

FIGURAS INQUIETANTES: LA ALUSIÓN Y EL DESMONTE DE METÁFORAS EN DOS CUENTOS DE ANTONIO DI BENEDETTO

**DISTURBING FIGURES: ALLUSION AND DISMANTLING OF METAPHORS
IN TWO STORIES BY ANTONIO DI BENEDETTO**

Rocío COLMAN SERRA

Instituto de Humanidades y Ciencias Sociales – INHUS (Argentina)

rocio.colmanserra@gmail.com

Resumen: El escritor argentino Antonio Di Benedetto ingresó al circuito literario con la publicación de *Mundo animal* en 1956, es decir, en el marco de un período clave de la historia de la literatura en ese país, fundamentalmente para las producciones que, como es el caso de estos cuentos, se alinean dentro del universo de lo fantástico. Se trata de textos en los que se observa una deliberada búsqueda de ambigüedad a nivel lingüístico, que será central en toda su narrativa. Pero, además, se trata de prácticas de escritura que toman en consideración la plurivocidad, la complejidad que acarrearán los tropos y las figuras, que se corresponden con significantes, significados o signos no habituales.

En el presente artículo proponemos un análisis textual para diagramar lo que llamaremos aquí el «método Di Benedetto», asociado a lo fantástico. Se trata de relatos en los que la convivencia entre los diferentes órdenes de lo que se plantea como «normal» y «anormal» en el texto (Barrenechea) se inicia casi siempre mediante la combinación de dos operatorias: la introducción de la duda, a nivel del discurso y el trabajo sobre la alusión, la metáfora y el símil a nivel de los tropos y de las figuras.

Palabras clave: Fantástico. Di Benedetto. Metáforas. Ambigüedad.

Abstract: The Argentine writer Antonio Di Benedetto entered the literary circuit with the publication of *Mundo animal* in 1956, that is, within the framework of a key period in the history of literature in that country, fundamentally for productions that, as is the case of these stories, align within the universe of Fantasy literature. These are texts in which a deliberate search for ambiguity at a linguistic level is observed, which will be central to their entire narrative. In addition, these are writing practices that take into consideration plurivocality, the complexity that tropes and figures entail, which correspond to non-habitual signifiers, meanings or signs.

In this article we propose a textual analysis to diagram what we will call here the «Di Benedetto method», associated with Fantasy. These are stories in which the coexistence between the different orders of what is presented as «normal» and «abnormal» in the text (Barrenechea) almost always begins through the combination of two operations: the introduction of doubt, level of discourse and work on allusion, metaphor and simile at the level of tropes and figures.

Keywords: Fantasy. Di Benedetto. Metaphors. Ambiguity.

Lo fantástico, según Rosalba Campra, surge del choque entre dos órdenes irreconciliables entre los que no existe continuidad posible y, en consecuencia, entre los que no hay ni lucha ni victoria. Y continúa explicando que la superposición o entrecruzamiento de los órdenes representa la subversión absoluta del concepto de realidad. Desde esta perspectiva, la naturaleza de lo fantástico consiste «en proponer al lector el siguiente escándalo racional: no hay substitución [sic] de un orden por otro sino coincidencia» (2008: 27).

No se perciben demasiados problemas para concebir dentro de la anterior definición los relatos fantásticos de, por ejemplo, Julio Cortázar. Sus cuentos hacen coincidir y conectan a partir de los personajes, las categorías del yo, el aquí y el ahora con sus opuestos enunciativos: otro, allá y antes o después —así sucede, por ejemplo, en «Axolotl» (1956), «La noche boca arriba» (1956), «Lejana» (1951), entre otros—. Se trata de relatos que se construyen explotando la «incertidumbre» —según la clásica definición de lo fantástico propuesta por Todorov—, y afirmándose sobre esa inestabilidad¹. Los «pasajes» que propician el paso entre planos, es decir, del yo al otro, del acá al allá, del ahora al antes o después, funcionan a la manera de portales que, si bien se van abriendo paulatinamente —movimiento que se alcanza fundamentalmente a partir del trabajo sobre la sintaxis—, una vez que el pasaje se ha producido, el nuevo orden de cosas se instauro como definitivo: no hay escapatoria ni posibilidad de «regreso» para el hombre devenido en axolotl, o para el moteca a punto de ser sacrificado.

Los cuentos de Antonio Di Benedetto contemplan una característica particular: cuando lo extraño penetra en lo cotidiano, no lo hace para subvertir el escenario conocido, sino que se introduce en él y es percibido de forma natural. Todorov describe lo fantástico como un efecto evanescente, pero poniendo el foco particularmente en el sentimiento que produce la irrupción de lo extraño. Juzga que lo fantástico exige el cumplimiento de tres condiciones: la primera es que el texto debe obligar al lector a considerar el mundo de los personajes como un mundo de personas reales y a vacilar entre una explicación natural y una sobrenatural; la segunda es que la vacilación debe ser uno de los temas de la obra; la tercera, que el lector rechace tanto la interpretación alegórica como la interpretación poética del texto (1981: 30). A su vez, también reconoce que un texto no es solo el producto de una combinatoria preexistente —combinatoria constituida por las propiedades literarias virtuales—, sino también una transformación de esa combinatoria (1981: 10). Lo fantástico en Di Benedetto parece vincularse no tanto a la irrupción de lo extraño —o a la sorpresa que esa irrupción podría generar en el personaje— sino más bien a cómo lo extraño es asimilado de forma natural por el personaje. Este aspecto había sido detectado por Barrenechea, quien señalaba que el discurso fantástico experimentaba un «proceso de cambio en la utilización de los códigos y en la línea lógica de la historia narrada» (1991: 78). La estudiosa notaba que las producciones literarias de mediados de siglo XX, especialmente en Latinoamérica, transgreden las reglas de la tradición mimética y de la verosimilitud «seguidas antes aún en la literatura fantástica» (1991: 79). Frente a la propuesta de Todorov, Rosemary Jackson considera que la literatura fantástica nunca es «libre»: sus formas están determinadas por una serie de fuerzas que se cruzan e interactúan de diferentes maneras en cada obra individual. Lo fantástico

1 Para Todorov, lo fantástico surge cuando en un mundo que conocemos se produce un acontecimiento imposible de explicar por las leyes de ese mismo mundo familiar. El que percibe el acontecimiento debe optar por una de las dos soluciones posibles: o bien se trata de una ilusión de los sentidos, o bien el acontecimiento se produjo realmente. Lo fantástico ocupa el tiempo de esta incertidumbre. En cuanto se elige una de las dos respuestas, se deja el terreno de lo fantástico para entrar en el de lo extraño o lo maravilloso (1981: 24).

rastrea lo no dicho y lo no visto de la cultura: lo silenciado, invisibilizado, encubierto y ausente. Jackson propone entonces, por un lado, completar algunos de los vacíos que dejó Todorov respecto de las relaciones entre las formas de los textos y su formación cultural. Por otro lado, explicar que la literatura fantástica trabaja tan «descaradamente» con materiales de lo inconsciente que parece un poco absurdo intentar entenderla sin alguna referencia al psicoanálisis y a una lectura psicoanalítica de los textos. Lo fantástico se asocia con una literatura que intenta crear un espacio para un discurso distinto al consciente y es esto lo que lleva a su problematización del lenguaje del mundo, en su enunciación del deseo. Los rasgos formales y temáticos —imposibles— intentan encontrar un «lenguaje del deseo» (1981: 62). Por esta razón propone, contrariamente a lo considerado por Todorov, trabajar con las teorías de Freud acerca del inconsciente. Considera que existe una «zona paraxial» que representa lo fantástico: el mundo imaginario de este tipo de literatura no es ni completamente real —objeto— ni completamente irreal —imagen—, sino que está ubicado en algún lugar indeterminado entre los dos².

Existen otras diferencias que se detectan en la literatura de Di Benedetto respecto del modelo genérico tradicional delineado por Todorov y Jackson. De hecho, Premat considera que más allá de que el propio autor se sirvió de esa clasificación genérica —lo fantástico— para inscribirse dentro de la esfera del grupo Sur y principalmente de Borges, su adhesión explícita a la tradición de esa literatura poco convincente (2009: 100)³. Pero Premat también advierte que la «extrañeza» en sus textos surge de una exposición del lenguaje y de la escritura, de una exhibición de su artificio e inclusive de su dificultad. Un lenguaje trabado, impedido, alienado (2009: 106). Entra en este terreno el «espacio paradójico de la metáfora» (Rovatti) ya que, como se desarrollará en este artículo, las prácticas de Di Benedetto toman en consideración la plurivocidad, la complejidad que acarrearán los diferentes tropos. Las metáforas y figuras poéticas se corresponden con significantes, significados o signos no habituales, esto es, distintos de su correlato en la lengua ordinaria⁴.

-
- 2 En tal sentido, lo fantástico recombina e invierte lo real sin escapar de lo «real»: existe en una relación parasitaria o simbiótica con ese mundo «real» que parece encontrar tan frustrantemente finito. Es por este motivo que la presentación de imposibilidad no es en sí misma una actividad radical. Según Jackson, lo fantástico sólo resulta subversivo cuando el lector está «perturbado» por su forma narrativa dislocada, es ahí que introduce múltiples «verdades» contradictorias y vuelve a los textos polisémicos.
 - 3 Más allá de las observaciones de Premat, el de Di Benedetto no es un caso aislado. Existen numerosos autores de «lo fantástico» que no cuadran en ese modelo. Barrenechea propone atender al contexto intratextual y revisar los modos en que las narraciones fantásticas crean las categorías de lo normal y lo anormal, cuya confrontación conflictiva constituye la base del género. Observa que en la transformación diacrónica del género se va acentuando un proceso de cambio en la utilización de los códigos: «Éstos eran al principio fácilmente localizables en tiempo, espacio, y grupo social que los sustentaba, pero cada vez se ha convertido en más ambiguos, menos localizables, más heterodoxos en la manipulación de los datos y las convenciones del extratexto. Así se nota en muchos una subversión de la tradición mimética y del respeto a las reglas de verosimilitud, seguidas anteriormente aun en la literatura fantástica. Éstas anuncian en Hispanoamérica una nueva redistribución genérica de lo fantástico y lo maravilloso —complicada en algunos por la corriente del absurdo—, que tiende a concretarse en el llamado ‘realismo mágico’ o ‘realismo maravilloso’, con nombre y caracterización que ha favorecido las conclusiones y no ha logrado aún una formulación totalmente convincente» (1991: 79).
 - 4 Rosalba Campra explica que si bien todo enunciado es una trama formada tanto por lo que se dice como por lo que se calla, particularmente el universo literario de lo fantástico juega con esas posibilidades ofrecidas por la situación comunicativa (50-51).

Lo singular de su método es que la convivencia entre los diferentes órdenes de lo que se plantea como «normal» y «anormal» en el texto (Barrenechea) se inicia casi siempre mediante la combinación de dos operatorias: la introducción de la duda, en el nivel del discurso y el trabajo sobre la alusión, la metáfora y el símil en el nivel de los tropos y de las figuras⁵.

La duda a nivel discursivo se propone a partir de enunciados que parecieran ser afirmativos y que sin embargo encuadran dentro de las expresiones dubitativas. Así, el vaivén entre opciones sin definición genera un discurso en movimiento pero sin avance. Este uso de la duda se observa, por ejemplo, en el inicio del cuento «Bizcocho para polillas». En las primeras oraciones, un narrador protagonista cuenta sin ningún tipo de asombro que su cuerpo se está apolillando. La primera oración introduce una metáfora y lo hace además dando cuenta de que se trata de una figura propia del lenguaje ya que agrega, para referirse a ésta, el verbo «decir»: «Puede apolillarse una persona, se dice, cuando se retira, cuando hace de la soledad su compañera» (1953: 79)⁶. Pero las siguientes oraciones desmontan la metáfora, la corren del plano del discurso y la llevan hacia el plano de lo real representado: «Puede, sí; apolillarse. Es mi caso, como todos lo saben» (79).

Ana Camblong analiza el mecanismo metafórico en el contexto macedoniano y en su análisis encontramos algunos puntos de contacto con la escritura de Di Benedetto. La especialista observa que el sentido asociativo de las semejanzas adopta las formas más inusitadas e independientes. Se trata de «umbrales metafóricos» (Camblong) en los que la función referencial del lenguaje, la transparencia del discurso entra en «zonas de franca turbulencia e inestabilidad cuando la teoría del pensamiento creador pone la metáfora y la paradoja en funcionamiento» (2003: 275). En cierto sentido, el tradicional pasaje de lo fantástico estaría habilitado aquí mediante estos «umbrales metafóricos».

«Hombre perro». *Metáforas umbrales: las nuevas formas de lo incierto*

Algunos cuentos de Di Benedetto como «Bizcocho para polillas», «Hombre perro», «Volamos», proponen una situación en términos de tropos y figuras, fundamentalmente de metáforas y símiles que, si bien resultan extraordinarias —en el sentido de inusual—, no generan sorpresa en el narrador ni en el resto de los personajes. A su vez, se trata de relatos que tampoco asientan su discurso sobre un terreno estable: mediante el dispositivo de la duda, el narrador va desarticulando los mecanismos propios de la mimesis —tales como la congruencia causal— a través de la desautomatización de las metáforas del lenguaje corriente.

La palabra con la que comienza la primera oración de «Bizcocho para polillas» sitúa la cláusula dentro de los enunciados dubitativos al introducir el verbo «poder», con la acepción de «posibilidad». Luego, la expresión «se dice», atenúa aún más cualquier matiz de afirmación que se pueda percibir en ese enunciado. El tercer párrafo también prolifera en ese tipo de expresiones: comienza encabezado por el adverbio «quizás» al que se suma «posiblemente» y la expresión verbal «creo yo». Incluso la afirmación «en esto tiene que consistir» se lee como duda. Campra, al referirse a *Les oiseaux* (1953),

5 Tinianov da el nombre de formas a los «procedimientos» literarios y distingue estas formas de las funciones, entendidas como relaciones entre las formas. «Para Tinianov, la variabilidad literaria consiste en la redistribución de las formas y las funciones» (Ducrot, Todorov 2003: 174, 175).

6 Las citas de *Mundo animal* provienen de la edición de 1953, a excepción de los casos en que trabajamos con las modificaciones de la segunda edición. En estos últimos, las citas pertenecen a la edición de *Cuentos completos* (2009), de Adriana Hidalgo.

de Daphné du Maurier, resalta la notable insistencia durante todo el relato en el léxico de la posibilidad y entiende que la proliferación de «tal vez», «quizá», «puede ser», señalan «la tentativa de racionalizar el fenómeno» —una incomprensible invasión de pájaros— «y, al mismo tiempo, a causa de su marcada reiteración, subrayan la inutilidad de las explicaciones propuestas» (1991: 54). De manera análoga, en el cuento de Di Benedetto tanto la duda como las repeticiones ponen en evidencia la incapacidad de la lengua para nombrar lo inexplicable y, a la vez, impiden su avance: el propio discurso se frena sobre sí mismo por medio de las repeticiones.

Puede apolillarse una persona, se dice, cuando se retira, cuando hace de la soledad su compañera. Puede, sí; puede apolillarse. Es mi caso, como todos lo saben.

Todos lo saben, porque me ven; todos, asimismo, desconocen las causas. La opinión generalizada, no por generalizada, creo yo, acertada, es que siempre me resistí a los deportes o por lo menos al aire libre, al campo o simplemente a cualquier esfuerzo físico.

*Quizás induzca tales pensamientos mi cuerpo, ahora tan visible. Es, posiblemente, mi castigo. En esto tiene que consistir. Porque esto de apolillarse, esta palabra rancia que me ha ocurrido, tomó posesión de mí como menos podía esperarlo, sin haberlo esperado nunca, claro está (2009: 89, destacado nuestro)*⁷.

Las repeticiones generan una especie de eco que nos hace volver sobre lo dicho. Se suma a esto el recurso de la aliteración, que en el fragmento se lee en la oración: «La opinión **generalizada**, no por **generalizada**, creo yo, **acertada**, es que siempre me resistí a los deportes o por lo menos al aire libre». El participio «acertada» es uno de los cambios que Di Benedetto le imprime a la segunda edición del cuento. En su lugar, en la primera versión se leía «exacta» (79).

Tanto el empleo de adverbios de duda como las repeticiones a nivel sintáctico y las aliteraciones a nivel sonoro que retardan el relato y lo vuelven sobre sí mismo, contribuyen a instaurar la «vacilación» propia de lo fantástico como elemento distintivo del discurso.

El segundo procedimiento que permite vincular la narrativa de Di Benedetto con el modelo genérico de lo fantástico es el de la «alusión» —señalado por Barthes al respecto de Kafka—. Barthes, en «La respuesta de Kafka», propone una serie de características que son operativas para analizar la obra de Di Benedetto⁸. De hecho:

7 La cita pertenece a la segunda edición de *Mundo animal*, en la que se observa con mayor profundidad el trabajo sobre la repetición semántica y sobre la aliteración. En el siguiente apartado del presente artículo se analizarán con detalle esas modificaciones. Reproducimos a continuación el fragmento correspondiente a la primera edición a fin de que se puedan observar cómo algunos de los cambios están directamente relacionados con el dispositivo de la duda y de la vacilación generada por la repetición de sonidos y/o términos: «Puede apolillarse una persona, se dice, cuando se retira, cuando hace de la soledad su compañera. Puede, sí; puede apolillarse. Es mi caso, como todos lo saben. /Todos lo saben, porque me ven; pero todos, asimismo, desconocen las causas. La opinión generalizada, no por generalizada, creo yo, exacta, es que siempre me resistí a los deportes o por lo menos al aire libre, al campo o simplemente a cualquier esfuerzo físico. /Quizás induzca tales pensamientos mi cuerpo, ahora tan visible. Es, posiblemente, mi castigo. En esto debe consistir. Porque esto de apolillarse, esta palabra rancia que me ha ocurrido, tomó posesión de mí como menos podía esperarlo, sin haberlo esperado nunca, claro está» (79).

8 En «Del símbolo a la metonimia vía Kafka», Rafael Arce, uno de los principales especialistas de la obra de Di Benedetto, da cuenta del recorrido que la crítica realizó partiendo de la presencia de lo animal desde lo que él detecta como un tipo de «lectura negativa de la narrativa dibenedettiana» (2016: 126). Entre los trabajos críticos que han detectado las correspondencias y cercanías entre Di Benedetto y Kafka se destacan, además, los de Varela (2007) y Yelin (2010).

El mismo Di Benedetto ha remarcado en diversas oportunidades que Kafka figura entre sus lecturas más tempranas, junto con Dostoievsky y Pirandello. En el citado artículo Barthes señala respecto de la crítica sobre Kafka algo que también se observa en los estudios sobre Di Benedetto: se lo interroga poco; pues, dice, escribir a la sombra de sus temas no es interrogar. Para alcanzar a desentrañar su obra es necesario profundizar en los procedimientos narrativos, ya que ‘la literatura es un sistema signifiante cuyo ser está en la forma, no en el contenido o en la función’ (2003: 215). La narrativa de Di Benedetto, el ser de su literatura, es su técnica. Al igual que en Kafka, el sistema alusivo funciona como un signo inmenso que interroga otros signos. Pero es la precisión de su escritura, una precisión estructural y no retórica, la que habilita a la alusión (Barthes 2003: 193)» (Colman Serra, 2023: 222).

La alusión, recordemos, es una figura de pensamiento que consiste en referirse a una persona o cosa sin mencionarla, según el *Diccionario práctico de figuras retóricas y términos afines* (2018), de Viviana Fernández. En «Hombre perro», por ejemplo, se alude a la maldad innata de los hombres. Para ello es esencial la intervención tanto de las metáforas como de los símiles, figuras que se convierten en objetos plenos de los relatos y lo hacen a raíz de una intromisión de lo que se podría concebir como las «creaciones» de los personajes que se vinculan con la parte irreflexiva, imaginativa, «no concreta» y cuyo material de producción es siempre el lenguaje. Paralelamente a la enunciación de la palabra figurada, se genera un inmiscuirse de esas imágenes en el plano de la realidad representada —es decir en el plano que en principio se concibe siguiendo la lógica extratextual—.

En el cuento «Hombre-perro» la frase disparadora —que es, casualmente, la oración con la que comienza el relato— será a su vez la que estructure la trama y la que desencadenará el desenlace. Allí se lee: «Magissi me dijo: ‘La diferencia está en que usted cree que a veces los hombres se portan como perros y yo sé que todos los hombres son unos perros. Ésa es la diferencia entre usted y yo’» (41).

El juego con las figuras del lenguaje en la afirmación anterior es central para el conflicto y pone de manifiesto la concepción de lo fantástico trabajada por Di Benedetto. Su narrativa, fundamentalmente la que se corresponde con sus primeras publicaciones, tiende a proponer tramas en las que lo «extraño» tiene su origen, su nacimiento, en las producciones lingüísticas. Al vincularse siempre con lenguaje figurado, se trata de enunciados que promueven la ambigüedad. Así sucede con la metáfora, figura retórica por medio de la cual la realidad o el concepto se expresan a través de una realidad o concepto diferentes. Si bien lo representado guarda cierta relación de semejanza con la representación, lo cierto es que se trata de un proceso que instaura una «umbralidad», un traspasar, que no es ni interno ni externo al lenguaje, sino en el borde, en los confines inciertos del devenir emotivo, apasionado (Camblong 2003: 275).

En «Hombre perro», Magissi enuncia mediante la metáfora una concepción del mundo que alude a la maldad humana y en principio parece ser únicamente parte de su propia representación. Pero, como se verá, aunque pone de manifiesto una discordancia respecto del pensamiento del narrador, esa discordancia es solo en apariencia por lo que la alusión de Magissi se puede leer subsumida en el enunciado general del relato —específicamente en las peripecias del narrador protagonista y en su transformación hacia el final—.

Para ello es central el lenguaje figurado, el que junto con la sintaxis, dibuja una especie de laberinto semántico que se propone a partir de dos enunciados opuestos, asociados a su vez a dos sujetos —hombres— y cuyo tema es justamente la representación de sí mismos como hombres —o como perros—.

Resulta imprescindible detenerse un poco en las relaciones propuestas en las oraciones de apertura del relato ya que, en su análisis, es posible atisbar una característica esencial de la escritura de Di Benedetto que venimos intentando destacar: el papel primordial de la sintaxis como generadora de sentido.

El párrafo transcrito en la cita anterior presenta dos oraciones: la primera, que introduce las palabras de un personaje que no es el narrador, insinúa la diferencia entre ambos —es decir, entre el narrador y el personaje— desde dos planos. En primer lugar, en el plano sintáctico, mediante la enunciación por parte del narrador de ese otro personaje a través del estilo directo. El entrecomillado, sumado al verbo declarativo, deja en evidencia que se trata de un discurso pronunciado por otro, que no es el narrador. En el segundo plano, es decir en el interior de ese discurso referido —el que reproduce las palabras textuales de Magissi—, la diferencia entre ambos queda señalada semánticamente a partir de las acepciones de los verbos «creer» y «saber», y luego se reafirma en la oración siguiente —«Ésa es la diferencia entre usted y yo»—. Estas palabras, al estar incluidas dentro de un discurso mayor —el del propio narrador— propician la duplicación de los pronombres personales desde su perspectiva y generan una suerte de espejo en el que el «yo» de Magissi y el «yo» del narrador conviven, en virtud de que las reflexiones a cargo de este último en los fragmentos posteriores favorecen tal confusión. De hecho, durante todo el apartado —el cuento se separa en seis apartados—, se dedica a rumiar una cavilación que no hace más que enredar sus propios pensamientos con los de Magissi.

El discurso tiende a dejar en claro que la distancia de perspectiva señalada por Magissi mediante las dos oraciones referidas no es tal. Es más, el narrador sabe que tiene razón porque él mismo piensa así, es decir, como el otro, solo que no quiere dársela. A su vez, al no darle la razón, está reafirmando la verdad de la tesis de Magissi: que todos los hombres son perros porque todos los hombres son malos. Así se lee en la siguiente cita: «Yo lo sabía. Me había hecho volver al punto de partida. Esa ansiedad porque dijera que sí... Si yo creía en el momento malo es que juzgaba que habitualmente son buenos. Y era todo lo contrario: habitualmente son malos y por momentos, solo en contados momentos, buenos» (41-42).

La temática del *Doppelgänger* surge desde una singular variante: el narrador intenta señalar desde el lenguaje la diferencia entre ambos, pero es el mismo lenguaje el que tiende una y otra vez a ponerlo en el mismo plano que el «otro». Para ello, como se mencionó, hace uso del símil como figura y, de esta forma, se propone una analogía entre los dos términos desde una relación de igualdad⁹. El final del relato enuncia la consumación, la coincidencia entre órdenes: ambos hombres se trenzan en un feroz combate, previo haberse transformado en canes. Así es que yo, otro, hombres, perros, plano de la realidad representada, plano del lenguaje, quedan superpuestos en la escena final en que la imagen metafórica del comienzo se retoma y se reescribe en las acciones de los personajes: se representa la materialización lo dicho. Se observa el juego con la ambigüedad del lenguaje, que habilita simultáneas interpretaciones según las cuales los hombres como perros pueden —además de vincularse con lo negativo, al mal— emparentarse con todo lo no humano, es decir, con lo animal, lo irracional, lo instintivo.

9 El *Manual de retórica española* de Azaustre y Casas indica que la diferencia entre el símil y la comparación radica en que, para la segunda, uno de los términos es presentado como superior o inferior al otro, mientras que para el símil se establece una relación de igualdad entre los dos términos comparados (2001: 137-138).

Al analizar el discurso de la ficción como enunciados que presentan aserciones «fingidas» o «no verdaderas» (1993: 8), Gerard Genette se detiene en las expresiones figuradas y explica que se trata de casos en los que la interpretación literal es imposible. Es por eso que en expresiones como «es usted un león» el sentido literal es manifiestamente inaceptable, ya que se trata de un enunciado literalmente falso. En tales casos, tanto el destinatario como el enunciador están al tanto, por lo que buscan un sentido figurado que en el ejemplo de Genette podría ser «es usted un héroe» o «es usted un cobarde», dependiendo del contexto de enunciación (1993: 45). Di Benedetto se sirve de la ambigüedad de la figura y construye la frase explotando el hiato —que en estas circunstancias se tiende a reponer con mayor naturalidad que en frases literales— para propiciar así el juego con lo fantástico: las palabras de Magissi al inicio literalmente dicen «todos los hombres son unos perros», y en ellas se percibe la perturbación de la transparencia denotativa de toda figura, es decir, un efecto de «opacificación relativa» que a su vez contribuye a la «perceptibilidad del discurso» (Genette 1993: 105). Comienza en ese instante a promover la superposición del plano discursivo —terreno de la metáfora y del símil— con el plano de la realidad representada: la interpretación literal dejará de ser imposible para transformarse, directamente, en realidad. El final está implícitamente insinuado en la frase inicial, cuando Magissi aclara que no es que los hombres se comporten «como» perros, sino directamente que todos los hombres «son» unos perros. Descarta la comparación y enuncia su verdad precisamente desde el tropo, sin el nexos comparativo. Con el desenlace del final que asienta el tropo como realidad en el plano discursivo, acerca a su vez el enunciado a la figura del símil en virtud de que la relación de igualdad entre los dos sustantivos —«hombres» y «perros»— reafirma, mediante su materialización, la tesis de todo el cuento —la alusión mediante la que se sostiene que «los hombres son perros»¹⁰. La postura de Magissi podría leerse como el comienzo de un silogismo que quedaría de la siguiente manera: «Todos los hombres son perros, usted es un hombre, por lo tanto usted es un perro». Es decir, que tira abajo la cuestión estadística propuesta por el narrador según la cual «algunos hombres se comportan como perros». Pero incluso en ese silogismo, la «figuralidad» (Genette 1993: 104) de la expresión conlleva una lectura según la cual la comparación entre hombres y perros se percibe a partir de su comportamiento: hombre perro = hombre malo.

Al referirse a los cuentos de *Mundo animal*, Jimena Néspolo menciona que existen diversos mecanismos que los dotan de carácter fantástico, cuya singularidad es la capacidad de interrogación y problematización del personaje vinculado al descubrimiento del alto poder subversivo de la palabra y de la escritura (2004: 86). El mecanismo esencial que otorga el matiz fantástico a los relatos descansa sobre la ambigüedad lingüística: ésta se propone como la base sobre la que se estructuran las tramas y, a su vez, configura los portales que habilitan el ingreso de lo fantástico. No se trata de sintagmas sueltos, sino de una frase que conforma una figura retórica portadora de una idea, que se

10 Siguiendo el esquema propuesto por el citado *Manual de retórica española*, el sistema retórico de tropos y figuras se puede agrupar considerando por un lado los tropos —metáfora, alegoría, hipérbole, metonimia, etc.—, por otro las «figuras de dicción» —aliteración, onomatopeya, anáfora, etc.— y por último las «figuras de pensamiento». Dentro de este último grupo el símil ocupa parte del subgrupo de «figuras de diálogo y argumentación» (2001: 165-166). El empleo de la metáfora y fundamentalmente del símil van configurando en el texto de Di Benedetto la idea, el pensamiento, la tesis del cuento, mediante la estrategia de llevar el lenguaje habitual a su extremo, es decir, volver literal su contenido metafórico. La alusión de inicio que sugería la correspondencia entre hombres y perros, se deshace hacia el final de la posibilidad de separarlos y ambos sustantivos se vuelven uno.

desprende de un silogismo —los hombres son perros porque son malos—. Esa idea se instaura como general en virtud de que, si bien es enunciada por Magissi, queda además sustentada por el propio narrador protagonista y confirmada a través de la empiria en la metamorfosis del final. Por otro lado, esto último, la preeminencia ontológica de la idea —de los universales— por sobre la cosa particular es un pensamiento recurrente en Schopenhauer y, a su vez, asimilado por Borges, quien retoma del pensador alemán la consideración del conocimiento intuitivo como vía de aprehensión de la realidad. Sobre esta concepción se asienta el carácter fantástico del final del cuento de Di Benedetto: la idea «todos los hombres son perros porque son malos» deja de ser una mera enunciación para pasar a ser una realidad.

Además —y en directa vinculación con lo anterior— la concepción de los universales como ideas eternas trae aparejado el problema de la identidad del yo, que a su vez deriva de la concepción idealista del mundo —compartida también por Borges y el filósofo alemán— que niega al yo y según la cual la identidad personal termina diluyéndose. El arquetipo está prefigurado en la frase inicial: ya sea como hombres o como perros, la frase no habilita una identidad, sino un concepto. Es decir, que cuando al comienzo del cuento se lee el sintagma «todos los hombres son perros», se aprecia al lenguaje como una herramienta que describe la realidad sirviéndose del lenguaje metafórico, pero que de ninguna manera la modifica. Esto se subvierte hacia el final del cuento donde, como ya se mencionó, se desdibuja todo lo anterior al darle entidad «real» y literal a las palabras enunciadas al comienzo:

Estuve aguardándolo pacientemente, pero cuando lo vi toda la furia me poseyó. Se me hincharon los bellos, me fui al suelo y mis cuatro patas me dispararon hacia él, que ya, advertido rápidamente, en sus cuatro patas también, con un leve aullido de miedo, mostraba, por instinto de defensa, los dientes. Me abalancé sobre su cabeza mordiéndolo con implacable rabia, echando espuma por la boca, tratando de hincarle los dientes en el cuello, que él defendía desesperado con las patas delanteras. /Un barrendero, a instancias de una mujer que gritaba espantada, nos separó a escobazos (46).

La figura retórica transgrede los límites e instaura sus propias reglas por sobre las de la lógica realista propuesta inicialmente en el cuento. Es por medio de aquélla, de su transformación, que el cuento —que en un principio parecía acomodarse a los lineamientos de lo extratextual, es decir, del verosímil realista— termina funcionando al modo de lo fantástico. La última oración —«Nada de esto, sin embargo, concede la razón a Magissi»— no aclara que los dos hombres ahora devenidos en perros vuelvan a su «forma humana», ni tampoco sorprende de ninguna manera al narrador su nuevo estado. La frase figurada sobre la que descansa la transformación, es decir, la que propicia el elemento imaginativo «puro», no propio de la lógica extratextual —si se la lee literalmente— va ganando terreno y se instaura definitivamente en el mundo representado que, hasta ese momento, había coincidido plenamente con el verosímil realista.

«Bizcocho para polillas»: una figura que acontece

«Bizcocho para polillas» se asienta sobre un procedimiento similar a «Hombre perro»: desmonta la metáfora «apolillarse», que es propia del lenguaje figurado, y recupera su sentido literal. Es sobre ella que construye su argumento. Confluyen en este relato una serie de temáticas: las preguntas acerca de la existencia —y su vinculación con la filosofía existencialista—, el acto de devorar y ser devorado, la contraposición entre lo que los «otros» creen y lo que el narrador «sabe». Todas estas

temáticas se organizan en torno a la recuperación que el narrador realiza de la figura «apolillarse» y su reordenamiento en sentido literal. El texto rompe con la característica esencial de este tropo según la cual dos planos se identifican entre sí a partir de alguna semejanza, y en donde el tenor del primer término se corresponde con lo «real» —es decir, es aquello de lo que en realidad se habla— y el segundo es el vehículo o término imaginario —es decir, aquéllo que se asemeja al término real—¹¹. La imagen, propuesta en el inicio del cuento, no solo se enuncia, sino que además se glosa, se explica, se aclara: «Puede apolillarse una persona, se dice, cuando se retira, cuando hace de la soledad su compañera» (79). Sin embargo, todo el conflicto del cuento radica en que el verbo «apolillar» es trabajado no como una mera figura, sino como un acontecimiento. A diferencia del cuento anterior, en este caso es primero el hecho, el suceso, y luego la manifestación del mismo por medio del discurso. La palabra no es un simple sonido, la palabra le sucede, la experimenta en sí mismo: «Porque esto de apolillarse, esta palabra rancia que me ha ocurrido, tomó posesión de mí como menos podía esperarlo, sin haberlo esperado nunca, claro está (79)».

Al comienzo de este trabajo citamos un artículo de Barthes, «La respuesta de Kafka», en el que comenta un libro de Marthe Robert sobre el checo. Destaca de ese análisis el hecho de que se centra no en las temáticas, sino en una técnica narrativa: la de la alusión (2003: 190). Y describe esa técnica como «una fuerza defectiva» que «deshace la analogía apenas la ha propuesto» (2003: 191). Desde el análisis de Robert filtrado por Barthes se perciben, de forma más clara, los verdaderos contactos entre las narrativas de Kafka y Di Benedetto: ambas expresan de manera única la relación del hombre con el lenguaje, a partir de convertir a un término metafórico en objeto pleno del relato. Cuando se dice corrientemente «una vida de perro», o, «los hombres son perros», o «un hombre puede apolillarse», se lee implícitamente un «como si». Di Benedetto, al igual que Kafka, subvierte ese uso corriente a partir de una regulación de las relaciones con el mundo dominadas por un perpetuo: «sí, pero...» (Barthes 2003: 191). De esta manera, no se pierde la lectura primaria que, ante la frase «un hombre puede apolillarse», implica «lleva una vida desgana, se ha dejado estar», pero ésta se resignifica ante la presencia simultánea de la lectura literal. Es así que su técnica —la de Kafka y la de Di Benedetto— entraña «en primer lugar un acuerdo con el mundo, una sumisión al lenguaje usual, pero inmediatamente después una reserva, una duda, un temor ante la letra de los signos propuestos por el mundo» (Barthes 2003: 191). Surge un rasgo esencial en la prosa de Di Benedetto a partir de su manera de estructurar el discurso; se trata de la instauración de la duda como dispositivo constitutivo de su escritura. Ese «temor ante la letra» (Barthes) se expresa en el lenguaje dibenedettiano según lo que Premat designa como un «*tempo* semánticamente sugestivo —el de la observación, el de la reflexión, el del interrogante— pero también negativo —el de lo callado, lo indecible, lo no narrado-» (2009: 117).

Lo anterior cobra aún más importancia si se atiende al hecho de que «Bizcocho para polillas» es uno de los cuentos con mayores modificaciones entre la primera edición y la segunda. Por esta razón

11 Coincidimos con Ana Camblong en que las prácticas discursivas hacen experiencias muy variadas del entrecruzamiento de lo trópico con lo figurativo, hasta el punto de dificultar la detección de sus fronteras. Por lo tanto: «no hay razones para discutir la «tradicional distinción entre *tropos*, en tanto operaciones sobre la palabra, esto es: desvío, sustitución y transformaciones en unidades lexicales (denominadas *metasemas* por el Grupo de Lieja); y *figuras*, operaciones sobre la frase o conjunto de frases, modificaciones que conciernen a los efectos globales del discurso, a los valores lógicos del lenguaje (denominadas *metalogismos* por el mismo grupo)» (2003: 272).

conviene que nos detengamos en este punto para dar cuenta de esos cambios y de su posible conexión con la preocupación del autor por que la forma funcione como una de las fuerzas promotoras del sentido.

El primero de los cambios sobre los que nos enfocaremos se lee en el cuarto párrafo, cuando el narrador comenta el accionar de las polillas. En 1953 Di Benedetto escribe «Cualquier trazo que me caiga encima suscitará, no digo su apetito, que debe ser implacable, sino su decisión de cumplir *sin tregua el mandato que tienen sobre mí*» (79, destacado nuestro), mientras que en 1971 sustituye el final de la oración por «su decisión de cumplir *una especie de abominable mandato que me persigue*» (89, destacado nuestro). La modificación es clave en tanto que varía radicalmente el sentido de esa oración: el «mandato», que en principio era de las polillas por sobre el personaje, vira en la segunda publicación exclusivamente hacia el personaje y representa algo así como una fuerza externa e irrefrenable. Fuerza plausible de ser pensada en vínculo con el poder de la creación, entendido, más que como un poder, como un destino irrefrenable y fatal. Esta hipótesis gana peso con la siguiente gran modificación, esta vez de una oración entera: «También ha sido preciso, *como el punto al concluir la oración*, el ingenio. He llegado a la pregunta clave: ¿Para qué vivir?, y, por fortuna, he llegado, igualmente, a la solución» (1953: 80-81, destacado nuestro).

La primera versión propone una analogía con la escritura —«como el punto al concluir la oración»— que borra en la segunda edición, pero que, al leerlas en conjunto, reafirman la hipótesis de que en este relato escritura —asociada a la creación— y existencia funcionan como una dupla en la que una es consecuencia de la otra. Así, en la segunda versión se lee: «La lucidez ha venido, tal vez adulterada por la resignación, y he dado con la pregunta clave que pocos quieren contestarse sensatamente: ¿para qué vivir?» (2009: 90).

En ambas ediciones de «Bizcocho para polillas» están presentes las preocupaciones de tipo existencialistas que contemplan una toma de conciencia y una distinción entre la existencia y la esencia, de aceptar primero que el hombre está en un mundo caótico y lleno de fracasos, y que luego está la esencia, aquello en lo que desea convertirse, aquello que quiere hacer de su vida. Si el ser humano privilegia la esencia sobre la existencia y suprime la libertad de elegir qué quiere ser, destruye aquello que lo dota de sentido, quizá del único sentido por el que merece la pena vivir. Es precisamente ese momento el que se representa en el cuento Di Benedetto, el momento en que su personaje encuentra, luego de una vida atormentada, el sentido de su existencia: «Hacia el término de este mal año, la reflexión ha sucedido al desasosiego. También ha sido preciso, como el punto al concluir la oración, el ingenio. He llegado a la pregunta clave: ¿Para qué vivir?, y, por fortuna, he llegado igualmente a la solución» (1953: 80-81). El narrador ha dado con el verdadero mecanismo que pone a girar el mundo porque ha descubierto el velo que cubre la verdad, la realidad: «Con esa disposición al simbolismo que, con el pretexto de sobrepasarla, elude la realidad, se ha entendido que yo, por algún designio que nadie explica, soy el símbolo de la pobreza. Es un error. No se animan a ver la realidad escueta y simple: estoy sin ropas porque las polillas me las comen» (1953: 80).

El narrador entiende que el ser humano está naturalmente inclinado a leer en sentido figurado cuando en verdad la «realidad escueta» implica en sí misma las figuras: no la describen, son parte esencial de ella. Continúa desde esta reflexión la conexión con Schopenhauer, quien considera que en el arte, el genio, radica en la aptitud innata para la contemplación, aislando la idea de tiempo y las relaciones de las cosas entre ellas, y con la propia. Es en el momento de más pura contemplación cuando el sujeto se encuentra sumergido en la intuición, en que no hay separación entre sujeto y objeto.

En los cuentos mencionados, Di Benedetto parte de la utilización de metáforas convencionales, es decir, del uso de un lenguaje cuyo significado está ampliamente cristalizado, y por lo tanto sometido a un uso automatizado, carente de interpelación alguna. Su propuesta poética se propone corromperlo, sacarlo de ese automatismo, devolviéndole la capacidad de crear más allá de lo establecido, ubicando así el lenguaje artístico —el figurado— en el mismo nivel que el mundo representado. La transgresión se funda en el vínculo entre los dos ejes opositivos nombrados por Campra: lo concreto y lo abstracto, en donde por concreto se entiende todo lo que está sujeto a las leyes de temporalidad y de espacialidad. Lo abstracto, en cambio, es aquello que carece de materialidad —el recuerdo, la imaginación, el sueño—. Di Benedetto logra, como lo proponían los formalistas rusos, «desautomatizar» el lenguaje: en sus cuentos el lenguaje figurado, asociado a la creación artística y por lo tanto al eje de lo «abstracto» se manifiesta más allá de sus propios límites e irrumpe en el —hasta ese momento— plano de lo concreto, haciendo propias sus características¹². En otras palabras lo abstracto, el lenguaje figurado, se apropia de la temporalidad y de la espacialidad propias de la representación realista del mundo.

Referencias bibliográficas

- ARCE, R. (2014). «Antonio di Benedetto, precursor del *nouveau roman*». *Impossibilia* (7), 12-32.
- (2016). «Del símbolo a la metonimia vía Kafka. *Mundo animal* de Antonio Di Benedetto». *Acta Literaria* (52), 125-44.
- (2020). *La visitación. Ensayo sobre la narrativa de Antonio Di Benedetto*. Buenos Aires: La Cebra.
- (2018). «Un deseo que permanece deseo. Antonio Di Benedetto y la potencia de la imaginación.» *Cuadernos de Literatura*, 22 (43), 250-275. En: <<https://doi.org/10.11144/Javeriana.cl22-43.dpda>>.
- AZAUSTRE, A. y CASAS J. (2001). *Manual de retórica española*. Barcelona: Ariel.
- BARRENECHEA, A. M. (1991). «El género fantástico entre los códigos y los contextos». En E. MORILLAS VENTURA (ed.), *El relato fantástico en España e Hispanoamérica*. Madrid: Siruela, 75-81.
- (1972). «Ensayo de una tipología de la literatura fantástica». *Revista Iberoamericana*, 38 (80), 391-403.
- BARTHES, R. (2003). «La respuesta de Kafka». *Ensayos críticos*, Buenos Aires: Seix Barral, 187-193.
- CAMBLONG, A. (2003). *Macedonio. Retórica y política de los discursos paradójicos*. Buenos Aires: Eudeba.
- CAMPRA, R. (2008). *Territorios de la ficción. Lo fantástico*. Sevilla: Renacimiento.
- 1991. «Los silencios del texto en la literatura fantástica». MORILLAS VENTURA, E. (ed.), *El relato fantástico en España y Latinoamérica*, Madrid: Siruela, 49-74.

12 Para los formalistas rusos el arte debe ser creado como prosaico y percibido como poético. Buscan, mediante procedimientos particulares, asegurar para los objetos una percepción estética. Para ello Shklovski proponía desautomatizar el discurso mediante un proceso de «singularización de los objetos» (1980: 60), oscureciendo la forma y aumentando «la dificultad y duración de la percepción» (1980: 60).

- DI BENEDETTO, A. (2009). *Cuentos completos*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- (1953). *Mundo animal*. Mendoza: D'Accurzio.
- COLMAN SERRA, R. (2023). «Tematizar la creación: el oculto entramado con la tradición literaria en 'Mariposas de Koch', de Antonio Di Benedetto». *ExLibris* (12), 350-362.
- CRiach, S. (2018). «Animal/humano: proximidades y fronteras en Mundo animal y otros textos de Antonio Di Benedetto». *Anclajes*, 22 (2), 35-56.
- DUCROT, O. y TODOROV, T. (2003). *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- FERNÁNDEZ, V. (2018). *Diccionario práctico de figuras retóricas y términos afines: Tropos, figuras de pensamiento, de lenguaje, de construcción, de dicción, y otras curiosidades*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. En: <<https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc0924724>>.
- GENETTE, G. (1993). *Ficción y dicción*. Barcelona: Lumen.
- JACKSON, R. (1981). *Fantasy: the literature of subversion*. New York: Methuen.
- NÉSPOLO, J. (2004). *Ejercicios de pudor. Sujeto y escritura en la narrativa de Antonio Di Benedetto*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- NIEMETZ, D. (2003). «Kafka en la obra de Di Benedetto». *Piedra y Canto*, Cuadernos del CELIM (9-10), 91-107.
- PREMAT, J. (2009a). «Di Benedetto: silenciero», en *Héroes sin atributos. Figuras de autor en la literatura argentina*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 99-134.
- ROVATTI, P. (1990). *Como la luz tenue. Metáfora y saber*. Barcelona: Gedisa.
- SCHOPENHAUER, A. (2005). *El mundo como voluntad y representación*. Madrid: Akal.
- SHKLOVSKI, V. (1980). «El arte como artificio», en *Teoría de la literatura de los formalistas rusos. Jakobson, Tinianov, Eichenbaum, Shklovski, Vinogradov, Tomashevski, Propp. Antología preparada y presentada por Tzvetan Todorov*. México: Siglo XXI, 55-70.
- TODOROV, T. (1981). *Introducción a la literatura fantástica*. Premia: México.