

¿Es Aballay un gaucho? Antonio Di Benedetto y la escritura de los márgenes

Sofía Criach*

Universidad Nacional de Cuyo - CONICET

FECHA DE RECEPCIÓN: 04-02-2021 / FECHA DE ACEPTACIÓN: 27-04-2021

RESUMEN

Desde hace décadas, en los debates sobre la constitución del mapa de la literatura argentina y en los análisis de sus producciones suele emerger la tensión entre región y nación. En el caso del célebre relato “Aballay” de Antonio Di Benedetto, esta cuestión juega un papel importante en relación con las figuras de la pampa y el gaucho, componentes fundacionales de nuestras letras. Sin embargo, desde nuestro *locus* regional (Heredia 2007) proponemos un enfoque que esquivo la lectura desde la tradición gauchesca, con el fin de indagar cómo el autor se posiciona en el campo literario desde los bordes, no solo por las elecciones que realizó en vida –su residencia en la provincia natal y el firme rechazo a instalarse en Buenos Aires–, sino también por la presencia de los márgenes en su obra narrativa como rasgo esencial de su poética. Intentamos mostrar cómo Di Benedetto, con este texto, *desregionaliza* o *desrealiza* el espacio regional al profundizar su espesura simbólica, convirtiéndolo en un lugar de desplazamiento de sentidos, de tensión entre reconocimiento y extrañamiento, de diálogos oblicuos y esquivos con la tradición.

PALABRAS CLAVE

Antonio Di Benedetto; literatura argentina; tradición gauchesca; desierto; márgenes

¿Is Aballay a gaucho?

Antonio Di Benedetto and his writing of the margins

ABSTRACT

For decades, in discussions about the constitution of Argentine literature's map and in its work's reviews, the tension between region and nation has often emerged. In the case of the famous short story “Aballay”, by Antonio Di Benedetto, this question plays an important role concerning “pampa” and “gaucho”, foundational components of our belles lettres. Nevertheless, from our regional locus (Heredia, 2007) we propose an approach that escape the reading from gaucho tradition, in order to investigate how the author is located in literary canon from the borders, not only by the choices during his lifetime –residence in native town and firm refusal to settle in Buenos Aires–, but also because of the presence of margins in his narrative work as a poetics essential trait. We try to expose how Di Benedetto,

with this text, deregionalizes or derealizes the regional space by deepening its symbolic thickness, turning it into a place of displacement of meanings, tension between recognition and estrangement, oblique and elusive dialogues with tradition.

KEYWORDS

Antonio Di Benedetto; Argentine literature; gaucho tradition; desert; margins

Desde las primeras décadas del pasado siglo XX, los escritores del Interior recibieron muy a menudo la denominación de escritores regionalistas por parte de las instituciones culturales centrales del país, fundamentalmente de aquellas pertenecientes a la capital. En las décadas del 50 y del 60, sin embargo, la emergencia de una serie de nuevos y originales narradores forzó a la crítica de esos años a repensar tal denominación, inaugurando una discusión vigente aún en publicaciones y reuniones académicas. Binomios como ciudad/campo, centro/periferia, Buenos Aires/Interior, universal/particular, localismo/cosmopolitismo, civilización/barbarie, aparecen una y otra vez en los debates, puesto que lo que se pone en juego es la constitución del canon de la literatura argentina, siempre en tensión entre región y nación.

Como ocurre con frecuencia, no existe un consenso absoluto sobre la denominación para englobar a esta generación de escritores, ni sobre los criterios que respaldarían el agrupamiento (criterio geográfico, cronológico, temático, de estilo, etcétera), ni tampoco acerca de quiénes formarían parte. Nueva promoción (Jitrik 1959), generación del 55 (Gregorich y Delgado 1967), los enojados (Dellepiane 1968), grupo de la periferia (Cohen Imach 1994): varias son las denominaciones que se les ha conferido. No obstante, suele haber acuerdo sobre algunos puntos de contacto, como el origen provinciano de la mayoría de estos narradores; la definición, no sin tensiones, de un espacio propio dentro del campo literario argentino; y la superación del regionalismo tradicional en sus formas más epidérmicas y tópicas, al decir de Roa Bastos (1964).

En este trabajo nos interesa la producción literaria de Antonio Di Benedetto y, en particular, su texto "Aballay", en el cual construye la ficción de una *zona* propia –término indiscutiblemente saeriano–, marginal, que enriquece la cartografía de la literatura nacional. Desde nuestro locus regional (Heredia 2007), proponemos una mirada que se desvía de la lectura del relato desde la tradición gauchesca, con el fin de indagar cómo Di Benedetto se posiciona en el campo literario desde los bordes, no solo por las elecciones que realizó en vida –su provincia natal como espacio de producción literaria y el firme rechazo a instalarse en Buenos Aires–, sino también por la presencia de los márgenes como un aspecto destacado de su escritura ficcional. Desde su punto de anclaje, el centro y espacio de la

modernidad no es la metrópolis, sino la ciudad de Mendoza, y así, el interior de la provincia –las extensas áreas semidesérticas del nordeste y de la precordillera– viene a representar la periferia, los márgenes. Nos interesa mostrar que, a la vez que construye escrituralmente su zona, la difumina o desdibuja por medio de lo impropio de los personajes que la habitan, así como de las situaciones a las que estos se enfrentan, provocando una *desregionalización* del espacio regional caracterizada por el desplazamiento, las tensiones reconocimiento/extrañamiento y lejanía/proximidad, y los diálogos oblicuos y esquivos con la tradición.

“Aballay” y la tradición

“Aballay” es el cuento de Di Benedetto que más repercusión ha tenido y, por consiguiente, el que más atención ha recibido por parte de los estudiosos de la literatura, como evidencian trabajos de Maturo (1987), Espejo Cala (1991), Freidemberg de Villalba (1991), Mauro Castellarín (1992), del Corro (1992), Santos (1993), Néspolo (2004, 2014), Premat (2006, 2009), Varela (2007, 2016, 2017), Cohen (2008), Bocchino (2013) y Arce (2017), entre otros. Cuando en 1978 fue publicado en el volumen de cuentos *Absurdos*, el texto recibió el reconocimiento de escritores de la talla de Julio Cortázar, Manuel Mujica Láinez y Jorge Luis Borges, quienes enviaron elogiosas cartas a su autor.¹ En el año 2010, el director argentino Fernando Spiner realizó una adaptación cinematográfica muy libre con formato de *western*, titulada *Aballay, el hombre sin miedo*.

El argumento del relato es el siguiente: durante unas fiestas religiosas de carácter popular, un hombre llamado Aballay escucha al párroco hablar sobre los estilitas, antiguos cristianos que subían a una columna para expiar sus culpas y llevar adelante una vida alejada de las tentaciones mundanas. Buscando imitar este ejercicio de penitencia a causa de un pecado cometido –ha matado a un hombre–, Aballay decide montar su caballo para nunca más apearse. Así transcurre su existencia, errante en el desierto, subsistiendo de la caza, de los pocos frutos que puede hallar y de la buena voluntad de los habitantes de la zona, quienes empiezan a hacerlo objeto de veneración por su sacrificada vida montada. A pesar del castigo autoinfligido, a Aballay lo inquieta el recuerdo de la mirada del hijo del muerto –los ojos del *guri*– imagen indeleble de su culpa. Finalmente, años más tarde se encuentra con ese niño que ya es adulto y que lo ha buscado incansablemente para vengar a su padre. En el enfrentamiento, Aballay hiere a su oponente sin intención y, cuando se baja del caballo para socorrerlo, el vengador aprovecha para matarlo. Sin demasiadas precisiones, la trama del relato se desarrolla en el

¹ Estas tres cartas fueron incluidas en la antología *Caballo en el salitral*, editada por Bruguera en 1981, que recogía el relato. Según Jimena Néspolo, se trató de una estrategia de legitimación de un escritor exiliado que, vuelto un marginal, un desconocido, debía rehacer su carrera (2004: 291).

siglo XIX, en los años posteriores a la muerte del caudillo Facundo Quiroga: “Se nombra a Facundo, por una acción reciente. («¿Qué no es que lo habían muerto, hace ya una pila de años?...»)” (Di Benedetto 2004: 60). En una entrevista realizada por Celia Zaragoza en 1979, el autor lo sitúa en la segunda mitad del siglo XIX (2016: 537-538).

Cuando le preguntaron por los atributos del relato “Aballay”, Di Benedetto señaló que, si bien podría considerarse absurdo que un hombre se condene a vivir siempre sobre un caballo, apenas lo es: “No es un libro de curiosidades, ni un relato exótico, ni una historia rara porque sí. Tampoco es simplemente la historia de un centauro. Tiene que ver con algo místico en cuanto el protagonista descubre un medio para castigarse” (2016: 538). Al comienzo de la historia, el recelo de Aballay insinúa que ha cometido un delito, sospecha que después se confirma; de aquí su acercamiento al cura que ha venido a oficiar las fiestas religiosas. Sin buscar la confesión como acto expiatorio, se obstina, en cambio, con los estilistas, no por sus vidas de santidad o contemplación, sino por la práctica constante de la penitencia; esto se debe a que lo que busca el personaje, como dice su autor, es un medio para castigarse. Hacerlo implica alejarse de las tentaciones terrenas –“subirse” a algo–, pero también desplazarse, pues no puede quedarse quieto en su remordimiento. Desecha entonces el árbol como sustituto de la columna de los estilistas, y en su lugar, elige un alazán. Así emprende su travesía errante por el desierto, decidido a no descender del caballo.

Varios críticos se inclinan por resaltar el diálogo que “Aballay” entabla con la tradición argentina de la literatura gauchesca. Julio Premat (2006) afirma que Di Benedetto, con este relato, propone un contrapunto al largo recorrido que comienza con Hernández y se prolonga en Lugones, Rojas, Martínez Estrada y Borges, cerrando el ciclo de las reescrituras reverenciales del gaucho y de la pampa. Considera que la idea central del texto –la decisión de no bajarse del caballo– se desarrolla entre peripecias, espacios y tópicos de la literatura gauchesca o pampeana, de manera tal que Aballay toma la forma de un gaucho expiatorio:

Símbolo de la culpa y la redención, Aballay es, como puede verse, un gaucho expiatorio. Es decir un gaucho responsable de una muerte causada en un duelo (como lo era Martín Fierro), pero torturado por la culpa. Es un gaucho que integra, entonces, la dimensión ética que a menudo Borges comentó en su lectura del poema de Hernández, señalando que la figura elegida como antepasado colectivo de los argentinos era un asesino. Aballay es un Martín Fierro culpable (es decir, un Martín Fierro leído por Borges), pero consciente de la culpa e inscrito en una perspectiva de redención (79).

El análisis de Premat a partir de esta genealogía literaria apunta al estatuto de la pampa como marco de nacimiento de los escritores argentinos: “escribir en Argentina pasa por la capacidad de dejar una huella en la inmensidad de esa llanura literaria” (87). La pampa es el lugar de creación donde se cruza lo imaginario con lo cultural, el espacio fundador de

una literatura por donde Di Benedetto, carente todavía de un sitio enteramente legitimado en el sistema literario nacional, viene a deambular, para mostrar que “ser gaucho es una manera errada, casual, periférica, de ser héroe y de ser argentino” (78).

También para Rafael Arce (2017) resulta imposible leer el relato sin pasar por el problema de la tradición. Sin embargo, señala que esta cuestión puede obturar su lectura, soslayando el procedimiento borgiano con el que Di Benedetto lo ha elaborado: un texto que nace del despliegue de todas las consecuencias que suscita un solo problema (en este caso, la imposibilidad de bajarse del caballo). Todos los elementos simbólicos y temáticos del relato parten de esta elección primera, y entonces

El relato está en condiciones de servirse de la tradición para dar contenido a ese esquema: si es un caballo, que sea un gaucho; si es un gaucho, debe ser situado en la pampa (aunque no queda del todo claro si se trata de la pampa); si está situado en la pampa, que sea en el siglo XIX (pero ¿cuándo?; ¿antes o después de la muerte de Facundo Quiroga?) (147).

Graciela Maturo, por su parte, relaciona a Aballay con lo nacional, aunque no habla del gaucho sino, de modo más general, del hombre argentino: “La figura del penitente a caballo, elogiada por calificados lectores del cuento, se hace símbolo del hombre argentino, sostenido íntimamente por el orgullo y la conciencia de su propia dignidad” (1987: 34). Esta figura guarda relación, según la investigadora, con la idea marechaliana del centauro como esencia moral de la nación. También, acusa en este personaje una manifestación del existente real de Di Benedetto, para quien el sufrimiento personal adquiere un valor purgativo que se hace extensivo a la comunidad.

Para Carmen Espejo Cala (1991), el relato traza sobre un fondo costumbrista la figura de un gaucho obsesionado por la culpa, esa vieja tortura de los seres dibenedettianos (564-665). Además, da muestra de un realismo lírico que emplea profusamente metáforas, símbolos, imágenes estetizantes, y retuerce la sintaxis sin limitaciones (615). Freidemberg de Villalba (1991) plantea el motivo del viaje como procedimiento narrativo del texto a partir de dos itinerarios: uno hacia cualquier lugar o ninguna parte, y otro hacia la interioridad del ser por medio de un proceso de ensimismamiento, de paulatino despojo de los atributos materiales como forma de penitencia. Teresita Mauro Castellarín (1992: 614) y Jimena Néspolo (2004: 292) retoman el motivo del viaje, destacan la figura del penitente y la imprecisa construcción temporal, y también la intertextualidad con el relato de Borges “El fin”. Néspolo agrega una cuestión que nos interesa recuperar, que es el carácter impreciso del espacio del relato y su relación con lo que llama, a partir de la novela cumbre del autor, *territorialidad zamanaiana*: un espacio de pasaje entre la región y el mundo, entre el hoy y el ayer, antirreferencial, opaco, marcado por la errancia de sentidos y de sujetos (296).

Por su parte, Fabiana Varela (2016) analiza en el cuento la construcción de un tiempo pasado ambiguo en el que se superponen lo local y lo universal, y realiza, a partir de ello, una reflexión sobre la cultura de los márgenes en Di Benedetto. Marcelo Cohen (2008) se aleja de la *díada gaucho/pampa* y plantea, a nuestro parecer, una de las lecturas más originales del personaje de Aballay, en cuyo itinerario descubre una fuga de la experiencia de la realidad hacia lo real ideal mediante el poder del silencio y el descubrimiento radical del vacío.

Tensiones de la escritura: el caballero indígena y el espacio regional

Hay una pregunta que nos resulta fundamental para la lectura que llevamos adelante en este trabajo: ¿es Aballay un gaucho? La respuesta afirmativa parece haber conformado una especie de carta de aceptación del escritor en la “gran tradición” de la literatura argentina. Con este relato, Di Benedetto deja por fin su huella en la llanura literaria de la pampa, volviéndose así un autor un poco menos marginal, un poco menos escurridizo, un poco menos incómodo. Las elogiosas palabras de Cortázar, Mujica Láinez y Borges vienen a reforzar esta interpretación. Sin embargo, una lectura del texto que no se limite a los tópicos del gaucho y de la pampa, o más bien, que observe cómo los bordea y los resignifica, habilita la posibilidad de repensar la configuración espacial que Di Benedetto elabora en el volumen de cuentos que precede a *Absurdos –El cariño de los tontos* (1961)– y que retoma en aquel: la del espacio regional. Un aspecto no menor si, siguiendo a Pablo Heredia, nos descubrimos como críticos situados y reconocemos en el locus regional también el locus de enunciación desde el cual pensamos y elaboramos nuestras lecturas.²

En el primer apartado señalamos que Néspolo caracteriza al espacio de “Aballay” como antirreferencial y opaco. Arce, en la cita antes referida, expresa entre paréntesis la duda espacial (“no queda del todo claro que se trate de la pampa”) e intuye que podría tratarse de la geografía regional del escritor (2017: 151), llegando incluso a decir que la construcción tempoespacial tal vez no es más que un anzuelo.³ Efectivamente, hay marcas de una geografía particular que no es la de la pampa húmeda. A partir de

² Al respecto, sostiene Heredia: “Quizás *en o desde otros lugares* este problema no figure en el discurso de las prioridades intelectuales (tendríamos que preguntarnos también por qué no es un problema prioritario), pero para nosotros, por distintos motivos, se nos plantea desde una lógica y desde una política cultural que aparentemente nos compete, en la medida que creamos que nuestros *lugares* figuran marginados, desintegrados, ocultos, y un largo etcétera, dentro del mapa nacional o mundial de la capitalización simbólica de los bienes culturales; *lugares* que no hacen más que poner al descubierto un problema epistemológico: el desdoblamiento del sujeto de conocimiento (y la puesta en escena de las subjetividades) en el momento de aprehender, indagar e interpretar lo que forma parte de nosotros mismos, es decir lo que a la vez somos lo “uno” y lo “otro” (2007: 156).

³ Arce señala: “¿Y si los elementos temáticos con los que el cuento crea su verosímil espaciotemporal fueran una suerte de anzuelo? Ya vimos que ni el espacio ni el tiempo son seguros. Tampoco su condición de gaucho lo es” (2017: 155).

algunos de ellas, Mauro Castellarín localiza el cuento en el noroeste argentino, en los límites entre San Juan y La Rioja, guiándose sobre todo por la ubicación de Jáchal en el norte de San Juan (1992: 615-616). Con mayor precisión, Fabiana Varela afirma que el espacio regional aparece a través de indicios que, para un lector mendocino culto, tienen clara significación y definen un espacio identificable: la región de Guanacache (2007: 280-281). En un estudio posterior retoma y profundiza el asunto del espacio, mostrando que a lo largo del relato, aunque de forma ambigua, distintas alusiones permiten asociarlo a esa zona. Por ejemplo, la concisa pero rica descripción al comienzo del relato:

La capilla, que se levanta sola encima del peladal en medio del monte bajo, sin viviendas ni construcción permanente que se le arrime, se abre para las fiestas de la Virgen, únicamente entonces tiene servicio de sacerdote, que llega de la ciudad, allá por la lejanía, de una parroquia de igual devoción.

Los peregrinos –y los mercaderes– arman campamento. Se van pasando los nueve días entre rezos y procesiones; las noches, atemperadas con costillares dorados, con guitarra, mate y carlón.

Aballay presenció un casorio, de laguneros, muchos bautizos de forasteros (Di Benedetto 2004: 59).

Aquí comienza la historia de Aballay, en la zona de las Lagunas de Guanacache, en la vieja capilla de adobe donde cada año tienen lugar, hasta el día de hoy, las fiestas populares en honor a la Virgen del Rosario. Estas fiestas son importantes para la comunidad religiosa de Mendoza, por lo cual los periódicos de la provincia suelen hacer una crónica de ellas cada año.⁴ La capilla, los bailes, los campamentos, los costillares, la música, los gentilicios populares “laguneros” y “jachalleros”; todo ello, que aparece en las crónicas periodísticas sobre la celebración, está presente en el relato de “Aballay”. Esta festividad se caracteriza por una conjunción muy propia de las fiestas religiosas en América Latina:

una romería donde coexisten el sentimiento religioso más piadoso, el juego, la prostitución y el comercio más desembozado [...] fiestas religiosas durante el día se transforman en fiestas paganas durante la noche con abundante alcohol lo que suele derivar en frecuentes peleas, duelos a cuchillo y a veces, muertes (Lobos 2004: 2).

Justamente, haber matado a un hombre en una noche de alcohol es el pecado de Aballay, y este asesinato, la génesis del sentimiento de culpa que lo acosa y del consiguiente deseo de expiación.

Otro indicio importante sobre el espacio se descubre a mitad del relato, cuando Aballay se encuentra con indios que venden pescado y transportan

⁴ A modo de ejemplo, puede consultarse el artículo del diario *Los Andes* “Fiestas en honor a la Virgen del Rosario en Lavalle”, disponible en:

<https://www.losandes.com.ar/article/view?slug=fiestas-en-honor-a-la-virgen-del-rosario-en-lavalle>

su mercancía en canastas de totora. Recordamos entonces que la zona de Guanacache se halla originalmente habitada por el pueblo huarpe, que en el pasado recolectaba vainas de algarroba y chañar, cazaba guanacos y mulitas, pescaba en las lagunas y era hábil artesano de la totora, con la que incluso hacía las balsas para navegar, similares a las que hoy se pueden ver en el lago Titicaca. Hasta bien entrado el siglo XX, era común para los habitantes de los distintos poblados de estas tierras áridas comprar el pescado que vendían los llamados “indios laguneros”.

A lo largo del relato, Aballay se desplaza a caballo desde la zona de la capilla, su punto de partida. Su peregrino itinerario puede ubicarse en la extensa travesía que se extiende por el noreste de Mendoza, sureste de San Juan, sur de la Rioja, norte de San Luis, llegando a la región de Traslasierra en el oeste de Cuyo (Varela 2016: 191). Para alejarse de las tropas reclutadoras se interna en la “bruta pampa”. Más tarde, con la intención de cazar ñandúes, se traslada hasta la llanura central, menos árida, y rumbea hacia el sur con cuidado pues esos confines son “odiosos por sus peligros, los de tener encimados los territorios de tribus no avenidas con el blanco” (Di Benedetto 2004: 75).

Tanto Varela como Lobos señalan que, desde el siglo XIX, esa extensa zona fue refugio de indígenas de variadas etnias, de asesinos y malvivientes, y también de los restos de las montoneras vencidas por las tropas unitarias y luego liberales. Famosos personajes populares vivieron allí, como Martina Chapanay y Santos Guayama. La travesía de Guanacache fue desde los siglos XVI al XIX un espacio de tránsito, de pasaje, “un puro vacío entre los oasis y las ciudades de Mendoza, San Juan y San Luis”, “un territorio donde se suspendía la existencia, un territorio que se cruzaba conteniendo la respiración, aguardando llegar, maldiciendo la hora de haber partido” (Lobos 2004: 5). En otras palabras, un espacio simbólico donde se oponían el Estado y la barbarie, la dominación y la resistencia, la libertad y el trabajo con patrón, la riqueza y la pobreza.

El desierto concuerda muy bien con la tesis de Aballay. Mientras en su aventura final, el incontinente Diego de Zama se interna en un territorio cada vez más bárbaro que –no obstante sueña él con la fría Europa– se aviene a la constitución sensual de sus deseos, el austero caballero indígena compone, en su figura, una pintura del áspero paisaje de la región que habita. En ese mundo despojado de vegetación frondosa, de agua asequible, de fauna majestuosa (solo aves, piches, víboras), Aballay ejecuta su propio despojamiento existencial. Si comienza con poco, termina con menos, porque además de la pobreza material, se despoja hasta de la palabra. Desde la discreta conversación inicial con el cura, el jinete penitente casi no habla, y declina de tener compañero por lo que esa relación exigiría de plática. No oye sino sus propios pensamientos mientras lleva adelante una liturgia pagana *ad hoc*: beber el mate con la “parsimoniosa mística del zumo verde y cálido”, sumergirse “en prolijas abluciones” en el arroyo, fabricarse una cruz con ramas secas, recibir la “ofrenda” de pan y vino de los puesteros.

Sobre la región de Guanacache, señala Varela que se trata de un desierto, pero de uno *viviente*: hay pequeños poblados, puestos, animales salvajes, ganado, algo de vegetación, algunos arroyos. La desolación, en cambio, se hospeda en sus habitantes, quienes andan “con el nudo de lo suyo, cerrado, dentro de un mundo tan abierto (y solo)” (Di Benedetto 2004: 82). En ese espacio inmenso y alejado de los centros de cultura, la acechanza de la nada atraviesa el relato. En el primer sueño que tiene Aballay ya montado, el ataque de unas aves amenaza con hacerlo perder el equilibrio y, entonces, teme el vacío al cual siente que caerá si se mueve. Concentra todo su interés en la permanencia sobre el animal, que es su punto de apoyo. La unión hombre-mundo, inalcanzable para él, transmuta en unión hombre-caballo. Existir es vivir montado y apearse es el no-ser: lo que está allá abajo, la tierra, se convierte en una figuración de la nada. Aballay se sustrae de su espacio vital, se exilia de sí mismo, por lo que bajar implica abandonar lo que lo mantiene en la superficie de la existencia esquivando la angustia. Se ha convertido a sí mismo en un estilista ecuestre y el estilista es un anacoreta, alguien que se retira del mundo, que se aleja de él. De paisano anónimo se ha vuelto, con esfuerzo, en el peregrino que no descabalga nunca y causa admiración. Aballay es ahora eso, y fuera de ello, nada.

Tiene también otro sueño, en el cual compite contra un estilista antiguo en una columna. Ambos soportan por igual la lluvia, el frío, la granizada y toda adversidad pero, luego de tanto esfuerzo, los alcanza un fin completamente anti-épico: “Después de unos cien años de rivalizarse, ninguno ganó en morir. Los dos quedaron sin gestos justito en el mismo instante, y se secaron de a poco. Después se desmenuzaron como un par de panes viejos” (2004: 86). En clave onírica, la revelación de Aballay parece ser que su sacrificio no llevará a nada. Vivir es cargar una culpa ineluctable –la mirada del hijo del muerto nunca dejó de asaltarlo– sin fe en un paraíso ulterior. Los hombres se desmenuzan como panes viejos: esta es su revelación, su triste hierofanía. Más allá de su vida penitente, más allá del reconocimiento y de la admiración obtenida, Aballay no vislumbra ninguna señal divina, no experimenta visiones ni momentos extáticos. Su existencia se caracteriza más bien por la melancolía y la cotidianidad de la subsistencia más rústica.

Sin embargo, el jinete que nunca descabalga otorga, con su decisión vital, un sentido a su existencia, inventando un valor que la sostiene: “vivir para pagar una culpa no era vivir en vano” (2004: 79). Con el paso de los años, el reconocimiento de la sociedad refuerza ese valor individual y vuelve cada vez más impensable la posibilidad de apearse. El sacrificio de la vida montada es el fundamento de su existencia, su *barandilla contra la angustia* en términos sartreanos (1993). Si Aballay sonríe en el instante de su muerte es porque la venganza del gurí aniquila esta ruptura originaria, esta escisión intensificada, en su caso, por los sentimientos de culpa. El jinete penitente vuelve a la plena humanidad y a la tierra de la que se ha alejado tantos años, y ese retorno significa el fin del castigo, el alivio, la expiación. Ni matrero ni

amansado, su *ida* fue una vida de expiación a caballo, y su *vuelta*, un retorno al polvo y al silencio. Si Aballay es un místico, como ha sostenido Di Benedetto y parte de la crítica, el fin instaura el momento unitivo, sin paraíso y sin dios. La muerte, entonces, como única experiencia posible de unión hombre-mundo. Expresa Cohen:

Tanto la prosa, “xilográfica y medio conceptista” que tiende a la concentración descriptiva, como la idea de que del “vivir montado” hasta que lo alcance la muerte de la cual nace todo el relato, expresan un descubrimiento radical del vacío. Aballay no representa nada, su itinerario propende a lo interminable y se crea con el desplazamiento del caballo, y no es más que un rodeo ornamentado para llegar a la quietud más quieta: “Desde el momento en que Aballay le dice al cura que no quiere confesarse todavía, el relato cuenta la postergación terca, laboriosa y fecunda del reconocimiento de la nada” (2008: 145).

Volviendo entonces a la pregunta planteada al comienzo de este apartado –¿es Aballay un gaucho?–, es posible responder afirmativamente si se interpreta el concepto de gaucho en un sentido amplio: el del hombre de campo, diestro en tareas ganaderas y hábil con el caballo. Pero si, en cambio, se lo representa como el habitante de la llanura pampeana devenido personaje y fundador de una literatura, sucesor del linaje de Martín Fierro, Juan Moreira o Don Segundo Sombra, habría que arrogar a Aballay una serie de características que, si nos atenemos con rigor al texto, no posee. En la entrevista del año 1979, Di Benedetto se refiere al protagonista de su relato como “un caballero indígena llamado Aballay” (Zaragoza 2016: 537), mientras el gaucho popular es de origen criollo, un mestizo. En el cuento solo aparece dos veces la palabra gaucho: primero, cuando un mercachifle llama a Aballay desde su carro; y luego, de manera claramente peyorativa, en la voz de un hombre que, ante la negativa del penitente para volverse peón, le espeta desdeñosamente “Pretencioso el gaucho”. En ninguna de las ocasiones el personaje se identifica con ese apelativo. Marcelo Cohen destaca la figura del jinete, mientras Arce, si bien mantiene el marco de referencia de la gauchesca planteado por Premat, insiste en esta unión hombre-caballo, miradas que manifiestan, justamente, que no todo hombre montado es un gaucho. Aballay desconoce siquiera cómo usar las características boleadoras.

Ahora bien, ¿por qué rectificar el carácter de Aballay, más paisano de la desértica travesía cuyana de Guanacache y sus alrededores, que gaucho pampeano? ¿Por qué precisar el espacio donde transcurre el relato y recuperar su contenido sociohistórico? La razón reside en su carácter de texto ejemplar de la poética de Di Benedetto y de su forma de abrirse camino en la tradición literaria argentina mediante una deliberada insistencia en los márgenes. Si se insiste en leerlo como un eslabón de la literatura gauchesca, no soslayemos entonces el derrotero geográfico del protagonista, que abandona el desierto cuyano para sumergirse en la famosa pampa bárbara, para luego retornar a *su zona*, Guanacache; es decir que, en su

desplazamiento, punto de partida y punto llegada coinciden: los márgenes. Si hay acaso en este relato un diálogo con esta tradición, este es necesariamente esquivo y oblicuo: una pampa desértica y un joven cuyo nombre indígena refrenda su pertenencia a un sector social aun más relegado que el del gaucho. Destacamos también la ausencia de bulliciosos fogones de peonada o coloquios de payador, tan propios de la literatura gauchesca. En su lugar, Aballay despliega ante el lector el vasto y hondo silencio de sus pensamientos de penitente.

Como lo hace en otros relatos –“Caballo en el salitral”, “El puma blanco”, “Felino de Indias” o “Pez”–, aquí Di Benedetto integra en la escritura los caracteres locales de regiones periféricas del país con problemáticas universales de carácter filosófico (la culpa y la penitencia), esquivando tanto el regionalismo folklórico de sus coterráneos como la seducción de los modelos de Buenos Aires.

Un desierto otro

Todo territorio envuelve al sujeto con sus dimensiones físicas, sociales y culturales; a su vez, el sujeto interviene en él, lo modifica. El desierto tiene el estatuto de espacio altamente simbólico, principalmente para la tradición judeocristiana. Por un lado, es un lugar inhóspito, deshabitado, donde el ser humano se encuentra vulnerable, cara a cara con la inclemencia del clima hostil y de las fieras. Por el otro, como espacio de confrontación con la propia mortalidad, la soledad y el desamparo, puede tornarse espacio de purificación y de encuentro con lo divino. Vimos que el espacio del relato posee suficientes indicios para identificarlo con una región específica. Pero ya desde el principio, otra tradición, extranjera y lejana, comienza a operar: la mística oriental cristiana de los estilistas. Cuando Aballay decide imitarlos y a falta de columnas de antiguos templos, los reemplaza por la montura de su caballo, funde dos espacios (el desierto de los paisanos cuyanos y el desierto teológico o de la tradición mística), dos temporalidades (el siglo XIX y el temprano Medioevo) y luego, también, dos órdenes religiosos (la mortificación individual pagana y la práctica estilista propia del cristianismo primitivo oriental). Ninguno de estos órdenes se superpone al otro. Di Benedetto los modula de manera tal que la región, con sus características físicas y sus habitantes, no ahogue la dimensión universal del penitente a caballo.

Cuando el personaje lleva adelante una práctica –la de los estilistas– ajena a ese espacio-tiempo, *desregionaliza* la región.⁵ Lo mismo cuando nos

⁵ En el cuento se nombra a los estilistas Simón el Mayor y Simón el Menor. Marcelo Cohen recupera la película de Luis Buñuel sobre el primero, *Simón del desierto* (1965), que un cinéfilo como Di Benedetto seguramente no se perdió de ver (2008: 137). No descartamos tampoco la lectura de *Moby Dick*, donde se hace referencia al famoso estilista y, también, a la historia de Jonás y la ballena, retomada en “Onagros y hombre con renos”, extenso relato del mismo volumen *Absurdos*.

damos cuenta de que en la mirada del *gurí* se configura una culpa no individual, sino humana; una culpa que, mientras los creyentes pueden asociar al concepto de pecado, algunos la identificarán con la sartreana mirada del otro, o quizás, con una falta más radical e inefable.⁶

Pero aun haciendo un uso impropio del desierto y del caballo, Aballay sigue estando condicionado por ese espacio para sobrevivir: qué comer, dónde hay agua, cómo dormir, de qué manera interactuar con el poder ejercido por los “milicos”, etcétera.⁷ A la sumisión al entorno material se yuxtapone la separación por la vida montada, y de estas fuerzas aparentemente incompatibles germina el aire de extrañamiento que sobrevuela todo el relato. A diferencia de sus coterráneos Alberto Rodríguez y Juan Draghi Lucero, quienes también llevaron a la literatura la problemática de Guanacache, Di Benedetto añade a la vena social la problemática metafísica: espacio regional y desierto expiatorio se fusionan en la escritura y conforman un mismo escenario dramático.⁸ Con Aballay y su insólito desafío ecuestre, Di Benedetto profundiza la espesura simbólica de su región, apropiándose, creando su *zona* a la manera de Saer, de Juan L. Ortiz, de Tizón, tal como antes lo hizo Horacio Quiroga con la selva misionera.

Al mismo tiempo, mediante el desplazamiento del imaginario rioplatense y de la célebre pampa, de ese desierto en el que se enmarca una tradición de larga data que se retrotrae a los orígenes del país y que lo considera como “el gran espacio –imaginario y real– sobre el cual se proyecta a la vez una nación y una literatura” (Monteleone 2011: 113), el escritor mendocino amplía la cartografía literaria argentina. Propone un *desierto otro*, aunque no por ello deja de tener puntos en común con la pampa o el desierto judeocristiano en tanto zonas de contacto entre la civilización y la barbarie, entre la humanidad y la animalidad, entre lo terreno y lo trascendente, entre el vacío y la significación.

La escritura de los márgenes

Di Benedetto publica *Mundo animal*, su primer libro, en 1953; le sigue *El pentágono* en 1955. Con estos primeros pasos en la escritura, el autor parece querer despegarse de las poéticas predominantes entre sus coprovincianos: de Juan Draghi Lucero y sus relatos de inspiración folklórica; de Alberto Rodríguez e Iverna Codina abocados a la narrativa de intención

⁶ Todos venimos al mundo con una falta ya cometida, dice Cohen; “Todos tenemos un gurí que nos está mirando [...] Todos vivimos entre la esperanza de ser y el miedo a no ser absueltos” (2008: 141).

⁷ Arce señala que, desde el principio, cuando Aballay pregunta al cura cómo satisfacían sus necesidades los estilistas, la preocupación principal versa sobre los aspectos materiales de la empresa (2017: 146), y el relato mismo es producto de pensar cómo vivir (subsistir) sin jamás apearse del caballo.

⁸ Nos referimos a *Donde haya Dios* (1952) de Rodríguez, así como a *La cabra de plata* (1972) y otros relatos de Draghi Lucero.

social; de Armando Tejada Gómez y la reivindicación del arte popular del movimiento del *Nuevo Cancionero*. Como bien señala Néspolo siguiendo a Said, el punto de partida del proyecto estético de un escritor no es para nada inocente (2004: 25) y con sus primeros libros, Di Benedetto toma distancia de su región y evita las referencias geográficas explícitas. Sin embargo, poco después, con la aparición del volumen de relatos *Grot* (1957), comienza a trazar coordenadas espaciales bastante definidas. En las novelas *El silenciero* (1964) y *Los suicidas* (1969) predomina la ciudad en la que, gracias a indicios más obvios o más sutiles, reconocemos a Mendoza (o en su defecto y tal como expresa en el prólogo de *El silenciero*, cualquier ciudad de América Latina). Ese es el centro y espacio de la modernidad, mientras el interior de la provincia toma el lugar de la periferia, de los márgenes: ciudades más pequeñas como San Rafael y, especialmente, las extensas áreas desérticas y semidesérticas que caracterizan gran parte de la región cuyana. Tanto el nordeste (Lavalle, Guanacache), como la región precordillerana al oeste, son el espacio escogido en muchos cuentos.⁹ “Pez”, “Aballay”, “El puma blanco”, “Onagros y hombre con renos”, “Caballo en el salitral”, “Felino de Indias” son ejemplos de ello. La novela *Sombras, nada más...* ubica en estas regiones dos episodios: la odisea por el agua de la maestra lavallina, por un lado, y el acontecimiento sobrenatural en la cárcel de la montaña, por el otro. “El cariño de los tontos”, “Los reyunos” o “El juicio de Dios”, por su parte, desarrollan sus tramas en parajes semirurales.

No podemos saber si en Di Benedetto esta (des)localización es enteramente deliberada dado su rechazo explícito por la vorágine de Buenos Aires, o si es algo más bien espontáneo, natural. Lo que importa más bien es la consecuencia: la posibilidad, si no de reconfigurar, al menos problematizar las cartografías de la literatura nacional. En el caso del texto abordado en este trabajo, Aballay no se acomoda al estereotipo del gaucho de nuestras letras, sino que lo desplaza y lo resignifica. La configuración espacial no persigue intención ilustrativa o descriptiva alguna; no hay glosario al final de sus obras, a diferencia de lo que ocurre en las novelas de su coterráneo y contemporáneo Alberto Rodríguez.¹⁰ En “Aballay” no se explica qué son las fiestas de la virgen, los jachalleros o el vino carlón, lo cual nos indica que su lector implícito no es *un otro* que desconoce ese mundo local y al que el autor debería llevar de la mano en el camino de la interpretación. Esto no significa que se dirija solo al lector mendocino, quien reconoce más fácilmente las referencias espaciales y léxicas, sino que evita la lógica

⁹ Si bien gran parte de *Zama* transcurre en Asunción, hay cierto paralelismo con Mendoza por tratarse de una ciudad periférica y mediterránea. Di Benedetto pensaba titular su máxima novela, justamente, *Espera en medio de la tierra*. Con sus ansias de traslado a Buenos Aires o a Lima (las ciudades centrales del imperio) o bien a España (la metrópoli), Diego manifiesta la obsesión de los habitantes de las periferias por abandonar su marginalidad.

¹⁰ Tanto *Donde haya Dios* como *Matar la tierra* finalizan con un glosario de términos regionales.

regionalista tradicional según la cual las literaturas periféricas pondrían en escena las diferencias culturales para articularse, a través de su misma otredad, con el centro que se asume a sí mismo como Nación. Como señala Heredia, la literatura regionalista hace explícitos aspectos del espacio local porque en realidad no se dirige a sus coterráneos, sino a “un otro” (el centro del sistema) que los desconoce. “Aballay” es, por el contrario, un texto elíptico, que construye y calla su propio horizonte simbólico de marginalidad.

Comentarios finales

Cohen Imach (1994), Niemetz (2007) y Varela (2007, 2016b) han mostrado cómo Di Benedetto, a través de distintas estrategias, se posiciona en el campo literario argentino desde los bordes; seguramente esto explique, en parte, el hecho de que haya sido más un autor de culto que un *best-seller* o una de las caras visibles de la literatura del continente. Dentro del campo cultural argentino, Mendoza ocupa un lugar periférico, por detrás de la capital, Santa Fe y Córdoba, pero central en la región de Cuyo. Desde allí escribe la mayor parte de su producción, reacio a trasladarse a Buenos Aires (donde probablemente habría conseguido un lugar en los circuitos literarios) por considerar a la gran ciudad incompatible con la tranquilidad que requiere la labor de escritura. No obstante, publica gran parte de sus obras en editoriales porteñas. Reconoce el privilegiado destino de los *ismos* practicados en el centro –la famosa anécdota del ascensorista japonés en su conversación con Robbe-Grillet– y, no obstante, allí está siempre de pasaje, *flâneur* de festivales de cine, conferencias y crónicas periodísticas.¹¹ Acepta la centralidad de la Capital, así como la de Europa en el mapa global, y las posibilidades de reconocimiento que estas brindan, pero prefiere formar parte de la esfera de los consagrados desde una posición marginal. Desdeña la literatura folklórico-regionalista de sus coterráneos y delinea sus primeras historias –*Mundo animal*– en espacios imprecisos, deliberadamente no identificables, dentro de lo que él llamara “literatura evolucionada” (renovadora de los medios expresivos), pero prontamente introduce componentes geográficos y culturales de su zona en los volúmenes siguientes (*Cuentos claros*, *El cariño de los tontos*, *Absurdos*) y en las novelas urbanas publicadas en la década de los 60. Y como redoblando la apuesta, elige en los cuentos espacios marginales a esa periferia que ya es Mendoza.

Con el análisis de “Aballay” hemos intentado mostrar que esta poética de la marginalidad no es solo una estrategia práctica de posicionamiento en el campo literario, sino también un rasgo esencial de su escritura ficcional.

¹¹ Di Benedetto hace referencia a esta anécdota en varias ocasiones, para explicar el problema del centro y la periferia en el sistema de la literatura. Véase Lorenz, Günter (1972). *Diálogo con América Latina: panorama de una literatura del futuro*. Valparaíso: Ediciones de la Universidad de Valparaíso-Pomare. 120-121; y Soler Serrano, Joaquín (2016). “Antonio Di Benedetto. *Tele-radio*, 17 de septiembre de 1978”. En Di Benedetto, Antonio. *Escritos periodísticos 1943-1986*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo. 526-527.

Sobre un sustrato geográfico reconocible, Di Benedetto introduce personajes y situaciones impropias (no hay más que pensar en las insólitas historias de animales como “Felino de Indias” o el más conocido “Caballo en el saltral”), *espesando* el espacio regional, que se convierte entonces en un lugar de desplazamiento de sentidos, de tensión entre lo reconocible y lo ajeno, de juegos huidizos con la tradición. Al igual que *Zama*, “Aballay” se escribe en los contornos, en los márgenes del canon.

* **Sofía Criach** es Licenciada en Letras por la Universidad Nacional de Cuyo y Doctora en Letras por la Universidad Nacional de Córdoba. Becaria posdoctoral de CONICET.

Bibliografía

- Arce, Rafael (2017). “Mística pagana y teratología gauchesca”. *La Palabra*, 31. 143-159.
- Cohen, Marcelo (2008). “El mediador”. *Zama*, 1, año 1. 137-146.
- Cohen Imach, Victoria (1994). *De utopías y desencantos: campo intelectual y periferia en la Argentina de los sesenta*. Tucumán: Universidad Nacional de Tucumán.
- Di Benedetto, Antonio (2004) [1978]. *Absurdos*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Espejo Cala, Carmen (1991). *Las víctimas de la espera. La narrativa de Antonio Di Benedetto: claves narrativas*. Tesis doctoral. Universidad de Sevilla.
- Freidemberg de Villalba, Ana (1991). “Homenaje al escritor Antonio Di Benedetto”. *Voces mendocinas*, 13 junio. 1-18.
- Heredia, Pablo (2007). “Regionalizaciones y regionalismos en la literatura argentina. Aproximaciones a una teoría de la región a la luz de las ideas y las letras en el siglo XXI”. En Castellino, Marta (coord.). *Literatura de las regiones argentinas II*. Mendoza: Universidad Nacional de Cuyo. 155-182.
- Lobos, Nicolás (2004). “Para pensar la identidad cultural en el desierto de Lavalle”. *Confluencia*, 4, año 1. 1-19.
- Maturo, Graciela (1987). “La aventura vital en la creación de Antonio Di Benedetto”. En Di Benedetto, Antonio. *Páginas de Antonio Di Benedetto seleccionadas por el autor*. Buenos Aires: Celtia. 11-39.
- Mauro Castellarín, Teresita (1992). *La narrativa de Antonio Di Benedetto*. Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid.
- Monteleone, Jorge (2011). “Zama como símbolo”. En *La Argentina como narración*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes. 108-113.
- Néspolo, Jimena (2004). *Ejercicios de pudor. Sujeto y escritura en la narrativa de Antonio Di Benedetto*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Niemitz, Diego (2007). “Para una poética de la marginalidad: teoría y práctica en Antonio Di Benedetto”. En Molina, Hebe y Zonana, Víctor Gustavo (eds.). *Poéticas de autor en la literatura argentina (desde 1950)*. Buenos Aires: Corregidor. 143-163.

- Premat, Julio (2006). "El escritor, un gaucho sin atributos. Un estudio de «Aballay» de Antonio Di Benedetto". *Cahiers de LI.RI.CO*, 1. 77-91.
- Roa Bastos, Augusto (1964). "El realismo profundo en los cuentos de Daniel Moyano". En Moyano, Daniel. *La lombriz*. Buenos Aires: Nueve 64 Editora. 7-14.
- Sartre, Jean-Paul (1993). *El ser y la nada*. Barcelona: Altaya.
- Varela, Fabiana (2007). "El desierto viviente: el espacio regional en la narrativa breve de Antonio Di Benedetto". En Castellino, Marta (dir.). *Literatura de las regiones argentinas II*. Buenos Aires: Dunken. 267-298.
- Varela, Fabiana (2016). "La historia de los sin historia: resignificaciones del pasado en la obra de Antonio Di Benedetto". *Landa 1*, vol. 5, 1. 180-199.
- Zaragoza, Celia (2016) [1979]. "Antonio Di Benedetto: el instinto de muerte es tema permanente en mis libros". En Di Benedetto, Antonio. *Escritos periodísticos 1946-1983*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo. 531-539.



Esta obra se encuentra bajo licencia de Creative Commons