

Antonio Di Benedetto: “Yo estoy fuera”

Exilio, desertificación y la autobiografía imposible



Liliana Reales

Universidad Federal de Santa Catarina. Santa Catarina. Brasil.

Recibido: abril de 2022

Aceptado: julio de 2022

Resumen

La obra ficcional de Antonio Di Benedetto moviliza una reflexión en torno al concepto de exilio, tema casi constante en su literatura, capaz de haber dispuesto y definido una cierta sintaxis muy marcada por elipsis, un novedoso montaje del significante, una retórica cuyos efectos algunos de sus críticos llaman extrañamiento y “dehumanización”, a lo que yo agrego *desertificación* de la escritura hasta una obsesiva búsqueda del silencio. El artículo propone leer los escritos del exilio del autor con el apoyo teórico que aporta el concepto de *otobiografía* de Jacques Derrida y seguir los aportes críticos de Josefina Ludmer para leer *Sombras, nada más...* como una transición entre la literatura densa, la literatura como proyecto estético y como obra (con sus marcas de autor, de estilo, de reflexión específica sobre el mundo y sobre la propia literatura —autorreflexión y autorreferencialidad—, el narrador representado como el escritor de aquello que leemos etc.) y ciertos aspectos y recursos de otra modalidad como las llamadas “literaturas posautónomas”.

PALABRAS CLAVE: Antonio Di Benedetto; exilio; desertificación; otobiografía.

**Antonio Di Benedetto: “I am out”.
Exile, desertification and the impossible autobiography**

Abstract

The fictional work of Antonio Di Benedetto mobilizes a reflection on the concept of exile, an almost constant theme in his literature, capable of having arranged and defined a certain syntax very marked by ellipses, a novel montage of the signifier, a rhetoric whose effects some of his critics call estrangement and “dehumanization”, to which I add *desertification* of writing to an obsessive search for silence. The article proposes to read the writings of the author's exile with the theoretical support provided

by Jacques Derrida's concept of *otobiography* and to follow the critical contributions of Josefina Ludmer to read *Sombras, nada más...* as a transition between dense literature, as an aesthetic project and as a work (with its marks of authorship, style, specific reflection on the world and on literature itself - self-reflection and self-referentiality - the narrator represented as the writer of what we read, etc.) and certain aspects and resources of another modality such as the so-called "post-autonomous literatures".

KEYWORDS: Antonio Di Benedetto; exile; desertification; otobiography.

Antonio Di Benedetto: "Eu estou fora". Exílio, desertificação e a autobiografia impossível

Resumo

A obra ficcional de Antonio Di Benedetto mobiliza uma reflexão em torno ao conceito de exílio, tema quase constante na sua literatura, capaz de ter disposto e definido uma certa sintaxe muito marcada por elipse, uma inovadora montagem do significante, uma retórica cujos efeitos alguns de seus críticos chamam estranhamento e "desumanização", ao que eu acrescento *desertificação* da escrita até hasta uma obsessiva busca pelo silêncio. O artigo propõe ler os escritos do exílio do autor com o apoio teórico que aporta o conceito de *otobiografia* de Jacques Derrida e seguir os aportes críticos de Josefina Ludmer para ler *Sombras, nada más...* como uma transição entre a literatura densa, a literatura como projeto estético e como obra (com suas marcas de autor, de estilo, de reflexão específica sobre o mundo e sobre a própria literatura - autorreflexão e autorreferencialidad - o narrador representado como o escritor de aquilo que lemos etc.) e certos aspectos e recursos de outra modalidade como as chamadas "literaturas posautónomas".

PALAVRAS CHAVE: Antonio Di Benedetto; exílio; desertificação; otobiografia.

El exilio y sus consecuencias no se restringen a una cuestión del orden de lo político, de lo histórico o de lo social. Cuando de literatura se trata, sus efectos pueden generar dispositivos de escritura que trastornan y desplazan el sistema por medio de un montaje particular del texto, del tratamiento y politización del significante, de procedimientos de escritura que van más allá de las temáticas abordadas. De modo que pensar el exilio también propone entenderlo como dispositivo escritural. Ese dispositivo no solamente imprimiría marcas retóricas en las escrituras del exilio, también conduciría, principalmente, a ciertos procedimientos inusitados, evidentes —si no en todos— en algunos textos de la obra producida por un escritor que estaba privado de la posibilidad de retornar a su país. Aquí propongo, en primer lugar, pensar el exilio *antes* del exilio, es decir, como extrañamiento o como condición existencial, tal como lo piensa Jean-Luc Nancy en su ensayo "La existencia exiliada" (Nancy, 2001). De todos modos, en el caso de Antonio Di Benedetto, esa condición se extiende y alcanza un avatar inesperado cuando, después de ser detenido y de pasar por la cárcel y la tortura, se vio obligado al destierro por "consejo" de la dictadura cívico-militar que detentó el poder en la Argentina entre el 24 de marzo de 1976 y el 10 de diciembre de 1983.

Propongo que la obra ficcional de Di Benedetto moviliza una reflexión en torno al concepto de exilio, tema casi constante, capaz de haber dispuesto y definido una cierta sintaxis muy marcada por elipsis, un novedoso montaje del significante, una retórica cuyos efectos algunos de sus críticos llaman extrañamiento y deshumanización

(Premat, 2009: 5-31), a lo que yo agregaría *desertificación* del texto hasta una obsesiva búsqueda del silencio. Mucho antes de su destierro por persecución política, su literatura nace proyectada sobre el desierto mendocino y las vertiginosas alturas rocosas y áridas, lugares cubiertos por un manto de silencio donde la palabra, escasa, susurrada, medida, es un modo de resistencia y de sobrevivencia. La experiencia del desierto y del aislamiento de la metrópolis —de la gran productora de cultura y poder político y económico, Buenos Aires—, ese olvido y marginalidad se traduce en abandono y en un efecto de destierro sin retorno dentro del propio país. Parece, pues, que hubiera un exilio constitutivo de la experiencia del desierto que se extiende a la de ciudades en el medio de la nada, incesantemente amenazadas por el riesgo de desaparición bajo las ruinas dejadas por un sismo cualquiera, repentino y siempre esperado y temido. Dicha experiencia tiene una relación atávica con lo provisorio, lo inestable, lo efímero, en una composición de recuerdos de pueblos originarios casi exterminados, ecos de una errancia de gauchos sin trabajo ni hogar y de inmigrantes en busca de una tierra prometida que, en muchos casos, apenas les ofreció sequedad, polvo, discriminación y exigencia de sacrificios inhumanos en un clima de temperaturas extremas, vientos violentos y aislamiento en esa Argentina profunda.

A la experiencia del desierto se suma la crisis de la Modernidad cuya *humanitas* ya no es más identificable, como comenta Nancy recordando a Foucault, y que es la otra gran condición de posibilidad que el trabajo de Di Benedetto encontró en un lugar paradójico, donde el sentimiento de libertad extendido por un horizonte distante también supone el sofocamiento impuesto por la nada —ese límite de lo representable—, el vaciamiento del signo, en una fantasmagoría hecha a fuerza de abstracciones y fugacidades. Tan paradójico cuanto el desierto es el exilio por su capacidad de armar un dispositivo que, al mismo tiempo, priva de la vivencia de la lengua como suelo patrio, pero también ofrece la condición de posibilidad de la escritura, algo que podemos resumir en la palabra *falta*. O sea: provoca la emergencia de un vacío que es punto de irrupción de la escritura y su motor constante.

Pareciera, pues, que esa *humanitas* desde siempre perdida o simplemente apenas imaginada en la experiencia del desierto —esa esperanza humanista de que algún día el hombre sería feliz encontrando finalmente su esencia, su lugar, lo propio de sí, ese sueño de “un hombre para el hombre” (Foucault, 2013: 105)—, estaría en la base de la melancolía y deshumanización de los textos de Di Benedetto. Me resulta difícil relacionar su literatura con el tipo de humanismo propuesto por un existencialismo sartreano, por ejemplo, en busca de una esencia o naturaleza humanas, creyendo en una humanidad como sujeto de su libertad y existencia, una humanidad cuya conciencia habría creado su historia, así como también la historia de su conocimiento.

Zama, su novela más célebre, fue pensada originalmente para ser una novela en la que un desierto fantasmagórico crearía las condiciones de explorar la soledad y el silencio esencial en lo que Nancy llamó un *topos* de nuestra tradición occidental, “un *topos* que consiste en afirmar que la existencia es un exilio” (Nancy, 2001: 37). Pocos días antes de su muerte, el propio autor explicó al periodista Jorge Urien Berri cómo tuvo la idea de escribir *Zama*:

Cuando se me ocurrió este tema concebí que surgiría un libro titulado *Espera en medio de la tierra*. Pensaba que yo, o cualquier otro ser humano, podía quedarse solo, solo sobre una corteza terrestre vacía, sin otros hombres ni animales, sin vida (...). Pensé en ese navegante solitario de la Tierra (...). Pero ¿en qué lugar se puede estar solo en la Tierra?, me preguntaba. En un desierto (...). (Urien Berri, 2016: 586)

El desierto y la montaña, no siempre presentes como paisajes, están, sin embargo, como *topos* que atraviesa sus textos. Ese *topos desertificador* se traduce en fragmentación del

texto y del sujeto, en deshumanización, extrañamiento, perplejidad y desarraigo radicales. En Di Benedetto es como si solo fuese posible narrar a partir de ese desarraigo y de esa salida de sí, ese *ex-ilio*, esa errancia (Nancy, 2001: 35).

Mientras algunos teóricos, escritores y artistas de posguerra, a mediados del siglo XX, demandaron la reactivación de un humanismo tardío —necesidad apuntada principalmente por el existencialismo y el marxismo—, para otros, en cambio, se abría una polémica alborada para el pensamiento a partir de las propuestas estructuralistas interesadas en sacar a la luz los sistemas subyacentes a las estructuras lingüísticas, sociales, políticas, etc., dejando al hombre fuera de foco y enfocando los sistemas que crean las condiciones de posibilidad de su existencia. La desaparición del hombre como sujeto de su libertad y existencia abre el horizonte para pesquisas no cerradas en el campo del humanismo heredado del siglo XIX.

En 1968, cuando a Foucault se le cuestionaba su no adhesión al marxismo y al existencialismo, afirmó:

No es el propio hombre el que creó conscientemente la historia de su saber, si no que la historia misma del saber y de la ciencia humana obedece a condiciones determinantes que se nos escapan. Y, en ese sentido, el hombre ya no es poseedor de nada, ni de su lenguaje, ni de su conciencia, ni siquiera de su saber. Ese despojamiento es en el fondo uno de los temas más significativos de la investigación contemporánea. (Foucault, 2013: 115)

A partir de la conciencia de ese despojamiento, de ese robo, se abrirá un campo de reflexiones y teorizaciones como la deconstrucción de Derrida o la arqueología de Foucault. El hombre como usurpado de su lenguaje y de su propio saber es un tema de reflexión que Derrida aborda en varios de sus mejores textos tales como *La voz y el fenómeno*, *De la gramatología*, *La escritura y la diferencia* y *Márgenes de la filosofía*, todos publicados entre el final de la década de 1960 y comienzos de los años 1970, y que se caracterizan por ser la base misma del pensamiento de la deconstrucción. Es el tema de “La palabra soplada”, incluido en *La escritura y la diferencia* (1989), que el filósofo argelino dedica al teatro de la crueldad de Antonin Artaud. En ese texto, publicado por primera vez en 1967, el autor de *La farmacia de Platón* hace un agudo análisis de la siguiente paradoja: si venir al mundo es venir al lenguaje, como diría Peter Sloterdijk (2006) (siguiendo a otros teóricos —cuyos pensamientos no son homologables, quede esto claro—, comenzando por Nietzsche, y más tarde Heidegger, Gadamer, Foucault y el propio Derrida, entre otros) esta es la instancia de lo humano que, sin embargo, desde siempre ya le fue robada. El sistema subyacente al lenguaje, el sistema de trueques lingüísticos, ese comercio al cual adviene quien adviene al lenguaje, basado en la diferencia y erguido sobre ella, realiza la propia metafísica, es metafísica.

Al plegarse sobre sí el lenguaje, en lo que se llamó el *giro lingüístico* de las ciencias humanas, en la desconfianza radical en los métodos, procesos y modos que permiten pensar y producir conocimientos; en fin, en el cuestionamiento de las condiciones y sistemas subyacentes al pensamiento, a las construcciones de subjetividades, a los modos de percepción, a los modos de construcciones antropotécnicas y de politización de la vida a lo largo de la historia, en ese pliegue radical de indagaciones y autocuestionamientos, se reveló un horizonte problemático. Para muchos, un camino hacia el nihilismo; para otros significó la esperanza de, finalmente, comenzar a entender el pensamiento de la aporía y de la paradoja, en una ética comprometida con una democracia por venir. El año anterior a su muerte, Derrida concedió una entrevista en la que recordó, una vez más, su guerra contra la *doxa* y el compromiso político y ético con el porvenir:

(...) la responsabilidad es urgente: nos convoca a una guerra inflexible contra la *doxa*, contra los ahora llamados "intelectuales mediáticos", contra ese discurso general formateado por los poderes de los medios, ellos mismos en manos de *lobbies* político-económicos, muchas veces editoriales y también académicos. (2006: 26)

De hecho, la deconstrucción sería una incesante ética del sobreviviente, una resistencia al autoritarismo de la *doxa* y a todos los fascismos provenientes de ella. Es en medio de la crisis en la cual se debatieron no pocos intelectuales y artistas de la época —entre la conciencia de la tragedia de la desaparición de lo humano y el surgimiento de un nuevo pensamiento como forma de resistencia a los mega shows y a los llamativos reflectores de los tecnofascismos, a las antropotecnologías naturalizadas, verdaderas tecnologías de poder (que ya se insinuaban con todo su potencial devastador), a las solapadas, o no, políticas de dominación y hasta de exterminio a lo largo de la historia del animal humano, pero también como umbral de un pensamiento que se abre al futuro—, que pienso un cierto lugar desde dónde leer a Di Benedetto. Lo que se plantea aquí es que fue ese, de cierto modo, uno de los aspectos importantes del horizonte cultural e histórico de una época que abrió camino para el pensamiento sobre biopolítica y tecnopolítica. Esas coordenadas deben tenerse en cuenta para una cartografía de la época productiva del autor, aun si determinados pensadores nunca hicieron parte de su biblioteca particular. No se trata de saber si una novela plantea la tesis de una época. Se trata más bien de saber cómo una época impacta en la dinámica productiva de una novela, la que nunca estará inmune a ser tocada, de un modo o de otro, por la impronta o la huella de su tiempo.

Prestar oídos

En 1976, Jacques Derrida pronunció su famosa conferencia titulada *Otobiographies. L'enseignement de Nietzsche et la politique du nom propre* en la Universidad de Virginia (Charlottesville).¹ Pues bien, después de un breve preámbulo, la conferencia se concentra en el tema de la cuestión del "oído", de la biografía y de la autobiografía, trabajando siempre entre lo "biológico y lo biográfico, lo tanatológico y lo tanatográfico" (p. 30) ¿Qué podríamos, casi medio siglo más tarde, "escuchar" aún de ese texto? ¿Cómo podríamos "contrafirmarlo" hoy? Bien, tal vez hoy más que nunca, en plena era de tecnociencia, ciberespacio, virtualidades y tecnopolítica, es necesario y urgente volver a plantear la cuestión de la *dynamis* entre "vida" y "obra".

Para Derrida, el autor de un discurso (sea filosófico, científico, literario, etc.) hace parte del campo que él mismo investiga y trabaja y eso significa que lo integra con su experiencia, su ideología, su subjetividad etc. "Todas estas evaluaciones —dice Derrida— marcan la firma científica e inscriben lo bio-gráfico en lo biológico" (p. 33). Según él, Nietzsche sería el único en Occidente en ocuparse de la filosofía "*con su nombre, en su nombre*". El único, tal vez, en haber puesto en juego en ello su nombre —sus nombres— y sus biografías" (p. 33). Más adelante, se pregunta: "¿Cómo no tener eso en cuenta cuando se lo lee? Solo se lo lee cuando se lo tiene en cuenta" (p. 33).

1 La conferencia fue publicada en alemán en 1980 y en francés recién en 1984 por Galilée. Las citas son de la traducción al español publicada en 2009 por la editorial Amorrortu de Buenos Aires: *Otobiografía. La enseñanza de Nietzsche y la política del nombre propio*. El filósofo había sido invitado para hablar sobre la Declaración de la Independencia y de los Derechos Humanos en la Universidad de Virginia (Estados Unidos). Derrida vio allí la oportunidad de una reflexión sobre la relación entre los individuos empíricos de un acto instituidor y la propia institución que, una vez lejos, históricamente, de ese acto instituidor, aun así, conservará la firma de los individuos empíricos que lo instituyeron. De ese modo, Derrida ve allí la necesidad de reconstruir la serie: "acto, *performance*, firma, 'yo' y 'nosotros', 'presentes' etc." (Derrida, 2009: 14). Se trataba de una forma de rever el propio concepto de institución y, en este caso, el mismo concepto de "independencia", su *performance* histórica y su relación con el "Pueblo" que la secundó. Derrida llega a la siguiente conclusión: "La firma inventa al signatario" (p. 17) y, sabemos bien, el signatario no es solamente aquel que firma, también quien *contrafirma* en un mundo constituido, más que por signos, por *signaturas* (Agamben, 2010).

Esa linde que atraviesa el corpus biográfico y el cuerpo biológico nos demanda la pregunta que surge al leer la obra de un autor escrita en el exilio. Aun más si se trata de la obra de un autor que pasó por la experiencia radical y abismal de la tortura y casi de la muerte: ¿cómo no tenerlo en cuenta cuando se lo lee? ¿Cómo leer el corpus del exilio sin considerar su propia experiencia del exilio y aquello que la motivó? Solamente es posible leerlo cuando se tiene esto en cuenta, incluso por razones aparentemente contrarias a lo que Derrida plantea con relación a Nietzsche. El exilio opera el incesante borramiento de lo propio, inclusive cuando se trata del nombre propio. Y justamente allí radica el gesto más inquietante de las marcas del exilio: el autor escribe *en* su nombre y *con* su nombre aquello mismo por donde se disipa toda posibilidad de afirmación de lo propio.

Es a partir de esa escena derrideana, la otobiográfica, que me propuse releer algunos de los textos de Di Benedetto escritos durante sus años de exilio. El objetivo es buscar esas marcas, entender de qué modo el exilio político, el desplazamiento de una persona a un lugar extranjero y la privación de regreso a su país, también disloca y transforma el trabajo literario de un escritor. Y de qué modo esa escena biográfica se deja “escuchar” en sus textos.

Si bien todo texto es, en última instancia, autobiográfico, existe una relación de reversibilidad y “contaminación” entre lo ficcional y lo autobiográfico en algunos de los relatos de *Cuentos del exilio* y en *Sombras nada más...* operada por el autor como una estrategia escritural que confronta, discute, polemiza la relación realidad/ficción y vida/obra que leo como impugnación de la posibilidad de una biografía y también de una autobiografía, cuya nitidez y fidelidad son cuestionadas, así como su transparencia referencial y también la propia “autoría” en tanto gesto individual. En la primera página de *Cuentos del exilio*, Di Benedetto escribió:

Ilustración para el lector

El título de este libro, posiblemente aprovechable en una ficha bio-bibliográfica, se debe a que los textos fueron escritos durante los años de exilio. Que, bien considerado, vino a ser doble: cuando fui arrancado de mi hogar, mi familia, mi trabajo, los amigos y luego, al pasar a tierras lejanas y ajenas.

No se crea que, por más que haya sufrido, estas páginas tienen que constituir necesariamente una crónica, ni contener una denuncia, ni presentar rasgos políticos. Como me lo ha enseñado Lou, el silencio, a veces, equivale a una protesta muy aguda. Acaso lo que dejen trascender, especialmente algunos cuentos, es que no pueden haber sido escritos sino por un exiliado. Pero nada más.

Ya que son, sencilla y puramente, ficciones.

EL AUTOR

en Madrid, el 30 de abril de 1983

Di Benedetto. 1983,

Vemos que, desde el inicio, el tono irónico deflagra una duda sobre la función de semejante título del libro (“posiblemente aprovechable en una ficha bio-bibliográfica”), en el momento en que se registra el comentario sobre este, que alude, justamente, al exilio vivido por aquel que firma la “Ilustración para el lector”, el “autor”, pues es así como firma, “el autor”, y no Antonio Di Benedetto. Luego, registra el lugar y la fecha de su “ilustración”, algo que el escritor raramente hizo en su correspondencia enviada a su familia, amigos y colegas, que no registra fecha y ni lugar de emisión.

El cuento en el que mejor se deja “escuchar” (sigo la metáfora derridiana: “prestar oídos”) una voz exiliada tal vez sea “Recepción” (Di Benedetto, 1983: 47-53). Un narrador en primera persona cuenta la visita a la casa de una familia amiga con la cual tuvo profundos lazos de amistad, aparentemente en el día del cumpleaños del

patriarca, su amigo. Las breves descripciones del lugar son de un ambiente burgués en una mansión en día de fiesta. Sugiere el narrador haber estado ausente por un año o más. En ese dato y en la hostilidad silenciosa y el rechazo que le dispensan los dueños de casa, así como los parientes del narrador invitados a la fiesta, estaría cifrada una familia de significantes muy presente en su literatura: extrañamiento, abandono, pérdida, expropiación, indignidad, usurpación, humillación, rebajamiento, tortura moral, espera infructuosa, exclusión, culpa, olvido, marginalización. Esa serie significativa se repitió constantemente durante los primeros años de la dictadura militar en muchos casos de prisioneros políticos que tuvieron la suerte de no engrosar el número de muertos o desaparecidos cuando, por un motivo u otro, recobraron la "libertad" e intentaron readaptarse a un entorno profundamente polarizado por los odios políticos y no menos temeroso de las persecuciones de un verdadero terrorismo de Estado. Y aun más, probablemente la culpa haya sido la que más víctimas causó. Culpa del sobreviviente cuando tantos perdieron la vida en la tortura, en la cárcel y en los campos de exterminio; culpa de aquel que dejó a su familia y a sus amigos en el país; culpa de los que, durante los años de privación del regreso, perdieron padres, parientes, sin poder velarlos y enterrarlos; culpa de los que no pudieron darle soporte económico a sus familias en aquellos años de torturas y desastres económicos, etc. Pero, lo más importante de "Recepción" (título obviamente irónico) es el modo en el que retoma el tema kafkiano del extrañamiento de alguien excluido de un ambiente supuestamente propio, presente en muchos escritos de Di Benedetto.

¿Quién sería don Diego de Zama, un criollo sin lugar, aparentemente un funcionario colonial, pero pensado como un sujeto moderno, en un medio de esclavos o casi esclavos e iletrados, entre el Imperio español y un vasto territorio cuyo destino no debería ser otro que el del perverso vasallaje? Podemos observar los procesos de formación latinoamericana como los de control de lo viviente en pro de un racionalismo servil al positivismo operador de masacres y usurpaciones que asombran incesantemente. Ese tema, el extrañamiento y ese lugar otro, "heterotópico", que Di Benedetto singulariza en la literatura argentina, está presente desde el inicio de su carrera y abre pasajes de comunicación entre sus textos, además de cifrar una llave de lectura de un mundo inhóspito y perverso que el propio autor va a desarrollar a lo largo de toda su vida. En el complejo lugar que el mismo autor ocupó en la política y en el medio intelectual argentino, en esa heterotopía constante con relación a un lugar otro en el sistema literario argentino, allí tendríamos que procurar, justamente, la *dynamis* entre su vida y su obra como refiere Derrida.

El breve relato "Asmodeo, anacoreta" tematiza lo que aquí se propone. El cuento no solo lo tematiza, también lo performa y lo gestualiza en una sucesión de frases breves, utilizando una sintaxis entrecortada por párrafos extremadamente cortos (una característica también presente en sus textos periodísticos) en sucesión vertiginosa que, sin embargo, se trunca y se frustra a cada pausa, a cada elipse, a cada fragmentación. Esa estrategia dúplice se amalgama con la aparente duplicidad del personaje, Asmodeo, que solamente al verse reflejado en un espejo se ve tal como lo ven. Asmodeo, quien después de una coma es nombrado "anacoreta" en el título, vaga como tal hasta llegar a un pueblo atemorizando a todos los que cruzan su camino, menos a uno. Este le ofrece ayuda preguntándole qué necesita. Después de pensarlo, Asmodeo le pide un espejo.

En diciembre de 1966, Foucault leyó dos conferencias que fueron transmitidas por radio, "Utopías y heterotopías" y "El cuerpo utópico", que dieron origen a la versión publicada recién en 1984 en la revista *Architecture, mouvement, continuité*. Allí, el teórico francés lanzó las bases de un proyecto que llegó a considerar, con entusiasmo, una "nueva ciencia" y la llamó *heterotopología*, contemplando el concepto de heterotopía. Para Foucault, habría una experiencia mixta entre una utopía y una heterotopía y esta sería el espejo como experiencia medianera entre ambas. Para el autor de *Las*

palabras y las cosas, el espejo es una utopía porque sería “un lugar sin lugar”, puesto que en el espejo me veo donde no estoy, es decir, se trata del lugar donde puede verse alguien que cree no estar allí donde se ve. Pero, al mismo tiempo, el espejo sería un lugar heterotópico al existir realmente:

A partir de esta mirada que de alguna manera recae sobre mí, del fondo de este espacio virtual que está del otro lado del vidrio, vuelvo sobre mí y empiezo a poner mis ojos sobre mí mismo y a reconstituirme allí donde estoy; el espejo funciona como una heterotopía en el sentido de que convierte este lugar que ocupo, en el momento en que me miro en el vidrio, en absolutamente real, enlazado con todo el espacio que lo rodea, y a la vez en absolutamente irreal, ya que está obligado, para ser percibido, a pasar por este punto virtual que está allá. (Foucault, 1997: s/n)

Esta sería la situación de Asmodeo, aquel que Di Benedetto nombra “anacoreta” después de una coma. La coma, puntuación casi atáxica, como diría Agamben (2002: 70) suspende absolutamente el compromiso de consignarle ese atributo —anacoreta— al nombre propio, Asmodeo (que ya, desde siempre, tiene otro atributo, como veremos a continuación). Tenemos, entonces, antes de la coma, el nombre; y después de la coma, un atributo posible de ser asignado, o no, al nombre. De hecho, Asmodeo se entiende a sí mismo como un anacoreta errante. Las primeras palabras del relato son: “Asmodeo erró por el desierto un número innombrable de lunas” (Di Benedetto, 1983: 113). Voluntariamente entregado al ostracismo, el personaje nunca había entrado en un oasis, por lo tanto, no entendió por qué las personas huían de él con desprecio: “Asmodeo dedujo que las gentes son más hostiles que las arenas, si no nos aman” (p. 114). Cuando encontró al único hombre que no lo despreció, “sintió que le nacía un sollozo de afecto” (ibídem). Fue a ese hombre a quien le pidió un espejo. Cuando el personaje se vio reflejado en él, lo apartó de sí con temor: “Cómo, ¿acaso tienes miedo de ti mismo?”, le preguntó el hombre, a lo que Asmodeo respondió: “Sí, porque me he visto a través de la mirada de los otros hombres” (ibídem).

Como utopía, el espejo es el lugar inexistente, donde no se está, donde es posible verme “donde no estoy”. Como heterotopía, el espejo es ese otro lugar absolutamente real y, al mismo tiempo, absolutamente irreal ya que precisa del lugar utópico (inexistente) para realizarse. Tal vez, al final, Asmodeo, el demonio, sea el espejo de los humanos. Existen varias versiones de Asmodeo que es uno de los nombres del demonio presentes en el Libro de Tobías, del Antiguo Testamento, y representa la fuerza de la lujuria y toda la familia de significados a ella asociada. Entonces, ¿sería demonio o anacoreta? Tal vez los dos al mismo tiempo. Para la sociedad, un monstruo lujurioso y repulsivo; para él mismo, un indigente penitente y asceta, cuando no es visto a través de la mirada humana.

No tiene nombre, el Sur nomás

Tal vez la sombra de esa imagen doble, la de Asmodeo, sea la que se proyecta sobre la construcción del personaje Emanuel, en torno del cual se articula la narrativa en *Sombras, nada más...*² En esta novela, un narrador omnisciente en tercera persona

² Di Benedetto comenzó a escribir *Sombras nada más...* en New Hampshire, después de ganar una beca de la Fundación MacDowell. Viajó a Estados Unidos en octubre de 1981 y allí pasó cinco meses durante los cuales se ausentó algún tiempo para viajar a países de América Central, entre ellos Guatemala y Venezuela. El libro, iniciado en pleno exilio, fue finalizado en 1984, año en que el autor regresó a la Argentina, y publicado en 1985. Al respecto del título de la novela, transcribo aquí una generosa observación que me envió Jorge Monteleone: “Como se sabe, *Sombras, nada más* es el título de un famoso tango de José María Contursi con música de Francisco Lomuto, fechado en 1943. El tango se hizo popular en Latinoamérica por la versión en ritmo de bolero que hizo Javier Solís en 1965. La letra, aunque se presente como una canción de amor, tiene una temática muy desgarradora que bien puede describir el estado espiritual del

administra las informaciones y la construcción del personaje, de tal modo que remeda algo aproximado a unas “memorias” en una escena casi psicoanalítica, freudiana, que apela intensamente a recursos oníricos y así revisita aquellos tan explorados por el surrealismo del siglo pasado. De ese modo, Di Benedetto sitúa, en la escena de su escritura, aquellos recursos que sugieren una discusión alrededor de la memoria y el inconsciente, de la biografía y de la autobiografía y, operando de ese modo, interroga sobre la posibilidad de que exista algo que pueda constituirse como una memoria, una biografía o una autobiografía, cuestionando así esos géneros, esas formas discursivas o esos espacios escriturales —como se prefiera llamarlos—.

La pregunta es: ¿desde qué lugar “habla” ese texto de Di Benedetto?, ¿cómo debo prestar oídos a él? Creo que una respuesta está en las siguientes palabras:

Emanuel (...) se reduce a preguntar solamente cómo se llama el lugar.

—No tiene nombre, el Sur nomás.

Emanuel lo toma como un mal trago. Esa reticencia, esa obstinación en no contestar, lo humillan, le hacen un feo papel ante sus colaboradores; él es una persona a quien no se puede dejar sin respuesta con una pregunta colgada en los labios.

Como se toma un instante para no reaccionar de manera torpe, durante ese claro irrumpe en su mente la impresión de que este —el Sur— es un país especial, como si él, ellos o el buhonero estuvieran en la costra de la tierra, en una edad remota, antes de las civilizaciones. (Di Benedetto, 2008: 155-156)

En un interior profundo y desértico (nunca se menciona la Argentina y tampoco Mendoza o la región de Cuyo: “no tiene nombre, el Sur nomás”), el periodista Emanuel encuentra un buhonero, aquel vendedor ambulante de bagatelas. Se trata de un extranjero, sirio, residente en aquel Sur remoto y sin nombre, donde parece que signos y firmas estuvieran aún por inventarse. Un extranjero, vendedor de chucherías en medio del desierto, en los confines de un Sur sin nombre: de allí surge la voz que escucho en la última novela de Di Benedetto en lo que dice respecto a el escenario o el espacio de la escritura en aquel final de la vida del escritor, en vísperas de su regreso a una Argentina castigada e intentando volver a erguirse. Ser un “vendedor ambulante de bagatelas” se vuelve entonces una feroz metáfora del escritor (y de su texto) desterrado en la plenitud de la nada, esa nada que es todo exilio.

Texto de despedida, publicado un año antes de su muerte, *Sombras, nada más...* marcaría una transición entre la literatura densa, la literatura como proyecto estético y como obra (con sus marcas de autor, de estilo, de reflexión específica sobre el mundo y sobre la propia literatura, de autorreferencialidad —como la del libro dentro del libro— y autorreferencialidad —el narrador representado como el escritor de aquello que leemos—) y ciertos aspectos y recursos de otra modalidad como las llamadas “literaturas posautónomas”, según la definición que hizo Josefina Ludmer (2010). La declinación de la estética en la aurora de la inestética preanuncia ya ciertas literaturas de aquellos años. La última novela de Di Benedetto se halla entre esos dos momentos.

No se trata ahora de un personaje como el gitano indiano o nepalés Melquíades (el autor de los pergaminos donde están cifrados en sánscrito el origen y el destino de Macondo —el mundo— y de la centenaria familia Buendía), autor de lo que leemos cuando leemos *Cien años de soledad*, un mundo mágico y misterioso en el que prevalece una cierta inocencia en los personajes, en páginas escritas para el placer de sus lectores. En cambio, en la novela de Di Benedetto prevalece la inquietud en la lectura. Y se trata, ahora, del sirio vendedor de chucherías en un desierto que parece

exilio en su estribillo: “Sombras nada más/ acariciando mis manos./ Sombras nada más/ en el temblor de mi voz.// Pude ser feliz/ y estoy en vida muriendo/ y entre lágrimas viviendo/ los pasajes más horribles/ de este drama sin final”.

anterior a toda civilización, a toda letra y a todo misterio de la letra. Sin embargo, en cierto modo, como en la novela de Gabriel García Márquez, el fin es el comienzo y el comienzo es el fin: es en el desierto que la literatura del escritor mendocino surgió con una palabra que rasga el silencio y resuena en las altitudes rocosas y es allí donde también finaliza: “¿Quién es, abuela, el hombre de la arena?”, pregunta el personaje, Emanuel, ahora niño, al final de *Sombras, nada más...* “Un ser protervo y ominoso”, responde la abuela (Di Benedetto, 2008: 303). Un ser malo y siniestro, como Asmodeo, el demonio (¿o anacoreta?) del desierto. Asmodeo, aquel que no se ve como lo ven porque ello implicaría abrirle las puertas al retorno de lo reprimido.

Entre la “Gran Literatura” y esas literaturas que “atravesan la frontera de ‘la literatura’” (Ludmer, 2010: 151), *Sombras, nada más...* toma la forma de la memoria, “de la autobiografía, el reportaje periodístico, la crónica, el diario íntimo, y hasta de la etnografía”, como afirma Ludmer cuando se refiere a las literaturas posautónomas (p. 151). Todas esas “formas” mencionadas están en la última narrativa de Di Benedetto. El discurso de tipo etnográfico y el de crónica periodística casi siempre se refieren a los habitantes del desierto. Pero el discurso predominante de la novela es el de fragmentos de memorias lanzados al espacio textual ya como restos, pedazos de “la literatura”, ahora sin el valor de Obra, pequeños objetos sin valor o con el valor que puede tener un gesto confesional al final de una vida: bagatelas en medio del desierto.

Ello se desprende del propio texto, pues es necesario explicar que, como anticipé, la novela gestualiza la situación de la literatura y se coloca entre lo que Ludmer llama “literaturas autónomas” y “literaturas posautónomas”, dramatizando, justamente, su situación transitiva. En este último libro de Di Benedetto también se revisitan momentos de sus escritos anteriores y, principalmente, la “vida” de su personaje Emanuel, y se narran varios episodios que llevan a suponer que se tratan de una transfiguración de determinadas vivencias del propio autor. Pero lo que interesa aquí es el tono, la dicción biográfica del narrador, la sucesión de hechos que, tales como espectros, como sombras, se lanzan en sus páginas en una clave que invita a sus lectores más próximos a escuchar la voz del propio autor en una confesión devastadora, tanto por los hechos narrados como por los silenciados. Ese peligroso juego de máscaras tan bien ejecutado, que ni siquiera precisó del uso intimista de la primera persona del singular para proceder a las superposiciones de imágenes entre la “realidad” y la “ficción”, aproxima aún más la novela a lo que Ludmer entendió como literaturas posautónomas. Porque, de hecho, para ella, esos dos momentos de la literatura no están tan separados y, en cambio, lo que los une es justamente la interrogación sobre el valor literario.

Escrita en el exilio, *Sombras nada más* no habla acerca del exilio, pero sí habla desde el exilio. Desde ese lugar viene la voz a la que trato de prestar oídos. Ello tiene varias consecuencias. Josefina Ludmer dice: “En la migración la lengua se desterritorializa. El migrante pierde el suelo de la lengua, cae en el subsuelo y el subsuelo no tiene límites. (...) Desde el punto de vista territorial, las migraciones sudamericanas son, en casi todos los casos, descensos a varios subsuelos sociales (...)” (Ludmer, 2010: 182-183). También, agregaría, el migrante o el exilado puede conocer subsuelos morales, legales (cuando, por ejemplo, le es negado un pasaporte y, con él, el derecho de ir y venir o cuando es detenido constantemente por su apariencia, etc.), económicos, afectivos, profesionales, etc., que “se funden con la literatura del subsuelo del presente: con el naturalismo de las secreciones y los afectos desnudos” (p. 183). Curiosamente, el narrador de *Sombras nada más* menciona tres novelas de Dostoievski: *Noches blancas*, *Crimen y castigo* y *Los hermanos Karamazov*, pero no *Memorias del subsuelo*. Las referencias a

Dostoievski son casi las únicas menciones a escritores en todo el libro³ y la omisión de *Memorias del subsuelo* no es inocente. Conocemos bien la ferocidad autodestructiva del monólogo del narrador de Dostoievski, tomado por una culpa enfermiza y un sentimiento de fracaso y humillación insoportables. La literatura del subsuelo del presente retoma y revisita al funcionario frustrado (cuya voz, es verdad, no dejó de resonar en la literatura del siglo XX) "con el naturalismo de las secreciones y los afectos desnudos" a los que se refiere Ludmer. Ese es el tono de la voz narrativa que se refiere a Emanuel y que él mismo usa cuando la voz le es cedida por el narrador. Así se refiere a la mujer con quien se casará:

(...) está dispuesto a todo, a matarla si fuera preciso, por algo subconsciente eligió la orilla del lago: puede ahogarla. (...) Siente que la violencia da forma a sus manos. Se le ocurre pensar en *Noches blancas en San Petersburgo* y considera que no viene al caso, sin embargo sí, porque se ha revelado lo contrario de la honestidad femenina que embellece la novela. Salta a otros libros del mismo autor y se compadece de sí, porque en el fondo de su alma se están agitando desesperaciones como las de los personajes más atormentados. Recuerda que Raskolnikov mató y que los Karamazov mataban y se convence de que él podría (...). (Di Benedetto, 2008: 140)

La construcción del carácter abyecto de Emanuel explora situaciones de bajeza moral seguidas a menudo de culpa obsesiva y de rebajamiento de sí. Indaga hasta dónde llega ese subsuelo de memorias que jamás habrían sido ideadas desde otro lugar que no fuese el del destierro, al menos no con ese tono confesional y expurgatorio, esa excrecencia íntima y a la vez pública presente en algunos textos del exilio (o textos de "migrantes", como prefiere llamarlos Josefina Ludmer al incluir a quienes migraron sin pedir asilo político).

"No tiene nombre, el Sur nomás": así, sin nombre, como el sirio vendedor de bagatelas se refiere a los confines del vasto territorio de la lengua de Emanuel (el periodista arrogante que lo interpela), preanunciando la inminente pérdida de aquella nación en cuanto territorio de la lengua. Así, sin nombre, tal como es mencionada, esa nación lo perseguirá como sombra o fantasma durante toda la novela y, tal como el espejo de Asmodeo, mostrará el lugar donde él *ya no está*. La pérdida de la nación obliga a un cambio en el estatuto de la lengua. Ludmer llama a ese fenómeno "el pasaje de la nación a la lengua". Perdido el suelo de la lengua, se cae en el subsuelo (p. 182).

Se escribe porque se falló en el suicidio

Tal vez ya no sería "Antonio Di Benedetto" aquel que firmaba sus escritos con su nombre y en su nombre. Ahora, aun firmando sus escritos con su nombre propio, tal vez ya no los firmase en su nombre. Con el exilio, entra en escena, se gestualiza y dramatiza, una negatividad: "el ser negativo que es lo que no es, y no es lo que es" (Agamben, 2006: 11). Como Asmodeo, aquel que es lo que no es: el anacoreta; y no es lo que es: el demonio, entran en escena una despersonalización y una desubjetivación. Esa negatividad y esa nada que para Heidegger son constitutivas del ser en el subsuelo de la lengua, adquieren no solo fuerza, sino también se exponen, se muestran, arrojan la máscara y se manifiestan.

El juego de máscaras está tan bien construido en *Sombras nada más...* que se puede confundir a Emanuel como narrador de sus propias memorias cuando lo que leemos es un narrador heterodiegético relatando a Emanuel, quien toma la voz narrativa solo

³ También hay una breve mención a Juan Draghi Lucero y otra a Manuel Puig.

cuando el narrador se la concede. El juego lleva a imaginar un seudónimo: ¿Emanuel sería el propio autor? ¿O Emanuel sería el narrador con la voz impostada, bajo una falsa identidad, de sus memorias? Pero aun lanzando sombras autobiográficas sobre sus páginas, el relato “que entierra al muerto y salva al salvo como inmortal no es *auto*-biográfico porque el signatario cuente su vida, el retorno de su vida pasada en cuanto vida y no en cuanto muerte, sino que, justamente porque *se* la cuenta, él es el primero si no el único destinatario de la narración” (Derrida, 2009: 43).

Lo que quiere decir que cualquier memoria de Emanuel no sería para un lector y sí para él mismo. Él mismo pondría en escena un relato como expurgación cuyo destinatario nunca podría ser otro que él. No es por casualidad que uno de los episodios finales fue destinado al retorno de la culpa y de la confesión desgarrada:

Repasa, como acometido por una punzada, la muerte de Maldoror, que él posiblemente pudo haber impedido... Pero son memorias de su desorden moral en el que —atenuadamente— no ha cesado. (Di Benedetto, 2008: 279)

Maldoror, recuerdo del sufrido arcángel del mal de Lautréamont, trae la memoria del joven repórter Ubaldo Saturnino Badiali, que se lanzó debajo de las ruedas de un ómnibus en la época en que trabajó con Di Benedetto. Badiali es autor de la pieza de teatro *Añejo en el avispero*, presentada en Mendoza en 1967, y fue reportero de Di Benedetto cuando este fue jefe de la sección “Artes y Espectáculos” del diario *Los Andes* de Mendoza y después, en 1967, cuando ascendió a subdirector.⁴ Dos años más tarde, el mendocino publicó *Los suicidas*, novela que explora en tono periodístico una pesquisa sobre el suicidio y una experiencia suicida.

En *Sombras nada más* también se narra la relación poco clara que Emanuel tiene con la hija de una antigua amante llamada Olvido. La joven es llamada con el mismo nombre de su madre, “Olvido hija” y aparece de improviso, ya adulta, en una escena que no deja en claro si también es la hija de Emanuel. Lo que sí se lee de forma clara es la culpa que el protagonista siente por una transgresión que no se sabrá si cometió o no:

La protesta contra sí mismo. La condenación. La huida a otro país. Como explosión aislada, no por ello menos lacerante, surge el intento de atropello contra la pureza de Olvido hija, ¿que cometió o no? (Di Benedetto, 2008: 279)

La relación casi oculta entre el suicidio y el incesto (aunque este sea apenas insinuado) ocupa las últimas páginas de un libro más confesional que de memorias. El fin, entonces, está en no haber evitado que alguien próximo se quite su propia vida y en desear la propia estirpe, como si no hubiese algo más repulsivo para encerrar una historia de vida donde el resto fue apenas bagatelitas sin valor ni sentido: sueños de poder, ascenso social, mujeres conquistadas, viajes internacionales, dirección de un diario, etc. La serpiente come su propio rabo, autoeliminación de sí mismo y de su estirpe. Suicidio e incesto son temas recurrentes en la literatura latinoamericana.⁵

⁴ Ver Pellettieri (2007: 270). En entrevista concedida a Mauro Caponi y a mí, en julio de 2015, en Mendoza, el periodista Alberto Atienza, reportero de Di Benedetto durante las décadas de los años 1960 y 1970 hasta la detención de ambos por las fuerzas militares, nos narró que su colega de redacción, Ubaldo Badiali, sufría de problemas psiquiátricos y que, efectivamente, se suicidó tirándose bajo un ómnibus que circulaba a alta velocidad en la Av. Bandera de Los Andes, en Mendoza. Atienza también contó que Badiali habría entrado al gabinete de Di Benedetto unas horas antes comunicándole su intención de suicidarse y su deseo de despedirse de él. Como actitudes como esa eran comunes en Badiali, según Atienza, Di Benedetto no le creyó. Después de la tragedia, Atienza aseguró que Di Benedetto “entró en una crisis profunda” y se repetía, con culpa: “Como no percibí, como no percibí”.

⁵ Pensemos en *Sobre héroes y tumbas* del amigo personal de Di Benedetto, Ernesto Sábato, o bien en *Cien años de soledad*, de Gabriel García Márquez; *La tía Julia y el escribidor*, de Mario Vargas Llosa; *Pedro Páramo*, de Juan Rulfo; “Casa tomada” de Julio Cortázar, entre otros textos. Y antes, en el siglo XIX, ejemplos como *Cumandá*, de Juan León Mera; *María*, de Jorge Isaacs; *Aves sin nido*, de Clorinda Matto de Turner; *Cecilia Valdés*, de Cirilo Villaverde.

Es interesante recordar que un par de años antes de iniciar la escritura de *Sombras nada más...* Di Benedetto escribió una nota para *Consulta semanal* sobre *La muchacha de las bragas de oro*, de Juan Marsé, titulada "Más lejos, ¿son conocidos los novelistas españoles?", comentando el incesto y la tentativa de suicidio del personaje principal. Así se refiere al libro de Marsé:

Quizás, para algunos sectores del público, resultará, en parte, chocante: para unos, por su descarnado y copioso erotismo; para otros, por descuidos de la escritura; y para otros más, por el final. En cuanto en él confluyen todos los personajes como en las comedias teatrales de otra época y se desencadenan las grandes revelaciones, como la de quién es el padre, que en este caso implica un incesto para lo que sucedió en cierto pasaje, y el suicidio de Forest que por suerte —en cuanto hubiera significado un pago moral de él a la sociedad— no se consuma, por motivos entre mínimos y humorísticos" (Di Benedetto, 1978).

El fin también reserva un texto confesional, que es del orden de un testamento, donde la culpa y su confesión son centrales y el *ensayo* de una sinceridad, fundamental. ¿Sería el ensayo de un gesto en busca de redención? ¿Sería una exposición sin reservas, la otra faz ofrecida al golpe, como diría Levinas?:

Desde siempre he estado expuesto a la asignación de la responsabilidad, como si estuviera situado bajo un sol plúmbeo sin sombra protectora en donde se desvanece todo residuo de misterio, el cual sería una trastienda del pensamiento donde sería posible evadirse. Exposición sin retención en el mismo lugar en que se produce el traumatismo, mejilla expuesta al golpe que hiere, sinceridad como decir, testimonio de la gloria del Infinito. Ella rompe el secreto del Giges, del sujeto que ve sin ser visto, sin exponerse, el secreto del sujeto interior. (Levinas, 2003: 222-223)

En 1991, Derrida publicó su *Circonfesión*, consistente en cincuenta y nueve párrafos escritos para ser impresos en el margen inferior del libro de George Bennington titulado *Jacques Derrida* (Bennington y Derrida, 1994). En el párrafo nueve, el filósofo argelino confiesa que siempre se pide perdón cuando se escribe, dejando en suspenso si el pedido de perdón es por algún crimen anterior o simplemente por escribir, por el acto de escribir, por ese simulacro de confidencia.

Simulacro de confidencia: sería eso lo que sugiere, para mi lectura, el libro de Di Benedetto. Simulacro y no mera duplicidad. Emanuel d'Aosta no es el doble que reproduciría una voz autobiográfica del autor y tampoco sería su mera máscara. El narrador heterodiegético de la novela opera un simulacro de confesión en la impostación de la voz del personaje Emanuel d'Aosta. *Sombras nada más...* es un relato confesional, pero de un personaje cuya voz narrativa precisa de la intermediación de un narrador heterodiegético y, de ese modo, esto opera una lógica del simulacro que, al manifestarse, hace aparecer el fantasma. El efecto de funcionamiento del simulacro es, precisamente, el fantasma. Por ese motivo, el libro es tan espectral y, tal vez consciente de ello, el autor le dio ese título. Derrida (1994) piensa que la manera de aparecer del fantasma es el acoso, estando en un lugar, pero sin ocuparlo. A su vez, el efecto de tal espectralidad es el de la destrucción de los binomios con lo cual sería posible, por fin, pensar que, entre realidad y ficción, entre una voz y su impostación, anda asolando un fantasma y, por ventura, tal vez lo que este pida no sea más que el perdón. El fantasma, en *Sombras nada más...*, pide perdón por escribir, puesto que escribir siempre será una falta, un faltar a la promesa. Al final, la escritura no es más que una incesante apertura al vacío y a la falta. No hay escritura autobiográfica sin culpa, aun en el caso de que esa escritura sea una simulación de autobiografía o de memorias de un personaje que habla por medio de la voz de su narrador. Tendríamos que pensar que la autobiografía se ofrece a un juicio, a un tribunal, imaginario o no. Y podemos

pensar que, en última instancia, toda escritura es autobiográfica,⁶ es decir, lo fundamental de toda escritura sería el trazo autobiográfico. Todo lo escrito no sería más que una justificación y el pedido de perdón por el error y la errancia.

O, tal vez, “se escribe porque se falló en el suicidio”, como escribió J.-F. Lyotard a propósito de su lectura de algunos textos de Hannah Arendt y la Shoah. “Arendt habla mucho del suicidio de los judíos en *‘Nous autres réfugiés’*” (Lyotard, 1997: 77). Sabemos que Lacan define el deseo como relacionado con la falta y el significante. Lyotard, en sus *Lecturas de infancia*, lo entiende como fuerza pulsional: “Bauticémosla *infantia*, lo que no se habla. Una infancia que no es una edad de la vida y que no pasa. Ella puebla el discurso. (...) Ella es su resto”. Y más adelante: “Blanchot escribía: *Noli me legere*, no me leerás. Lo que no se deja escribir, en lo escrito, llama quizás a un lector que no sabe ya leer o no sabe todavía: ancianos, niños del jardín de infantes, disparando sobre su libro abierto: a.d.a.d. (Lyotard, 1997: 13)”. No saber leer para, por fin, aprender a escuchar. Saber “escuchar” aquello que los textos de alguien que sobrevivió a una experiencia límite podrían decir. ¿Se intentó leer los escritos de Di Benedetto en el exilio como los de un sobreviviente? ¿Y qué sería, entonces, un sobreviviente?

Es notable que *Sombras nada más...* nunca se refiera a cualquier situación semejante a una experiencia de cárcel y exilio salvo en el breve pasaje donde, al mismo tiempo, se aborda en la figura del repórter Maldoror el suicidio y el destierro. Cuando ese personaje está delante de Emanuel para pedirle empleo en el diario que dirige, se presenta como escritor en busca de un puesto de periodista y muestra una carpeta con sus escritos, a los que llama “novela del desterrado”:

- ¿Pero usted realmente ha conocido el destierro, el exilio?
Maldoror le devuelve una mirada serena, clara, al tiempo que descuelga levemente, como un desdén, el labio, y contesta con otra pregunta:
—¿En dónde cree que estoy? (...)
—Pues se diría que es de acá, que no es un extraño. Destierro implica ser puesto afuera. Maldoror luce una actitud que es la del asentimiento a lo que Emanuel sostiene, y corrobora con mucha calma:
—Yo estoy fuera. (Di Benedetto, 2008: 235)

Desterrado en su propio país, Maldoror no sobrevive a esa experiencia y se suicida. Como un espíritu que vive, en tanto muerto, para un luto, el luto por sí mismo o la “pérdida de sí mismo”, como dice Lyotard, el sobreviviente “no puede decir más yo” (Lyotard, 1997: 64) y para hablar de lo que fue, no puede hacerlo sino en tercera persona. La autobiografía es, así, imposible. “Esta imposibilidad de hacer el duelo de la presencia pasada (y de reconducir su fuerza sobre el sí mismo presente, gracias a nuevos objetos) se llama melancolía”, escribe Lyotard (p. 66). Sin mencionarlo, se comprende que Lyotard se refiere a Freud y a su ensayo *“Trauer und Melancholie”* (“Duelo y melancolía”), de 1917. Melancolía es lo que leo también en entrevistas que Di Benedetto dio a medios de comunicación después de retornar a su país en 1984. Todas son marcadas por una extrema melancolía que, según lo que estoy proponiendo aquí, se refiere a un luto, sí, pero también a la lucha por poder volver a creer en la posibilidad de un recomienzo, un renacimiento, un futuro. Al futuro y a toda posibilidad de renacimiento, nacimiento o esperanza, el melancólico los entiende como una ilusión. El sobreviviente de campos de concentración y exterminio, de la cárcel política, de la tortura y de la desapropiación violenta, vive en duelo incesante por la pérdida de sí y de su entorno, es el “desaparecido de cuarta categoría”, como

⁶ En la entrevista concedida a Lucette Finas en 1972, Derrida afirmó: “Digo yo, lo digo porque todo lo que escribo, se ve enseguida, es terriblemente autobiográfico. Incorregiblemente”. Ver Derrida (1997: 39-47).

el autor lo definió en un memorable artículo publicado en España el año anterior a su regreso a la Argentina:

La primera categoría es de los que un día fueron arrancados de su hogar o de su medio y nunca más se supo de ellos. La segunda agrupa a los que estuvieron detenidos o encarcelados y hay indicios vehementes de que pueden haber sucumbido a la tortura o, bien fueron pasados por las armas. La tercera es la de aquellos a quienes no se volvió a ver y la de los no identificados al descubrirse en los cementerios cuerpos bajo la inscripción "N. N.". Nos ocuparemos de la cuarta categoría, que, dada su situación de subsistentes, tienen derechos que reivindicar ahora con el advenimiento de la democracia en su país. (...) son muchos los que a raíz de su apresamiento perdieron casa y familia, bienes del afecto y bienes materiales. En materia de pérdida de bienes no se puede pasar por alto un desenfadado robo, camuflado como *botín de guerra*: el saqueo —de las cajas fuertes de algunos bancos, con la tolerancia de los banqueros que aceptaron la falsificación de firmas como que era el propio interesado o depositante quien había ido a retirar el dinero y las alhajas ahí guardados—. En algún caso se ha simulado la firma, para estas extracciones, de un muerto o de alguien desde tiempo en el exilio. (Di Benedetto, 1983)

Como es fácil advertir, está hablando de su propia situación, pero también de la de tantos otros exiliados, y está pidiendo respeto y consideración: "el respeto puede salvar (...) de ser sólo un sobreviviente, un viviente con su aniquilación aplazada", comenta Lyotard (p. 69). De hecho, durante su exilio y aún después de su regreso a la Argentina, Di Benedetto oscila entre una profunda melancolía (con autoagresión a su imagen, disminución de sí, insistencia en una supuesta "culpa") que puede ser fácilmente leída en sus entrevistas y en cartas enviadas a amigos, y a la vez un vago deseo de renacimiento, de esperanza y recuperación. Es posible afirmar entonces que, en cuanto sobreviviente de la tortura y la cárcel en un momento en que se produjeron desapariciones en el país forzadas de personas por motivos políticos, la desesperación haya cedido lugar al escepticismo, efecto reconocible en algunas de las víctimas de la tortura y persecuciones que afectó a una generación de argentinos, de un modo o de otro. Ese efecto devastador aumenta y se expande como epidemia en las sociedades contemporáneas arrasadas por la violencia neoliberal, llegando al extremo del cinismo.

Infantia

Para Lyotard, el efecto del pasaje de la desesperación al escepticismo es la infancia.

El efecto es la infancia, que entiende *como si*, que entiende del dolor debido a la impotencia y de la queja de ser demasiado pequeña, de estar ahí rezagada (respecto de los otros) y de haber llegado demasiado pronto, prematura (en cuanto a su fuerza), que entiende de promesas no cumplidas, de decepciones amargas, de desfallecimiento, de invención (...) La infancia es el estado del alma habitada por algo a lo que jamás se da ninguna respuesta, la conduce en sus empresas una arrogante fidelidad a ese anfitrión desconocido del que se siente rehén. (...) Comprendo aquí la infancia como obediencia a una deuda, que se puede llamar deuda de vida, de tiempo, o de acontecimiento, deuda de ser ahí pese a todo, de la que sólo el sentimiento persistente, el respeto, puede salvar al adulto de ser sólo un sobreviviente, un viviente con su aniquilación aplazada. (Lyotard, 1997: 69)

Así como en *Zama*, también en *Sombras nada más...* la infancia cierra un ciclo, pero también viene a anunciar una muerte, porque al final, en ese umbral, que es el umbral de la muerte, hay una voz que resuena y recuerda una vez más: "Nos ha nacido un

niño". La buena nueva anuncia la infancia repitiéndose, trayendo el asombro de aquello que aún no es, pero también de aquello de lo que es imposible escapar y que, de todos modos, se repetirá. Recordemos el final de *Zama*:

Despegué los párpados tan pausadamente como si elaborara el alba.
Él me contemplaba.
No era indio. Era el niño rubio. Sucio, estragadas las ropas, todavía no mayor de doce años.
Comprendí que era yo, el de antes, que no había nacido de nuevo, cuando pude hablar con mi propia voz, recuperada, le dije a través de una sonrisa de padre:
—No has crecido...
A su vez, con irreductible tristeza, él me dijo:
—Tú tampoco. (Di Benedetto, 2016: 294)

Las páginas finales de *Sombras nada más...* están dedicadas al tema de la infancia en una breve lectura psicoanalítica de *Der Sandmann* ("El hombre de arena") de E. T. A. Hoffmann, incluido en su libro de cuentos *Nachtstücke* (*Nocturnos*), publicado en 1817. Pero antes de ese umbral (porque es final y apertura al mismo tiempo) hay un viaje a uno de los territorios que Di Benedetto, como periodista y escritor, visiblemente apreció, valorizó y creo que no sería exagerado decir que lo marcó en cuanto experiencia otra. Me refiero a la América Latina amerindia, cuya fuerte presencia sobreviviente en Bolivia, en Perú o en Guatemala el autor apreció en sus visitas a esos países, o bien recreó en la imagen del Paraguay poético de *Zama*. En las páginas finales, Emanuel recuerda algunos de sus viajes y destaca el que hizo a Guatemala para visitar a una amiga "conocida en un congreso". La amiga, Alba Rosa, es una académica, investigadora de las culturas k'iche' y maya guatemalteca, se dedica a investigar el *Popol Vuh* y convive con arqueólogos de la región. No es casual que Di Benedetto haya elegido esos pasajes de las memorias de Emanuel para los finales de su novela, pues le permiten cifrar ciertos mensajes como: "Los arqueólogos, celosos de los tesoros, no conceden que los visitantes se lleven ni un objeto ni un fragmento como recuerdo de esas memorias que, realmente, no les pertenecen, ni como memoria siquiera" (p. 293). Lo que equivale a haber entendido que la historia es esfuerzo arqueológico, no para la recuperación y reconstrucción de la misma y sí para el asombro del encuentro con ruinas y fragmentos de sucesivos desastres y devastaciones sin pertenencia, ni siquiera como memoria, apenas como apariciones, como fantasmas que no dejan de venir, una y otra vez, a un presente intempestivo y discontinuo que demanda un saber lidiar con lo obliterado de un mundo entre la *polis* y la *apolis*, esa América Latina entre el desierto y la exuberancia. Es allí donde Emanuel será asombrado nuevamente por la ausencia de futuro en el umbral de la enfermedad y de la muerte que se le presentan en la figura de los señores del infra mundo del Xibalbá, especie de infierno en el *Popol Vuh*: "(...) el Xibalbá era el lugar de la desesperación, del desvanecimiento de los muertos" (p. 298). Allí, en aquel lugar, Emanuel, por medio de la voz del narrador, se preguntará desengañado y desesperado:

¿Que, acaso al extinguirse la instalación de la Colonia de New Hampshire ha conquistado otro medio de subsistir? ¿Se dedica a algo útil y rendidor? ¿Tiene algún plan, siquiera esbozado? ¿De qué vive? En simulacro de pretendiente, que nadie cree. Esto, en todos los idiomas, tiene un mal nombre, que él no querría merecer y, simbólicamente, se golpea el pecho. (Di Benedetto, 2008: 296)

Y, más adelante: "Una luz de razón le alumbró su historia al trasluz de los personajes de la leyenda k'iche: perdió el poder, y no en estos días, sino cuando se desprendió del periódico, su instrumento de autoridad" (p. 300). Pero si el Xibalbá es la antesala de la muerte y el lugar de la desesperación generada por la pérdida de poder, por la ruina impostergable, el *Popol Vuh* también es el libro de una cosmogonía, de una aurora, del

primer amanecer del mundo, de su infancia: "lo que no se deja escribir, en lo escrito. *Noli me legere*, no me leerás".

"Urgido por la fatalidad de hacer algo, de poblar de algún modo el tiempo, quise recordar, en mi sombra, todo lo que sabía", dice el narrador de "La escritura del Dios", cuento de Jorge Luis Borges incluido en *El aleph*, de 1949 (Borges, 1974). Preso hace años en una cárcel "profunda y de piedra", el narrador borgeano, o "último sacerdote del dios", se dedicará a intentar descifrar la sentencia mágica que una mente absoluta, la de su dios, habría encriptado para conjurar las "muchas desventuras y ruinas" del fin de los tiempos y llega a la conclusión de que una única palabra de dios sería equivalente a la plenitud. Las "ambiciosas y pobres" voces humanas serían apenas sombras y simulacros de esa voz plena. Por lo tanto, su búsqueda es una búsqueda inútil para los hombres. No hay correspondencia entre la voz de dios y el lenguaje meramente humano. Ese laberinto infinito donde el hombre se pierde, el lenguaje, se presenta como un sueño dentro de otro sueño dentro de otro y así hasta el infinito, "que es el número de los granos de arena" (p. 598) con que soñó el narrador. Sin embargo, Tzinacán, el narrador, el mago de la pirámide de Qaholom, después de haber descifrado el mensaje en la decodificación de las manchas en la piel del jaguar preso en la celda a su lado, decide no pronunciar las catorce palabras que la componen, palabras que lo harían nuevamente joven, poderoso e invencible. Así lo explica: "quien ha entrevistado el universo, quien ha entrevistado los ardientes designios del universo no puede pensar en un hombre, en sus triviales dichas o desventuras aunque ese hombre sea él. Ese hombre ha sido él y ahora no le importa. Qué le importa aquel otro (...) si él, ahora, es nadie" (Borges, 1974: 599). Cuando se entendió, por fin, el mensaje escrito en la piel del jaguar ya no tiene importancia, ya no se es el mismo hombre: "Un hombre se confunde, gradualmente, con la forma de su destino; un hombre es, a la larga, sus circunstancias", dice Tzinacán (p. 598). En el exilio, en la cárcel, en los campos de exterminio, todos se aproximan a ser nadie. Y el pasado, aquello que se fue en el pasado, ahora es lo extraño, lo irreconocible, sombras que reaparecen "cuando ya no importe", como diría Onetti.

En las páginas finales de *Sombras nada más...* hay un modesto homenaje a Borges en la cita de "La escritura del Dios" que, a su vez, cita el *Popol Vuh*. En el cuento de Borges, Tzinacán sueña que muere en su celda, sofocado bajo un "hemisferio de arena". En *Sombras nada más...*, Emanuel recuerda el cuento de Hoffmann, "El hombre de arena", narrado por su abuela. Es el regreso a la infancia, al subsuelo de la lengua:

- ¿Quién es, abuela, el hombre de la arena?
- Un ser protervo y ominoso.
- ¿Qué es protervo y ominoso?
- Protervo es perverso, malo. Ominoso es siniestro, que causa terror.
- ¿Y hace daño a los niños? (Di Benedetto, 2008: 303)

Los miedos infantiles reaparecen al final: la arena arrojada a los ojos del niño por el hombre de la bolsa para enceguecerlo, sus ojos arrancados para servir de alimento a los "búhos". Pero lo más temido: "el arrancar los ojos a los niños que se portan mal es el símbolo de la castración, el arenero representa al padre castrador" (p. 305). Como en "el libro de arena" borgeano, el comienzo retorna el fin y ambos son indistinguibles. Sabemos de la reflexión de Peter Sloterdijk sobre la cuestión del lenguaje en su libro en de 1988, *Zur Welt kommen, Zur Sprache kommen. Frankfurter Vorlesunge (Venir al mundo, venir al lenguaje. Lecciones de Frankfurt)*. Infinito e insondable, el problema que el lenguaje abre en el horizonte del pensamiento obliga a aceptar que aquello que producimos —el lenguaje— nos produce también en una espiral infinita que obliga a admitir, tal como lo hace el perplejo vendedor de biblias, que "si el espacio es infinito estamos en cualquier punto del espacio. Si el tiempo es infinito estamos

en cualquier punto del tiempo” (Borges, 1985: 328). Señala Sloterdijk: “Un libro sin comienzo ni fin es un libro poco apropiado para ser poseído en términos humanos, ya que se corre el riesgo de que el entendimiento habite en lo monstruoso, y si en este libro desmedido uno pasa las hojas excesivamente se arriesga a convertirse él mismo en un monstruo” (Sloterdijk, 2006: 37). Por ese motivo, el narrador borgeano “pierde” el libro en la Biblioteca Nacional Argentina, que es lo mismo que no haberlo perdido jamás. El monstruo siempre regresa. “Si se dispone de una posesión ilimitada, la otra cara de la moneda es necesariamente una pérdida infinita, y es aquí donde radica la causa de la melancolía” (ibídem). La posesión ilimitada, el gozo infinito encuentra su límite, por fin, en la ceguera, en la privación de la visión: *Noli me legere*. El “protervo” y lo “ominoso” hacen daño, sí, a la infancia, porque ella es un accidente en un mundo donde el lenguaje se le anticipa siempre y en cualquier circunstancia.

Mucho más que destellos de una autobiografía o simulacros de esta, lo que *escucho* entre esas sombras dejadas por Antonio Di Benedetto es la imposibilidad de una autobiografía, con el mismo gesto que, desde el exilio, registra la degeneración de un género y la degeneración de la fuerza vital. En ese momento se reconoce, por fin, que una autobiografía radical o fundamental es desde siempre imposible una vez lanzados al lenguaje y a su sistema de trueques, a su irreversible comercio de sentidos e inscripciones, en el cual, tal como en un exilio, ya se perdió el mundo, ahora escindido entre el yo y el mundo. La melancolía, esa pérdida infinita, es la misma imposibilidad de una autobiografía.

Bibliografía

- » Agamben, G. (2002). La inmanencia absoluta. En Alliez, E. et al. *Gilles Deleuze. Una vida filosófica*. París, Institut Synthélabo. (1998). Revista *Sé cauto* e Revista *Euphorion*, Colombia.
- » Agamben, G. (2010). *Signatura rerum*. Costa. F. y Ruviluso, M. (trads.). Barcelona, Anagrama.
- » Bennington, G. y Derrida, J. (1994). *Jacques Derrida*. Rodríguez Tapia, M. L. (trad.). Madrid, Cátedra.
- » Blanchot, M. (2005). *O livro por vir*. San Pablo, Martins Fontes.
- » Borges, J. L. (1974). *Obras completas, 1923-1972*. Buenos Aire, Emecé.
- » Derrida, J. (1989). *La escritura y la diferencia*. Barcelona, Anthropos.
- » Derrida, J. (1994). *Os espectros de Marx*. Río de Janeiro, Relume Dumara.
- » Derrida, J. (1997a). *El tiempo de una tesis*. Peretti, C. de (trad.). Barcelona, Proyecto A.
- » Derrida, J. (1997b). *Adieu à Emmanuel Lévinas*. París, Galilée. Disponible en: <https://redaprenderycambiar.com.ar/derrida/textos/adieu.htm>
- » Derrida, J. (2006). *Aprender por fin a vivir*. Entrevista con Jean Birnbaum. Bersihand, N. (trad.). Buenos Aires, Amorrortu.
- » Derrida, J. (2009) *Otobiografías. La enseñanza de Nietzsche y la política del nombre propio*. Pons, H. (trad.). Buenos Aires, Amorrortu.
- » Derrida, J. (2014). *Essa estranha instituição chamada literatura*. Belo Horizonte, UFMG.
- » Di Benedetto, A. (1978a). *Absurdos*. Barcelon, Pomaire.
- » Di Benedetto, A. (1978b). Más lejos, ¿son conocidos los novelistas españoles? *Consulta semanal*. Madrid, 8 de diciembre.
- » Di Benedetto, A. (1983a). Desaparecidos de cuarta categoría. *El País*. Madrid, 20 de diciembre. Disponible en: https://elpais.com/diario/1983/12/20/internacional/440722810_850215.html
- » Di Benedetto, A. (1983b). *Cuentos del exilio*. Buenos Aires, Bruguera.
- » Di Benedetto, A. (2006). *Los suicidas*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo.
- » Di Benedetto, A. (2007). *El silenciero*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo.
- » Di Benedetto, A. (2008). *Sombras nada más...* Buenos Aires, Adriana Hidalgo.
- » Di Benedetto, A. (2009). *Cuentos completos*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo.
- » Di Benedetto, A. (2016a). *Escritos periodísticos*. Reales, L. (comp. y pról.). Buenos Aires, Adriana Hidalgo.
- » Di Benedetto, A. (2016b). *Zama*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo.
- » Didi-Huberman, G. (2005). *Ante el tiempo*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo.
- » Finas, L. (1972). Tener oídos para la filosofía. Entrevista a Derrida. *La Quinzaine Littéraire*, 16, 30 de noviembre.

- » Foucault, M. (1997). Los espacios otros. Revista *Astrágalo*, N° 7. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/ejemplar/190372>
- » Foucault, M. (2013). *¿Qué es usted, profesor Foucault? Sobre la arqueología y su método*. Ons, H. (trad.). Buenos Aires, Siglo XXI.
- » Freud, S. (1974). Luto e melancolía. En *Obras psicológicas completas XIV*, pp. 271-294. Río de Janeiro.
- » Levi, P. (2000). *Los hundidos y los salvados*. Gómez Bedate, P. (trad.). Barcelona, Muchnik.
- » Lévinas, E. (1978). *Autrement qu'être ou Au delà de l'essence*. París, Martinus Nijhoff.
- » Lévinas, E. (2003). *De outro modo que ser o más allá de la esencia*. Pintor Ramos, A. (trad.). Salamanca, Sígueme.
- » Lorenz, G. (1972). *Diálogo con América Latina*. Valparaíso, Pomaire.
- » Ludmer, J. (2010). *Aquí América latina. Una especulación*. Buenos Aires, Eterna Cadencia.
- » Lyotard, J.-F. (1997). *Lecturas de infancia*. Agoff, I. (trad.). Buenos Aires, Eudeba.
- » Nancy, J. L. (2001). La existencia exiliada. López Guix, J. G. (trad.). *Archipiélago. Cuadernos de crítica de la cultura* 26-27: 34-40. También disponible en: Nancy, J. L. La existencia exiliada, *Revista de Estudios Sociales* (online), 01/01/2001, Publicado el 07/12/2018, consultado el 22/11/2021. Disponible en: <http://journals.openedition.org/revestudsoc/28892>
- » Pellettieri, O. (dir.). (2007). *Historia del teatro argentino en las provincias*, p. 270. Buenos Aires, Galerna.
- » Premat, J. (2009). Lo breve, lo extraño, lo ajeno. En Di Benedetto, A. *Cuentos completos*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo.
- » Rancière, J. (2009). *La palabra muda*. Buenos Aires, Eterna cadencia.
- » Reales, L. (ed.) (2017). *Homenaje a Antonio Di Benedetto*. Mendoza, Facultad de Filosofía y letras, UNCuyo.
- » Saer, J. J. (1999). Prólogo. En Di Benedetto, A. *El silenciero*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo.
- » Sloterdijk, P. (2006). *Venir al mundo, venir al lenguaje*. Cano, G. (trad.). Valencia, Pre-textos.
- » Steiner, G. (2003). *Lenguaje y silencio*. Barcelona, Gedisa.
- » Urien Berri, J. (2016). Antonio Di Benedetto. El autor de la espera. En Di Benedetto, A. *Escritos Periodísticos*. Reales, L. (comp. y pról.). Buenos Aires, Adriana Hidalgo.