente y las escenas, casi filmográficas, funcionan concomitantes a los personajes y les anuncian la irrealidad y el absurdo. Es decir, entre Pirandello y Di Benedetto media una delicada distancia entre los instrumentos narrativos, pero esa fragilidad, aparentemente clara, aunque los conecta, también los diferencia. A propósito de la referencialidad o intertextualidad entre Di Benedetto y Fiodor Dostoievsky basta una confesión:

[...] echo las redes hacia las honduras de mi interior y de aquel tiempo largo y lento de elaboración de El pentágono y recojo, más bien, la devoción por Pirandello y Dostoievsky, que el reciente conocimiento de Joyce no alcanza a turbar. (Di Benedetto, 1973:13)

Durante algún tiempo, sobre todo entre las décadas del 40 y del 50, el peronismo adquirió visos eclosivos y el régimen estuvo en apogeo. Este momento histórico, en el cual Antonio Di Benedetto profesionalizó a su yo periodista³⁶ también sirvió para curtirse de las influencias de otros escritores imprescindibles en el canon occidental tradicional. Eugenio Castelli, en *Tres planos en la expresión literaria hispanoamericana* (1967), esbozó a los autores y las experiencias narrativas que arribaron y se democratizaron en el ámbito intelectual argentino. Joyce, Proust y Faulkner marcan el primer momento. Después, Sartre y Camus comienzan a sopesarse en la perspectiva literaria y no solamente en la filosófica-política. Finalmente, se reevalúa y se rescata a Schopenhauer y a Kierkegaard. Freud y

³⁶ Al respecto de Antonio Di Benedetto como periodista se profundizará en el apartado C de este capítulo.

Jung comienzan a estudiarse en los círculos académicos, pues orientaron la búsqueda del inconsciente y la preponderancia de la subjetividad no como solipsismo pero sí como problema de identidad.

Siguiendo a Castelli, de Joyce se admiró el tratamiento del monólogo interior; de Proust, la recuperación del tiempo a través de la memoria; de Faulkner, la desintegración de la estructura del relato. Estas innovaciones están presentes en la obra dibenedettiana, especialmente, en la trilogía del silencio. *El silenciero* se asocia a Joyce. *Zama* a Proust. *Los suicidas* a Proust y a Faulkner. Esta interrelación no significó un desplazamiento definitivo de Di Benedetto hacia una europeización de su escritura. La caída del peronismo y la avidez de las casas editoriales en esta nueva, momentánea, etapa de tranquilidad en la sociedad argentina dio lugar a una vuelta de miras hacia la americanidad. La literatura dibenedettiana, de hecho, nunca se separa espacialmente de América. Adaptó las corrientes europeas, en cambio, a las condiciones de existencia latinoamericanas.

Samuel Chase Coale (1988:65-65) demuestra la presencia de las narraciones faulknerianas en la propia narrativa de Di Benedetto. Dice Chase, a propósito de lo esencial en Faulkner: «es el corazón humano en conflicto consigo mismo». En William Faulkner los personajes no acaban en sí mismos, sino que anuncian una profundidad ulterior. Algunos de estos personajes, valorados por Chase Coale, son: la desterrada Caddy, la difunta Addie, el crucificado Joe Christsmas, el legendario Thomas Sutpen. La galería de personajes dibenedettianos está vinculada a los de Faulkner. Diego de Zama, en *Zama*, y los innominados personajes protagonistas de *El silenciero* y *Los suicidas* son agujeros negros. Más allá de la imagen conceptualizable de sus características primarias, la totalidad de los personajes de Di Benedetto, en la trilogía, nunca acaba en sí misma.

La ensayista y novelista norteamericana, Flannery O'Connor (1957), afirmó en *Mystery and Manners* esta situación de los personajes agujeros negro o grieta. Sugirió que no son omisiones o errores de fabricación, sino coherencias internas narrativas para escapar de los «esquematismos sociales, inclinándose al misterio y lo inesperado de la experiencia humana». Estas ventanas en los personajes permiten conciliar la finitud de cualquier obra con la infinitud extratextual, usualmente inconciliable en el hecho literario. Recurrir, por ende, a personajes de este tipo, es una declaración de intención y preocupación filosófica. Un remedo entre la literatura y la filosofía. O'Connor concibe lo anterior en la «distorsión que no destruye», una especie de resorte subterráneo en el texto y en el personaje. Una seducción hacia la interioridad más insospechada del texto.

Los párrafos precedentes encuentran un asidero de entendimiento crítico en Emir Rodríguez Monegal. La nueva novela latinoamericana y la evolución particular de la obra dibenedettiana están estrechamente conectadas a esta renovación de los lenguajes literarios.

[...] el desarrollo de un lenguaje propio americano que rompe con la tradición y la retórica de la novela precedente, la renovación de la estructura novelesca en la que el lenguaje se agudiza como materia prima de lo narrado y la superación de la tradicional oposición entre regionalismo y narrativa universal. (Monegal, 1969:11-49)

La novela se despoja de su función enunciativa tradicional y se complejizan las posibilidades de sus límites internos y externos. Cada elemento novelesco, en este nuevo paradigma dibenedettiano y, por supuesto, latinoamericano, ejerce una función de pesos y contrapesos ricos en cualidades. Un personaje en tanto persona evoca una novela particular dentro de la novela que lo incluye, asimismo sus objetos de deseo, sus acciones y su humanidad. El personaje-persona trastoca sensiblemente la timidez de la novela tradicional. Esta superación hace de la novela un cúmulo de novelas, un universo. Deja de ser simplemente un hecho literario posible y se reinstaura en el debate estético como un hecho literario posibilitante.

La singularidad de los personajes, en este paréntesis estético literario, es *behaviorista*. Claude Edmond-Magny se refiere a este detalle valiéndose del estudio de los narradores que plasman «estenográficamente la descripción objetiva de los actos y los discursos actanciales» (1972:44-47) del personaje en cuestión. En esta nueva sintaxis, la elipsis omite el sentimentalismo y el moralismo. Se reduce el ripio y el narrador se asoma cinematográficamente, es decir, ofreciendo (al lector) tan solo la opción de apreciar a los personajes en sus circunstancias concretas. Esta *epojé* en las técnicas narrativas explica por qué los personajes dibenedettianos conducen por sí mismos los relatos de manera objetiva.

El mismo Magny reconoce que en la época de entreguerras, Faulkner, Hemingway, Caldwell y Fitzgerald «aprendieron del cine la exhibición pura y descarnada de situaciones contrapuestas, divergentes, depurando al extremo la mediación del narrador» (Magny, *op. cit.*). En “Ojo de cámara”³⁷ se analizaron las múltiples referencias cinematográficas de Antonio Di Benedetto y la transposición del cine en la estrategia narrativa (Tabla 2.). Magny constata, pues, esta tendencia de la nueva narrativa estadounidense en el centro de la particularización literaria del mendocino.

³⁷ Capítulo II de este trabajo.

Tanto es así que retomando a Dostoievsky e incluyendo a Tolstoi, Teresa Mauro señaló:

Las obras de los rusos, junto a la difusión de los narradores norteamericanos, fueron generadores —en la literatura hispanoamericana de mediados del siglo XX— de 'formas autóctonas de un realismo orientado a lo social, a la denuncia en medios urbanos y rurales, que coincidían con una visión del indigenismo y de la problemática americana'. (1992:66)

Sin consignas estéticas totalmente claras, Antonio Di Benedetto también estuvo expuesto a la doctrina de una literatura del absurdo que, desde Camus y *El mito de Sísifo*, pasó a actualizarse con las obras de Samuel Beckett. Entre 1951 y 1953 se publicaron *Molloy*, *Esperando a Godot* y *Murphy y Watt*. Asimismo, Di Benedetto leyó (Néspolo, 2004:185), en ese mismo periodo, *La cantante calva*, *La lección* y *Víctimas del deber*. Obras capitales en el arte poético de Eugene Ionesco, de quien el autor mendocino se declaró discípulo insalvable.

Con Beckett y Ionesco se asiste a una parodividad desafortadamente cómica para «reflejar la soledad del hombre absurdo y jugar con el lenguaje como expresión de la alienación humana» (*Ibid.*: 185). Este absurdo, ruptura con las convenciones, supuesto nihilismo y destrucción de las antiguas fuerzas de la tradición literaria constituyen los epifenómenos de una época vertidos, ahora³⁸, en la narrativa dibenedettiana.

Estos dos autores del absurdo completan la heterocósmica constelación de influencias que, aunque exista una serie literaria aún desconocida por los archivos de investigación en torno a Di Benedetto, coinciden en gran medida con las características fundamentales de sus primeras obras cuentísticas y la consagración de una estética en la trilogía del silencio. Asimismo, estas lecturas dan cuenta de un ejercicio de espeleología en la literatura occidental, la apropiación deliberada de un espesor polifónico del lenguaje y los intereses epistémicos del autor para dar cuenta de su realidad y de su existencia, pero hablando desde sí mismo y no desde una subalternidad literaria.

³⁸ En la década de los 50 Antonio Di Benedetto comienza a escribir la trilogía del silencio.

B. Periodismo y política

¿Qué es un periodista por infeliz que sea? Es un tipo que tiene una manía de servicio para los demás [...] somos una especie de pequeños héroes miserables al servicio de los demás.

—Antonio Di Benedetto, 1972

Antonio Di Benedetto fue periodista antes que escritor, pero siempre fue fundamentalmente un escritor. Aunque se comprobará más adelante lo insustancial de esta diferenciación. El periodismo, además de funcionarle como un ganapán, representó algo esencial en su obra narrativa. Una pujante necesidad de reconocer en la palabra una responsabilidad social y moral. El periodismo en Di Benedetto es un capítulo a veces desconsiderado en el análisis crítico de su obra, pero es inalienable de la misma. De hecho, notables escritores latinoamericanos reconocieron, en su momento, el papel del periodismo en su faceta literaria personal: Juan Carlos Onetti, Roberto Arlt, Tomás Eloy Martínez, Gabriel García Márquez, Mario Vargas Llosa, entre otros.

En marzo de 1976, Antonio Di Benedetto fue detenido por la Junta Militar. Estuvo encarcelado desde el 24 de marzo hasta el tres de septiembre del siguiente año [sufrió cuatro simulacros de fusilamiento y numerosas golpizas]. Trabajaba, justo antes de su captura, para el diario *Los Andes*. Un día antes de ser capturado, según las revisiones (Gelós, 2016) en la hemeroteca argentina, Antonio Di Benedetto escribió acerca de un «secuestro, mutilación y muerte de una docente y un estudiante» y las asoció a una «acción deliberada de violencia desencadenada en los últimos días en el país, con fines no precisados». El 25 de marzo, día siguiente al encarcelamiento forzoso de Antonio Di Benedetto, el diario *Los Andes* publicó el siguiente titular: “Pérdidas en el agro por malezas” (*Ibid.*).

Di Benedetto cedió su libertad para no traicionar su compromiso periodístico y su delirio vocacional: la verdad. Lukács defendió la sociabilidad de la literatura y el imperativo de esta en relación con la necesidad de «reflejar la realidad como es, efectivamente; no limitarse a reproducir lo que directamente parece» (1938:291). Sin embargo, Lukács no analizó el periodismo. La literatura, en su concepción actual, implica al periodismo en su esquema de géneros. El periodismo es, entonces, la más social de las expresiones literarias solo distinguible por los métodos de difusión y su dinámica social-económica. De esta cuenta, David Cox (2002:242), en torno al derecho consuetudinario y la cautela del periodista (una opinión basada en la tragedia de Di Benedetto durante la dictadura), dice:

Mañana tendremos que invocar a nuestros hijos para que expliquen lo que dijimos o lo que quisimos decir. La memoria es tramposa cuando oculta cadáveres bajo la alfombra, la letra impresa cuenta. Es real. Tiene peso, densidad, duele. Y tiene consecuencias.

Este infortunio en la vida de Di Benedetto, tan profundo que acallaría su producción literaria luego de su liberación y exilio, constituyen el silencio de su posteridad en los círculos académicos hasta la algarabía de Juan José Saer y su oportuno esfuerzo por la recuperación de la memoria del escritor argentino, revela otro elemento importante, exclusivamente literario, más allá de su heroísmo y sacrificio. Encarnación García de León, en su ensayo *Literatura periodística o periodismo literario* (2000:335-346), reconoce una curiosidad vinculante entre el hecho verificable-verosímil y el ficticio-verosímil. Daniel Defoe, en *Diario del año de la peste*, arma un relato a partir de entrevistas, datos y encuestas. Una metodología periodística común hoy en día, empero sorprendente en 1722. Alessandro Manzoni, en *Historia de la columna infame*, narra un caso judicial enmarcado en el modo novelesco del siglo XIX italiano. En ambos casos, la literatura es periodística.

Antonio Di Benedetto realizó estos mismos procedimientos periodísticos literarios. Por ejemplo, *Zama* supuso la recapitulación histórica (una década) del colonialismo en el Paraguay. El mes de su escritura obligó a Di Benedetto aglutinar múltiples folios de los archivos nacionales, libros de historia, geografía, climatología y antropología para afianzar, con datos certeros o aproximados a la verdad consensuada, un nivel sensato de indicios de verosimilitud en la novela.

Sus personajes son también una representación del periodismo. Realizando pesquisas, el protagonista innominado de *Los suicidas* es un investigador que antologa paulatinamente todas las fuentes (estudios reales y verificables) acerca de suicidios de humanos y animales. Y en *El silenciero*, el joven perseguido por el ruido revisa datos acústicos, leyes internacionales y políticas del ruido en ciudades y comunidades. Los personajes dibenedettianos exhiben su primera relación problemática con la escritura: el periodismo.

C. Los filósofos de Europa, gérmenes de una estética

Toda rebelión política lleva también implícita una rebelión metafísica: el hombre que se alza frente a los reyes o los déspotas se alza también contra la condición a que se lo somete en cuanto ser humano.

—Albert Camus

El afán de independizar a las expresiones artísticas y a las ciencias según las formas, los registros de expresión y sus métodos se plasmó en el *trivium* y el *quadrivium* de antaño³⁹. Un organigrama a veces arbitrario pero con una intención profunda cimentada en el propósito de reconocer en la retórica las ausencias de la gramática; en la filosofía, las carencias de la historia; y una sucesiva cadena de estructuras rígidas establecidas por un régimen cuyo martillo epistemológico se basó en un ineludible anhelo de suponer en una sola disciplina la profesionalización mimética de la realidad y un grado de independencia suficiente para entender el fenómeno elegido sin acudir en ayuda de otras ciencias. Posteriormente, Dilthey⁴⁰ preconizó ampliamente esta legislación de autoexilio de las ciencias humanas, naturales y, estirando la teoría, las expresiones artísticas.

La fragilidad de estas tendencias reduccionistas se resquebraja absolutamente por la naturaleza falaz de la sintetización precipitada en los métodos para aprehender el fenómeno. Un sociólogo, en el límite de la experiencia social, está obligado a traspasar los límites de la sociología misma y es interpelado a recurrir a la filosofía, a la poesía y a la estadística para validar sus resultados en un soporte más bien retórico, elocuente y sutilmente desapegado de la frialdad científica a la que pertenece por rumores meta-académicos igualmente debatibles. Un sociólogo es necesaria e irremediamente más que un sociólogo. Un escritor, en el caso de Di Benedetto, debió descubrir para la consagración de su obra literaria el horizonte incitante del existencialismo y del absurdismo. Hizo de la filosofía una sintaxis literaria y un ejercicio íntimo poético.

En el segundo lustro de los 50, Antonio Di Benedetto comienza la redacción de *Zama* y así, la trilogía del silencio. Una obra donde condensa toda su cualidad escritural y el meollo representativo de su discurso. Vierte, en tres novelas, el estilo y las influencias. Materializa simbólicamente su particularización de una polifonía. Descree de la tradición sin traicionar frívolamente lo valioso de ella. Traduce el pensamiento latinoamericano del siglo XX, del humano moderno, en las encrucijadas

³⁹ Edad Media.

⁴⁰ En *Ciencias del espíritu*.

significativas de la filosofía europea sartreana y camuseana. Entiende por Sábato⁴¹ (1964:115) la radical importancia de la centralidad del sujeto en tanto sujeto y se vuelca a una escritura expresiva pero anti-impresionista.

Entre los registros elegibles para el momento apoteósico de su decurso literario, surgió para Di Benedetto uno con características sin precedentes inmediatos en Latinoamérica. Una especie de literatura del pensamiento: la filosofía. La posibilidad de desocultar en el plano de la ficción esas mentiras irrefutables apostilladas por Nietzsche, Schopenhauer, Kierkegaard, Sartre, Beauvoir y Camus son actualizados en la literatura dibenedettiana con un tono poético, ese registro intrínseco pero subrepticio de la filosofía. Aquí, el ejercicio analítico no es solamente expositivo y argumentativo, también es elocuente, sugerente e intuitivo.

Talvez porque la literatura es elíptica y consciente de sus omisiones. Talvez porque la filosofía es un despliegue de análisis acentuado. La literatura muestra, la filosofía demuestra. Estas clausulas han excluido a la literatura de la filosofía y viceversa. Un distanciamiento errado según se percibe en el entendimiento de Di Benedetto. Este conflicto es, para el escritor argentino, externo y no inherente. En el análisis crítico del discurso, la filosofía y la literatura se difuminan en flagrante concurso. Es difícil negar lo poético en Kierkegaard y lo filosófico en Dante. Es imposible negar lo filosófico en el devenir poético de la trilogía del silencio de Antonio Di Benedetto. Literatura y filosofía constituyen en el autor la firme declaración de una perspectiva unívoca de auto-representarse política y existencialmente en el absurdo de la consciencia humana.

Maurice Merleau-Ponty, en *Sense and Non-sense* (1964:28), describe esta irremediable y visceral tendencia metafísica del ser humano y la connaturalidad de la literatura y la filosofía.

Después de esto, todo lo que es metafísica en el hombre no puede estar relacionado con algo ajeno a su ser empírico. Es en su propio ser, en sus amores, en sus odios, en su historia individual y colectiva, que el hombre es metafísico. Y la metafísica ya no es la ocupación de un par de horas al mes, como decía Descartes, sino que está presente, como Pascal pensaba, en el más mínimo movimiento del corazón. [...] Esto es el desarrollo de una literatura metafísica.

Los signos de la literatura filosófica tienen, igualmente, rasgos técnicos. Edith Kern señala como característica literaria existencialista «la utilización de un narrador que es al mismo tiempo protagonista y testigo, que en todo momento despliega su consciencia como filtro del mundo y los

⁴¹ «El auténtico dilema no es ese. El auténtico dilema es el de la vieja concepción fenomenológica de la existencia. Desde Husserl sabemos que es apócrifa y abstracta la separación entre el sujeto y el objeto, y que ni el yo existe sin el mundo que lo rodea ni el mundo sin el yo. Y el novelista de hoy debe dar la descripción total de esa interacción y debe mostrar la sutil trama que vincula lo más profundo de la subjetividad de un ser humano con lo más externo de la objetividad.»

objetos» (1970) del mundo. En la biografía de Max Brod sobre Franz Kafka se afirma que «si bien no puede interpretarse a Kafka a la luz de Heidegger en el sentido de la muerte, la soledad y la desesperación, es posible encontrar afinidad porque ambos nacen de la misma raíz de infinito» (1955).

Di Benedetto acomete la misma técnica narrativo-filosófica en *Zama*, en donde se comprueba reiteradamente la figura del protagonista-testigo. En esta novela, llave de la trilogía del silencio basada en el recuerdo, el anhelo del hogar, el sentido de posesión, el desierto del colonialismo, la desesperación y la espera, Diego de Zama piensa (operativamente ajustado a lo señalado por Kern): «Nada tenía ya por delante, sino una extensión lisa donde estaban abolidas las necesidades. Solo debía avanzar y avanzar. Pero tenía miedo del final, porque, presumiblemente, no había final» (Di Benedetto, 2014:93). Además, Kierkegaard y la raíz de la angustia frente al infinito están manifiestos en este personaje agujero negro.

Regis Jolivet opina que en Søren Kierkegaard existen dos caminos: el absurdo y la fe. Y añade: «para Kierkegaard la verdad solo puede encontrarse en la subjetividad y ese es el mojón del existencialismo» (1950) temprano. Esta otra materia textual con significado profundamente existencialista tiene su par en *El silenciero*. Allí, el protagonista sin nombre se aqueja del sentido de la vida, sin tener claro si abrazar el absurdo o apearse de allí y arrodillarse ante la fe. Exclama:

¡Ahora creo que también se ha extraviado el sentido de la eternidad. O bien prescindo de buscar su sentido y me reduzco a pensar con extrema simpleza que la eternidad es la mucha vida o el vivir demasiado, pero sufriendo y sin animarse a pasar más allá! (Di Benedetto, 2015:162)

La trilogía del silencio puede pensarse según los términos de una indagación adentro de la subjetividad. Los personajes dibenedettianos de la trilogía, menos los personajes periféricos, son invitaciones a una búsqueda trascendental del personaje mismo. De hecho, ellos mismos son buscadores. La trama de las ficciones proviene de una necesidad, pero se urde en la imperiosa y particular inconsciencia de los sujetos acerca de sí mismos. Estos solo reciben de la ficción el anuncio de una falta. Su opacidad es el eje de funcionamiento en la ficción. Néspolo lo comparte al ratificar esta teleología en los temas dibenedettianos: «Los temas de Di Benedetto son una profunda indagación sobre el sujeto tramada desde el interior de las mismas ficciones» (Néspolo, *op. Cit.*:51). Yvon Belaval, en la *Metafísica de la subjetividad en Kierkegaard* de la *Historia de la filosofía del siglo XIX*, emparenta a la opacidad del sujeto de la teoría kierkegaardiana con «la ausencia de un verdadero yo, la desmovilización del sí mismo y el encanto con la nada y las sombras» (1979:117).

Estas primeras evidencias de la estrechez y la confusión entre la literatura y la filosofía en el discurso de la obra dibenedettiana adquiere más posibilidades narrativas y metodológicas. Incluso, a

pesar de otras ideas que en la apología de una nueva distinción entre lo narrativo y lo analítico intentaron desarmar un esquema sólido e integral en Di Benedetto. Uno de estos apologetas, irónicamente, fue Juan José Saer. El autor de *El entenado* infería lo siguiente:

De hecho podemos inferir una distinción precisa entre literatura y filosofía: distinción que no se encuentra en el objeto de reflexión sino en la fase del proceso de creación o de expresión en que ese objeto se halla ubicado: anterior en el caso de la filosofía; dentro, en alguna parte, en el caso de la narración. (Néspolo, op. cit.:223)

Pero Di Benedetto, víctima de su tiempo en una consideración gassetiana de la biografía, confirmó la proximidad entre una y otra trinchera, abanderándola en la trilogía del silencio. Di Benedetto hizo de ese abismo impuesto una región liminar y comunicante. Simone de Beauvoir fue capital en este momento porque al tiempo de la publicación de Sartre de *El existencialismo es un humanismo*, el símbolo femenino del *Café de Flore* y personificación del feminismo publicó en 1947 *Literatura y metafísica*. Este ensayo fue reproducido por *Sur* y seguramente Di Benedetto lo leyó. Esta escritora selló definitivamente la validez de la filosofía literaria de Di Benedetto con un argumento convincente:

Es un esfuerzo por conciliar lo objetivo con lo subjetivo, lo abstracto con lo relativo, lo temporal con lo histórico, pretende captar el sentido en el corazón de la existencia; y si la descripción de la esencia corresponde a la filosofía propiamente dicha, solo la novela permitirá reconstruir en su verdad completa, singular y temporal el flujo original de la existencia. (De Beauvoir, 1947:289-301)

Esta conciliación, acusada por algunos de intempestiva, no remite a una vocación del ejercicio escritural en donde el tono literario sugiera una filosofía sistemática y a través de la libertad retórica y el despojo del rigor analítico, intente instrumentalizar el tono poético en una suerte de traductor de alguna teoría filosófica. En Di Benedetto esta conciliación (como ya se vio anteriormente con Kierkegaard) funda su propósito en una teleología cuya estrategia es ambivalente; un glamur capaz de elegir y distribuir en el texto un discurso ficticio donde el sentimiento es, simultáneamente, un estatuto de la pretensión de la verdad. El concepto de la literatura, en este paradigma, deja de ser mimesis y de estar condicionado a los modelos extraliterarios. La literatura se convierte ahora en preocupación y búsqueda dentro de sí misma, sin ser por ello arte por el arte. Pero el germen filosófico en la trilogía dibenedettiana no se limita, sin embargo, al filósofo danés y se extiende a otros conceptos presentes en Schopenhauer y, especialmente, en Sartre y Camus.

Arthur Schopenhauer fue decisivo en la obra dibenedettiana. Representación y voluntad, la teoría de las ideas y del arte, el consuelo fundamental, la moral y la piedad son elementos representativos del *corpus* teórico del filósofo que conciertan algunos de los personajes y ambientes

de la trilogía del silencio. Siguiendo a Belaval (1979:67-91), lo existencial en Schopenhauer equivale a representarse en un mundo teatral, montado, ficticio. Existir es una existencia que se quiere a sí misma y porque se piensa, es. La nada es el tiempo y el espacio del sujeto, que se bifurca en su mismidad hacia dos sentidos: el yo auto-representado y el yo voluntario.

Además, para el polaco, las ideas y el arte son manifestaciones de una arquitectura voluntaria del sujeto que tiende, creaciones paralelas al entorno común, instintos de trascendencia de esa voluntad constreñida a la ausencia de extrañamientos. El arte sería el sujeto arrobado de su voluntad, un instante deliberado de auto-enajenación, de renuncia al teatro. Por otro lado, el consuelo de la nulidad, del yo frente al abismo, descansa en la filosofía. Este serenamiento supone la negativa de la consciencia del sujeto a reconocerse en el escenario de una ópera a la que no decidió ir y formar parte. Filosofar es adquirir consciencia de sí. Una filosofía que afirma la existencia en el *intermezzo* de las apariencias de la voluntad y sus representaciones. Pero el sujeto actúa de acuerdo a códigos morales y piadosos, las normas implícitas del teatro. En este aspecto axiológico, el egoísmo, la locura, la conciencia del tiempo y la memoria determinan al ser en sí.

Estos conceptos, cuyas fuentes dan cuenta de una densidad compleja y una pesadumbre ante el problema irresoluto de la mediación de la (in)consciencia entre el sujeto y el mundo, es meridiano en la obra dibenedettiana y se dilata especialmente en sus tres grandes novelas. La convergencia luminosa entre la ficción y la filosofía parece identificar una nueva brecha en Schopenhauer. Un sendero técnicamente auto-suficiente en Di Benedetto y materializado en la estereotipación de sus personajes, sobre todo, en sus narradores-protagonistas. Veamos, pues, el sincretismo entre la filosofía de Schopenhauer y la literatura de Antonio Di Benedetto, en un cuadro comparativo entre los conceptos existenciales del europeo y los parlamentos narratológicos⁴² del argentino.

⁴² Unidades de significado expresadas por el autor a través de un narrador-personaje cuya coherencia remite al sistema teórico de un arte poético (discurso estético).

Tabla 4. Vasos comunicantes entre el origen de la filosofía existencial y la trilogía dibenedettiana

	Ideas schopenhaurianas ⁴³	Parlamentos narratológicos dibenedettianos
[1]	'Nuestro mundo actual, este mundo tan real, con todos sus soles y sus vías lácteas, es la nada.'	<i>Zama</i> 'De momento, todo se presentaba con rostro favorable. Pero recelaba de otra etapa [...] ¿Qué, qué era?... Nada. Lo ignoro. Era nada. Nada.' (p. 146)
[2]	'La locura es la pérdida de conciencia de las dimensiones reales del tiempo.'	<i>Zama</i> 'Surto en las aguas iguales, sostenía el barco una quietud sin memoria.' (p. 144)
[3]	'En el hombre en que se reconoce la voluntad se da la toma de conciencia que no quiere esta vida, que no es más que un poder de apariencia siniestra.'	<i>Los suicidas</i> 'Pienso la muerte, la resisto, prefiero vivir. Pero pienso. Muchos, no: dan por hecho que les sobra futuro.' (p. 54)
[4]	'En la muerte se reconoce la liberación de la apariencia enajenante.'	<i>Zama</i> 'Pensé que no puede gozarse de la muerte aunque sí de ir a la muerte, como un acto querido, un acto de la voluntad, de mi voluntad.' (p. 288)
[5]	'El objeto del arte [...] se esfuerza en representar al objeto como una idea.'	<i>Los suicidas</i> 'Le pregunto qué le gustaría andar fotografiando si le sobrara tiempo y película, y responde: "La pureza".' (p. 25)
[6]	'El egoísmo es el problema moral por excelencia.'	<i>El silenciero</i> '[...] como si sobre mí se hubieran empezado a recostar todas las dificultades que el mundo tiene.' (p. 55)

En la Tabla 4. la literatura y la filosofía vuelven a unificarse hipostáticamente. Borges abogó por esta tendencia y estimó las posibilidades entre la ficción y las construcciones analíticas.

Las ficciones no son invenciones arbitrarias, porque si fueran invenciones arbitrarias su número sería infinito; residen en el hecho de que siendo fantásticos, son símbolos de nosotros, de nuestra vida, del universo, de lo inestimable y misterioso de nuestra vida; y todo esto nos lleva de la literatura a la filosofía. (Borges, 1976:5)

⁴³ De la recopilación de tratados filosóficos de Belaval.

Lo literario filosófico en Di Benedetto es una metáfora aguda del devenir y del ser en el escenario de la existencia. Las preocupaciones estéticas y éticas del autor se remedian en esta transubstantación de registros filosóficos novelados. Por lo tanto, sin incurrir a una ficcionalización de la filosofía o a una categorización filosófica de la ficción, la trilogía dibenedettiana sugiere un arte de espejos y subjetivaciones, un enfrentamiento, el epítome de una interpelación que si respondiera solamente a la filosofía o únicamente a la literatura perdería valor. De lo anterior se infiere la dificultad para una interpretación unívoca de las novelas de este escritor⁴⁴, pero se desvela parte de la anatomía escritural del mismo.

Los vasos comunicantes entre Schopenhauer y Di Benedetto, expuestos en la Tabla 4., evidencian algunos de esos territorios literario filosóficos de la trilogía del silencio. Ahí brota, luego de Kierkegaard, la germinación consciente de los filósofos existencialistas para construir un discurso, una estética y una obra. Las seis comparaciones entre las ideas schopenhaurianas y los parlamentos narratológicos dibenedettianos formulan, en el crisol de ambas lecturas, un cauce indisociable en donde parece que las ideas literarias de Di Benedetto fueron concebidas en la mente del filósofo y escritas a la sazón de un aura⁴⁵ poético.

[1] Venidos al mundo cargados de la muerte y para dar cuenta de la misma, la infinidad de las cosas y sus superficies, internas y externas, son siempre nada porque el sujeto es la referencia del todo y, sin el sujeto, nada es.

[2] El sujeto solo posee su memoria. Ajeno al recuerdo y a las propiedades lenitivas de esa conciencia en consideración del porvenir, lo subjetivo está injustificado en el tiempo y en el espacio.

[3] «Sin la idea del suicidio probablemente ya habría muerto. Para mí, la posibilidad de quitarme la vida está relacionada a la conciencia de la libertad.» (Cioran, 1997:157)

[4] Morir es vivir íntimamente la libertad.

[5] Thibaudet, a propósito de Balzac, comentó (Néspolo, *op. cit.*:230) que el arte entabla con Dios una desesperada y culpable competencia. Pero Dios⁴⁶, en el sentido teológico de la creación, materializó las

⁴⁴ Por la amplitud de referencias en la serie de la tradición de la filosofía y la literatura, yuxtapuestas con nitidez por Antonio Di Benedetto en la fabricación de su discurso narrativo.

⁴⁵ Según Walter Benjamin (2014) el aura se refiere a la unicidad de la obra. El aura dibenedettiano se cierne en el estiramiento de una poética existencial, de donde recoge una amalgama de nuevos tópicos para la conformación de un asunto concreto.

⁴⁶ Así como Kierkegaard y Schopenhauer, Di Benedetto era religioso o tenía una relación ambivalente con los preceptos católicos. En una estada en Madrid, relata Margarita Carrera (2006:229) que visitó junto con el escritor

ideas, representó tangiblemente el *logos*. Sin embargo, el orden de esta competencia cambió. El arte es la desmaterialización de la materia. La fragmentación del primer dios artista.

[6] «Se postula la realidad de lo que se creía imaginario y por lo tanto la irrealidad de lo que creemos real. [...] Por deducción lógica o por contagio del mundo del misterio se llega a dudar de nuestra propia consistencia.» (Barrenechea, 1978:87-103)

1. La centralidad de los existencialistas del siglo XX en Di Benedetto. El escritor argentino es un escritor filósofo. No solamente escribe tesis noveladas para presentar ideas y arraigarse a un sistema que justifique una elocución determinada. Antonio Di Benedetto, heredero franco de este ambiente existencialista, crea un mundo poético con coordenadas propias e identificables. Al modo de Dostoievsky, Kafka o Juan Carlos Onetti, los lugares dibenedettianos, sus personajes y los asuntos entre una novela y otra refieren la concreción artesanal de un universo poético. Las referencias inmediatas de un existencialismo literario se encuentran en Sartre y Camus, baluartes incluso de motivos políticos y críticos de la modernidad del sujeto en la coyuntura de la posguerra. Estos autores son elementales para entender la trilogía de Di Benedetto.

a. Jean-Paul Sartre. Tal vez el proyecto más ambicioso de la filosofía sartreana gira alrededor de la libertad. Periféricamente, son conceptos igualmente insoslayables el sujeto, la esencia, el otro, el lenguaje y las cosas. La trilogía del silencio retrotrae inequívocamente a estos temas. Vale mencionar la innominación de los protagonistas de dos de las novelas del *corpus* trilogico, la incompreensión de los sujetos en tanto sí mismos en el terreno de los otros, la búsqueda de la mismidad, la relación problemática con la escritura⁴⁷ y la subjetivación vertiginosa de lo objetivo en un ejercicio de construcción de imágenes con sentido.

Irene Bessiere señala (1974) que en toda literatura filosófica existe un momento «(...) donde se borra toda necesidad, donde todo acontecimiento se vuelve polivalente y todo ser, múltiple». Esta ruptura de la linealidad semántica del discurso en la obra es interesante durante la reconstrucción de los fragmentos con significado, porque se resignifican los modelos habituales y se inserta en esos espacios excepcionales del constructo narrativo la angustia fenomenológica ante el problema del inconsciente.

argentino la iglesia de San Vicente, en Ávila, donde está la tumba de la poeta mística santa Teresa. Di Benedetto tenía un aspecto "devoto" y M. Carrera reaccionó:

—¿Eres en verdad creyente?

—Claro, ¿acaso no me has leído bien?

⁴⁷ Al menos un personaje de cada novela está vinculado al arte de la escritura.

Antonio Di Benedetto realizó estas operaciones de tejer y destejer significados, narrativas y discursos para introducir modelos de pensamiento poético-filosófico del ser ante la existencia en las condiciones de la angustia y la sumisión. Veamos: Diego de Zama enfrenta el problema irreparable de la espera, el protagonista de *Los suicidas* se desajusta ante el inconveniente de un ritual luctuoso de la genealogía paterna y el narrador-personaje de *El silenciero* languidece paulatina y atrozmente ante el ruido. La inexplicabilidad sugerente del absurdo a que se someten los personajes dibenedettianos es también sartreano.

*Comprendí que no había término medio entre la inexistencia y esa abundancia en éxtasis. De existir había existir hasta eso, hasta el verdín, el abotargamiento, la obscenidad. En otro mundo, los círculos, los aires musicales guardan sus líneas puras y rígidas. Pero la existencia es una sumisión.*⁴⁸ (1963:189)

Roquentin, el personaje sartreano por excelencia, exhibe el abismo de la interioridad del individuo. Sonia Picado Sotela identifica (2015:301-321) tres estadios del ser en el sistema de Jean-Paul, en donde habita este abismo de la consciencia y la individualidad (cuna del constructo de significado de Roquentin): el ser en sí (*être en-soi*), el ser para sí (*être-pour-soi*) y el ser para otro (*L'être pour autrui*). Este ser es en tanto él y su mediador epistemológico para conocer el mundo estriba en su consciencia. Es una mediación que va del ser en sí hacia el exterior. El éxito de la propuesta sartreana y dibenedettiana consiste en el movimiento del ser hacia sí. La arquitectura de la ficción filosfal no tenderá hacia el afuera, sino hacia el adentro. Básicamente, esto es un reajuste de los personajes grieta de la teoría de Flannery O'Connor.

Los personajes dibenedettianos parten desde la ruptura, desde una angustia instalada en su sistema de significados implícitos. Diego de Zama y los innominados van del ser en sí hacia el ser hacia sí. En Zama, esta fragmentación del sujeto sucede en el plano de la memoria, es complejo y abstracto y se discutirá en el siguiente capítulo. No obstante, los narradores-personajes innominados de *El silenciero* y *Los suicidas* están caracterizados por partir desde unidades de significado ambiguos, que aquí trataremos.

Estos personajes surgen desde el interior, fuera del consenso; son lanzados hacia una trama destinada a invalidar permanentemente cualquier esfuerzo por encontrar zonas de salvación ajenas al silencio y a la escritura, ese silencio rumoroso. No tienen nombre porque el silencio gobierna su consciencia narrativa y su consciencia actancial. Son víctimas de una inexistencia nominal o una

⁴⁸ Roquentin en *La náusea*.

existencia en donde los seres y las cosas admiten límites lingüísticos (las palabras no tocan a las cosas, no las transforman, no las determinan más que accidentalmente). Pero esos límites van hacia adentro, siempre hacia el interior en donde todo sucede y el absurdo es visto con perplejidad, mas no comprensión. Las novelas dibenedettianas proponen un espacio de acción interno. Monta una instalación dentro de la novela misma, transponiendo el eje de lectura de la narración hacia el personaje y su respectiva odisea interna. El exterior del personaje sirve apenas para generar verosimilitud discursiva durante la interiorización de esa angustia existencial.

La náusea, primera novela filosófica de Sartre, despertó las mismas curiosidades en las observaciones de algunos críticos y coetáneos. «En *La náusea* —asienta Robbe-Grillet (1964:79-41)— la existencia está caracterizada por la presencia de distancias interiores, y la náusea es una desdichada respuesta visceral del hombre frente a ellas». Y, a propósito de la innominación de los personajes-narradores, parece incuestionable que el origen operativo empleado cual simbolismo por Di Benedetto se encuentra en una reflexión aguda de Roquentin sobre las palabras y las cosas:

Las cosas se han desembarazado de sus nombres. Están ahí, grotescas, obstinadas, gigantes, y parece imbécil llamarlas banquetas o decir cualquier cosa de ellas; estoy en medio de las Cosas, las innominables. Solo, sin palabras, sin defensa, las Cosas me rodean. Debajo de mí, detrás de mí, sobre mí. No exigen nada, no se imponen; están ahí. (Sartre, op.cit.:186)

El lenguaje, en la materialidad del discurso narrativo, es otro personaje en la obra dibenedettiana. Sin nombre, el personaje subsiste a través de la palabra. Siendo en ella, se convierte en palabra. De esta manera, «la construcción de la historia es reproducida por la construcción del discurso, de tal modo que las formas de la peripecia equivalen a las formas de la narratividad» (Rama, 1985:53). Di Benedetto estiró el aparato filosófico imbuido en *La náusea* y reinterpretó toda la operación novelística sartreana derivando los grandes tópicos en temas concretos, en personajes definidos y en características literarias singulares.

La última relación entre la filosofía sartreana y la obra dibenedettiana está contenida en una consideración de perspectivas íntimas en torno a la libertad y las formas en las cuales la libertad parece traducir su concepto mismo como una experiencia en el mundo, derrotero en el cual se manifiesta el ser. La claridad de la conciencia en el ejercicio del intelecto es la libertad para Sartre; la escritura, lo es para Di Benedetto. Por consiguiente, el ser existe en dos vías: la conciencia pura y la escritura. Ambas expresiones del ser tienden al mismo sentido de la libertad.

Tabla 5. Manifestaciones del proyecto de la libertad

Jean-Paul Sartre	Antonio Di Benedetto
<p>«Yo emerjo solo y en la angustia frente al proyecto único y primero que constituye mi ser. Todas las barreras, todos los pretilos se desploman, 'neantizados' por la conciencia de mi libertad: no tengo recurso, no puedo apelar a ningún valor contra el hecho de ser yo quien sostiene en el ser los valores. Nada puede asegurarme contra mi acto, cortado como estoy del mundo y de mi esencia por esa nada (néant) que soy; yo tengo que realizar el sentido del mundo y de mi esencia: yo decido sobre ellos, solo, injustificable y sin excusa.» (1995:77)</p>	<p>«Escribo porque me gusta el oficio de escribir. Escribo porque me gobierna una voluntad intensa de construir por medio de la palabra [...] Escribo para entender y entenderme. Escribo para que mi subjetividad explore los paisajes abiertos y las cavernas sombrías de la gente que le propone el mundo objetivo. Escribo para que mi conciencia recorra más regiones de las que le propone el mundo objetivo. Escribo para confesar y no ser absuelto.» (2004:18)</p>

b. Albert Camus. Este intelectual argelino es el epítome de la sustancialidad existencial y absurdista en la trilogía dibenedettiana del silencio. El mismo Camus defendía la hibridez y la comunión de la literatura filosófica. En el *Mito de Sísifo* explicó (Camus, 1999:110-11) la magnanimidad de una literatura escrita con «imágenes, más que con razonamientos». Sumado al reconocimiento de la «inutilidad de todo principio de explicación» y el poder del mensaje enseñante de «la apariencia sensible». Este tipo de propuesta camuseana respaldó un nuevo discurso literario capaz de expresar aquello inexpresado en la excesiva y escrupulosa severidad de la filosofía. Un rol discursivo al que se unió Di Benedetto.

La trilogía del silencio y la obra general de Antonio Di Benedetto es excepcional. Independientemente de cualquier esfuerzo enconado por jaquear algún tipo de relación entre esta propuesta literaria y su contexto (antecedentes e influencias) sería injusto e impreciso. Tanto es así que Albert Camus fue el escritor filósofo al cual más admiró Di Benedetto. Un gusto y una preferencia cuya proximidad estética incidió irrevocablemente en la trilogía. Periféricamente, lo anterior se demuestra en la elección del epígrafe⁴⁹ para *Los suicidas* y en el título de uno de sus últimos

⁴⁹ *Todos los hombres sanos han pensado en su suicidio alguna vez.* Albert Camus.

volúmenes de relatos (*Absurdos*, 1978). Pero esta denodada persecución por la esencia de la obra y la filosofía camuseana llevaron a Di Benedetto a estadios incluso más sofisticados para readaptar el sistema de Camus al centro de su discurso narrativo. Compartió Di Benedetto en una entrevista:

Lo que origina el suicidio son las grandes vergüenzas, el sentido de la pérdida de la dignidad, el idealismo... Por eso creo que el gran gesto es el de borrar de una vez los sueños, borrando la causa, que es uno mismo. De ahí que uno reverencia a un tipo como Albert Camus que, aunque no se suicidó, estaba minado por la muerte y dispuesto a recibirla sin esperar el paliativo de la enfermedad. Tuvo la suerte de que la carretera era deslizante... es la misma suerte que tuvieron, de algún modo, Romeo y Julieta, que se murieron antes de que el amor se les gastara. (Rodolfo, 1972:84-88)

Otro aspecto para asentir la conexión Camus-Di Benedetto radica en el reconocimiento de la trilogía del argelino. *El mito de Sísifo*, *El hombre rebelde* y *Calígula* determinan la, así llamada, obra del absurdo. Además, el Mersault camuseano parece reencontrarse en el Diego de Zama dibenedettiano. Los personajes están azotados por un drama de ausencia. En Mersault el absurdo es ético; en Zama, la connotación angustiante de la memoria. El absurdo aparece en la nulidad de un drama real. Esta esfera común a los personajes es finalmente la falta de sentido.

En la obra de Di Benedetto, de acuerdo a Néspolo (*Ibid.*:234-236), el problema filosófico centrado en la opacidad del sujeto encuentra dos modos resolutivos. Por un lado, el sujeto percibe en la escritura el gran camino del conocimiento⁵⁰ o de «apropiación de la subjetividad». Por otro, el sujeto «tiende a refugiarse en la imaginación como única estrategia compensatoria». La escritura de Di Benedetto se recuesta en una paradoja: «el sujeto dice aun cuando dice que no puede decir». Esta escisión entre el mundo y el sujeto es precisamente el eje del absurdismo⁵¹ en Albert Camus.

Naturalmente, la paradoja no se suscita exclusivamente en la ficción. Incluso está explícita en el lenguaje. La conciencia significativa y narrativa se reviste de una sintaxis. Consecuentemente, la gramaticalidad del lenguaje y la conciencia de ese lenguaje imponen orden, racionalidad y causalidad. Pero se desborda en un derroche inaprensible de pulsiones inherentes al abismo de los espacios interiores de los personajes. Diego de Zama erra hacia el etéreo e informe pasado reconstruido por una memoria exangüe, el innominado de *Los suicidas* objetiva su deseo en la búsqueda infinita del sentido del suicidio y el innostrado de *El silenciero* hurga dentro de la irracionalidad el silencio del mundo para escuchar la identidad del sujeto, o sea, escucharse a sí mismo.

⁵⁰ Así como se discutió en la Tabla 5.

⁵¹ «El absurdo surge de la confrontación entre la búsqueda del ser humano y el silencio irracional del mundo.» (Camus, *op. cit.*:45)

Albert Camus pone en duda el porvenir del proyecto humano en la coyuntura de la modernidad. Los antiguos héroes románticos atraviesan en el absurdo una transformación hacia el pesimismo. Las gestas se tornan prescindibles, pero no desfallece el vitalismo. En este resquicio se instala la obra dibenedettiana. El absurdo no se puede anular, no obstante, la conciencia del personaje sí admite readaptaciones de sí mismo en el entramado, y a pesar, de sus condiciones. Zama habla a través de su voz en el zaguán de la muerte. En *Los suicidas* el narrador-personaje no se mata a los 33 años, «el cuarto viernes del mes próximo» (Di Benedetto, *op. cit.*:11). Mientras en *El silenciero* (Di Benedetto, *op. cit.*:192), aunque «asediado por el ruido» y con el «cerebro machucado», el narrador-protagonista desea crear un mundo porque siente «un abnegado esfuerzo de creación». Los fragmentos pertenecientes a la trilogía del silencio, referidos en el párrafo anterior, se ajustan al estudio de Marla Zárate acerca de Albert Camus y el absurdo:

Aceptar el absurdo no debería ser una experiencia, si bien necesaria, que concluyera forzosamente en un nihilismo oclusivo. Camus creía posible dotar la vida de sentido, enmarcado entre ciertos límites, mediante la rebeldía, noción fundamental de su pensamiento y de las ambiciones de su filosofía. (Zárate, 1998:17-18)

IV. EL APARATO DE LA TRILOGÍA DEL SILENCIO

Hablar de lo trascendente, siquiera fuese para decir que es inaccesible, sería ya pretender llegar a ello, mientras que un relato imaginario permite respetar este silencio, que es lo único adecuado a nuestra ignorancia.

—Simone de Beauvoir

Antonio Di Benedetto gestó, desde 1956 hasta 1969, las tres grandes novelas de su obra. Textos cuya unidad estilística y temática, imbuida de un lenguaje fundado en la austeridad, modulan un aparato interrelacionado por la eficacia de sus matices, la atmósfera filosófica y absurdista de sus ambientes, la profundidad del espacio interior de los sujetos de la ficción y la tecnificación del solipsismo⁵² (1967:65) a través del presente del indicativo empleado por sus narradores-protagonistas. Este aparato ostenta el criterio de razón suficiente para sugerir una trilogía dibenedettiana conformada por *Zama*, *El silenciero* y *Los suicidas*.

En los capítulos precedentes se analizaron las fuentes comunes de esta trilogía. Sobre todo, es sobresaliente la relación entre Di Benedetto y los autores filósofos. Desde *Zama* parece surgir un soliloquio despojado del ripio retórico en donde la tensión interna del texto se condensa en la esencialidad de los conflictos existencialistas y absurdistas de Diego de Zama hacia sí mismo, en los confines de la memoria y la infantilidad americana. Este mismo constructo, sin apearse del laconismo lírico de esa primera novela, se extiende a otros soliloquios narrativos en *Los suicidas* y *El silenciero*. Estas últimas dos novelas operan, siguiendo a Saer (Di Benedetto, 2015:6), sobre «la misma metonimia de-no-dejar-ser.»

En el aparato dibenedettiano es fundamental esa otra categoría del ser post-sartreana⁵³, el reconocimiento de las condiciones de un mundo enajenante donde la única posibilidad vitalista de ejercer la libertad es una odisea interior. En el ser en sí de los personajes, su último resquicio de libertad de conciencia, aparece la sustancialidad narrativa diferenciadora del resto de la obra dibenedettiana. Esta propiedad coincidente y deliberada confirma la unidad de un mismo asunto extendido en las tres novelas: el silencio existencial ante el absurdo al que fuimos arrojados sin mediar objeciones. La propuesta de la trilogía es el silencio. Del silencio, como se verá más adelante, Antonio Di Benedetto derivará un aparato narrativo trascendental e innovador.

⁵² Equivalente berkeleyano de la extrañeza y la soledad, de acuerdo con Jean-Bloch Michel.

⁵³ El ser hacia sí.

En el paisaje de las novelas de la trilogía del silencio cada personaje central existe en un mundo del que huye de una sombra particular. La acción que recorre a la trilogía es la crónica de un universo persecutorio en donde sus figuras eminentes, vitalidades narrativas, solo pueden neutralizar ese acoso acorralándose a sí mismos en una enfadosa instancia interna. El método dibenedettiano para evocar estas circunstancias de abandono explota la polisemia del habla. El lenguaje, la escritura y la lectura generan un inventario adentro de los personajes. Es decir, al negar al mundo no se renuncia a la conciencia existencial, sino que se legitima la necesidad de reinventar otro universo interno.

Juan José Saer (*Ibid.*:7), siguiendo a Adorno, sugerirá que lo anterior es una «inmersión hacia lo concreto» y no una ingenuidad épica «del puro actuar a salvo del veneno paralizante de la conciencia reflexiva». Los personajes dibenedettianos, incluso metáforas de otras novelas sugerentes, se debaten la verdad de la memoria, la posesión sexual y los límites del cuerpo, la obsesión, la esperanza, la irracionalidad, los ritos familiares y el peso de las genealogías, el suicidio, el ruido y la esencialidad del ser mismo ante las alteraciones de la industrialización descollante de un momento histórico que no ha sabido detenerse en la mecanización de la cotidianidad, ni volverse para escuchar el alma del individuo.

El exoesqueleto de la trilogía del silencio, el asiento y edificación de la coherencia narrativa de la misma, es la omnipresencia del discreto fluido narrativo de los personajes. Van, al ritmo de la novela, creándola mientras dudan. Di Benedetto hace de este recorrido de la incertidumbre en la conciencia narrativa una útil herramienta de ambigüedad con cariz instrumental. De la doliente e insignificante complejidad del personaje, sin recursos explicativos, esta conciencia permanentemente amputada de respuestas se dirige no a las resoluciones de los problemas sugeridos en cada novela, sino al revelamiento de un extravío en el abismo interior. Los personajes dibenedettianos son el escenario en donde sucede todo.

A propósito de la ambigüedad en la construcción del personaje narrador y portador del escenario, al tiempo de referente de la verosimilitud en el despliegue de las trilogías, dice R. Tello:

Es la ambigüedad de ser uno (estadísticamente irrelevante, minoría absoluta frente a la superabundancia de todo lo demás) y, al mismo tiempo, central y total. Pues cada quien es el principal referente de todo lo que existe, la única perspectiva de todo lo visible. La conciencia de cada hombre es, efectivamente, el escenario donde ocurre todo lo que pasa. (Tello, 2015)

Por consiguiente, el aparato de la trilogía dibenedettiana presentó en su momento una novedad de categoría. La obra de este autor de las periferias culturales, especialmente cuando se reflexiona en torno a sus tres novelas centrales, es imprescindible para entender en su totalidad un momento de la

historia literaria latinoamericana y, probablemente, de la novela en lengua española. Desde la cuestión técnica narrativa hasta la figuración filosófica de sus tópicos y la lúdica relación entre una y otra cuestión, el aparato dibenedettiano es una oposición a sus antecedentes y una postulación afirmativa a la particularización del existencialismo y el absurdismo europeos de posguerra.

Pero apela a un sentido de originalidad cuyo aura se mueve en la reflexión del ser americano-universal, el lirismo lacónico, el solipsismo infundido en la narrativa, la escenificación al modo filmográfico del ojo de cámara, la espeleología en el abismo del individuo personaje innominado con pretensión de identidad o abandono y el silencio como centralidad en el examen del ejercicio literario en búsqueda del insoslayable pero nunca aprehensible proyecto humano.

La originalidad de la obra de Antonio Di Benedetto es una valoración reciente en los salones académicos. No obstante, fue defendida por otros autores, tanto durante su vida como después de su muerte. Saer comentó al respecto:

La prosa narrativa de Antonio Di Benedetto es sin duda la más original del siglo y, desde un punto de vista estilístico, es inútil buscarle antecedentes o influencias en otros narradores: no los tiene [...] Pero si en los textos de Di Benedetto ciertos temas son afines a los del existencialismo (los espectros de Kierkegaard, de Schopenhauer y de Camus atraviesan de tanto en tanto el fondo de escenario) la prosa que los distribuye discretamente en la página no tiene ni precursores ni epígonos [...] La sobriedad de Di Benedetto, demasiado enredada en la maraña insidiosa de lo real como para dejarse distraer por los artificios retóricos que ni siquiera se acordaban con su temperamento, por haber elegido un camino personal, íntegro y lúcido, fue ignorada durante décadas por sucesivos e intercambiables fabricantes de reputaciones. [...] Ahora, el alcance de su obra es universal. (Di Benedetto, 2015:9-11)

Si bien el comentario de Juan José Saer se ajusta a la hipótesis de innovación en el aparato de la trilogía del silencio y el innegable olvido de su obra en la discusión crítica de la producción literaria en Latinoamérica y países de habla hispana, este trabajo ha demostrado un punto a favor de la validez y la presencia de las influencias en la trilogía dibenedettiana. El reconocimiento de estos influjos no desestima, como sugirió Saer, la novedad colosal introducida por Di Benedetto, sino lo contrario.

A. *Zama*, la fundación de la trilogía

Tiene una poética que, en tanto descrea de su función referencial, se declara en abierta resistencia o incapacidad para presentar versiones definitivas de cualquier verdad o realidad exterior a la propia experiencia subjetiva en el lenguaje.

—Jimena Néspolo, 2004

Zama es la fundación del mito dibenedettiano. Su mejor novela y un proyecto que se extendió hasta consagrarse en una trilogía. En este texto, Di Benedetto narra, a través de don Diego de Zama, una existencia suspendida en la memoria y en la espera. Exiliado de su tierra originaria, donde aguardan su esposa y su hijo, Diego de Zama ejercerá un funcionariado de la corona española en Asunción del Paraguay. Diez años de espera transcurren en la soledad, donde la angustia y la reflexión propia del extranjero absorto en su lejanía, lo inundan de ajenidad y reflexión, dígame, silencio transformante. El traslado a su hogar, Buenos Aires, no llega y desde 1790 hasta 1799 Zama convierte su “ser víctima” en “ser narrador filosófico” ante la pérdida de toda esperanza.

Parafraseando *Los pre-textos de Zama* (Hidalgo, 2004:181) de Adriana Hidalgo, esta novela es el drama del desvelamiento. Es decir, el drama existencial que supone el conocerse libre y por ende único responsable de la propia suerte. El drama existencial que supone saberse absolutamente solo frente al absurdo de un mundo sin Dios y sin Ley. *Zama* tematiza así el «horror que se experimenta al conocer los sinuosos límites de la existencia» presentada en la nada y la necesidad de huida hacia un refugio interior.

En el apartado B de Anatomía de sus influencias⁵⁴, se bosquejó la simbiosis entre el periodismo investigativo y la literatura en Di Benedetto. Este emparejamiento metodológico forma parte de *Zama* en tanto su construcción histórica y la pertinencia de la prosa. El siglo XVIII supone un lugar de elocución narrativa con índole preciosista, arraigada a los valores de un lenguaje arcaico. Asimismo, Asunción del Paraguay, informe, selvática y enredada en un momento histórico sin futuro previsible, implica una retórica igualmente historicista. *Zama* descrea de esas funciones asociativas, integrando atemporalidad en la conciencia narrativa y universalidad a las peripecias del personaje-narrador.

⁵⁴ Capítulo III de este trabajo.

En una entrevista con Günter Lorenz, Antonio Di Benedetto relata la premura en el proceso de fabricación escritural de esta novela y el estilo urgente de una prosa incapaz de admitir ripio:

Cuando escribí Zama, en 1955, jamás lo había visitado [el Paraguay]. Estuve por primera vez en Paraguay en 1970, catorce años después de editado el libro. Con asombro, encontré la permanencia de la naturaleza y el escenario que el siglo XVIII proveyó para la existencia de la gente de entonces; aquel en la Biblioteca de la Universidad Nacional de Córdoba. Escribí Zama en menos de un mes, durante un periodo de licencia de mi trabajo, en el que me encerré en una casa vacía. Los dieciocho días de licencia pasaron demasiado pronto y concluí la novela ya reincorporado a mi tarea habitual. La prisa me impuso un estilo urgente (breve, de frases cortas, muy condensado) aunque afortunadamente (y contra mis temores) adecuado al vértigo de las peripecias de don Diego. (Lorenz, 1971:133)

1. Colonialismo y absurdismo americano. Entonces Zama, y lo describió Julio Cortázar, «no reconstruye ideológicamente ese pasado», ni siquiera pretende consignar otra novela histórica a la abultada serie literaria con esa tendencia. Esta novela acerca al lector desde su tranquilidad desde una unidad de significado (texto) hasta las entrañadas insospechadas del behaviorismo del personaje hacia sí mismo (discurso). Ciertamente, en Zama sí se superponen rasgos descriptivos⁵⁵ del ambiente histórico, pero solo corresponden a verificar el colonialismo de una época y el punto de partida justificatorio desde el cual se propone el existencialismo, una angustia filosófica de corte colonial, ya no solo política, romántica, histórica y social. Di Benedetto individualiza así el sinsabor profundo de la subalternidad durante la colonia desde un punto novedoso.

Antonio Di Benedetto expone su preocupación por la cuestión del ser humano en América. Esta novela es una novela americana, no por la dinámica editorial de sus primeras ediciones y lo accidental del gentilicio del escritor, sino precisamente porque el ardor de un continente nunca lo suficientemente analizado debía pensarse para entenderlo a través de cualquier lente, incluso el de un existencialismo colonial ficticio con rasgos de verosimilitud históricos y registro poético. De acuerdo con el mismo autor, las esencias de Zama son:

[...] el misterio y la aventura, la angustia, la muerte y la espera. Son temas universales. No obstante, para ilustrarlos en una obra ambiciosa, con la que me proponía, yo no tenía opción; solo americanos tenían que ser los personajes y el escenario. Y no cualquier punto de América, sino de un sitio de condiciones acentuadamente expresivas y significativas, que resultó ser el Paraguay, país que en el libro no está mencionado ni una sola vez.

⁵⁵ Nombres de calles, funcionarios, reservas naturales, ríos. Malva Filer (39-38) señala: «la escritura de Zama se apoya en un andamiaje [...] con múltiples referencias científicas e históricas.»

Diego de Zama pone de manifiesto este mismo fervor y escepticismo alrededor (paradoja flagrante) del sujeto americano cuando expresa: «Para nadie existía América, sino para mí; pero no existía sino en mis necesidades, en mis deseos y en mis temores.» (Di Benedetto, 2014:52) De este núcleo crítico al colonialismo y la emergencia del sujeto consciente en las condiciones de dominación, Graciela Maturo explica los niveles en los cuales lo histórico de *Zama* representa una perspicacia cronológica para dar cuenta del absurdo en una situación concreta en la biografía del continente americano: «El autor se mueve en niveles mucho más profundos y abarcadores que los del registro superficial de actos y circunstancias» (Maturo, 1969), pues el mismo Zama, motor narratológico del discurso dibenedettiano, confiesa que «todos, casi todos, somos pequeños hechos. Elaboramos presente menudo y, en consecuencia, presente aborrecible.» (Di Benedetto, *op. cit.*:227)

El colonialismo americano en *Zama* ejerce un poder metafórico en la narrativa de la novela. Es la extirpación de la libertad del sujeto escindido, la puesta en escena de un hombre enajenado, ultrajado. Por lo cual, la tensión interna en don Diego de volver hacia su hogar equivale al deseo implícito de replegarse en sí mismo en la memoria, la única plataforma inmaculada de la conciencia del protagonista. Cuando el narrador se interpela «[...] para buscar mi pasado: el hogar» (*Ibid.*:128) remite a una alarma de reconstrucción de la inocencia, de vuelta hacia el mundo americano a través del santo decir sí nietzscheano de los aún no enajenados, y por eso sostiene que los «[...] ciegos. Todos los adultos eran ciegos. Los niños, no.» (*Ibid.*:278) Lo absurdo aparece sin tregua cuando después de la década de espera para retornar a su hogar, o hacia la América de la utopía precolonial, el autor sigue deseando reconstruir el mundo en una situación en donde su conciencia pende de un hilo, mientras el eje narrativo mismo (que depende intrínsecamente del narrador-personaje) llega a su epílogo.

Volví de la nada. Quise reconstruir el mundo.

Comprendí que era yo, el de antes, que no había nacido de nuevo, cuando pude hablar con mi propia voz, recuperada, y le dije a través de una sonrisa de padre:

—No has crecido...

A su vez, con irreductible tristeza, él me dijo:

—Tú tampoco.

(*Ibid.*:294)

2. Sexualidad y poder. La obra de Antonio Di Benedetto, fantástica por sus intensiones y estrategias, fue creada bajo la figura de Sigmund Freud, entre otros. La pulsión entre el Tánatos y el Eros sintetiza su pugna en acciones concretas colocadas en tres planos: el amor, la sexualidad y la posesión. Sin embargo, el inconsciente freudiano es eminentemente instinto en *Zama*; la posesión sexual, la tendencia hacia un modelo de alteridad que en lo blanco, lo europeo y lo occidental disfraza

su inferioridad en la batalla efímera de la penetración a la mujer peninsular. Freud, en *Zama*, parece más bien Bataille porque la ambivalencia ingente es de sexo y muerte durante la dinámica de las luchas por la dominación y la legislación de la libertad. Pero Di Benedetto no erotiza estos paréntesis de la narración con propósitos superficiales, más bien poetiza la sexualidad, la hace sintaxis a la vez que metonimia de las angustias y las ausencias alrededor de los conflictos internos de don Diego de Zama.

Los diez años de Zama en Asunción del Paraguay presentan numerosos episodios ejemplificantes de esta literatura batailliana. Incluso, Zama engendrará un hijo fuera del matrimonio, se enamorará de una mujer blanca emparentada con las altas esferas de influencia colonial y seducirá a negras nativas. Zama afirma que «ninguna disculpa cabe frente al instinto que nos previene y no respetamos» (*Ibid.*:14), y suma: «ningún hombre —me dije— desdeña la perspectiva de un amor ilícito. Es un juego, un juego de peligro y satisfacciones.» (*Ibid.*:34) Lo lúdico, estos signos del peligro y las satisfacciones, ratifican las hipótesis del erotismo de George Bataille en la conciencia de la opacidad de los sujetos dibenedettianos, opacidad inmersa en el orgasmo entendido como momento de claridad.

En el sexo, uno no tiene que guardar su compostura digna, decorosa y racional, sino todo lo contrario. En el acto sexual, se aflojan los miedos relacionados con la muerte, con la moral y con la incoherencia, y por ello, posibilita una intensificación de la vida, al sacarla del orden y la rutina propias de la vida humana [...] La perturbación erótica inmediata nos da un sentimiento que lo supera todo; es un sentimiento tal que las perspectivas sombrías vinculadas a la situación del ser discontinuo caen en el olvido. (Bataille, 2007:36)

Encerrado en su espera, «no con dureza, sino con ausencia» (Di Benedetto, *op.cit.*:19), Zama buscará cortar la relación de subalternidad en la posesión de una mujer blanca. Una movida en donde la culpa es reemplazada por la erotización de la conciencia y los objetos de deseo.

—¿Solo blanca ha de ser?
—¡Y española! —respondí con arrogancia.

(*Ibid.*:31)

En el debate entre civilización y barbarie, Diego de Zama no cede totalmente a la fragmentación de sus características reflexivas. Él, entidad pensante y creadora del flujo narrativo de la novela, sigue elevando al erotismo a estructuras poéticas ajenas a la frívola concreción del instinto porque lo visceral de Zama se corresponde a una actitud de contra-hegemonía y no a una encarnación de la bestialidad. Es por eso que recurre a construcciones de significado tan polivalentes y estéticas como esta: «Solo mis labios tomaba y a través del beso, como en una absorción, parecía llevarme allá, adonde no sé, ni nada hay, nada es.» (*Ibid.*:228) Y como esta: «En el amor del enamoramiento hay un requisito de encanto ideal.» (*Ibid.*:87)

Tanta es la ambigüedad del sujeto dibenedettiano en *Zama* que su naturaleza es la síntesis de sus contradicciones. «Yo era el caballo sobre la raya y la orden de salida se difería» (*Ibid.*:81), dice don Diego. El anhelo inacabado empero insatisfecho de su retorno en la memoria hacia su hogar determina un comportamiento errático pero nunca se desplaza de su agudeza intelectual y sigue admitiendo el peso aplastante de las condiciones de existencia colonial, o universal; este es, en definitiva, el discurso significativo de *Zama*.

3. **Cuerpo, sensualidad y deseo.** Poseer su pasado es retomar su libertad. Di Benedetto, en el amplio abanico de las elipsis narrativas de esta novela, enfrenta a su personaje con su reflejo y se increpa: «[...] desprecio a todos los hombres por su amor de posesión.» (*Ibid.*:72) Es abatido por la anagnórisis de su derrota. Podemos reconocer, en las palabras de Žižek, que «el deseo no es simplemente el deseo por cierta cosa, es siempre también el deseo por el deseo mismo»⁵⁶ (2012). Por esta razón, la poetización de la sexualidad es la estrategia mediante la cual Di Benedetto hace de Diego de Zama un sujeto dual problemático, y el deseo de la consumación del deseo mismo, siempre reprimido o circular, dibuja una faceta del absurdismo camuseano, símil de Sísifo. Aquí, la identidad es fundamental y la sexualidad ayuda a interpretarla. El sexo consiste en descubrir en los límites del cuerpo la sensación en que se diferencia el yo del mundo. Diego de Zama precisa de la Otredad para saberse a sí mismo existente en la niebla de la espera. Jean-Luc Nancy interpreta esto con bastante singularidad.

Los cuerpos se cruzan, se rozan, se apretujan, se estrechan o se enfrentan: tantas señas se hacen, tantas señales, apelaciones, advertencias, que ningún sentido más-allá-del-sentido [outré-sens] o son un exceso [outrance] de sentido. Por eso un cuerpo parece cobrar sentido solamente cuando está muerto —en la muerte o en el sexo—. (Nancy, 2007:19-20)

4. **Silencio y metaliteratura.** El silencio es el factor común en la literatura dibenedettiana. De allí el epígrafe introductorio a este capítulo. Simone de Beauvoir reconoce en la ficción urdida con artesanía filosófica la única expresión valedera de nuestra ignorancia frente a todo. Diego de Zama, el primer aventurero del ser hacia sí en la trilogía, entiende al silencio en la inmovilidad de toda esperanza, o en el reconocimiento de una nueva fe trasladada al fondo de sus grietas existenciales. Porque «lo real me resultaba inasible» (Di Benedetto, *op.cit.*:51) y «me pregunté, no por qué vivía, sino por qué había vivido. Supuse que por la espera.» (*Ibid.*:286) La justificación de la pervivencia de esta conciencia narrativa subsiste en el silencio.

⁵⁶ En *The pervert's guide to ideology*.

Deviene del silencio dibenedettiano otro factor secundario no menos importante: la escritura. *Zama* tematiza a los escribientes, a la literatura y los motivos del arte escrito. Breves momentos en que una deliberada elisión verbal y la sucesiva transposición de los temas centrales se detienen para dar lugar a giros en torno a pequeños aforismos metaliterarios. La literatura, «esas palabras que entran sin alternativa de olvido» (*Ibid.*:18) es el arte de la publicación de los «libros [que] se hacen solo para la verdad y la belleza» (*Ibid.*:154). Esta teoría dibenedettiana incluso discute el ritual transformativo de la escritura en la autoría, pues «quien escribe un libro, a veces, es capaz de acciones de desprendimiento» (*Ibid.*:158). Una doctrina talvez exigua en su apariencia explícita, pero la literatura es otro personaje dibenedettiano en esta novela (que se prolonga en su producción novelística posterior). Manuel Fernández, escritor y escribiente en el argumento de *Zama*, personifica a la literatura manifestando una actitud ausente pero observadora, marginal pero atenta, silenciosa pero dicente.

Finalmente, don Diego de Zama, sabedor de su empresa fallida en la consumación del deseo de retorno, solo espera el último momento adecuado para silenciar absolutamente cualquier voluntad con la muerte, maximización de lo silente. La tensión interna de la novela parece resolverse desde la primera de las tres partes en que está separada⁵⁷ y el resto será el fluir de una conciencia narrativa que se apaga pero en un crepúsculo lúcido o alumbrante del secreto interior de Zama que mientras se cuenta hace literatura.

Nada me importaría mi propia muerte, creí también, y me acometieron unas ganas fuertes de no ocuparme ya de cosa alguna, de no retornar ni a mi cuarto ni a la calle ardiente y polvorienta, de echarme allí mismo, aunque fuese en el suelo, y descansar, descansar. (Ibid.:61)

⁵⁷ Año 1790, año 1794 y año 1799.

B. *El silenciero*, la prolongación del silencio de Zama

El silenciero es la segunda novela de la trilogía dibenedettiana. La continuación de la angustia del funcionario colonial en la primera novela de Di Benedetto adquiere en este texto rasgos de modernidad, pero acentúa toda la identidad opaca de Diego de Zama en un personaje sin nombre cuya obsesión es una paranoia, física y metafísica, producida por el ruido de la sociedad industrializada que lo quebranta hasta la locura y al extremo de una apatía por cesar el trino de la conciencia y el ruido.

El acoso de este ruido es la onomatopeya de una realidad aplastante. El ruido es, para el personaje innominado de *El silenciero*, una entidad subjetiva, probablemente un remedo de la cotidianidad⁵⁸. Este ruido pasa a existir tanto afuera como adentro del hacedor de silencio. Los ámbitos del ruido son abstractos y sensibles, exteriores y subjetivos. Por lo tanto, estos aullidos molestos causan una perturbación existencial y oscurece al mundo del sonido (armonía) bajo una capa de ruido (distopía).

En esta novela, Antonio Di Benedetto mantiene el eje narrativo en un narrador-protagonista y reverbera la misma economía del lenguaje que en toda su obra inicial. La innovación de estilo para la legibilidad y la contraposición de núcleos con significado (personajes y sus discursos) aparece en *El silenciero* con un personaje reflejo o *alter ego*: Besarión. El ritmo omnipresente de la conciencia del protagonista no tiene refugio permanente como en *Zama*, sino que discurre en constantes espacios de comparación. Besarión es el héroe moderno, una especie de sujeto errático que intenta comprender. El hacedor de silencio, discurso eminente de esta novela, es el anti-héroe. Un sujeto cosificado, desposeído e inerme ante la contingencia y la fatalidad.

Innominar al protagonista, según Dapaz Strout, es una estrategia filosófica literaria porque «no es nadie. La falta de nombres y apellidos de la mayoría de los personajes que son más que nada roles, fuerzas o funciones alude a la falta de identidad, porque esta se asocia con el nombre.» (1976:32) Di Benedetto narra entonces la crónica de un hombre muerto, el sujeto moderno fulminado por la modernidad degradada de su cultura y la pujante e indetenible industria. *Zama* es el relato de la espera; *El silenciero*, la muerte de esa espera. Frente al absurdo, *Zama* tiene una leve esperanza, pero el hacedor de silencio incluso carece de escapatorias interiores, momentos de confesión u ocasiones de salida del laberinto que ni en la cárcel, elipsis de la rebelión camuseana, alcanza salvación.

⁵⁸ «'Estar en el ruido'. Es la consigna. Han elegido y no por antojo pasa a ser el ruido signo o símbolo de lo actual.» (*Ibid.*:114)

La metaliteratura también trastoca esta novela. De hecho, paradójicamente, la literatura es para el innominado hacedor de silencio una vía para inventar un mundo distinto del experimentado⁵⁹. No es su búsqueda o el motivo funcional del anti-héroe, sino una demostración de las digresiones interrogativas del personaje y su espacio interior. La escritura es, por consiguiente, la conciencia interior del silenciero y la paradoja de su existencia en el absurdo. El contrasentido de esa vocación tendente de escribir el libro⁶⁰, que se escribe en simultáneo al transcurso de la novela, surge en las mismas palabras de Antonio Di Benedetto.

Al pronunciar una palabra estás rompiendo el silencio; [se trata, pues, que esa] palabra debe ser tan elegida, tan perfecta o tan apta para la comprensión de los demás que no rompa la armonía del silencio. (Precio, 1986:36)

La profundización de Di Benedetto en la palabra y en la literatura inició en *Zama*. Esta metaliterariedad consiste no tanto en hacer literatura dentro de la literatura, sino concretamente en dejar entrever una teoría de las funciones poéticas del signo lingüístico armónico y no ruidoso. De tal manera, en *El silenciero* se amplía la teoría del arte del escritor, un arte poético sugerido y sugerente. El narrador-protagonista profiere, de hecho, el apego hacia una estética elaborada en la literatura que subsiste por sí misma y no tanto en los medios de difusión, los círculos de influencia o los fabricantes de reputaciones. Di Benedetto, en esta novela de la trilogía, sugiere que la literatura se alimenta a sí misma. La tradición pervive con autonomía. Comenta el silenciero: «Mi convicción de que puedo escribir no presupone trato alguno con escritores, solo con libros.» (Di Benedetto, *op. cit.*:45)

El ruido orilla al hacedor de silencio hacia un páramo en donde el ejercicio de la invención se auto-representa en otro mundo íntimo, paralelo, interno y escritural. «Aquí mismo, donde el ruido parece sujeto a un ejercicio de invención» (*Ibid.*:34) es el motivo del querer acabar un libro o la voluntad de escribirlo. La tensión vuelve a ser interna, como en *Zama*, pero la subjetivación del conflicto se lee en la decodificación de un sistema literario anunciado, pero velado en su totalidad, al silenciero. Besarión lo acusa, porque «su aventura es metafísica... Usted la teje, sobre todo en la cabeza, con elementos sutiles, a partir de nada.» (*Ibid.*:177) El objeto de deseo del innominado, el constructo en que se entiende su función narrativa, es la escritura, pero una escritura dimanada de la soledad. Por lo tanto, esa escritura anhelada es el proyecto metafísico planteado por Besarión: una literatura del silencio, del yo hacia el yo, del ser hacia sí.

⁵⁹ «Siento el cerebro machucado; como si estuviese al cabo de un abnegado esfuerzo de creación. Como si hubiera escrito un libro.» (Di Benedetto, *op. cit.*:192)

⁶⁰ *El techo*, en *El silenciero*, es la novela sobre el desamparo que pretende el narrador-protagonista durante el decurso narrativo del texto.

De lo anterior, el aparato literario de la trilogía pasa a ser en *El silenciero* una expresión sintomática despreocupada por deconstruir el género novelístico para instalarse en un espacio virgen de la serie literaria; su neurosis se basta a sí misma en un intento por ser fiel a sí misma, y ahí se centra su originalidad. De allí la relevancia fundamental de la metáfora dibenedettiana del silencio y su fulgor metaliterario⁶¹. Esta preocupación, pues, se trata de una construcción novelístico filosófica donde operan procedimientos cuyas funciones estéticas pretenden estetizar y proponer teorías, al tiempo de exhibir la apremiante desazón individual de una realidad exterior inabarcable que antagoniza contra el sujeto ya no desde afuera, sino también desde su interior⁶². *El silenciero* es un rotundo modelo a escala del universo donde la tesis del silencio trascendental y la escritura sostienen la vigencia del absurdismo existencial en la narrativa del siglo XX.

La autosuficiencia de la trilogía, lo operativo de su sistema y la concomitancia de sus narrativas en torno al asunto poético del silencio resulta irrefutable entre *Zama* y *El silenciero*. Esta literatura del sujeto y la entrada del tópico de una teorización estética acerca de la literatura, allende de sus mutaciones internas en la historia de los estilos, lo explica con sobrada calidad el crítico Dominique Rabaté, quien en su momento intentó explicar los síntomas de la literatura francesa evolucionada y la posición de una suerte de epistemología literaria que devolvió al sujeto a la centralidad de sus intereses.

Justo en el declive de las grandes ideologías, en la muerte de los 'grandes relatos' explicativos, se produce una vuelta del sujeto individual, la conciencia de que las vidas se fragmentan. [...] Si la novela recupera sus prerrogativas, no puede olvidar que fabrica la realidad que describe según unas leyes que regulan su arbitrariedad. [La novela se tratará] de hacer funcionar simultáneamente la exhibición de sus procedimientos y el juego de la exposición de sus códigos. (Rabaté, 1998:93)

⁶¹ «Ha sido por prestarme a la seducción de las palabras: con sus rasgos de ideas parece que estuvieran descubriéndole algo a uno, como alertándolo sobre la naturaleza de sus capas profundas.» (*Ibid.*:152)

⁶² «Besarión me hizo un diagnóstico: 'Su aventura contra el ruido es metafísica.' Pretendió estar al corriente: 'Usted oye ruidos metafísicos.' 'Pero qué son, Besarión, los ruidos metafísicos?' 'Besarión dijo: Los que le alteran el ser. Los que se llevan adentro.'» (*Ibid.*:175)

C. *Los suicidas*, la consagración del aparato dibenedettiano

En 1969 se publica *Los suicidas*, la novela que sella la circularidad de la trilogía del silencio. Su tensión remite a los mismos motores narrativos de *Zama* y *El silenciero*: un sujeto distorsionado, deformado y deformante, angustiado por el problema del suicidio y una maldición intrínseca en la genealogía de su familia paterna. El narrador, igualmente personaje, sostiene la temporalidad y eje poético en tres partes⁶³ de la obra a través de un desfile de pesquisas periodísticas nacidas desde la raíz de un componente significativo⁶⁴. La soledad individual de las novelas precedentes se sustituye operativamente recurriendo a una colectivización del absurdo frente a la muerte y la voluntad del suicidio.

El narrador-protagonista, investigador, es acompañado por Marcela (símbolo de un pacto trágico y colectivo, además de Eros expiatorio), Bibi (subjektivación de la memoria), Julia (remedo del Eros cotidiano) y Blanca (presencia de la ciencia en la literatura, es decir, la literatura como búsqueda de la verdad). El sujeto se hace plural y la difuminación de su conciencia ya no corresponde ni a la memoria (*Zama*) ni a la huida del ruido a través de la escritura (*El silenciero*), sino a la edificación de modelos significantes. *Los suicidas* corresponde a una novela de búsqueda en la cual el sentido de las palabras, los actos y lo ajeno existente, o sea, el universo cognoscible, abundante de ausencias, debe legibilizarse, derramarse en sentido. Así, pues, la coherencia del aparato dibenedettiano se consagra en la metaforización de todas sus obras. Su búsqueda, y esta última novela lo deja patente, concuerda con una lógica de permanentes persecuciones por las esencias.

En *Los suicidas* se intercalan dos historias. Una se trata de la investigación de sucesivos suicidios a razón de una instalación de fotografías. La segunda relata la interioridad del innominado narrador-protagonista y su conflicto de amor y muerte. El amor, siguiendo lo propuesto por Bataille en el análisis de *Zama*, es la sublimación idéica del erotismo, pero es igualmente una búsqueda de la muerte de los cuerpos. Precisamente, esta pulsión de muerte es la coordenada que, junto al anhelo de significar lo vacío (1990) de los enigmas fotográficos⁶⁵ (objeto de deseo), atraviesa la narrativa del texto.

⁶³ La novela se divide, al igual que se *Zama*, en tres momentos: “Los días cargados de muerte”, “Interludio con animales” y “Las ordalías y el pacto”.

⁶⁴ Fotografías descontextualizadas. Desprovistas de significado, pero susceptibles de cargarse de un relato que las releve de su insustancialidad aparente.

⁶⁵ Es el *punctum* de Barthes. «La reproducción fotográfica constituye un núcleo generador de discursos interpretativos que se desprenden de la imagen misma.»

El absurdo es, en el plano general elíptico de la narrativa, esa otra imagen reproducida e impuesta, arrojada sin significado pero capaz de alterar la matriz existencial de la subjetividad. La investigación intentará entender el suicidio de casos específicos de personas y animales; y a su vez, recopilar todas las apologías y discordancias filosóficas en párrafos donde se recojan las posturas de la tradición. Cercano a ese plano opera otra narrativa secreta en la cual el innominado intentará entender otra imagen que se cierne sobre él. Un elemento tan profundamente conmovedor en la dialéctica de la mismidad y la ipseidad del sujeto sin nombre que la novela parte y acaba en ese *punctum*. Esta variable operativa tiene su raíz biográfica y su origen ficcional.

En Los suicidas la motivación fue la tragedia familiar que, con abundancia, se ha desencadenado en las últimas generaciones y ha diezmado mi parentela. Entonces, el ejemplo me incitó a meditar, no solo en el caso de los muertos sino a abordar el tema general de los suicidios, sus motivaciones, la moralidad o la inmoralidad del suicidio. Orquesté ese material tan abundante en forma de narrativa, encadenando episodios, porque el libro es una sucesión de episodios⁶⁶. (Néspolo, 2004:205)

Mi padre se quitó la vida un viernes por la tarde. Tenía 33 años. El cuarto viernes del mes próximo yo tendré la misma edad. (Di Benedetto, 2010:11)

La consideración de llevar a la muerte adentro se tematiza y se desarrolla. La auto-referencialidad o metaliterariedad de la novela se condensa en el acoplamiento de los dos relatos. La investigación del suicidio, comprimido a cuatro semanas, versa igualmente acerca del suicidio subyacente de pensarse en una espiral de la muerte misma. Simultáneamente, Di Benedetto maquina otra aportación a la doctrina estética iniciada en *Zama*.

Investigación, periodismo, ritualidad, religión, moral, muerte y vida, todo en el cobijo de la busca de sentido, equivalen a la vertebración de un concepto de la autoría: la de un ser nacido de un acto de desprendimiento del mundo facultado para dotar al mismo de otro significado. Este giro es la apoteosis del aparato dibenedettiano. La metodología explícita, policial y periodística de *Los suicidas* expresa el silencio de la reflexión, el estudio y las perspectivas.

El absurdo, por consiguiente, acaba en esta novela porque el sujeto dibenedettiano se despeja de su opacidad inherente en su readaptación narrativa como un ser humano constructor de sentidos. Nacidos al mundo para fabricar relatos fundantes y comprender desde el espacio interior una realidad foránea, la desnudez de la conciencia anula el nihilismo y lo convierte en otro discurso que espera ser provisto de motores conceptuales, talvez el de la invención o más concretamente el de la literatura. Di Benedetto, en *Los suicidas*, hace de la tesis del suicidio un sostén narratológico accesorio para dar cabida a una teoría descomunal: la del escritor y sus silencios.

⁶⁶ Raíz biográfica en la genealogía de Antonio Di Benedetto.

Por ello, la parte conclusiva de la novela se cierra de esta manera:

Debo vestirme porque estoy desnudo.

Completamente desnudo.

Así se nace.⁶⁷

(Ibid.:196)

A partir de lo anterior es factible alcanzar una noción más clara al respecto de un aparato de la trilogía fundamentado desde el silencio metafórico.

Tabla 6. Síntesis de la trilogía

	Tema	Ámbito y situación cronológica	Tiempo narrativo	Conciencia narrativa	Subtexto filosófico	Propósito interno
<i>Zama</i>	La espera	Asunción del Paraguay, última década del siglo XVIII	Presente del indicativo	Diego de Zama (narrador protagonista)	Existencialismo	El retorno al origen
<i>El silenciero</i>	La metafísica del silencio	América Latina, algunos años después de la primera mitad del siglo XX		Narrador innominado y protagonista	Absurdismo	Huir del ruido
<i>Los suicidas</i>	La construcción de sentido ante el suicidio	Indefinido		Vitalismo	La escritura	

⁶⁷ En el epílogo de la novela, el narrador-protagonista decide vivir impelido por una nota y por el renacimiento a un mundo desde la luminosidad de un espacio interior silenciado capaz de significar el absurdo y sus esferas deshabitadas de razones.

V. LA OBRA DIBENEDETTIANA EN EL PRE-BOOM

A. Centros de poder

Dentro de la mística de todo fenómeno estético literario, especialmente en el siglo XX y XXI, existe una variable de carácter receptivo de mercado paralela a esta supuesta espiritualidad histórica de la creación literaria. Esto es la desviación del interés de la obra en cuanto obra a favor de la obra = producto en tanto relación con una institucionalidad multiplicadora o anuladora, es decir, legitimadora del hecho estético. Este canon, a veces regido por una comunidad abstracta y otras por grupos editoriales, centros de poder cultural o agentes literarios concretos se entrelaza con obras que por sí mismas buscan sus vías de auto-legitimidad e instalación en el imaginario de la tradición literaria.

A veces con éxito y otras con rotundo fracaso, los proyectos literarios = editoriales no son procedimientos especulativos e inocentes. Ámbitos colindantes e institucionales, generadores de influencias en el mercado cultural, revuelven la tentativa naturalidad de la obra de un escritor y su desenvolvimiento dentro de ciertos grupos. Los ejecutantes de las estrategias editoriales y los teóricos propagandistas de reputación, representan un componente preponderante, aunque no determinante, en los anales del canon.

Incluso el Estado, a niveles simbólicos (Althusser, 1969) y en periodos históricos concretos, ejerce controles disimulados pero innegables sobre los destinos de un discurso cultural concreto (v.gr. la trilogía dibenedettiana). La popularización de la obra de Antonio Di Benedetto estuvo ciertamente vedada debido a la politización extrema de la Argentina en los años 70. La normalidad del flujo editorial de la obra dibenedettiana se truncó al obligarlo a un exilio paupérrimo, convirtiéndolo en un autor mítico y de culto para minorías.

Incluso otro factor anterior parece haber condenado la notoriedad de su obra. Mendoza, ciudad natal del autor, nunca tuvo el brío cultural que sí disfrutó la ciudad de Buenos Aires. Aunque Di Benedetto navegó solo despegándose del regionalismo en una impronta estilística renovada, experimental, universal; y aunque se le refiere la fundación, en español, de la literatura objetivista, no es considerado dentro del canon hispanoamericano o siquiera parte de la cohorte bisagra entre la nueva novela y el Boom.

Di Benedetto desarrolla mucho más a fondo y con mayor lucidez las experiencias de la literatura. Deja hablar a las cosas, y son ellas las que revelan, en su obra, el dramatismo de la existencia [...] Di Benedetto no llamó a su ensayo literatura objetiva, sino experimental; era para él una entre tantas posibilidades expresivas y no se proponía a transformarla en vía exclusiva o excluyente. (Solá González, 1965)

La nueva novela en América Latina, según refieren algunos textos, fue una recomposición de las preocupaciones literarias en el continente americano. Un salto del regionalismo hacia la universalidad o una globalización del hiperlocalismo. En este momento, autores de novela como Miguel Ángel Asturias o Alejo Carpentier particularizan el surrealismo en realismo maravilloso, readaptando la operatividad narrativa tradicional heredada del modernismo y las vanguardias, dando lugar al advenimiento del interés de Europa y de América por la novela hispanoamericana. Después, el Boom latinoamericano, una explosión editorial de la literatura escrita por autores americanos, usualmente protagonizada por los nombres de Gabriel García Márquez, Mario Vargas Llosa, Carlos Fuentes y Julio Cortázar entra en vigor. El azar de toda una confluencia de escritores prolíficos que escriben fuera de América con una calidad prosaica regenerada y bajo la tutela mercadológica de agentes editoriales.

B. Sellos de marca o enunciación de la originalidad

No obstante lo anterior, la obra dibenedettiana puede reclamar su lugar en ese espacio anticipatorio del protagonismo literario hispanoamericano en el plano mundial. Su literatura no dista cualitativamente de las obras de Juan Carlos Onetti o de Ernesto Sábato; tampoco de la fantasía borgeana o de la creatividad narrativa de Julio Cortázar. Aun más, la trilogía del silencio, culminación de una trayectoria editorial limitada en cantidad a pocos libros, es suficiente para apelar a un juicio de inclusión de esta obra en el debate de ese reducido grupo de autores singulares que realizaron una propuesta experimental e innovadora.

Este escritor explotó el poder refigurador del lenguaje, generó una pedagogía filosófica de la vocación literaria que subsiste en el aparato silencioso de su narrativa y gestó un microcosmos tan autónomo como Santa María o Macondo a través de personajes cargados de un discurso con profundas raíces en el anfibológico propósito de lo humano. Esta literatura orgánica, biológica y trascendental es una extensión de las necesidades del hombre, de acuerdo con Di Benedetto. En sus palabras:

La literatura es un juego, un juego dramático y una ficción total; pero de todos modos, en ella se encuentra una asimilación y una trascendencia de tres factores esenciales: la fe, el miedo y los deseos. Lo fantástico [de ella] se halla en el embrión de [todas las necesidades] porque se engendra en la mente del hombre que no consigue explicarse las cosas extrañas que suceden en su entorno. (Néspolo, op.cit.:83)

C. El autor no está muerto

Ser poeta no es ambición mía, es mi manera de estar solo.
—Fernando Pessoa

La trilogía dibenedettiana es un proyecto lineal tendido sobre la literatura misma. Es una propuesta teórica acerca de lo escritural artístico, las funciones de la belleza en la palabra y la naturaleza del autor. *Zama* prepara el campo simbólico a través de la espera. *El silenciero* establece la voluntad de la escritura readecuando el componente metafísico del silencio a la interioridad del ser diciente. *Los suicidas* marca, finalmente, la fabricación deliberada de sentido. En consecuencia, estas novelas reivindican al autor en una coyuntura de dicotomías tendentes a sacrificar el vínculo entre el autor y su obra a favor de otros hermeneutas (lector = soberano).

Si bien Antonio Di Benedetto no renegó de lo que en un futuro llegaría a postularse en la teoría barthesiana, es decir, en «la reinstauración del lector en su sitio, suprimiendo el prestigio del autor» (Barthes, 1968), el mendocino anticipó una teoría alternativa inmiscuida en el subtexto de su trilogía. Este autor argentino adentró al silencio en el eje de todo el aparato semántico de estas tres novelas. El silencio es la conciencia narrativa de los personajes protagonistas fuertemente interesados en proyectar universos discursivos con un matiz de duda permanente. Esta actitud performativa supone, en realidad, la preeminencia del autor en la voz narrativa de la ficción. Un texto literario no es literario solo sí mismo porque si bien el autor no está presente cual figura cívica o histórica, sí lo está desde una posición simbólica textual, desde la cual continúa escribiendo y afianzando o negando la literariedad de su discurso. Un autor es también texto con pretensiones de posterioridad. La sobrevivencia de la autoría radica en la consideración del artista-escritor como sinónimo de texto, uno fraguado en los intersticios de su obra. En consecuencia, la muerte del autor en la teoría de Barthes se interpreta aquí solo de acuerdo con la anulación de la historicidad vital de Di Benedetto. No obstante, apela a reconsiderar el binomio obra-autor indisoluble de una misma mitología estético literaria.

La metáfora más honda de la operatividad del silencio en la trilogía dibenedettiana descansa en una omnipresencia anegada de ausencias. Esa es la nueva autoría. Una escritura urgida por la duda y siempre orientada hacia el silencio. El autor de la teoría dibenedettiana es su obra misma en tanto que las claves de la interpretación de su literatura perviven en un tejido cuya faz encara al lector solamente a través de los contenidos abstractos del sujeto escritural, del Yo atrás de la palabra, el habitante del lenguaje. Alejado de todo principio de certidumbre en la narrativa, el autor es soledad pura y silencio en las hendiduras filosóficas de su producción de sentido. Probablemente esta proposición, el silencio como sintaxis, afianza en definitiva la plenitud atípica de una obra relegada a los sigilosos y a los anaqueles marginales de la Biblioteca.



VI. CONCLUSIÓN

El estilo de la escritura de Antonio Di Benedetto procede de la acrisolada convergencia del regionalismo de la Generación del '25, la literatura fantástica, el advenimiento de las nuevas formas narrativas propuestas por la literatura objetivista o evolucionada y el traslado de las herramientas narrativas del cine hacia el plano de la elocución literaria. En la primera etapa de Antonio Di Benedetto, cual escritor de cuentos, se entrevé su preocupación posterior. Los factores de esta escritura están condicionados por la fe, el miedo y el deseo.

La etapa subsiguiente, es decir, la maduración estética de su proceso de cuentista dentro del paradigma de la literatura fantástica constituye, en la obra del mendocino, la primera elisión estética de su discurso narrativo. Luego, en una tercera etapa, valiéndose de la degeneración de la verosimilitud del fenómeno de lo real, Di Benedetto redirigió sus intenciones hacia la filosofía, es decir, la poetización de la conciencia narrativa en la búsqueda de la verdad.

El repertorio de lecturas existencialistas y absurdistas de Antonio Di Benedetto determinó el espectro narrativo de su trilogía. Concretamente, Arthur Schopenhauer, Søren Aabye Kierkegaard, Jean-Paul Sartre y Albert Camus establecieron el panorama de sus influencias. De estas figuras referenciales y sus conceptos sobresalientes, el escritor argentino elaboró un argumento trilógico. *Zama*, *El silenciero* y *Los suicidas* son las novelas dibenedettianas que conforman un aparato novelístico cuyo asunto gira en torno a la metafísica del silencio, la espera ante el absurdo y la muerte.

Esta trilogía del silencio ofrece una teoría estética de la literatura, los procesos de la creación, el sentido de la autoría y la hermenéutica en la lectura. En definitiva, la obra de Antonio Di Benedetto es un referente latinoamericano en la historia de la literatura universal cuya ausencia en el canon durante el intervalo de la nueva novela y el Boom estuvo marcada por la debilidad de la maquinaria cultural de su entorno y el exilio forzado del escritor durante la dictadura militar argentina de los 70.

VII. BIBLIOGRAFÍA

- Almada Roche, A. 1984. "Antonio Di Benedetto: Entre los grandes narradores argentinos" en La Prensa. Domingo 26 de febrero de 1984. Buenos Aires. P. 6
- Barrenechea, Ana María. 1978. *Ensayo de una tipología de la literatura fantástica. De Sarmiento a Sarduy*. Caracas. Pp. 87-103.
- Barthes, Roland. 1968. *La muerte del autor*. Paidós [1983]. Pp. 1-5
- _____, 1980. *El grado cero de la escritura*. 4ª ed. Siglo veintiuno editores, s.a. México. Pp. 78-79
- _____, 1998. *Introducción al análisis estructural de los relatos en Barthes, Eco Todorov, y otros, Análisis estructural del relato*. México, Ed. Coyoacán. P. 8.
- _____, 2009. *La cámara lúcida*. Planeta. Pp. 208
- Bataille, G. 1999. *Las lágrimas del Eros*. Tusquets. P. 36
- Belaval, Yvon. 1979. *La filosofía en el siglo XIX*. Siglo xxi editores. Pp. 493
- Benjamin, Walter. 2014. *La obra de arte en la época de su reproductividad técnica*. Trad. Andrés E. Weikert. [En: monoskop.org]
- Bessiere, Irene. 1974. *Le recit fantastique – La poétique de l'incertain*. París. Larousse.
- Bloch-Michel, Jean. 1967. *El presente del indicativo*. Guadarrama. Madrid. P. 65
- Bloom, Harold. 2011. *Anatomía de la influencia. La literatura como modo de vida*. Taurus. México. Pp. 415
- Borges, Jorge Luis. 1976. *La literatura fantástica*. Ed. Culturales Olivetti. Buenos Aires. P. 5
- Braceli, Rodolfo. 1972. *Un escritor en serio*. Gente. Buenos Aires. Pp. 84-88
- Brod, Max. 1955. *Franz Kafka, una biografía*. Emecé. Pp. 421
- Camus, Albert. 1953. *El hombre rebelde*. Losada. Buenos Aires. Pp. 400
- _____, 1999. *El mito de Sísifo*. Losada. Buenos Aires. Pp. 110-111
- Chejfec, Sergio. 1998. *Prólogo a Simurg*. Editorial Cinco. Buenos Aires.
- Cioran, Emil. 1997. *The temptations*. Peter Lang Publishing. New York. Pp. 228
- Dapaz Strut. 1976. "Di Benedetto o la muerte del hombre" en Megáfono. Julio de 1976. Pp. 31-46
- De Beauvoir, Simone. 1947. "Literatura y metafísica" en Sur. Nros. 147-149. Buenos Aires. Pp. 289-301
- Deleuze, Gilles. 1987. *La imagen-tiempo*. Paidós. Barcelona. P. 21

- De Man, Paul. 1984. *Autobiography as de-facement en: The retrhoric of romanticism*. Columbia University Press. New York. Pp. 67-81
- Di Benedetto, Antonio. 1972. *Nuestra experiencia frente al cine y la literatura*. Universidad Nacional de Cuyo. Mendoza. Pp. 15
- _____, 2005. *El pentágono*. Adriana Hidalgo editora. Buenos Aires. Pp. 153
- _____, 2008. *Sombra, nada más...* Adriana Hidalgo editora. Buenos Aires. Pp. 305
- _____, 2010. *Aballay*. Adriana Hidalgo editora. Buenos Aires. Pp. 156
- _____, 2010. *Los suicidas*. 4ª ed. Adriana Hidalgo editora, Buenos Aires. Pp. 196
- _____, 2014. *Zama*. 8ª ed. Adriana Hidalgo editora. Buenos Aires. Pp. 294
- _____, 2015. *Cuentos completos*. 4ª ed. Adriana Hidalgo editora. Buenos Aires. 700
- _____, 2015. *El silenciero*. 5ª ed. Adriana Hidalgo editora. Buenos Aires. Pp. 192
- Ezequiel Martínez Estrada. *Radiografía de la pampa y La cabeza de Goliath* (sobre el desequilibrio entre la capital y el resto del país).
- Filer, Malva. 1982. *La novela y el diálogo de los textos. Zama de Antonio Di Benedetto*. Oasis. México. P. 17
- García de León, Encarnación. 2000. *Literatura periodística o periodismo literario*. Instituto Cervantes. [En: cvc.cervantes.es] Pp. 335-346
- Goloboff, Mario. 1996. "Zama, de Antonio Di Benedetto: el narrador y su sombra" en *Atípicos en la literatura latinoamericana*. Oficina de publicación del Ciclo Básico Común. Universidad de Buenos Aires.
- Iser, Wolfgang. 1974. *The implied reader: patterns of communication in prose fiction from Bunyam to Becket*. Baltimore. Pp. 164
- Jolivet, Regis. 1950. *Las doctrinas existencialistas. De Kierkegaard a Jean-Paul Sartre*. Gredos. Madrid. Pp. 510
- Kern, Edith. 1970. *Existential thought and fictional technique: Kierkegaard, Sartre, Beckett*. New Have and London. Yale University. Pp. 370
- Kristeva, Julia. 1969. *Semiotiké. Recherches pour une sémanalyse*. Seuil. París. Pp. 237
- Lorenz, Günter. 1971. "Análisis y literatura" en *La Nación*. 18 de julio de 1971. Buenos Aires.
- Lotman, I. 1973. "Sobre el contenido y la estructura de la literatura artística" en *Semiósfera Vol. I*. Reproducido por Cátedra. Madrid. Pp. 161-181
- Magny, Claude-Edmond. 1972. *La era de la novela norteamericana*. Goyanarte. Buenos Aires. Pp. 44-47
- Martínez Estrada, Ezequiel. 1967. *En torno a Kafka y otros ensayos*. Seix Barral. Barcelona. P. 30

- Matamoro, Blas. 2016. *Roland Barthes, diletante*. Cuadernos Hispanoamericanos. [En: [issuu/cuadernoshispanoamericanos/rolandbarthes](#)] Pp. 16
- Maturo, Graciela. 1987. "La aventura vital en la creación de Antonio Di Benedetto" en *Páginas escogidas de Antonio Di Benedetto*, seleccionadas por el autor. Buenos Aires.
- Nancy, Jean-Luc. 2007. *58 indicios sobre el cuerpo*. La cebra. Argentina. Pp. 68
- Néspolo, Jimena. 2004. *Ejercicios de pudor. Sujeto y escritura en la narrativa de Antonio Di Benedetto*. Adriana Hidalgo editora. Pp. 364
- Olney, James. 1972. *Metaphors of self: The meaning of autobiography*. Princeton. Princeton University Press. Pp. 30-31, 34
- Olney, Michael. 1980. *Autobiography and the cultural momentum*. Princeton. Princeton University Press. Pp. 22-23
- Picado Sotela, Sonia. 2015. *Jean-Paul Sartre: una filosofía de la libertad*. [En: [inif.ucr.ac.cr](#)] Pp. 301-321
- Precio, P. 1986. Entrevista con Antonio Di Benedetto: "La soledad como protección" en *Quimera*. Barcelona. P. 36
- Rabaté, D. 1998. *Le roman français depuis 1900*. París. P. 93
- Rama, Ángel. 1985. *Transculturación narrativa en América Latina*. Siglo XXI. México. P. 53
- Rey, Carlos. 2008. *Las otras lecturas de Freud. Psicoanálisis y literatura*. [En: [scielo.isciii.es](#)] Pp. 145-155
- Roa Bastos, Augusto. 1969. *Reportaje a la tentación de la muerte*. Galerna. Buenos Aires. P. 17
- Rodríguez Monegal, Emir. 1969. "La nueva novela latinoamericana" en *Narradores de esta América*. Alfa Vol. I. Montevideo. Pp. 11-49
- Roig, Arturo Andrés. 1964. *Los diversos aspectos de la vida cultural de Mendoza entre 1915 y 1940*. Editorial Fasanella. Mendoza.
- Rojas, Ricardo. 1924. *Eurindia*. Librería de la Facultad de Juan Roldán. Buenos Aires. Pp. 325-328
- Ricoeur, Paul. 1977. *La metáfora viva*. Ediciones La Aurora. Buenos Aires. Pp. 317
- Robbe-Grillet, Alain. 1964. *Naturaleza, humanismo, tragedia*. Barcelona. Seix Barral. Pp. 79-81.
- _____, 1973. *Un camino para la vida futura*. Barcelona. Seix Barral. P. 25
- Rousseau. «Ensayo sobre el origen de las lenguas». En *Ejercicios de pudor. Sujeto y escritura en la narrativa de Antonio Di Benedetto*. Adriana Hidalgo editora.
- Sábato, Ernesto. 1964. *Las pretensiones de Robbe-Grillet en El escritor y sus fantasmas*.
- Solá González, Alfonso. 1965. "El primer cuento objetivista de lengua española" en *Voces*.
- Sartre, Jean-Paul. 2004. *El ser y la nada*. Losada. Pp. 478
- Urien Berri, Jorge. 1989. *Antonio Di Benedetto, el autor de la espera*. Emecé. Pp. 210

- Urondo, Francisco. 1971. "*Imaginación empírica y solidez narrativa de un escritor mendocino*" en La Opinión. 30 de noviembre de 1971. P. 7
- Vásquez, María Esther. 1984. "*Con Antonio Di Benedetto*" en La Nación. 14 de diciembre de 1984. Buenos Aires. P. 6
- Vax, Louis. 1965. *Arte y literatura fantásticas*. Eudeba. Buenos Aires. P. 6
- Wahnón, Sultana. 2010. *Ética y determinismo en el pensamiento de Georg Lukács*. Universidad de Granada. [En: biblioteca.com.ar] Pp. 55
- Zaragoza, Celia. 1979. "*Literatura y análisis*" en El país. 14 de enero de 1979. P. 4
- Zárate, Marla. 1998. *Camus*. Ed. del Orto. Madrid. Pp. 17-18