

Imagen y representación en Antonio Di Benedetto
Dolores Lima
Catholic University

El imperio de la imagen rige la representación, aquella que, como dice Roland Barthes, acontece siempre que un sujeto “dirija su *mirada* hacia un horizonte y recorte en él la base de un triángulo del que su ojo (o su espíritu) será la cima” (351). La novela, como dispositivo óptico, funcionó en el siglo XIX como espejo o reflejo verosímil de un orden externo. En los años cincuenta del siglo XX, décadas posteriores a la ruptura radical de la representación efectuadas por las primeras vanguardias, Antonio Di Benedetto (Mendoza, 1922- 1986) publica *El pentágono. Novela en forma de cuentos* (1955). El autor se referirá a ella tiempo después como un atrevimiento, una tentativa de “contar de otra manera”. Si la vanguardia había confabulado contra la representación hasta llegar al extremo de hacer desaparecer la anécdota y la imagen, Di Benedetto seguirá sus derroteros radicales pero desde otra óptica: volverá a contar con la mirada pero con toda la carga del cuerpo y de la afectividad que desintegrarán cualquier voluntad orgánica. ¿Qué sucede con la representación cuando la mirada proviene de un sujeto que ha perdido toda organicidad, cuando el ojo que ve ya no encuentra cima en donde encaramarse?

El pentágono funciona, al igual que la novela realista, como un dispositivo óptico, pero contrariamente a su reflejo armonioso y consistente, presenta una imagen multiforme y calidoscópica de la realidad. El calidoscopio es un dispositivo óptico conformado por un tubo opaco, cuyo interior contiene tres triángulos especulares y cristales multicolores por los que al hacerlo girar sobre sí mismo genera imágenes compuestas de figuras geométricas cuyas múltiples variaciones hacen difícil su repetición. Etimológicamente, la palabra se compone de *kalos*, que significa bello, *eidos*, imagen y *skopia*, ver. El calidoscopio cautiva la mirada por la

multiplicidad de formas y colores de sus imágenes; imágenes originadas por la distorsión de la visión con la que usualmente enfrentamos la realidad. Del mismo que la visión calidoscópica, la imagen dibenettiana está signada por una geometría de lo fragmentado que se repite en variaciones. Su novela en forma de cuentos es un artefacto de imágenes que hace estallar la representación orgánica y desestabiliza el régimen de la verdad única y verificable.

Divida en tres partes y compuesta por cuentos breves, *El pentágono* rompe con la unidad narrativa de la historia entendida como secuencia de hechos concatenados a partir de la causalidad y la pervivencia de una única vía de desarrollo posible. Si la verosimilitud es la elección de una línea narrativa que invalida las otras posibilidades según el criterio de mayor semejanza a una realidad representacional, en esta novela, en cambio, se presentan múltiples líneas narrativas que se excluyen unas a otras mientras conviven simultáneamente en la novela. La novela reúne así un conjunto de historias que en su simultaneidad y multiplicidad tejen un entramado de líneas y caminos imposibles de coexistir según un criterio único. Al mismo tiempo que las diferentes versiones dinamitan el estatuto de verdad a nivel de los hechos, el cruce entre lo imaginado, lo percibido, lo vivido y lo soñado producen una dispersión de la unidad narrativa en fragmentos que pertenecen a diferentes planos de la existencia subjetiva, y que por tanto desarticulan la identidad del sujeto como una totalidad coherente.

La introducción, escrita en tercera persona, resume la historia a relatarse en los cuentos subsiguientes a partir de los dos conflictos principales que aquejan al protagonista y que el mismo narrará en la novela: Santiago está enamorado de Laura, pero es incapaz de manifestar sus sentimientos pues cree que será rechazado por razones de diferencias de edad y de clase social. Frente a la frustración de un amor no correspondido, decide escribir historias y es así que inventa que Laura lo burlará entablando una relación con Rolando. Tiempo más tarde se casa con

Bárbara, aunque continua pensando en Laura, pero sufrirá además la infidelidad de la primera. A partir del descubrimiento de la relación de Bárbara con Orlando, “lo que muchos le han visto hacer en los días subsiguientes es algo gráfico”: el protagonista comienza a dibujar pentágonos, sea en su cuaderno, sea imaginariamente con el dedo sobre cualquier superficie que tiene disponible.

El pentágono que dibuja, se nos dice en la introducción, es el resultado derivado de “la idea literaria del triángulo amoroso”. Su proceso de elaboración se explica con detalle paso por paso. Así, el primer triángulo conformado por el yo, Laura y Rolando, es un triángulo “ideado”, es decir, imaginado por el protagonista para de este modo ser burlado en la ficción por una relación que nunca tuvo la valentía de confesar. En cambio, el segundo triángulo, constituido por el yo, Bárbara y su amante Orlando, ha sido “desdichadamente formado, antes que en su postulación geométrica, en la realidad” (27). Al poseer ambos triángulos un mismo punto de convergencia (el yo), procede a unirlos en ese punto, conformado una “mariposa desmayada”. A este paso le sigue la supresión de los lados interiores de ambos triángulos y el tendido de una línea horizontal que une los vértices posteriores de los triángulos, es decir, que une directamente a Orlando con Rolando, y esta operación la explica como resultado de la confusión mental del sujeto, es decir, su propia percepción personal de estos hombres como los “otros” con quienes entabla una relación indirecta a partir de cada una de las mujeres. Así queda conformando una “figura de cinco ángulos”, síntesis, señala el narrador en la introducción, que existía con anterioridad ya en la cabeza del protagonista dado por operadores subconscientes.

La realidad del sujeto se encuentra constituida no sólo por las diferentes relaciones que entabla con los personajes de la novela, sino también por los múltiples niveles que extienden la realidad mucho más allá de lo objetivo o representable. El triángulo inventado, el triángulo de la

realidad que existió en ella “antes que en su postulación geométrica”, el borrado y el trazado de líneas que responden a la intuición y percepción del sujeto: cada operación da cuenta de dimensiones distintas que vienen a convergir en la totalidad del pentágono, el cual vendría a igualar todos estos ámbitos en una misma figura plana. De este modo, lo que imagina, lo que le sucede en la realidad, lo que percibe, y lo que el sujeto intuye, todos ellos, conviven en la totalidad de la figura sin jerarquías, desalojando así cualquier preeminencia de la conciencia racional como único rector de la realidad como también la categoría de falsedad o verdad objetiva como criterio de estructuración.

La geometría del pentágono sintetiza el universo afectivo del sujeto, un sujeto definido a partir de las relaciones directas o indirectas con aquellos con quienes se involucra a partir del deseo amoroso. Conforman la constelación de lo “sentido” por el narrador como una realidad reducida a su mínima expresión: una realidad en donde está ausente cualquier referencialidad, donde desaparecen las categorías espaciales y temporales de lo acontecido, y donde todo se reduce a los nombres de los personajes y a las relaciones que entablan entre sí. La figura de cinco lados viene a ser pues, lo real irreductible del sujeto.

Si la realidad no se constituye solo por los hechos que nos acontecen, sino también por lo que sentimos, lo que deseamos ser, lo que sospechamos y lo que tememos, lo que imaginamos y lo que soñamos, ¿cómo es posible entonces crear una imagen coherente cuando cada fragmento, -y todos ellos-, se constituyen como lo real de lo sentido? ¿Cómo es posible enunciar una única verdad cuando ninguna de las partes tiene mayor peso o visibilidad en la totalidad sin jerarquías del calidoscopio? Creando una relación especular entre sujeto y escritura, Di Benedetto muestra que, así como la novela se compone de cuentos desarticulados y versiones contradictorias, del mismo modo el sujeto se constituye de fragmentos inconexos e inestables, variables, repetitivos

e irrevocables. De esta manera, a partir de una mirada fragmentada, los criterios más fundamentales de la representación orgánica desaparecen: la totalidad y la coherencia entre las partes y sobre todo, la existencia de una verdad sobre la que se estructura toda idea de verosimilitud.

Así como la realidad se diversifica en diferentes planos que rompen con toda unidad subjetiva, del mismo modo, la historia de lo acontecido se bifurca, borgeanamente, en múltiples senderos. De este modo, en la primera parte, la especulativa, Santiago se casará con Laura, Laura lo dejará, luego también lo dejará por otro, en otra versión es asesinada, en otra, se suicida, en otra es Rolando quien la mata y luego se mata, en otra, Rolando es asesinado y es su hermano el que tomará su lugar en el triángulo amoroso. Historias que se repiten con variaciones contradictorias, que no se ensamblan ni articulan coherentemente entre sí, dan como resultado un conjunto confuso, multifacético e inconexo. El estallido de la historia en fragmentos crea una visión calidoscópica, incapaz de cohesionar una imagen nítida y continua de la realidad. Sin embargo, las diferentes versiones repetirán un mismo motivo una y otra vez; Laura permanece siempre como objeto de deseo, aun en la inestabilidad e incertidumbre que la superposición de historias producen.

Desde la línea inicial de la novela: “No puede saberse si es verdad”, la incertidumbre atraviesa todo el texto. El narrador de la introducción toma la posición del copista que registra los testimonios de aquellos que vieron actuar al protagonista. No presenta los hechos como verdades indiscutibles, al contrario, aclarando que se basa en lo que “otros” han dicho, especula y sopesa las versiones según criterios “verosímiles” en la retórica de lo posible. Intenta reconstruir lo pasado, dejando siempre un halo de inseguridad e incertidumbre atrás. La imposibilidad de aseverar da como resultado una historia débil e inestable, pero afirmada como

lo único que se puede decir. Porque, en realidad, no se trata de saber o no saber lo que ocurrió, sino de lo que es posible o no enunciar. El estatuto de verdad es ajeno a la narración, en ella sólo es posible el enunciado como posibilidad. Sin embargo, más allá de los hechos, más allá de las múltiples posibilidades, el narrador afirma: “Las distintas versiones llevan a la certeza de que en esta larga historia, aparte del indiscutible indicio del pentágono, existe un fondo auténtico” (30). En la repetición y en la variación, en la insistencia de la historia aún en su multiplicidad discordante, allí, la verdad verificable es imposible de enunciar, pero se atisba y se intuye otro orden de la verdad que es ajena a los vectores lógicos o racionales.

Sergio Chejfec, en el prólogo a la novela *Cinco* (1998) que escribe en homenaje a Di Benedetto, señala la búsqueda subjetiva del autor durante los años cincuenta y afirma: “Cuando escribí *El Pentágono*, a Antonio Di Benedetto no le interesa tanto la verdad como comprobación (el encadenamiento de hechos que habla de una sucesión, la jerarquía de razones que sostiene el mundo), sino la verdad como estatuto sentimental” (9). Esta verdad no es otra que la de la afectividad, una verdad interior al sujeto, pero no por ello menos real que la concebida bajo parámetros representacionales. En Di Benedetto, afectividad y representación se oponen precisamente allí donde la verdad se rige por naturalezas dispares.

En el relato de la novela, existen dos órdenes del enunciado. Por una parte, el enunciado de lo acontecido. Si el narrador en la introducción no puede afirmar con certeza los hechos, sólo puede presentar interpretaciones de las acciones del protagonista como signos cuyo significado se intentan develar a partir de la lógica de lo verosímil. Pero el signo es equívoco, y por eso, admite más de una interpretación, lo que lo aleja de una verdad comprobable y única. Del mismo modo, en la narración del protagonista, la exposición de las diferentes versiones de los hechos, pone también en evidencia que no existe una única historia: la narración afirma una vía como la

otra. Ni una ni otra versión pueden comprobarse, ni una ni la otra tiene mayor peso. Son los posibles verosímiles que conviven sin jerarquías, y en su existencia simultánea corren cualquier estatuto de verdad.

Pero por otra parte, más allá de los hechos, más allá de las múltiples posibilidades, el narrador afirma que existe en la historia un fondo auténtico. Como si en la historia calidoscópica que se presenta, en la repetición y variación de los fragmentos, la verdad se atisbara más allá de toda comprobación y verificación. Aquí el estatuto de verdad es otro, pues no se trata de un signo para interpretar, sino que es la expresión de una certeza en el orden de lo sentido. Di Benedetto nos lleva a pensar el sujeto por fuera de las categorías de la representación, de la idea de un sujeto no-cartesiano, para dar cabida al sujeto de las pasiones, cuyo naturaleza afectiva no es representable, puesto que aquí, al sentido como significación lo sustituye el sentido como sensibilidad.¹

El enunciado de lo sentido es indiferente a los límites entre el sueño y la vigilia. Cada una de las tres partes en que se organizan los cuentos comienza con una alusión a estas fronteras. El cuento “Aunque me confunda”, que inicia la primera época, relata la confusión sobre un sueño en que soñaba que volaba, para luego decir que tal vez no lo soñó, y que efectivamente voló. La incertidumbre sobre lo sucedido en la vigilia o en el sueño no impide sin embargo afirmar la experiencia del “poder volar” como certera, puesto que concluye: “No lo sé. Pero sí puedo decir, aun ahora y en todo momento, que mi cuerpo posee a ese respecto algo así como una experiencia” (37). De este modo, la acción de volar vivida como potencialidad es una

¹ Según Nancy, la etimología de la palabra sentido revela la idea de “tendencia a”, movimiento, un “proceso de desplazarse-hacia-alguna-cosa” (29). El sentido no es ya producto de una mecánica de significación sino resultado del acto de “sentir”. El sentido en el ámbito de la sensibilidad es un desplazamiento, un acto que remite a lo experimentado como devenir sensible, vivido y no representado.

experiencia que se deposita en el cuerpo y que remite a lo sentido, y como tal, se puede afirmar como certera.

La segunda parte, denominada “Segunda época: crítica”, comienza con el cuento “Este canto de mi angustia”, y como en la primera parte, refiere a un sueño, sin embargo aquí no hay duda alguna sobre su ocurrencia: “Por fortuna, no puedo dudar. Fue un sueño, lo sé absolutamente” (97). El sueño trata de la angustia ante la ausencia de Laura y también sobre la certeza de poder cantar y desear cantar esa angustia como modo de poder verterla, “para que fuese algo nuevo, de más aceptable existencia...”(98) Si en el sueño su canto es una voz-llanto escuchada atentamente por todo el mundo, al despertar, no se trata más que un gemido de torturada angustia que su esposa Bárbara, quien yace a su lado en la cama, escucha aterrada y pero cautivada al mismo tiempo. Canto o gemido, su potencia de encantamiento persiste más allá de las fronteras entre el sueño y la vigilia.

La tercera época, “Realidad”, se inicia con un cuento que no refiere al sueño, sino a un territorio emparentado con ella, la locura y la simulación. Titulada “Los miserables”, comienza así: “Yo había leído en un libro esta ocurrencia minorativa: ‘Víctor Hugo era un loco que se creía Víctor Hugo’”(115). “Esta frasecita coctóquica” se apropia del sujeto como una idea que se propone poner en escena con su esposa y luego con Laura. En un acto de simulación, se le presenta a Bárbara diciéndole “Soy Santiago”, “Soy tu marido”, buscando provocar en ella la sorpresa y la respuesta “Estás loco.” En cambio a Laura le dice “Soy Santiago. No soy tu marido”, causando en ella “dos pequeñísimas lágrimas”. Sin embargo, al final del relato del encuentro con Laura, nos dice “En fin, que así es. Aunque en rigor de verdad no puedo decir que lo sea, pues no sé con certeza si este segundo episodio ha sucedido realmente” (118). Esta frase contiene los dos órdenes de verdad a los que nos referimos: aquel que existe más allá de

cualquier corroboración, “Así es”, y la verdad que permanece indecible por falta de verificación. Porque como en las secciones anteriores, lo narrado oscila entre lo ocurrido y lo imaginado, la vigilia y el sueño: si la demarcación de estas fronteras cuestiona el estatuto de verdad a nivel de los hechos, en cambio, volar, cantar y simular se presentan como acciones cuya verdad es incuestionable, aun cuando ocurran en el sueño o la imaginación. Son acciones que remiten a lo que puede y siente el cuerpo y exceden a los hechos y a lo verificable. Así lo imaginado, deseado y lo soñado concurren a afirmarse como lo real certero, la verdad de lo sentido.

La cuestión del “poder”, entendido como potencialidad en acto, es decir, lo que el cuerpo puede hacer, atraviesa todos los relatos y aparece como una condición que define al sujeto. Volar, cantar y simular, son experiencias del cuerpo afirmadas como sentidas y ciertas más allá de su ocurrencia en el sueño o en la vigilia. Más que saber, más que conocer, lo que el sujeto percibe como potencialidad es lo que hace a su existencia. El ser, como diría Spinoza, no se define por esencias sino por sus potencialidades. Del mismo modo define la escritura: qué se puede decir, qué se puede conjeturar y especular, y también qué se puede expresar a partir de la repetición y fragmentación. Tanto en el orden del sujeto como de la escritura, el ser es una potencia de afecto, una singularidad definida a partir de una intensidad puesto que todo orden de potencia remite a un grado cuantitativo, a un más y a un menos que constituyen a los cuerpos.

El deseo amoroso presenta sus dos caras en la riqueza y la pobreza afectiva. Por una parte, potencializa al sujeto, y por otra, lo reduce. A Bárbara le hace saber su amor por Laura, “por orgullo”, para que sepa que “también en mi vida hay algo limpio, que mi cara sucia se mira en un espejo de limpia luna” (103). El orgullo proviene de la estima del deseo como una riqueza que se cree poseer, por ello lo equipara con la riqueza material: “Fue como al decirte que uno de mis tíos es millonario.” Sin embargo, esa misma riqueza no se posee realmente: “Mira, Laura es

como lo del tío millonario. Él es millonario, es cierto; pero yo no tengo un céntimo de sus millones” (104). El deseo es también la expresión de una pobreza más desgarradora en tanto convive con una riqueza cercana pero inaccesible. El deseo amoroso es por una parte máxima potencialidad pero es también una carencia absoluta. En este sentido, toda la novela repite el motivo del sujeto cercenado y reducido a la privación y a la pobreza existencial de un deseo insatisfecho.

La escritura también expresa la impotencia en la incertidumbre que atraviesa toda la novela y en la imposibilidad de establecer una versión única y verdadera de los hechos. Pero si la pobreza de la novela se revela en esa frase inicial “No puede saberse si es verdad”, el enunciado de lo sentido es lo único que ella puede aseverar como verdad irrevocable. De este modo, el final de la novela, que es también el momento de la muerte de la escritura y del sujeto, termina con estas palabras: “Sentí que algo me venía a la boca, desde el pecho. Pensé que sería un borbotón de sangre. No. Era una palabra: -Laura” (149). Laura, ese fondo auténtico de cada una de las versiones de la historia, es el nudo de lo sentido que la novela es capaz de enunciar solo a partir de la repetición fragmentada y variable. De este modo, las imágenes calidoscópicas de *El Pentágono* vienen a representar la constelación afectiva del sujeto para afirmar la única verdad que es posible enunciar: aquella que es interior al sujeto y que, indiferente a las fronteras entre el sueño y la vigilia, emerge del cuerpo y de lo sentido.

Si el carácter del lenguaje, como sostiene Clément Rosset, es el de la desmesura, “pues el destino de toda palabra radica en hablar demasiado”, la escritura de Di Benedetto se caracteriza sin embargo por ser cauteloso y parco. La incertidumbre dibenettiana se encuentra ligada a la sospecha de un lenguaje que, al representar, crea sentidos para una realidad que no los tiene. No se trata de un sin-sentido, sino de una realidad que, por ser única y a-categorial, es irreductible y

al mismo tiempo imposible de representar pues no tiene doble. Es por ello, idiota.² A Di Benedetto podríamos aplicar las palabras de Rosset: “toda elocución no es necesariamente grandilocuente (o al menos, no grandilocuente del todo) en la medida en que ciertas palabras, si se dicen o escriben convenientemente, en el momento y en el lugar oportunos, es decir, con arte, pueden conseguir evocar lo que Addie llama “acciones” y que, de manera más filosófica, cabe llamar *cuervo*, o de manera más general todavía, lo real” (155). A la falsa ilusión creada por un lenguaje grandilocuente, Di Benedetto opone la imposibilidad de representar de una escritura idiota.

Bibliografía

- Barthes, Roland and Jean-Loup Rivi re. *Escritos sobre el teatro*. Barcelona: Paidós, 2009. Print.
- Chejfec, Sergio. *Cinco*. Buenos Aires: Simurg, 1998. Print.
- Deleuze, Gilles. *Spinoza: Filosofía práctica*. Barcelona: Tusquets Editores, 1984. Print.
- Di Benedetto, Antonio. *El Pentágono. Novela en forma de cuentos*. Buenos Aires: Hidalgo, 2006. Print.
- Nancy, Jean-Luc. *El sentido del mundo*. Buenos Aires: La Marca, 2003. Print.
- Rosset, Clément. *Lo real: Tratado de la idiotez*. Valencia: Pre-Textos, 2004. Print.

² Para Rosset, idiota, etimológicamente (*idiotes*) significa simple, particular, único.