

Lo siniestro, lo policial o lo especulativo: motores narrativos en Di Benedetto



Jorge Bracamonte

CONICET- Universidad Nacional de Córdoba. Instituto de Humanidades.
Córdoba. Argentina.

Recibido: abril de 2022
Aceptado: junio de 2022

Resumen

En primer lugar, proponemos la siguiente hipótesis de lectura. La poética autorial dibenedettiana trabaja la forma narrativa desde los límites de lo mimético; propone explorar las posibilidades de una nueva mímesis a partir de una forma novelesca y narrativa relativamente abierta. Desde aquí diseña su singular laborar con el reparto de lo sensible; estética del relato que se sirve de una continua indagación de lo real desde lo siniestro, lo cual adquiere diferentes variaciones a lo largo de su corpus. Como hipótesis complementaria, subrayamos el diálogo con lo filosófico-conceptual y lo psicoanalítico como elementos generadores de ficción en esta obra, en particular por asumir desde aquí la relevancia de lo siniestro como perturbador ámbito omnipresente para todas, y con ellas subjetividad. *El silenciero* y *Los suicidas* manifiestan aquello de modo ejemplar en numerosos cuentos. Asimismo, por dicha razón, para desplegar esa mímesis abierta pero estructurada que busca sobre todo manifestar en el lenguaje a los sujetos que interactúan en el mundo narrado, la escritura dibenedettiana se sirve de la parodia de diversos géneros para mantener esa forma relativamente abierta. En este sentido, aquí enfatizamos, por su novedoso giro respecto a lo mimético, el policial, lo fantástico e incluso la ficción especulativa o ciencia ficción, que suelen aportar claves no solamente para comprender la transformación de formas y lenguajes, sino también aquello perturbador que se cuenta, como ocurre con los intertextos de James Ballard (en una cita muy cercana a otra de Freud) o Ray Bradbury en dos relatos diferentes. Esto último constituye la tercera hipótesis complementaria que expande la presente interpretación.

PALABRAS CLAVE: lo ominoso, género policial, ciencia ficción.

The sinister, the police or the speculative: narrative engines in Di Benedetto

Abstract

First, we propose the following hypothesis of reading. Di Benedetto's authorial poetics works the narrative form from limits of the mimetics. That Poetics proposes exploring the possibilities of a new mimesis from a novelistic form and a relatively open narrative. From here on that poetics designs its singular work with the distribution of the sensitive; aesthetics of story that serves as a continuous inquiry of what's real from sinister, which acquires different variations throughout its corpus. As a complementary hypothesis, we highlight the dialogue with the philosophical-conceptual and the psychoanalytical as generative elements of fiction in this work, in particular by assuming from here on the relevance of the sinister as a disturbing omnipresent aspect for all subjectivity. *El silenciero* and *Los suicidas* show that in an exemplary way, and with them numerous stories. Likewise, for that reason, in order to display that open but structured mimesis that seeks above all to manifest in language the subjects who interact in the narrative world, the Di Benedetto's writing uses parody of various genres to maintain that relatively open form. In this sense we emphasize here, due to its novel twist with respect to the mimetics, the police, the fantastic and even the speculative fiction or science fiction, which usually provide keys not only to understand the transformation of forms and languages, but also the disturbing of that is being told, as it happens with intertexts of James Ballard (in a very close quote to that of Freud) or Ray Bradbury in two different stories. The latter constitutes the complementary third hypothesis that expands the present interpretation.

KEYWORDS: the ominous, police genre, science fiction.

O sinistro, o policial ou o especulativo: motores narrativos em Di Benedetto

Resumo

Em primeiro lugar, propomos a seguinte hipótese de leitura. A poética autoral de Di Benedetto trabalha a forma narrativa a partir dos limites do mimético; propõe explorar as possibilidades de uma nova mimese a partir de uma forma ficcional e narrativa relativamente aberta. A partir daqui ele projeta seu trabalho singular com a distribuição do sensível; estética da história que utiliza uma investigação contínua do real do sinistro, que adquire diferentes variações ao longo de seu corpus. Como hipótese complementar, destacamos o diálogo com o filosófico-conceitual e o psicanalítico como elementos geradores ficcionais nesta obra, em particular por assumir aqui a relevância do sinistro como campo onipresente perturbador para toda subjetividade. *El silenciero* e *Los suicidas* mostram isso de forma exemplar, e com eles inúmeras histórias. Da mesma forma, por isso mesmo, para mostrar aquela mimese aberta mais estruturada que busca sobretudo manifestar na linguagem os sujeitos que interagem no mundo narrado, a escrita dibenedettiana usa a paródia de vários gêneros para manter essa forma relativamente aberta. Nesse sentido, aqui ressaltamos, pelo seu novo toque no que diz respeito ao mimético, à polícia, ao fantástico e mesmo à ficção científica ou especulativa, que costumam fornecer chaves não só para compreender a transformação das formas e das linguagens, mas também o que é preocupante que seja importante, como acontece com os intertextos de James Ballard (em uma citação muito próxima a outra de Freud) ou Ray Bradbury em duas histórias diferentes. Esta última constitui a terceira hipótese complementar que amplia a presente interpretação.

PALAVRAS-CHAVE: o ominoso, gênero policial, ciência ficção.

Existe una primera hipótesis de lectura en este ensayo, que surge desde lo más visible que extienden ante mis ojos las escrituras de Antonio Di Benedetto. Su poética autorial trabaja la forma narrativa desde los límites de lo mimético; propone explorar las posibilidades de una nueva mimesis a partir de una forma novelesca y narrativa relativamente abierta. Desde allí diseña su singular laborar con el reparto de lo sensible; estética del relato que se sirve de una continua indagación de lo real desde lo siniestro, lo cual adquiere diferentes variaciones a lo largo de su corpus. En la vertiente del cuento, la narrativa dibenedettiana avanza en forma espiralada —va y viene— desde relatos que se asientan en lo mimético para trabajar tensando sus bordes y desde allí explorar las posibilidades de alusión y sugestión. Recién en sus últimos libros de cuentos —*Absurdos* (1978) y *Cuentos del exilio* (1983)— por momentos se llega a una marcada desrealización —que casi siempre implica tener presente una representación de lo real en el relato—, como podemos ver en los saltos que arman el relato de “Tríptico zoo-botánico con rasgos de improbable erudición: Vizcachas, Sargazos, Conejos” y, un poco más acentuado, en el cuentario de 1983, sobre todo en “En busca de la mirada perdida” y en “De cómo nacen los hombres libres (I)” y “De cómo nacen los hombres libres (II)”, entre otros. Pero siempre se va y se viene explorando esos bordes, esos límites de lo mimético. Por otra parte, en el desarrollo de su novelística, Di Benedetto, a nivel de narraciones publicadas, parte de una novela radicalmente rupturista —lo cual se aprecia en toda su dimensión teniendo en cuenta que se inscribe en el espacio literario argentino de 1953— como *El pentágono*, para luego ir recuperando ciertos grados de mimetización en la configuración artística de sus novelas, sin dejar de lado, sino todo lo contrario, aquella preocupación por las maneras narrativas, por la escritura, coexistiendo de un modo sutil la problemática de escribir con lo mimético en el relato. *Zama*, por cierto, trabaja de una manera despojada con lo referencial, y a la vez muestra —de manera muy sigilosa— ese interrogante acerca de cómo se va organizando aquello que esa primera persona cuenta. Está, entonces, lo mimético y a la vez, al mismo tiempo, su despojamiento —legitimado en la primera persona organizadora de la narración—, posibilitadora de esa capacidad de alusión, de sugestión que, por otra parte, contribuye a la intensidad de un relato que siempre parece estar enunciándose en tiempo presente.

Por esto *Zama* se sirve de materiales históricos —no exclusivamente de ellos—, pero no se queda solamente como si fuera una tradicional novela histórica que trata ese material como ocurrido definitivamente en el pasado lejano —1790, 1794, 1799— sino que es el efecto de aquel pasado histórico lejano, contado desde una situación temporoespacial muy singular como es la Asunción virreinal, sucediendo con un efecto de permanente enunciación presente. Luego, tras *Zama*, y en el espacio de la novela, Di Benedetto acentúa la exploración de esas posibilidades: ir a los bordes de lo mimético, hacia el enigma de lo real, acentuar la perspectiva subjetiva para representar aquello y pensarlo y sentirlo generalmente no solo como difícil de comprender, sino como un absurdo y hasta como una configuración amenazante para esa misma subjetividad. De aquí que señalo que esta poética autorial, la de Di Benedetto, trabaja la forma narrativa desde los límites de lo mimético; explora las posibilidades de una nueva mimesis a partir de una forma novelesca y narrativa relativamente abierta.

Me interesa retomar desde lo último consignado, porque aquí, en este ensayo, subrayo aquellas ideas y me pregunto qué necesidad de expresión o manifestación está indicando esa procuración de una nueva mimesis en esta poética autorial, y cuál puede ser uno de los fundamentos que sostiene esa búsqueda de una nueva mimesis en la escritura de Di Benedetto, que adquiere configuraciones particulares, se trate de cuento o novela, pero que asimismo muestra puntos de contactos entre las escrituras de géneros narrativos breves o más extensos. A diferencia de la obra de otros autores y otras autoras, por ejemplo, la narrativa de Saer, los límites entre los alcances de un cuento y una novela en Antonio Di Benedetto a veces se difuminan. Piénsese en

“El cariño de los tontos” o “Aballay”, para nombrar dos relatos que tienen algunos años de diferencia entre sí en el devenir de la obra publicada por el escritor, y que por momentos se configuran, por lo que cuentan y cómo lo cuentan, como si fueran novelas breves. Pero desde aquí, desde lo antes apuntado, planteo la idea fuerte de que en esa obra narrativa se aprecia una continua indagación de lo real pero desde lo ominoso, que adquiere múltiples y diferentes variaciones a lo largo de su corpus. Lo cual, en primer lugar, se basa en el tipo de historias que trama —y cómo las configura— este autor, a partir de una compleja red de experiencias propias y ajenas, y, en segundo lugar, cómo de una manera sutil, en su mundo y en el lenguaje personal autorial que lo manifiesta, entre otros materiales fundamentales, dicha poética autorial transforma y condensa sus indudables diálogos con pensamientos filosóficos que están en el horizonte histórico y cultural en que surge y se conforma aquella escritura, incluido, por cierto, el psicoanálisis (Bracamonte, 2021: 195-226).¹

Sobre lo ominoso omnipresente

Aquello en lo que la poética dibenedettiana trabaja desde el principio es en lograr traducir en términos estéticos un cambio tanto de enunciación como de construcciones de la mirada; desde aquí realiza ese movimiento expansivo de las posibilidades de lo mimético. No se trata aquí de una discusión de si es realismo o no es realismo, o si es un discurso híbrido, por decirlo de alguna forma. Si no que se trata, antes bien, de evaluar qué es aquello que está latente en esa expansión de posibilidades. Y la misma responde a que, en el caso de una poética que comienza a conformarse decididamente a principios de los años 1950, ya realiza su labor con el aprendizaje —a nivel de tradiciones literarias heredadas y a resignificar, si queremos— con lo aprendido de las narrativas rupturistas de fines del siglo XIX y principios del XX, sobre todo los legados kafkianos y dostoiévskianos, y con otros elementos que, en el caso de Di Benedetto, son particularmente importantes. Por ejemplo, el diálogo versátil con el tratamiento de lo real aprendido en la escritura periodística, la crónica (ver Di Benedetto, 2016b). O una serie de nuevos tratamientos estéticos aprendidos del lenguaje cinematográfico, asimismo tan singulares en su poética. A todo lo cual subyace una manera filosófica de explorar, que se va articulando en la estructuración de dicha forma artística. En aquel momento, el diálogo con la circulación de los pensamientos existencialistas, y asimismo el psicoanálisis freudiano, resultan insoslayables, y si bien no determinan a que toda lectura de dicha artística deba remitir necesariamente a esas referencias —y menos aún en el presente—, resulta clave tenerlas en cuenta si queremos redimensionar el problema de la mirada filosófica, metafísica, que aquí está, simultáneamente, proponiendo problemas de representación y enunciación.

Y entonces pienso que, en el caso de esta poética, hay una recepción y reelaboración, en el sentido de un efecto estético, de un novedoso trabajo con el reparto de lo sensible; de lo freudiano, en el sentido de generar reflexión desde aquella noción crucial de lo ominoso para pensar las relaciones entre lo manifiesto y latente, entre lo familiar y lo extraño. No se trata de pensar lo freudiano en términos deterministas en esta poética, sino antes bien en términos de afinidades de simultáneas. Y esto converge con aquellas redefiniciones de las posibilidades de representación, tras el impacto de las innovaciones de las vanguardias de principios del siglo XX y la sociedad de los nuevos medios masivos, trama de la cual la poética dibenedettiana simultáneamente se alimenta y, a su vez, singulariza una diferencia. Un marco para

¹ Además de intertextos freudianos explícitos como el que luego destaco en *Los suicidas*, el mismo Di Benedetto ha reconocido la incidencia de sus lecturas de Freud en entrevistas de diferentes épocas (Di Benedetto, 2016 b: 514 y 542-543). Y críticos como Ricci, Néspolo y Premat lo destacan. Este último señala “la utilización del psicoanálisis” por esta escritura (Premat, en Di Benedetto, 2007: 20).

comprender lo apuntado y lo que sigue, respecto a las situaciones ominosas en las que, en esta narrativa, se ven sumergidos los sujetos que aun así quieren tratar de salir dificultosamente de aquellas situaciones pero extrañamente nunca lo logran —o bien pasan a otra situación todavía más extraña aun— es esto que plantea Hal Foster:

(...) el acento minimalista sobre la presencia perceptual se resiste a las representaciones de los medios de comunicación de masas. Más aún, la insistencia minimalista en los objetos específicos cuenta con imágenes simuladas, aunque el minimalismo, como el pop, también emplea formas y técnicas seriales. En resumen, el hincapié minimalista en el aquí y ahora físico no es francamente un entusiasmo por la fenomenología ni una adhesión al estructuralismo. En parte, aquella crítica (...) refleja (...) una reificación de la historia, y una fragmentación del sujeto asociadas desde Georg Lukács con la dinámica del capitalismo. (Foster, 2001: 64)

El realismo en las fábulas del autor de *El silenciero* es perceptual, es fragmentado, y en cierto modo lo representado en esas historias parece seleccionado, consciente e inconscientemente, por aquello que cada sujeto percibe. Relativismo, claro está, pero que igualmente remite a sujetos escindidos, fragmentados, que durante aquello que se cuenta tratan de recomponerse. Por esto, poco importa si efectivamente Di Benedetto haya leído tempranamente algunos textos de Freud; su percepción y concepto de las problemáticas del sujeto contemporáneo remiten a la visión del sujeto, de lo consciente y lo inconsciente, del malestar de la cultura que, en una secuencia de textos diversos, conforma la filosofía cultural freudiana. Pero, a su vez, si bien por escasos momentos estas referencias intertextuales aparecen en las escrituras dibenedettianas, son otros aspectos de sus narraciones los que nos pueden evidenciar esa reelaboración —desde lo artístico— de aquel diálogo. Así es como he apuntado, en textos anteriores que, si bien hay inversión de lecturas filosóficas en esta poética, jamás su escritura deviene escritura de tesis —en un sentido clásico— sino que las narraciones de nuestro escritor vuelven movimiento fabulador las ideas; lo mismo casi podría apuntarse con relación a cómo lo psicoanalítico se vuelve narración y fábula en esta obra.² Lo visible y lo latente, lo consciente y lo inconsciente, lo ominoso en lo cotidiano, pero leídos en movimiento narrativo, es lo que podemos discernir revisando su escritura.

Ahora bien, en sus cuentos y novelas, en decisiva manera, aquello se logra gracias a cómo trabaja con la primera persona narrativa. Para que Di Benedetto llegara a esto fue necesario que partiera de comprobar que el realismo de su interés, al momento de comenzar a escribir, fuera el realismo psicológico, por definición relativista y que, solo pensando la cuestión en términos de tradiciones literarias previas, conjugara aquello con las novedades de vanguardias narrativas que más lo atraían. De allí la importancia de las primeras personas en tanto voces narrativas y miradas, casi desde el inicio de su obra. Y que, si bien lo referencial alusivo resulta central para construir sus historias, aquello referido a las enunciaciones y miradas brinda sus decisivas focalizaciones, como apunta Julio Premat (en Di Benedetto, 2007: 17). De este modo, sus narraciones nos interpelan como lectores casi en el mismo nivel en que se ubican sus personajes y experimentan sus situaciones, en las cuales, entre lo familiar y lo extraño amenazante, se configura lo ominoso. Esos mismos personajes-narradores, en numerosas ocasiones, leen y escriben o tratan de hacerlo, y así generan un efecto de involucramiento en quien lee. Así, en estas historias narradas, leer-escribir resultan motores sigilosos de las mismas, que indican o sugieren que, a la vez que se cuenta algo, eso es posible por ciertos procesos de escrituras que, por otro lado, remiten a ciertos procesos de leer. En *El pentágono* esto resulta explícito —la escritura como intento de dar forma geométrica a las pasiones en juego—, pero incluso en *Zama*

2 He trabajado estas cuestiones en Bracamonte (2015: 91-102; 2021: 215-226).

aquello se evidencia con el juego de que Diego es escribano y Juan Fernández escribe —y además escribe una novela “experimental”—.

Sin dudas que lo señalado no resulta abarcador de todas las ficciones del escritor. Pero sí de algunas cruciales, y en particular de sus novelas. Si hacemos un *racconto* de los rasgos según los cuales Freud define lo ominoso, veremos que, a su manera, los mismos emergen de ciertas historias dibenedettianas y, en cierto modo, están manifestando cómo lo real se reconfigura desde esta poética. La incertidumbre en muchas de sus narraciones precisamente se instala, por empezar, desde el punto de vista narrativo, que a su vez en numerosas ocasiones deviene un punto de vista metafísico. Esa incertidumbre genera la duda —la sombra de la duda, si queremos— de qué cosa está sucediendo alrededor; de si, por ejemplo, lo inerte está vivo, o de si las acciones de los objetos pueden alterar enteramente la vida de un sujeto y sus diferentes entornos, como sucede con esa amenazante otredad del ruido en *El silenciero*. Así, a su vez, aquello familiar desde donde de repente surge repetidamente lo amenazante, genera efectos espeluznantes —Freud alude en su ensayo al pasar a lo espeluznante en tanto rasgo de lo ominoso, pero Mark Fisher lo pone en un primer plano (Freud, 2009: 215-251; Fisher, 2016: 75-166)—. Entonces está lo espeluznante, sea ese ruido reiterado en *El silenciero*, o sea la gravitación de lo onírico en la vigilia, como sucede en numerosos relatos. Freud en su ensayo “Lo ominoso” ha subrayado estos rasgos y otros, convergentes o convocados por lo que aquí enfatizo. Por caso está lo compulsivo de la repetición, a su vez remitente a lo traumático que reaparece en lo real. Y esto se vuelve presente en los relatos dibenedettianos, como ocurre con la serie de los suicidas, que hacen volver una y otra vez, día a día, la posibilidad inminente del suicidio del protagonista en *Los suicidas*. Por otro lado, no es extraño que, incluso en un ámbito extremadamente familiar, surjan o convivan dobles inesperados, como ocurre con ese inquietante niño rubio en *Zama*, que trae la infancia que trata de reparar lo traumático del protagonista en el presente. Rasgos, los enumerados que, por cierto, hacen que en el plano del lenguaje la ambigüedad sea un continuamente renovado carácter que define a esta escritura, la cual a su vez mantiene en tensión expectante al lector. Sin resultar, las narraciones de este autor, fantásticas en su totalidad; sí se definen por elementos perturbadores que caracterizan a aquellas. Y estos elementos perturbadores —los que ya enumeramos— hacen que aquello real, que dichas ficciones configuran desde su lógica interna, se expanda. Algunas sí resultan más decididamente fantásticas —como las de *Mundo animal*—, pero otras, sin responder a dicha clasificación, a partir sobre todo de la ambigüedad y el relativismo desde el cual se narra lo que sucede —un ejemplo notable en este sentido puede ser “El abandono y la pasividad”, por su trabajo minimalista desde el devenir de los objetos— manifiestan la presencia gravitante de lo ominoso en lo real cotidiano referido por esos relatos.

Rasgos dispersos de lo fantástico —sin encuadrarse estrictamente en este género en términos temáticos— y una omnipresencia de lo ominoso; desde aquí se resquebraja lo mimético según se reconfigura en esta poética autorial. De aquí que, por lo que se cuenta y cómo, es interesante pensar que, en términos psicoanalíticos, asimismo se puede reflexionar en términos de extimidad en la narrativa de Di Benedetto, donde problemáticas de los sujetos se articulan con maneras novedosas de representar las propias escisiones y la consiguiente forma escindida y fragmentada de percibir lo real.

Ya he hablado antes de las escisiones de los sujetos y el resquebrajamiento de la historicidad de lo real que, recordando lo señalado por Hal Foster, puede decirse que es un marco donde leer aquello que las narraciones de Di Benedetto ponen, de manera recurrente y siempre renovada, en un primer plano (Foster, 2001: 64). Pero no se trata solamente de esto, ya que además existe en sus narraciones un trabajo minimalista con efectos de lo real que, acentuados, tornan aún más potente la manera en que lo extraño anida en el corazón mismo de las acciones de todos los días, como

ocurre magistralmente en “Caballo en el salitral”, donde la irrupción accidental de un rayo transforma radicalmente las lógicas posibles del relato.

Inscrita en un sistema literario argentino donde el relato fantástico había comenzado a mostrar, a partir de 1940, otras posibilidades de trabajo con lo imaginario y a modificar parcialmente las expectativas de los lectores, la obra de Di Benedetto, si bien invoca más una filiación con la renovación borgiana, se contacta con la perspectiva sobre lo fantástico y gótico cortazariano en su búsqueda. Pero, cabe subrayarlo, tanto la poética de lo ominoso borgiana como la cortazariana parten, de diferentes maneras, de superponer y tensionar cada vez más planos de lo real y lo imaginario de lo cual emerge aquello otro perturbador, aquello otro ominoso —como sucede en “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” o en “Cartas de mamá”, por dar dos ejemplos dispares de cada uno de aquellos autores—; mientras que en las escrituras de Di Benedetto aquello surge de un objeto, accidente, animal o humano que, por un rasgo imprevisto, ve transformarse de un modo súbito la situación cotidiana a la que antes se ha aludido a veces de manera sucinta y eficaz.

Anclada entonces en esa percepción de lo cotidiano, sobre todo en una larga primera etapa hasta *Cuentos del exilio*, esta poética indaga allí formas muy singulares de narrar la irrupción de lo ominoso en el núcleo mismo de aquello que parece un entorno reconocido y familiar. Aquí he aludido tanto a cuentos como a novelas, para también sugerir cierta característica global común que recorre, siendo reiterada pero siempre matizada, todo tipo de relato, cualquiera sea la extensión: sea un cuento breve, un cuento extenso o una novela. Pero veamos con mayor detenimiento ciertos procedimientos, notables sobre todo en la novela, que en la escritura de Di Benedetto evidencian una exploración más sigilosa pero por esto mismo todavía más perturbadora de aquello que, según mi lectura, resulta tan crucial en esta poética autorial: realidades fragmentadas, donde emerge lo ominoso, y sujetos fragmentados, escindidos, divididos, que tratan de suturarse para poder salir adelante en ese mundo que a veces parece, sobre todo, inmovilizarlos.

Detectives de sí mismos

En el plano de la novela —o de la escritura pluriformática, como propongo pensar la complejidad de lo novelesco—, en la poética dibenedettiana la ironía o parodia de diferentes géneros deviene un procedimiento central para el desarrollo de la forma, pero además para poner en juego aquellos elementos de exploración de lo real antes detallados (Bracamonte, 2021). Y en *El silenciero* esa parodia trabaja de manera especial en relación con la novela policial, pero previamente, en la historia que se cuenta, también se parodia la novela vanguardista. ¿En qué medida esto que apunto ayuda a repensar lo antes señalado?

Recordemos que, a la vez que el protagonista narrador cuenta su propia historia de intolerancia al ruido, casi desde el principio indica que escribe una novela: “Mi libro sobre el desamparo se llamará ‘El techo’” (Di Benedetto, 2016a: 247); “soy escritor” dice después a los herreros cuyos ruidos aborrece y que viven en la misma manzana. Y con el transcurso del relato nos enteramos —esto según mi interpretación— que aquello que vamos leyendo, el devenir mismo de la novela, es lo que se va construyendo mediante su escritura. Y es precisamente ese intento de escribir una novela “experimental” aquello que no logra avanzar. A todo esto, además de su frustrada relación con Leila, su casamiento impensado con Nina, terminará vendiendo su casa y yendo a vivir junto a su mamá y Nina a otra casa. Allí concluye la parte I y comienza la II, que arranca después de un salto temporal de tres años. Tras diecisiete meses de alquiler, compran una nueva casa, donde también se sucederán, como a lo largo del

relato, los ruidos que lo sacan de su “ser” —como le observa su amigo Besarión—. Esta parte II es una sucesión de acontecimientos que evidencian las amenazas del ruido, junto a acciones que tratan de contrarrestar aquello: los artículos que publica el periodista Reato a instancias del protagonista, las acciones judiciales que impulsa contra los ruidos urbanos, la desencajada reacción final del protagonista ante los ruidos del club de enfrente de su casa. Y todo ello con alternancias entre la vigilia y lo onírico —esto no tan acentuado como luego ocurre en *Los suicidas*—, la ágil sucesión de acciones y reflexiones, las miradas propias y ajenas —de Besarión, de Reato y el collage de textos sobre el ruido que pone en evidencia mediante su publicación periodística—. Y es en esta parte II donde se da la dificultad para avanzar en la escritura de su novela según viene intentando —“verdaderamente, demoré en darme el libro” (315)—, y busca la alternativa para escribir su historia, aquella que estamos leyendo, en forma de novela policial:

Pero también para una novela policial carezco de experiencia. Si decido hacerla antes de escribir “El techo”, tendré que elegir un sujeto de la realidad como posible víctima y suponerme yo el homicida. En esa forma, estudiándolo y estudiándome, podría ir construyendo el libro. (Di Benedetto, 2016a: 323)

Hasta ese momento, en las líneas previas, el protagonista enunciador ha formulado distintas posibilidades para construir esa trama policial: “Hacer tropezar ciertas recetas de las novelas policiales. En estas, el autor sabe quién es el asesino, solo que hasta el final se lo esconde a la policía y al lector, y además le pone datos falsos para despistarlos”, y agrega: “Mi novela tendría un crimen y varios sospechosos, pero yo mismo —el autor— ignoraría quién es el criminal. De este modo, el libro estaría en condiciones de prolongarse indefinidamente, hasta que el crimen narrado cayera en el olvido.” (Di Benedetto, 2016a: 322-323). Si bien, entonces, deja la idea de trabajar una forma experimental de novela; decide trabajar con un género que se basa, sí, en “recetas”, pero para experimentar con esas “recetas” y entonces utilizar esas convenciones genéricas para algo tal vez diferente. De allí que, desde ese momento narrativo en más, en *El silenciero* iremos viendo que el relato indaga sobre el mismo sujeto y su vínculo traumático con los demás y el mundo, simbolizado en el ruido. En cierta manera, en la novela asistimos a un uso por parte del protagonista enunciador de las leyes del policial, pero para indagarse, como detective, a sí mismo, para ser un detective, en primer lugar, de sí mismo. Y en esa indagación su construcción de lo real —una construcción paranoica, a la vez producto de la estructura psicótica de ese sujeto que la realiza— se reconfigura, se expande aún más en relación con lo que entendíamos por lo real al principio de la novela (al principio el protagonista se abroquela del ruido; al final pasa a la ofensiva contra lo que entiende amenazante). Se ha señalado: “(...) pues la parodia se define hoy en día como ‘una repetición con distancia crítica’” (Hutcheon, citada por Crespo, 2012: 19). Y antes se ha subrayado: “Para entender la distancia del texto paródico respecto de los valores propuestos por el texto parodiado, hay que tener en cuenta que toda parodia es, además, de un acto creativo, un gesto hermenéutico” (ibídem: 17); para luego enfatizar que “La parodia sólo se realiza si el lector *decodifica* estas capas de lenguaje anterior que están siendo parodiadas. Es, en parte, por este requisito de un lector competente que la parodia ha sido históricamente considerada como un género sofisticado” (ibídem: 21). Retomo estas consideraciones para subrayar que, como un procedimiento necesario para que *El silenciero* y su laborar el reparto de lo sensible avancen, la señalada parodia de las leyes del género policial resulta fundamental y novedosa, más si tenemos en cuenta que la edición original de la novela data de 1964.

Y ocurre que, en mi lectura, para que esa forma novelesca sigilosamente abierta para explorar lo real efectivamente avance, necesita servirse de la adopción y transformación de ciertos géneros, de la ironía de unos y de la abierta parodia de otros. Y

la fluidez de este procedimiento la logra desde el protagonista enunciador, quien a su vez también trata de escribir —y en la novela o pluriforma que leemos, entonces confluyen lo que se cuenta y cómo se cuenta, en un mismo enunciado que se va desplegando—. Resulta crucial que aquel uso e inversión de las leyes del género policial pueda datarse, desde la escritura dibenedettiana, en 1964. Y que este procedimiento busque indagar la propia subjetividad del protagonista y sugerir hipótesis de por qué actúa de ese modo paranoico respecto a sus propios entornos.

Desde Freud y desde la lectura de “La carta robada” de Poe por Lacan, sabemos de los intrínsecos vínculos entre lo psicoanalítico y el género policial; y aquello que leemos de los usos transgresores del policial en la obra de Di Benedetto nos hace pensar en esa dirección (Lacan, 2014: 23-69). Pero además ese parodiar las leyes del género nos remite a una vuelta de tuerca que, desde *El silenciero*, esta poética autorial ensaya en relación con el devenir del género policial en el sistema literario argentino hasta inicios de los años 1960. Como sabemos, la abundante producción de género policial en la Argentina arranca en el siglo XIX. Pero los escritores que practican la literatura culta desde la década de 1930 y sobre todo desde los años 1940 y 1950, le dan cada vez mayor notoriedad a dicha práctica genérica. Para no extender tanto, puede decirse que, en relación a lecturas circulantes por la escritura dibenedettiana, lo ya realizado por Borges, Peyrou y Castellani, entre otros y otras, sobre todo desde la década de 1940, incide en su valoración de las leyes del policial, a lo cual habría que agregar una década antes de la aparición de *El silenciero* la publicación de los textos policiales de Rodolfo Walsh y aquello que obras tales como su antología de 1953 —*Diez cuentos policiales argentinos*— habían venido a indicar sobre la circulación, adaptación, transformación y apelación moderna a los lectores en relación a un género cuyas leyes, precisamente, estaban de algún modo inscriptas en el sistema literario (Lafforgue y Rivera, 1977: 11-46). En *El silenciero* es esa parodia el procedimiento decisivo —porque en relación con las leyes del policial en este relato hay parodia—, en el s antes señalé; aquella que permite que la novela avance e, instalando la idea de “detective de sí mismo” (un detective de *casi* autoanálisis), problematice todavía más la noción de lo real que la novela misma interroga y cómo, de una manera pregnante, lo ominoso también está allí mismo.

Mundos cotidianos, sumergidos

Una forma abierta de pluriforma también define a *Los suicidas*, lo cual al mismo tiempo resulta compatible con aquello que Saer subraya a propósito del estilo novelístico de Di Benedetto: “De sus construcciones novelísticas el capricho está desterrado. Su arte sutil va descartando con mano segura las escorias retóricas para concentrarse en lo esencial” (Saer, en Di Benedetto, 2016a: 7).

El “estilo propio” de Di Benedetto, entonces, está “fundado en la exactitud y en la economía”, lo cual a su vez —y aunque pueda parecer paradójico— se conjuga con aquella forma abierta de la novela; pluriforma abierta basada en servirse de varios géneros a la vez para avanzar en su narrar aquello que se quiere contar —un proceso de indagar una serie de suicidios—, que a la vez interpelan en sus pliegues más internos al protagonista-escritora y a Marcela, los periodistas a cargo de la investigación (Saer, en Di Benedetto, 2016a: 7). Sin dudas, la combinación de diario íntimo y crónica, patente desde el inicio, hace a esa eficacia para contar, con esa engañosa mayor transparencia posible que caracteriza a la escritura dibenedettiana, los tramos iniciales de la investigación. Y a esa narración no son ajenos rasgos del policial, que van acentuado —así, durante el proceso de lectura— lo lúgubre, lo ominoso, que la paulatina visualización de la serie de los suicidas permite aflorar. La muerte, constituida por lo imaginario en *Los suicidas*, es aquello que le brinda sentido a lo real

que se va configurando desde lo que se cuenta durante el relato. Pero esa idea de muerte se va conformando por una serie de imágenes potentes, no solo por la serie conformada por los distintos casos de suicidios que es uno de los ejes centrales de la narración —todo lo cual se cifra en el título de la Primera Parte “Los días cargados de muerte”—. Por supuesto, comienza con la imagen-recuerdo decisiva que abre, desde la intimidad de quien enuncia centralmente el relato, y que es la imagen-recuerdo que gravita, que pesa luego a lo largo de la narración casi como un posible destino: “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, 2016a: 363). A partir de allí se sucede una serie de secuencias hasta un momento singular en el cual luego me detengo. Desde el recuerdo del suicidio de su padre a la misma edad que tiene quien enuncia ahora, se suceden la muestra de las fotos por parte de su jefe en la agencia periodística, la asignación junto a Marcela de la serie de notas, el pedido a su novia Julia de que entregue a los alumnos de su escuela un cuestionario sobre el significado de la muerte entre los niños, el diálogo con su madre, con Marcela para organizar el trabajo, con sus compañeras de trabajo Bibi —quien maneja el archivo de la agencia— y Blanca, comentarios con Julia de lo que los niños han escrito en sus composiciones y los problemas para Julia en su escuela por haber realizado la encuesta, recurrencia de otros diálogos con personajes ya mencionados hasta llegar a una intensa conversación con Julia. Es la conversación que se inicia con “Esa noche, Julia carece de agresividad, aparte de que, como de costumbre, se muestra dócil a mis deseos”, donde se confirma la actitud de ejercicio de poder que el protagonista tiene con su pareja, quien le cuenta de un sueño perturbador que supuestamente ha tenido con su padre, pero que ha sido un disfraz de él mismo: “Repíte que es horrible y aún más, se le figura que tiene que ser, para ella, una condenación y un castigo. Le pregunto por qué. Dice que el cerdo salvaje era yo.” (ibídem: 399). Esto último, como numerosos momentos anteriores y posteriores de la novela, manifiesta esa alternancia entre la vigilia y lo onírico que marca el ritmo del relato, hasta llegar al siguiente párrafo clave:

Llevo conmigo a la cama *El mundo sumergido* —llegué a la página 40— y *El mundo subterráneo*, sin abrir. ¿Con cuál borraré el día?
No se borra. Reviene el sueño de Julia. El cerdo. Papá-tótem que te come.
Seguimos soñando “a la antigua”. Nuestras pesadillas se asemejan a *La Divina Comedia*. Ugolino.
Cuando las nuevas generaciones alcancen la edad de sufrir y padezcan la persecución de los sueños, ¿en sus sueños tendrán brujas medievales o haploides de fantaciencia?
Aparto los libros, para dormir.
Si mi padre persiste y me atrae... Miro el almanaque, sobre la pared. ¡Ojalá consiga soñar un acuario!
Pero el sueño que tengo es que ando desnudo. (Di Benedetto, 2016a: 399)

La alternancia de la vigilia y lo onírico, intenso en los tramos previos a la cita anterior, se condensa en la conversación previa entre Julia y el protagonista, y en las reflexiones citadas que le siguen. Por un lado, el régimen de prohibiciones de una cultura, entre estas lo incestuoso, aparece en la cita freudiana implícita de *Tótem y tabú*, donde igualmente surge ese otro elemento crucial en las novelas dibenedettianas, el sueño, lo onírico, además como espacio-tiempo donde los más diversos tiempos y espacios se pueden condensar. También, si pensamos en el sueño de Julia, vemos una cadena de implicaciones entre Tabú, padre (muerto) de Julia, animal salvaje (Tótem), protagonista (desplazamiento, condensación y enmascaramiento del padre muerto de Julia) y padre suicidado del protagonista. Esta secuencia remite, a partir del libro de Freud, a otros numerosos textos, y sobre todo desde ellos a la decisiva —para la constitución de las más diversas culturas— de lo totémico y lo tabú. Y desde allí se aprecian los fantasmas del incesto y del suicidio en la novela. Desde núcleos como los mencionados

aparecen en la novela las complejas tensiones entre ley y deseo, pero también entre la pulsión de vida o eros y la pulsión de muerte, y entre la pulsión erótica o de vida y el suicidio. De allí el patético final de la cita antes transcrita: “Si mi padre persiste y me atrae... Miro el almanaque, sobre la pared. ¡Ojalá consiga soñar un acuario! Pero el sueño que tengo es que ando desnudo” (Di Benedetto, 2016a: 399). De allí lo ominoso asimismo de los sueños —“padezcan la persecución de los sueños”—, remitiendo al suicida Ugolino de *La Divina Comedia*. Fijémonos cómo esto reenvía a aspectos de fondo en nuestra interpretación con relación a esta poética autorial: los sujetos están de por sí y devienen instalados en lo ominoso, casi sin salida, ni aun en los sueños.

Pero, además, está aquello otro, como dicho al pasar, pero que resulta, a nuestro criterio, novedoso revisar: un uso irónico, en este caso, de intertextos provenientes de la ciencia ficción, en ciertos segmentos clave de *Los suicidas*. Y digo ironía en el sentido de un uso ambivalente de la palabra ajena, en un grado más leve que la parodia (Bajtín, 1986: 271). Las menciones de las novelas de James Ballard y Sidney Fowler Wright pasan a integrarse a los códigos hermenéuticos antes señalados, referidos a los órdenes de exploración del inconsciente desde lo consciente, a la gravitación de lo onírico en el mundo, a las continuidades entre los paisajes externos e internos de los sujetos. En realidad, tanto *El mundo sumergido* (1961) como *El mundo subterráneo* (1929) actúan como textos “umbrales”, fallidos al fin, para el protagonista enunciador en esta ficción; textos con los cuales quiere borrar el ominoso día cuyo peso siente sobre sí, pero que finalmente no se borra. Y es que esto resulta imposible, porque si bien la novela de Fowler Wright como la de Ballard devienen excepcionales emergentes de dos momentos muy diferentes de la ciencia ficción o ficción especulativa —quizá para comprender su uso en la escritura dibenedettiana la conceptualización más apropiada sea la de ficción especulativa—, ambas narraciones tienen en común ubicar sus futuros distópicos en proyecciones desde el presente del planeta tierra (buscan romper así, deliberadamente, con la ciencia ficción explanetaria). Y si bien ambas resultan muy diferentes en los perturbadores paisajes que configuran, sí también podría admitirse como común aquello que James Ballard casi desde el inicio de su poética autorial —buscando articular ciencia ficción transgresora, surrealismo y diálogo con lo psicoanalítico— denomina hacer emerger “paisajes interiores” a partir de paisajes exteriores (Ballard, 2013: 155-156; Capanna, 2019: 56-62). Este detalle resulta central, en particular en la poética ballardiana, pero a la vez nos remite tanto a la noción de extimidad lacaniana —algo que marqué en los primeros tramos del presente ensayo y que considero de interés seguir reflexionando a propósito de cómo trabaja lo referencial la poética dibenedettiana— como, y aquí hace a un aspecto decisivo en la poética del escritor de *Zama*, al hablar de paisajes externos a los sujetos se habla al mismo tiempo de lo que ocurre en su interioridad.

Recordemos que esas menciones de las novelas de Ballard y Fowler Wright son precedidas por otros supuestos intentos de evasión del protagonista de su ominosa realidad —vivir la condena anticipada de repetir la historia de su padre a los 33 años, entre otros sinos— buscando en filmes de ciencia ficción huir de su realidad. En cambio, los mismos lo traen aún más, por otras vías, a lo real que está experimentando. Le ocurre cuando mira *Alphaville* de Jean-Luc Godard y *La fogosa criatura del planeta Ultra* de Ugo Gregoretti, dos filmes de ciencia ficción que, por una parte, dialogan con el uso y metamorfosis del lenguaje cinematográfico en esta poética, pero que además tienen que ver con la interacción irónica con la ficción especulativa que, desde *Los suicidas*, se realiza con este tipo de relatos. Empero, igualmente, si profundizamos, salvo el filme de Gregoretti, todas las obras mencionadas acentúan una mirada escéptica sobre el destino de los humanos en el planeta Tierra. Eso aparece tanto en cómo se ha transformado la Tierra, y los seres que disputan su poder, en el futuro lejano de la novela de Fowler Wright —donde se juega con la idea de viaje a través del tiempo desde un presente en el siglo XX— como, sobre todo, en la novela de Ballard, donde ese paisaje

planetario inundado tras el acelerado deshielo de los casquetes polares se articula con lo que, consciente e inconscientemente, sucede con las escasas poblaciones que han sobrevivido y están recomponiendo vestigios de “civilización”. En *Los suicidas*, el protagonista alude irónicamente a estas obras, y desde él es la narración misma la que realiza esa operación: para avanzar, la novela, la pluriforma misma, se define en relación a otras posibilidades que, en definitiva, descarta, para explorar —en un “inventario metódico”, como marca el narrador— lo consciente e inconsciente que subyace en la serie de pulsión de muerte que es el marco para la serie de suicidas descrita hasta el mismo desenlace trágico que sufre Marcela, la coprotagonista.

La definición irónica en relación a los relatos de ficción especulativa desde *Los suicidas* —en lugar del procedimiento directamente paródico observado desde *El silenciero*—, a su vez me permite releer cómo la novelística dibenedettiana no solo se define respecto a obras de la *New Wave* anglosajona, sino que además, si consideramos que la edición original de la novela es de 1969, implica una toma de posición sobre la novedad de la circulación de la ficción de anticipación en el sistema literario argentino. El protagonista en algún momento lee el número 7 de la revista *Minotauro*, la publicación argentina clave durante la década de 1960 no solamente para renovadas traducciones, sino para el desarrollo mismo de la ficción especulativa en el país. Heterodoxia en la manera de articular y redefinir el devenir de la propia poética, de la cual el desarrollo de la narrativa dibenedettiana se alimenta de manera constante, coherente con lo que el mismo escritor afirma en 1987: “La literatura (...) debe cambiar ante todo. Y luego yo también debo cambiar de libro en libro. Y lo fui intentando, de ahí lo de experimentar (...)” (Di Benedetto, 2016a: 525).

Motores narrativos en Antonio Di Benedetto

Una exploración constante que amplía las posibilidades de lo mimético, la conjunción con ello del trabajo de escritura; y en esto aquellos procedimientos de la parodia y la ironía como para contribuir, decisivamente, en esa constante exploración. Intergenericidad, transgenericidad, en las cuales se desplaza lo escrípcional, siempre sigiloso pero clave en cómo lo mimético en esta poética realiza aquella exploración, en la cual lo referencial avanza paralelo al trabajo con el lenguaje en función de ampliar sus posibilidades de un laborar más dúctil en relación con lo real.³ En cierto modo, esto desconcierta cuando se intenta una valoración más ajustada de la real innovación de esta poética autorial, no solamente en el devenir de las literaturas de la Argentina sino también relativa a cualquier otra literatura.

Para cerrar, va una serie de observaciones, donde se aprecian los contactos existentes entre el agudo lector, la construcción sólida y a la vez versátil de una poética autorial, sus constantes y diferencias en el tiempo y el espacio, su esfuerzo por redefinir su trabajo con relación al sistema literario argentino y a otras literaturas y cómo aquello, en parte, se puede apreciar desde el interior de un relato, sin que necesariamente sea un relato que, por su densidad intertextual, dificulte el flujo de aquello que se cuenta. Cuando en 1955 se publica *Crónicas marcianas* (edición original de 1945) de Ray Bradbury en castellano por Minotauro, Borges escribe un agudo prólogo, decisivo, sin dudas, para la circulación de aquella poética no únicamente en la Argentina sino además en lengua española. Quizá convenga resaltarlo: es posible que el aprendizaje

³ “Escripcional” lo derivó de “Escripción”, en el sentido de escritura en acción, de aquello que indica el proceso mismo de escritura. Roland Barthes escribe: “Porque tenemos que durar un poco más que nuestra voz; estamos obligados, por la comedia de la escritura a *inscribimos* en alguna parte. ¿Cómo pagamos esta inscripción? ¿Qué otorgamos? ¿Qué es lo que ganamos?”, y luego precisa: “He aquí en primer lugar lo que cae en la trampa de la inscripción (preferimos esta palabra por pedante que sea a la de *escritura*: la escritura no es forzosamente el modo de existencia de lo escrito).” (Barthes, 1985: 11).

y valoración de la ficción especulativa de Di Benedetto le deba una parte a su reconocido influjo de los modos de leer y escribir borgianos. Pero también con matices, porque sus objetivos a nivel de poéticas autoriales, como a nivel de los presupuestos de estas, difieren. Están las diferencias y la singularidad de lo realizado por la escritura del autor mendocino. Lo enfatizo porque abrí estas consideraciones hablando de las redefiniciones de lo mimético, y su mixtura con el problema del proceso de escribir y enunciar, como un rasgo general de la obra dibenedettiana. Pero a partir de aquel texto de Bradbury, y aportes como el borgiano para hacerlo circular e incidir en las literaturas de la Argentina, es posible revisar cómo Di Benedetto llega a un relato como “En busca de la mirada perdida”, de sus *Cuentos del exilio*, donde la fragmentación de lo verosímil para construir otro verosímil autosuficiente —como suele ocurrir en tantos relatos de ficción especulativa— se sirve, en algún momento, de la parodia de numerosos otros textos, entre ellos centralmente de *Fahrenheit 451*, siendo Bradbury uno de los pocos escritores mencionados en un cuento sobre escritores del futuro. En dicho relato —que de entrada ironiza sobre la gran novela de Proust, pero para ir en una dirección futurista—, un escritor escribe sobre los desafíos de escribir una ficción en una sociedad distópica donde un superestado regula absolutamente todos los trabajos. Allí, cuando en algún momento habla de una obra para tomar como modelo de la propia escritura, se alude a la citada novela bradburyana. Ahora bien, el relato de Di Benedetto se caracteriza por potentes saltos temporales, y por una mezcla de presente, pasado y futuro, sugiriendo así que esto es aquello que define la memoria: que básicamente es una construcción subjetiva que vuelve a enlazar las diferentes temporalidades. Así, referenciando una novela de Bradbury, *Fahrenheit 451*, dentro de todo construida con retazos de lo real terrestre, y que a su vez problematiza a fondo el tema de la lectura y escritura en un mundo distópico; se sirve de eso para dotar de verosimilitud interna a un delirante relato futurista, que es como un rasgo evidente del mencionado cuento dibenedettiano. Aun así, “En busca de la mirada perdida” no deja de ser una narración que alude a un mundo ominoso —pensemos en su final implícito sugerido por la escena del astro reflejado en el fondo del pozo que recuerda al protagonista la mirada de su hijo al fallecer—, pero en clave y escenografía centralmente de ficción de anticipación.

Lo detallado en los últimos párrafos me remite a este enlace sobre el que me parece necesario llamar la atención en la poética del escritor de *Cuentos del exilio*, entre materiales, procedimientos y formas. Materiales discursivos cotidianos donde surge la extrañeza y lo ominoso, procedimientos entre los cuales, a veces, se destacan la ironía o la abierta parodia, y formas genéricas y una fuerte tensión entre los géneros conversacionales y los escritos, que permiten, en este caso, el despliegue, el desarrollo de una narrativa abierta, que se abre a explorar lo real —llegando a registros insólitos, si queremos— pero desde los pretextos que le ofrecen formas que, en numerosas ocasiones, aquella poética autorial usa, redefine y transforma transgresoramente. Para una poética cuyo mundo a explorar de entrada combina lo familiar y ominoso como elementos constitutivos, parodiar o ironizar cómo trabajan lo familiar y extraño el policial y la *New Wave* de la ficción especulativa en los años 1960 y 1970 argentinos son elementos que forman parte de una misma articulación, que integran una misma racionalidad poética. En su conjunto devienen motores narrativos; no piezas sueltas de un engranaje.

Bibliografía

- » AA.VV. (1995). *El cuento argentino de ciencia ficción. Antología*. Capanna, P. (ed.). Buenos Aires. Ediciones Nuevo Siglo.
- » Aguirre, O. (comp.) (2021). *Conversaciones con Rodolfo Walsh*. Buenos Aires, Mansalva.
- » Bajtín. M. (1986). *Problemas de la poética de Dostoievski*. México, FCE.
- » Ballard, J. G. (1988). *El mundo sumergido*. Barcelona, Minotauro.
- » Ballard, J. G. (2013). *Para una autopsia de la vida cotidiana. Conversaciones*. Buenos Aires, Caja Negra.
- » Barthes, R. (1985). *El grano de la voz*. México, Siglo XXI.
- » Borges, J. L.; Hurtado, L.; Marull, F. et al. (1953). *Diez cuentos policiales argentinos*. Walsh, R. (antología y noticia). Buenos Aires, Librería Hachette, Colección “Evasión”.
- » Bracamonte, J. (2015). Cuestiones existencialistas desde las obras de Cortázar, Pla y Di Benedetto. *El hilo de la fábula. Revista anual del Centro de Estudios Comparados*, 15: 91-102.
- » Bracamonte, J. (2021). *Por una teoría desde la novela experimental argentina hasta 1980*. Córdoba, Editorial de la Universidad Nacional de Córdoba.
- » Bradbury, R. (1955). *Crónicas marcianas*. Borges, J. L. (pról.). Buenos Aires, Minotauro.
- » Bradbury, R. (2013 [1954]). *Fahrenheit 451*. Buenos Aires, Debolsillo.
- » Capanna, P. (2019). *Ballard. El tiempo desolado*. Mar del Plata, Letra Sudaca.
- » Crespo, N. (2012). *Parodias al canon. Reescrituras en la literatura hispánica contemporánea (1976-2000)*. Buenos Aires, Corregidor.
- » Di Benedetto, A. (2007). *Cuentos completos*. Premat, J. (Introducción “Lo breve, lo extraño, lo ajeno”). Buenos Aires, Adriana Hidalgo.
- » Di Benedetto, A. (2016a). *Zama. El silenciero. Los suicidas. Las novelas de la espera*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo.
- » Di Benedetto, A. (2016b). *Escritos periodísticos. 1943-1986*. Reales, L. (comp. y pról.). Buenos Aires, Adriana Hidalgo.
- » Fisher, M. (2016). *Lo raro y lo espeluznante*. Barcelona, Alpha Decay.
- » Foster, H. (2001). *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*. Madrid, Akal.
- » Freud, S. (2009). *De la historia de una neurosis infantil (el “Hombre de los lobos”) y otras obras (1917-1919). Obras completas. XVII*. Buenos Aires-Madrid, Amorrortu.
- » Freud, S. (2015). *Tótem y tabú*. Buenos Aires, Amorrortu.
- » Lacan, J. (2014). *Escritos 1*. Buenos Aires, Siglo XXI.
- » Lafforgue, J. y Rivera, J. B. (1977). *Asesinos de papel*. Buenos Aires, Calicanto.
- » López-Pellisa T. y Kurlat Ares, S. G. (eds.) (2020). *Historia de la ciencia ficción latinoamericana I. Desde los orígenes hasta la modernidad*. Madrid-Frankfurt,

Iboramericana-Vervuert

- » Miller, J.-A. (2010). *Extimidad*. González, N. (trad.). Brodsky, G. (texto establecido). Buenos Aires, Paidós.
- » Néspolo, J. (2004). *Ejercicios de pudor. Sujeto y escritura en la narrativa de Antonio Di Benedetto*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo.
- » Rancière, J. (2009). *La palabra muda. Ensayo sobre las contradicciones de la literatura*. Buenos Aires, Eterna cadencia.
- » Rancière, J. (2014). *El reparto de lo sensible. Estética y política*. Buenos Aires, Prometeo.
- » Ricci, G. (1973). *Los circuitos interiores. Zama en la obra de Antonio Di Benedetto*. Buenos Aires, García Cambeiro.
- » Wright, S. F. (1968-1929) *El mundo subterráneo*. Buenos Aires, Minotauro.

