

“Aballay”: fuera del espacio y en el umbral del canon

Nicolás Suárez

Universidad de Buenos Aires

Resumen

Anacoresis y anacronismo son dos operaciones complementarias que le permiten al personaje de Aballay retirarse del espacio y dislocar el tiempo, para formar parte de una comunidad de los ausentes. Del mismo modo, Di Benedetto se ubica en el umbral del canon, para construir una biblioteca propia que se articula como una tradición a la manera de Raymond Williams. Así, la anacoresis del estilista Aballay, como forma de ausentarse in situ, provee un modelo del tipo de intervención que Di Benedetto practica sobre el canon. A partir de este marco, el trabajo propone una lectura comparativa del cuento de Di Benedetto y la trasposición cinematográfica de Spiner, para indagar las modulaciones que asumen las mencionadas problemáticas en el pasaje de un soporte a otro y, específicamente, en esa particular configuración genérica que constituye la tradición, pequeña pero influyente, del western gauchesco.

Palabras clave

Aballay - Di Benedetto – Spiner – anacoresis - anacronismo

Di Benedetto no fue sólo un amante del cine, sino que también se desempeñó como crítico cinematográfico y realizó algunas incursiones en la escritura de guiones. En su tesis doctoral titulada *Ejercicios de pudor*, Jimena Néspolo dedica un capítulo entero a la relación de Di Benedetto con el cine (2001: 85-171). Principalmente, se centra en el modo en que la materialidad misma de la escritura dibenedettiana se impregna de mecanismos formales propios de una estética cinematográfica, estudiando, por ejemplo, las influencias del objetivismo francés y el neorrealismo italiano sobre la obra de Di Benedetto.

Otro modo de abordar el vínculo de Di Benedetto con el cine es a través de las trasposiciones cinematográficas de sus textos. La lista es bastante nutrida: además de las adaptaciones de *Los suicidas*, *El silenciero* y *Zama*, existen cuatro documentales

sobre la obra del autor mendocino. En este sentido, el estreno relativamente reciente de *Aballay* y su selección como película candidata para representar a la Argentina en los premios Oscar, exigen volver a pensar la relación de Di Benedetto con el cine. A continuación, propondremos una lectura comparativa del cuento de Di Benedetto y la trasposición cinematográfica de Spiner, para indagar de qué manera la película provoca una zona de extrañeza dentro de la producción dibenedettiana.

El argumento del cuento puede resumirse de la siguiente manera: tras matar a un hombre, Aballay no puede olvidarse de la mirada del hijo del asesinado. Al oír a un predicador, Aballay imita a los estilitas de la antigüedad, que expiaban sus culpas viviendo montados a las columnas de los templos destruidos. Pero Aballay, en cambio, lo hace montado a su caballo. Poco a poco, nacen mitos sobre él y la gente lo toma por santo. Finalmente, ya adulto, el hijo del asesinado regresa para vengarse. En el combate, Aballay lo hiere sin querer y baja del caballo para socorrerlo, luego de lo cual recibe una herida mortal.

Sobre este relato, el film establece importantes modificaciones, que analizaremos oportunamente. En lo que concierne al cuento, al explicarle a Aballay quiénes eran los estilitas, el cura le dice: “los estilitas eran una clase especial de anacoretas...”. Y continúa: “Los anacoretas eran solitarios, por su propia voluntad se habían retirado de los seres humanos.” (Di Benedetto 2011: 9) A este respecto, en *La hermenéutica del sujeto*, Foucault recupera la noción de anacoresis como técnica de la retirada, una “manera de ausentarse -pero de ausentarse *in situ*- del mundo”. (2011: 60) Este ejercicio podría pensarse como un modelo del tipo de intervención que Di Benedetto practica sobre el canon. En efecto, al igual que Di Benedetto, “Aballay” está en el canon como no estando. El cuento abreva, por ejemplo, del cristianismo y la gauchesca, pero sin inscribirse plenamente en ninguno de ellos. Como indica Schvartzman, “En el país de *Martín Fierro* y de *Juan Moreira*, la idea de un gaucho penitente es insólita.” (2008: 190) El propio Aballay desconoce la voz “¡Gaucho!” (Di Benedetto 2011: 25) cuando lo llaman de esa manera. De la misma manera, “a la vez mendocino y a contrapelo de las corrientes regionalistas en los años cincuenta y sesenta primero, expulsado a un exilio difícil luego, sin haber logrado encontrar un espacio en el Buenos Aires de la posdictadura cuando regresó” (Premat 2009: 8), Di Benedetto parece resistirse a la canonización. No está ni dentro ni fuera, sino en el umbral del canon.

A su vez, ese ejercicio de la anacoresis como un retirarse del espacio es correlativo de una práctica del anacronismo como un sustraerse al tiempo cronológico. En el nivel del enunciado, resulta anacrónica la idea de un gaucho del siglo XIX que adopta las prácticas de los monjes estilitas. En el nivel de la enunciación, el cuento supone, en sentido lukácsiano, el *anacronismo necesario* de todo relato histórico (en este caso, un escritor del siglo XX que se ocupa de la vida del siglo XIX). Pero además, siguiendo las formulaciones de Didi-Huberman en *Ante el tiempo*, el cuento se corresponde con el concepto de anacronismo en tanto supone un montaje de tiempos heterogéneos que se conectan gracias a una operación de la memoria (2006: 46).

Precisamente, la memoria es la facultad que le permite a Di Benedetto abolir el tiempo cronológico para ponerse en contacto con una comunidad de los ausentes, de la que participan tanto los monjes estilistas y el fantasma de Facundo Quiroga (a quien se recuerda en el texto “por una acción reciente”), como otros bandidos provenientes de la gauchesca, tales como Martín Fierro y Juan Moreira. A este respecto, cabe recordar que Di Benedetto escribe el cuento al borde de la muerte, en la cárcel, que también podría pensarse como un modo -si bien involuntario- de anacoresis o de ausentarse *in situ*. Su escritura deviene, entonces, un ejercicio ascético de premeditación mortuoria que funciona como soporte de una ética orientada a la comunidad de los ausentes (los muertos), de quienes sólo nos separa el tiempo. El problema de Di Benedetto, por tanto, no es el canon -“el Estado de la literatura” (Link 2004: 286)- sino más bien el empleo de la memoria como modo de articular una tradición entendida a la manera de Raymond Williams (es decir, como “una versión intencionalmente selectiva de un pasado configurativo y de un presente preconfigurado”) (Williams 1997: 137).

Así, anacoresis y anacronismo son dos operaciones complementarias que le permiten al personaje de Aballay retirarse del espacio y quebrar el tiempo cronológico para formar parte de una comunidad de los ausentes (como apunta Cohen, “la entonación dura y porosa, la sintaxis falta de patetismo, la designación llana lo preparan [a Aballay] para desfallecer en el silencio”) (2008: 146), del mismo modo que Di Benedetto se ubica en el umbral del canon para construir una biblioteca propia que se articula como una tradición.

En cuanto a la trasposición cinematográfica de Spiner, la película se inserta dentro de una serie de relecturas y reapropiaciones de esa tradición que articula Di Benedetto. Esas reapropiaciones son, en primer lugar, una operación de la crítica académica, que, como indica Néspolo en su “Presentación” de un dossier dedicado a Di Benedetto, “durante décadas ha reclamado [...] su merecido lugar en el canon literario argentino.” (2008: 134) En segundo lugar, desde el año 1999, la editorial Adriana Hidalgo lleva a cabo una política de reedición de la obra de Di Benedetto, que ya va por la tercera edición de sus cuentos completos y varias ediciones de sus novelas. La misma editorial publicó la tesis de Néspolo y, recientemente, un volumen titulado *Aballay*, que incluye, además del relato de Di Benedetto, el guión cinematográfico de Spiner y una versión gráfica del cuento. Por último, cabe destacar el papel jugado por la crítica periodística o no académica, que lejos de comentar las notables diferencias argumentales del film con el cuento, se concentró en problemas de género o en trazar cuadros biográficos de Di Benedetto. En los tres casos, se trata de operaciones típicamente canónicas: academización, desterritorialización (hacia otros soportes, como el cine y la historieta) y homogeneización (bajo la noción unificadora de autor).

Para Spiner, la elección del cuento de Di Benedetto es, de modo evidente, una forma de legitimarse a sí mismo como autor. Sin embargo, esa autolegitimación conlleva un intento paradójico de canonizar a un autor como Di Benedetto, cuyo proyecto literario se asienta justamente en la marginalidad. Spiner, pues, se apropia

del cuento de Di Benedetto y lo inserta en una tradición propia que resulta coherente con el resto de su obra, en la que se maneja con códigos cinematográficos clásicos (el género ciencia ficción, por ejemplo, en *La sonámbula* y *Adiós, querida luna*). En *Aballay*, en tanto, el referente obligado es el *western* norteamericano.

En los tres casos, Spiner trabaja desde una fuerte inscripción genérica, pero haciendo una apropiación argentina o criolla. En términos de Borges en “El escritor argentino y la tradición”, se trata de la irreverencia propia de la tradición argentina a la hora de abordar temas universales (1993: 273). En este sentido, Di Benedetto y Spiner coinciden en esa forma borgiana de relacionarse con la tradición a partir del juego tradición/traición.

Sin embargo, hay una diferencia fundamental, que tiene que ver con el carácter constituyente de la actividad política para la imagen y la trayectoria de Di Benedetto como escritor, mientras que la obra de Spiner no se constituye en correlación con una actividad política del autor.

En definitiva, son dos modos de abrir el archivo o “la masa de lo no semántico inscrita en cada discurso significante” (Agamben 2000: 150). Pero mientras que en Di Benedetto se trata de una inscripción profanadora del archivo que restituye la tradición gauchesca canonizada al uso común, en Spiner, en cambio, no hay profanación: la película es clasificable en la categoría del *western* criollo.

Interrogado en una entrevista sobre “esa fusión entre una suerte de gauchesca, de características locales, y un género tan clásico como el *western*” (Calcagno y Soriano 2011), Spiner postula *Aballay* como un eslabón más en la tradición pequeña pero influyente del *western* gauchesco, de la cual participaron, entre otros, Soffici, Petit de Murat, Manzi, Demare, Fregonese y Favio. Sobre este asunto, en sus notas a la edición de Adriana Hidalgo, Spiner narra una anécdota significativa. Unos veinte años antes del rodaje, por casualidad, Spiner le alquilaba una casa a la sobrina del legendario director Hugo Fregonese, que con el tiempo le fue regalando diversos objetos que habían sido de Fregonese: el guión original de *Pampa bárbara*, el poncho que Fregonese había usado durante el rodaje y algunas fotos. Spiner se fue armando su propio santuario dedicado a Fregonese y llevó aquellos objetos a la filmación de *Aballay*. Para decirlo con Agamben, al adoptar el gesto de Fregonese, Spiner trata de reapropiarse de la tradición perdida del *western* criollo pero, al mismo tiempo, registra su pérdida.

Si Fregonese fue “el único director argentino que tuvo una carrera relevante en el cine norteamericano” (Spiner 2011: 46), Spiner hace el gesto del director argentino que triunfa en Hollywood. De hecho, desde el comienzo mismo con la pelea de gallos y el asalto al carruaje, hasta la inclusión de Juanita como amante del gurí devenido adulto, los cambios que introduce Spiner en la historia original parecen apuntar a la construcción de un relato clásico hollywoodense.

No obstante, la relación de Spiner con Fregonese demuestra que, al igual que el cuento, la película constituye un ejercicio ascético de premeditación mortuoria en

aras a la construcción de una ética cuyo soporte es una comunidad ausente. La diferencia está en el tipo de ascesis que cada obra propone. Según Foucault, es preciso distinguir la ascesis filosófica antigua de la ascesis cristiana (2001: 463). Al mostrar, como indica Premat, que “ya no se puede [...] elegir ser ermitaño sobre una columna” (2005: 1147), Di Benedetto restituye la anacoresis a su sentido originario. No se trata de una ascesis cristiana que busca establecer cuáles son “los renunciamientos necesarios que deben conducir hasta el punto extremo de la renuncia a sí mismo” (Foucault 2001: 463), sino de una ascesis filosófica que se constituye como una ética. Por eso, en el cuento, Aballay se permite descender del caballo para atender sus “necesidades naturales” (el fraile “no concebía penitentes a tal punto severos que se prohibieran descender a tierra por tan justificada razón”) (Di Benedetto 2011: 15). En la película, por su parte, Aballay sólo desciende del caballo para morir, lo cual refuerza la idea de un renunciamiento extremo. Para decirlo con Agamben, en el film, vivir montado es simple forma de vida (zoé, el simple hecho de vivir); en el cuento, en cambio, es una forma-de-vida (*bios*, una vida inescindible de su forma).

Bibliografía

Agamben, Giorgio (2000). *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo (Homo Sacer III)*. Valencia, Pre-Textos.

Borges, Jorge Luis (1993). "El escritor argentino y la tradición". *Obras completas*, tomo 1. Buenos Aires, Emecé, 267-274.

Calcagno, Luciana y Soriano, Griselda (2011). "Entrevista a Fernando Spiner". <http://www.elangelexterminador.com.ar/articulosnro.16/spiner.html>.

Cohen, Marcelo (2008). "El mediador". *Zama*, año 1, nº 1: 137-146.

Di Benedetto, Antonio (2009). *Cuentos completos*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo.

- (2011). *Aballay*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo.

Didi-Huberman, Georges (2006). *Ante el tiempo*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo.

Foucault, Michel (2001). *La hermenéutica del sujeto*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

Link, Daniel (2004). *Cómo se lee y otras intervenciones críticas*. Buenos Aires, Norma.

Néspolo, Jimena (2004). *Ejercicios de pudor*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo.

- (2008). "Introducción" al "Dossier Antonio Di Benedetto". *Zama*, año 1, nº 1: 133-135.

Premat, Julio (2005). "El gaucho-escriptor. Un héroe sin atributos. Un estudio de 'Aballay' de Antonio Di Benedetto", en *Revista Iberoamericana*, vol. LXXI, nº 213, octubre-diciembre: 1139-1148.

VIII Congreso Internacional de Teoría y Crítica Literaria Orbis Tertius
Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria - IdIHCS/CONICET
Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación
Universidad Nacional de La Plata

- (2009). "Lo breve, lo extraño, lo ajeno". Di Benedetto, *Cuentos completos*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo.

Schvartzman, Julio (2008). "Volverse mono. La lengua de Antonio Di Benedetto". *Zama*, año 1, nº 1: 187-192.

Spiner, Fernando (2011). "Notas del director". Di Benedetto, Antonio, *Aballay*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 43-51.

Williams, Raymond (1997). *Marxismo y literatura*. Barcelona, Península.