

# Volverse mono. La lengua de Antonio Di Benedetto

Julio Schwartzman

**E**n una de las parábolas que, bajo el título de "Espejismos", se agrupan en el volumen *Cuentos del exilio* (1983), se lee:

"HAY UN PERO

El escritor que quiere escribir un cuento con animales, para adquirir experiencia y poner verosimilitud se vuelve mono, pero..."

Se trata de una de las tantas veces en que Di Benedetto despliega en su ficción la situación de la escritura: su arte y su ciencia. La pieza es una mordaz liquidación del naturalismo y un alerta sobre la frustración de todo intento de representación que se agote en el calco mimético. La apuesta consiste en producir, por un lado, experimentalmente, una situación extrema o imposible para poner en evidencia que el efecto buscado se malogra en el mismo momento en que parece a punto de concretarse. Por otro lado, el texto realiza lo que sugiere, en la medida en que deja al final, colgando, la conjunción adversativa que funciona como nexo no menos frustrado con una promesa sintáctica incumplida. Pero... ¿qué? Al dejar suspendida la adversación, al ausentar la conclusión que de todos modos cualquier lector medianamente fogueado podría inferir, Di Benedetto dibuja, en el contorno, la figura; en lo inconcluso, la conclusión, pero ahora afectada y dudosa por la sensación inconclusa. La crítica del relato como mera representación muestra, en los hechos (y los hechos, aquí, son palabras) que si uno se empeña en ello (es decir, con una imagen bastante popular entre nosotros, si se vuelve mono), la réplica "fíel" —si fuera posible, si no se traicionara— no es necesaria: el silencio puede ser perfectamente locuaz.

No conforme, al parecer, con la suspensión de la frase, poco más abajo el escritor propone otra imagen para las tribulaciones del realismo, bajo el título de "La dificultad" (y la dificultad, como suele decirse, es un pero):

El escritor que quiere escribir un cuento infantil se vuelve niño, para cosechar vivencias y lenguaje.

Lo está adquiriendo y concibe una historia, pero como todavía no ha ido al colegio no sabe escribir.

Aquí, el *pero* queda satisfecho en su condición de nexos. Nada queda sin decir. Y, sin embargo, este más es un menos. La frase gana en plenitud y pierde su capacidad pragmática de hacer lo que dice. Pierde resto. En su multiplicidad, el otro *pero*, sin secuencia, podía apuntar también en otras direcciones. Por ejemplo, en la sensación de que, trunca o equivoca, la representación, con todo, sigue estando ahí. Es inútil mimetizarse, pero...



Di Benedetto sabía muy bien lo que era volverse mono. Y ahora, la palabra nos conecta, en una asociación muy fuerte, con el tan citado comienzo de *Zama*, cuando el asesor letrado, ante el muelle viejo ("construcción inexplicable", la llama), detiene su mirada en el ir y venir del oleaje, que retiene, entre los palos del muelle, a un mono muerto. Hecho objeto y vaivén, el muerto es, todavía, un mono, aún completo e incorrupto. Reciente, la muerte no ha afectado, digamos, su simiedad, y funciona, aún, como atributo de ella. Sin embargo, al imaginar esa irónica liberación (el mono, vivo, habrá querido remontar el río, y ahora la muerte viene a cumplirle, mal, el deseo -¡como en "La pata de mono" de W. W. Jacobs!). Zama piensa ese cuerpo que flota como "cadáver de mono". En la nueva formulación la muerte ha conquistado un estatuto mayor, subordinando toda otra condición. "Y ahí estaba él, por irse y no, y ahí estábamos".

Di Benedetto se tomaba muy en serio el trabajo de investigar el funcionamiento del mundo del que habría de ocuparse. Los saberes eruditos que suponen sus textos son muchos y diversos. Ahora bien: no sólo no constituyen una acumulación inerte de información documental previa a la escritura, sino que, al posibilitar la emergencia de un universo ficcional, resultan procesados y transformados en su propia consistencia noticiosa. Como si, al metabolizar el conocimiento como experiencia y la experiencia como conocimiento, emergiera una nueva realidad verbal, en la que ya no hay saberes previos sino sorprendentes descubrimientos. "Tiré toda la información por la borda y me puse a escribir", cuenta que hizo cuando encaró *Zama*. ¿Y qué era toda la información? El estudio del Paraguay colonial, desde su hidrografía y

su fauna hasta la lengua de los indios, el plano de Asunción, los trabajos rurales y la delincuencia. Eso —un mundo que emergía, en la búsqueda, del pasado, pero se hacía otro— ya había sido incorporado en sus interconexiones internas y sus resonancias secretas. Lo demás era puro lastre, presencia excesiva del material bibliográfico. "Prescindi del Paraguay histórico, prescindi de la historia..."<sup>1</sup> La frase tiene un plus de inteligibilidad desde la *Poética* de Aristóteles (la lógica de la literatura no es la de la historia, aunque comparan relato). Prescindir, aquí, no equivale a perder; implica recuperar en otro nivel. En cambio, la idea que se hace el marketing editorial argentino de la narrativa histórica entroniza aquel lastre, ornamentado con la módica dosis imaginativa que requiere la biografía novelada y su consiguiente (y previsible) sintaxis.



En el centro de aquellos descubrimientos se instala la lengua insólita de las ficciones de Di Benedetto. De apariencia por momentos arcaica, se presenta a menudo con la síntesis y el misterio de una lengua futura, con los hallazgos de su léxico, su morfología y su sintaxis. En el vocabulario, cuando Di Benedetto exhuma antiguas voces, nunca da la impresión exhibicionista del diccionario bizarro de Lugones, sino que más bien trasunta la sagacidad con que Anthony Burgess sugiere, a través de salpicaduras léxicas, la existencia de la jerga *nasdat* en *La naranja mecánica*. Podemos ignorar qué son las almadreñas, pero su sonoridad ya connota algo, y el contexto provee algún indicio rústico de su condición de zuecos: podemos no saber qué es chivitol, pero la situación (y la ayuda de la percepción de la raíz verbal) nos guía hacia el corral de cabras. No estamos ante la versación filológica de un malabarista de diccionarios; el lujo de Di Benedetto remite a la riqueza y complejidad de su mundo.

La morfología es otra vía de extrañamiento. Cuando Di Benedetto decide llamar *Tora* a la criada negra que atiende al protagonista en la segunda parte de *Zama*, nos fuerza a incorporar en nuestra competencia lingüística un femenino raro que la gramática posibilita pero tolera a regañadientes. El repertorio de la lengua nos brinda opciones nitidas: o bien el dimorfismo sexual provee una forma diferente para cada género (hombre/mujer, oveja/carnero, yegua/caballo) o bien resuelve con variación morfológica masculina/femenina una misma raíz (perra/-o, gata/-o, burra/-o). Di Benedetto elige la primera variante y la contamina con la morfología de la segunda: *Tora* suena tan antinatural como sonaría Ovejo o Vaco, de modo que la aceptación del nombre (somos lectores, vamos siguiendo la huella que contribuimos a

<sup>1</sup>. Entrevista de 1968, en Günter W. Lorenz, *Diálogo con Latinoamérica*, Barcelona, Pomaire, 1972, p. 132.

abrir) nos suscita una inquietud ante lo contrafáctico: un cierto orden de cosas ha sido alterado y somos parte de esa alteración. Lo mismo con un personaje de "Felino de Indias", cuyos servicios de mercenario convoca el mercader español. Leemos: "un malaespada que contrató en el Birú para su defensa personal". El *Birú* nos proyecta de inmediato en la trama de las viejas crónicas de la conquista. *Malaespada* se impone por su eficacia: suena familiar y, en efecto, busca su presencia en la memoria y la encuentra como apellido, así y en la variante *Malaespada* (asociable en paradigma con *Malespina*). Ya sabemos antes de que actúe (y esto no es necesariamente un pecado de la fábula) que el nombrado de ese modo es un charlatán, un *miles gloriosus*, un inútil. El hecho de que sea un malaespada subraya la ambigüedad: una condición femenina para un sujeto masculino. Y después, no deja de obedecer a cierto funcionamiento trópico de la lengua: hacer que un atributo cope el todo. Así, el intérprete será en el Río de la Plata *lenguaraz*, pero también *lengua*. En la tauromaquia, el torero principal es *primera espada*, y el auxiliar *segunda espada*. Andando el cuento, el personaje, que había desaparecido de la consideración del lector, retorna como *el espada*, nunca mentado por su nombre propio.



La sintaxis de Di Benedetto es un capítulo aparte. Nos sumerge en la misma incertidumbre que la sintaxis cinematográfica de Pasolini: no podemos reconstruir su origen, tan sólo reconocer la sensación de perplejidad que producen sus inversiones, yuxtaposiciones y distorsiones de la causalidad.

Me detendré brevemente en algunos procedimientos de "Aballay", cuento publicado por primera vez en el volumen *Absurdos*, de 1978. El prodigio que se opera allí proviene de su idea matriz y de la forma en que se relaciona con la tradición. El eje es la decisión de un gaucho de expiar la culpa de haber matado a un hombre, hecho que retorna en la escena de la mirada del hijo pequeño de la víctima. En el país de *Martin Fierro* y de *Juan Moreira*, la idea de un gaucho penitente es insólita (Moreira es tenaz; Fierro, en *La vuelta*, ensaya una retractación pero no se lo ve contrito: no emprende la expiación, sino la retirada). Más notable aun es la vía del castigo que ha elegido Aballay. Fuertemente impactado por una palabra que pronuncia el cura en misa, el gaucho, al principio, no puede recordarla, y vuelve al padre por datos y precisiones. Se trata de la palabra *estilita*. Cuando interroga al clérigo sobre los detalles de la vida de aquellos anacoretas que podían pasar largos años trepados a una columna, creemos reencontrarnos con viejos registros picarescos y satíricos del silicio y las técnicas de autoflagelación. Las preguntas de Aballay por la resolución de las necesidades corporales del estilita y la escucha suspicaz del cura, que se siente interpelado en su fe, nos desvían perversamente del motivo de la curiosidad. Aballay está tratando de traducir esa penitencia a sus propias condiciones de

vida, y un verbo casual empleado por el sacerdote ("montaban a una columna para acercarse al cielo") lo conduce a la respuesta buscada. Su modalidad consistirá en no apearse ya nunca de su caballo.

Hay distintas maneras de hacer estallar la tradición: una por negación, otra por saturación. El gaucho es, antes que ninguna otra cosa, un jinete. En su obra *Viajes a través de la América Meridional* (1801) el marino y naturalista Félix de Azara lo percibió, a su manera, con agudeza: "El gaucho a pie es indolente y apático, pero a caballo el hombre y el animal parecen formar un solo ser, se diría que el mismo fuego circula por la vena de ambos".

Y en sus *Sketches de Buenos Aires, Chile y Perú*, publicados en 1829, Samuel Haigh ponderó: "Nada puede dar al que lo contempla idea más noble de independencia que un gaucho a caballo".

Lo contrario es la desolación. Lo transmite magistralmente Sarmiento, en el capítulo III de *Facundo*, "Asociación. La pulpería"

El año 41, el Chacho, caudillo de los Llanos, emigró a Chile. —¿Cómo le va, amigo? le preguntaba uno. —¡Cómo me ha de ir —contestó, con el acento del dolor y la melancolía— en Chile y a pie! Sólo un gaucho argentino sabe apreciar todas las desgracias y todas las angustias que estas dos frases expresan.

Pues bien, cuestionar la tradición por negación sería proponer las andanzas de un gaucho peatonal. Cuestionarla por saturación es presentar un gaucho que nunca se apea del caballo, o que considera cuidadosamente, con una minuciosa casuística casi teologal, las ocasiones de fuerza mayor en que el desmontar le estaría permitido.

Al narrar así el proceso de la penitencia, Di Benedetto pone de manifiesto que lo trascendente tiene, irónicamente, su rutina; la espiritualidad, su carnadura; la comunión, su corte; la mística, su cálculo. Aballay descubre la manera de levantar lo que se le ha caído sin desmontar; como si la destreza que el jinete criollo pone en su lucimiento se invirtiera aquí en una logística del martirio.

El prestigio de santón que Aballay acumula, articulado en los decires en su torno y en el reconocimiento con que es recibido en distintos parajes, produce un malentendido que quizá no sea ajeno al de toda santidad. Al ser visto desde una mirada canonizante, el arrepentido recibe algo que no estaba en sus planes ni en sus expectativas. Así, la peripecia de Aballay podría emparentarse con la de "El padre Sergio", el deslumbrante relato de Tolstoi. Di Benedetto deja marcas indelebles en el tratamiento del asunto: los virtuosismos del detalle, la percepción de los matices y una manera de narrar en la que las personas se objetivan y los objetos se animan.

Tora y el espada funcionan como paradojas morfológicas porque Di Benedetto tiene predilección por todo lo que perturbe el orden racional. Una

vez enunciada, la paradoja enmudece y deja expedito el camino de la reflexión, la contramarcha, el cuestionamiento de las herramientas del pensamiento y el lenguaje. Las mejores ficciones de Di Benedetto nos ponen en una situación oscilante, como ese Vicuña Porto de *Zama* que integra la expedición punitiva que va en pos de Vicuña Porto. O como el sueño de la mutilación de un ala de murciélago que, por lapsus onírico, se hace águila de murciélago, parte del todo que es, en sí misma, un todo. Proyectada en el tiempo, esta lógica produce prospecciones y retrospecciones que vulneran las secuencias esperables, como la Florence de "Conejo", del "Triptico Zoo-Botánico", que lee textos que aún no se han escrito. Se insinúa, aquí, una teoría de la lectura, y de la escritura.

La misma sagacidad para desnaturalizar la percepción de lo humano se emplea en subjetivar el mundo natural, verificar la incidencia de la luz sobre el polvo del aire o de la humedad sobre los objetos. Así se puede narrar una cosmogonía o el acontecer de un cuarto vacío (pero repleto de signos) en ese ejercicio sin habitantes que es "El abandono y la pasividad".

Si Di Benedetto pudo concretar todo eso, es porque intentó volverse mono y volverse niño, y se detuvo en el borde de la metamorfosis y en el borde del lenguaje. Un célebre apólogo de Chuang Tzu presenta el diálogo del maestro taoísta con Hui Tzu mientras desde el puente observan los peces que parecen brincar sobre la superficie del río. Chuang Tzu: ¡Mira cómo se regocijan los peces en el agua! Hui Tzu: ¿Cómo sabes que se regocijan? No eres pez. Chuang Tzu: ¿Cómo sabes que no sé que se regocijan? No eres yo". La controversia sigue con una derivación —podemos postular— hacia el giro lingüístico, pero algunas versiones prefieren detenerla en esa inversión de la prueba. Ajeno a todo regocijo, Zama oye el caso de un pez al que las aguas no quieren, y no duda de que esa fábula lo pone en cuestión. No sabe ni ignora: es ese pez. El juego del saber y el ser, y del ser y el decir, es peligroso. Y ahí estábamos, por irnos y no: el mono, el pez, Zama, Di Benedetto, nosotros.