

Escritura de lo indecible

Estrategias para plasmar el trauma en *Cuentos del exilio* de Antonio Di Benedetto

Mémoire réalisé par
Géraldine Nève de Mévergnies

Promoteur(s)
Geneviève Fabry

Année académique 2016-2017
Master en langues et lettres modernes, orientation générale
Finalité spécialisée : langues des affaires

Escritura de lo indecible

Estrategias para plasmar el trauma en *Cuentos del exilio* de Antonio Di Benedetto

Mémoire réalisé par
Géraldine Nève de Mévergnies

Promoteur(s)
Geneviève Fabry

Année académique 2016-2017
Master en langues et lettres modernes, orientation générale
Finalité spécialisée : langues des affaires

Agradecimientos

Debo primero agradecer de manera especial y sincera a mi promotora, la Profesora Geneviève Fabry, por haber aceptado acompañarme y guiarme a lo largo de mi investigación. Le agradezco también por su disponibilidad y por sus comentarios y sugerencias que me permitieron dar una perspectiva adecuada a mi trabajo.

Dirijo también mi gratitud a los miembros de mi familia quienes me apoyaron de manera incondicional desde el principio de mis estudios. Doy las gracias a mi madre por sus observaciones muy constructivas y por haber compartido su conocimiento de la Biblia conmigo.

Finalmente, quiero expresar mi más sincero agradecimiento a Mercedes por su ayuda, sus correcciones y su disponibilidad.

Índice

Agradecimientos.....	3
Introducción	6
1. Preámbulos.....	10
1.1. La trayectoria de Antonio Di Benedetto.....	10
1.1.1. Apuntes biográficos de un intelectual argentino del siglo XX.....	10
1.1.2. La obra de Antonio Di Benedetto en su contexto literario	14
1.2. Nombrar lo innombrable: puntualización teórica.....	16
1.2.1. ¿Qué es el trauma?.....	17
1.2.2. Trauma y escritura.....	18
1.2.3. Exilio y escritura.....	20
1.3. Hacia una hipótesis de lectura	22
1.3.1. Estado de la cuestión.....	22
1.3.2. Formulación de la hipótesis.....	23
2. El microrrelato como estrategia para plasmar el trauma y la violencia.....	26
2.1. Análisis de los títulos: puertas entreabiertas	27
2.2. Tensión entre silencio y escritura.....	31
2.3. La narración y los afectos del narrador y del lector	36
2.3.1. Narración simultánea y actitud del narrador: ¿indiferencia o empatía?	37
2.3.2. El pronombre de primera persona: compasión por el narrador-protagonista	39
2.3.3. El pronombre de segunda persona: sentimiento de compañerismo.....	41
2.3.4. El humor y la mínima extensión de los relatos.....	43
3. La alegoría como expresión sesgada de la violencia y del trauma.....	48
3.1. Simbolismo espacial	49
3.1.1. Simbolismo de la casa familiar	49
3.1.2. Los espacios, símbolos de la soledad de los protagonistas.....	51
3.1.3. Anclaje espacial: lugar real de escritura	55
3.2. Representación del mal, de la violencia y del trauma.....	56
3.2.1. El trauma expresado ¿directamente o indirectamente?	56
3.2.2. Recurrencia del motivo de la muerte y de la violencia	60
3.3. Hacia un cuestionamiento de la responsabilidad moral	69
3.3.1. Responsabilidad individual.....	71
3.3.2. Responsabilidad esencialmente altruista.....	75
3.4. Hacia un cuestionamiento de la humanidad: humanización de los objetos.....	79

4.	Exploraciones intertextuales: la Biblia, <i>Hamlet</i> y lo fantástico	81
4.1.	Intertextualidad formal: la parábola	81
4.2.	Intertextualidad temática: intertexto bíblico	82
4.2.1.	Recurrencia de la encarnación del mal	82
4.2.2.	La crucifixión de Cristo, o sea, el sacrificio supremo	89
4.2.3.	Protagonistas bíblicos o cristianos	93
4.3.	Intertextualidad con un gran <i>topos</i> de la literatura: <i>Hamlet</i> de Shakespeare	97
4.4.	Intertextualidad con lo fantástico	98
4.4.1.	Límite desdibujado entre el mundo real y el mundo onírico	100
4.4.2.	Recurrencia del motivo del doble	103
	Conclusión	107
	Bibliografía.....	114
	Bibliografía primaria	114
	Bibliografía secundaria	114
	Bibliografía secundaria sobre <i>Cuentos del exilio</i>	114
	Bibliografía secundaria sobre problemas generales de historia, teoría literarias y filosóficas,....	115

Introducción

La novela contribuye al discurso social y al ideológico al cuestionar no sólo a los represores sino además a toda la cultura en cuyo seno surgió la violencia que se representa. En este sentido, la novelística que representa la “guerra sucia” puede actuar a modo de revulsivo, como una consciencia que violenta la sociedad al obligarla a mirarse en una imagen deformante pero paradójicamente de atroz fidelidad (Reati, 1992, p. 241).

Como lo afirma Reati, la narrativa argentina entre 1976 y 1983 fue caracterizada por uno de los intentos más serios de autocuestionamiento en la sociedad argentina. Durante esta época, el gobierno formado por la junta militar impulsó la detención, el secuestro y el asesinato secreto de personas por motivos políticos. Desaparecieron entre 13.000 y 30.000 personas¹. Frente a estos acontecimientos abrumadores, la sociedad argentina se preguntó cómo tal violencia pudo tener lugar, qué papel jugó en la detención, la desaparición y el exilio de miles de sus ciudadanos. En cuanto a los escritores, éstos tuvieron que buscar nuevas maneras de representar, en su literatura, esta violencia, este horror y este trauma incommunicables.

Antonio Di Benedetto es uno de estos escritores que además fue una de las víctimas del régimen. Este hombre fue primero detenido, torturado y después forzado a tomar el camino del exilio. Durante su destierro, escribió *Cuentos del exilio*. Elegimos estudiar esta obra porque además de nuestro interés por esas víctimas de la dictadura y, en particular, por el trauma que sufrieron, nos pareció interesante que fuera escrita desde la perspectiva de un exiliado. Por añadidura, es un libro muy rico en el cual se entrecruzan diferentes temas (la muerte, la soledad, la violencia, la incomunicación, la responsabilidad moral,...) e intertextos (lo bíblico, lo fantástico,...).

Otra razón que nos llevó a elegir este corpus es nuestro interés creciente por la microficción. Este género nos parece corresponder a la sensibilidad contemporánea. De hecho, nuestra época está marcada por una obsesión por la miniaturización y está regida por un ritmo de vida frenético. Además, en este estilo sintético, cada palabra cuenta. Por esto, apreciamos la posibilidad de analizar el alcance de ciertos fragmentos reducidos del relato considerados como portadores de sentido (una palabra puede tener una importancia crucial en

¹ Nunca sabremos la cifra exacta de los detenidos-desaparecidos. El Proyecto Desaparecidos tiene listas que llegan a alrededor de los 10.000 nombres. Sin embargo, ellos mismos dicen que son incompletas porque no incluyen los múltiples casos en que nadie pudo o quiso hacer una denuncia. Ya para 1978, un informe de la inteligencia chilena estimaba el número de desaparecidos en 22.000 personas. Hasta 2003, la Secretaría de Derechos Humanos de la Nación Argentina tenía registrados 13.000 casos. Grupos de defensores de los derechos humanos, como las Madres de Plaza de Mayo y el Servicio Paz y Justicia, estiman que hubo 30.000 desaparecidos. (cifras de “Dictadura Militar Argentina – Desaparecidos” y Proyecto Desaparecidos).

el análisis y la interpretación de dichos relatos). *Cuentos del exilio* compuesto en su mayoría de microcuentos nos permitirá entonces abordar las diferentes facetas de nuestra temática.

La lectura de la obra dibenedettiana nos ha llevado a plantear las siguientes preguntas: ¿Cómo expresar en palabras una experiencia tan dolorosa (encarcelamiento, tortura y exilio)?, ¿Cómo representar estos momentos traumáticos de manera adecuada?, ¿Cómo transmitir esta experiencia?, ¿Cómo lograr a que el público la entienda adecuadamente?, ¿Esta narración tendría alguna influencia en la elaboración de los traumas del escritor?, etc. Por lo tanto, se intentará contestar a la siguiente pregunta de investigación: ¿Cuáles son las estrategias que Antonio Di Benedetto utiliza para plasmar lo irrepresentable/la violencia/el trauma en *Cuentos del exilio*? La hipótesis de trabajo nos lleva a pensar que el escritor mendocino elaboró el trauma mediante la forma breve, la alegoría y la intertextualidad.

Este escritor y, más particularmente, *Cuentos del exilio* son uno de los secretos mejor guardados de Argentina. De hecho, este talentoso escritor así como su obra fueron olvidados de la crítica por los meandros de la historia. *Zama*, *El silenciero* y *Las suicidas* son las tres novelas más famosas del escritor mendocino que han sido analizadas con mayores detalles. La crítica destacó algunas características recurrentes en la obra de Di Benedetto: la importancia del silencio, el manejo de la forma breve, el carácter autobiográfico de su obra y su poética ética e humanista (Graciela Maturo *Páginas de Antonio Di Benedetto seleccionadas por el autor*, Fabiana Inés Varela “Antonio Di Benedetto: una poética ética y humanística”, Jimena Néspolo *Ejercicios de pudor*). En cuanto a *Cuentos del exilio*, aún o se ha realizado un estudio serio y exhaustivo sobre este compendio. Algunos críticos tales como Lisandro Ciampagna (*Literatura del exilio, literatura del trauma: los cuentos de Antonio Di Benedetto*) o Stella Maris Colombo (“*Cuentos del exilio*, de Antonio Di Benedetto: El silencio como protesta”) ya han destacado la necesidad de mecanismos literarios específicos para transmitir una experiencia traumática. Sin embargo, ninguno de estos críticos ha estudiado de manera profundizada los relatos de *Cuentos del exilio* como lo proponemos hacer.

Estas son las razones por las cuales hemos elegido profundizar nuestro tema de investigación en la obra narrativa de Antonio Di Benedetto. *Cuentos del exilio* nos ha parecido como el más pertinente para tratar la problemática elegida. Hemos decidido limitarnos a este conjunto porque consta de 31 microcuentos, 2 relatos más largos y una colección de 20 microrrelatos (bajo el nombre “Espejismos”). Además, queríamos demostrar que hay que tener una visión global para entender ciertos elementos de los relatos puesto que su sentido se encuentra en la recurrencia de dichos elementos.

Los 53 relatos de *Cuentos del exilio* no serán tratados proporcionalmente en los diferentes apartes de este trabajo. No los hemos olvidado ni puesto de lado, sino que consideramos que incluyen elementos menos pertinentes en cuanto a cada uno de los ejes por los cuales abordamos la problemática a lo largo de la tesina.

La estructura de ésta se presenta de la siguiente manera. Empieza con un primer capítulo de preámbulo seguido por cuatro capítulos a través de los cuales intentaremos contestar a la pregunta de investigación: el segundo capítulo examinará el microrrelato como una estrategia para plasmar el trauma y lo irrepresentable; el tercero analizará la importancia de la alegoría como expresión sesgada del trauma; y el cuarto tratará de la intertextualidad como recurso para representar lo indecible.

Para empezar, nos ha parecido útil abrir el trabajo por un capítulo de preámbulos para brindar las informaciones necesarias para el análisis literario del corpus. Este escritor y su obra quedan efectivamente poco conocidos. El primer capítulo tratará de la trayectoria de Di Benedetto, introduciendo así el lector tanto a su vida como a su obra contextualizada. Luego, se destacará el sujeto de investigación, a saber el trauma y su relación con la escritura y el exilio. Finalmente, se examinará la recepción crítica de la obra del escritor mendocino y se formulará la hipótesis de trabajo.

En el segundo capítulo ofreceremos una mirada más teórica sobre el corpus. Es decir, analizaremos el género de la mayoría de los relatos de *Cuentos del exilio*. Presuponemos que el microrrelato es una estrategia para plasmar lo irrepresentable. Estudiaremos primero la importancia de los títulos, segundo la tensión entre el silencio y la escritura y, finalmente, la narración y los afectos del narrador y del lector.

El conjunto del tercer capítulo se interesará por la alegoría y, particularmente, la alegoría como expresión sesgada del trauma. Los principales símbolos que aparecen en la obra dibenedettiana conciernen el espacio y los temas recurrentes (la casa, el mal, la violencia y el trauma). El análisis de estos símbolos lleva además al lector a cuestionar la noción de responsabilidad moral que será analizada a la luz de la filosofía. Luego, se examinará la humanización de los objetos que contrasta fuertemente con la maldad –quizás bestialidad– de ciertos protagonistas de *Cuentos del exilio*.

El uso de la alegoría en el corpus no se limita a ser una expresión desviada del trauma sino que funciona también como tratamiento intertextual de la Biblia. Por esto, el cuarto capítulo analizará los intertextos presentes en la obra dibenedettiana. Un primer intertexto que destacaremos es lo bíblico (intertextualidad formal: la parábola, e intertextualidad temática: la

figura del mal, la crucifixión de Cristo y los protagonistas bíblicos o cristianos). Otros intertextos serán *Hamlet* de Shakespeare y lo fantástico.

1. Preámbulos

1.1. La trayectoria de Antonio Di Benedetto

1.1.1. Apuntes biográficos de un intelectual argentino del siglo XX

La Argentina del siglo XX conoció una historia tumultuosa con una sucesión de golpes militares y gobiernos legales e ilegales. Esta historia impactó de manera definitiva y profunda la vida de millones de personas entre las cuales el escritor, periodista y cinematógrafo mendocino Antonio Di Benedetto.

Antonio Di Benedetto nació en Mendoza el 2 de noviembre de 1922. Durante su infancia, se llevó a cabo una transición de régimen, del oligárquico al democrático (1912-1930). Este proceso de democratización se vio interrumpido por el golpe militar del 6 de septiembre de 1930. Los años siguientes al golpe militar, de 1930 a 1943, fueron marcados por una crisis económica y una incertidumbre creciente acerca de la política. En 1941, además de empezar estudios de Derecho, Antonio Di Benedetto se incorporó al periodismo profesional, en el diario *La libertad*. Realizó además sus primeras colaboraciones periodísticas en Buenos Aires para el diario *La Nación* y, poco después, para revistas tales como *Mundo Argentino* y *El Hogar*, con cuentos y artículos. Los años siguientes, de 1942 a 1943, fueron marcados por un régimen conservador con el gobierno de Ramón Castillo. El 4 de junio de 1943, el gobierno de Ramón Castillo fue derrocado sin ofrecer resistencia. El período siguiente, de 1943 a 1955, corresponde a los años de la presidencia de Perón. Durante este período marcado por la inflación y una violencia crecientes, los escritores no tuvieron muchas libertades y faltó un apoyo a la cultura. Por ejemplo, una vez producido el golpe militar del 4 de junio de 1943, empezaron a sucederse diversos ataques a la libertad de prensa (por ejemplo, el 14 de junio de 1943, se impuso un día de clausura a *Los Andes*). En 1945, el escritor mendocino comenzó a trabajar en el diario *Los Andes* e inició estudios en Bellas Artes. Cinco años después, se casó con Luz Bono. A lo largo de varios años trabajando en el periodismo, inició su carrera literaria con la publicación de un libro de cuentos, *Mundo animal*, en 1953. Dos años después, se publicó *El pentágono* en Buenos Aires. Con esta novela, Di Benedetto alcanzó un reconocimiento nacional. Este mismo año, hubo un golpe militar con fuerte respaldo civil y cayó el gobierno de Juan Domingo Perón. Se iniciaron años de violencia, proscripción y autoritarismo (1955-1976). Es más:

La Argentina permaneció desde entonces [1955] en un callejón sin salida donde se alternaron elecciones cuyos resultados eran inaceptables para una parte importante de la sociedad y la

reiteración de golpes militares que buscaban restablecer un orden que se suponía amenazado. Este juego de imposible resolución, donde se alternaban golpes militares y gobiernos civiles ilegítimos, no sólo hizo que los partidos políticos fueran perdiendo legitimidad; también implicó la decadencia de la noción de democracia y favoreció el surgimiento y la consolidación de la violencia como forma de acción política. Esta pérdida de valor de la democracia se extendió al conjunto de la sociedad y se convirtió en la base de las confrontaciones políticas de todo el período (Polotto et al., 2003, vol. 9, pp. 11-12).

Durante este período, la fama del escritor se extendió fuera de las fronteras del país gracias a la publicación de la novela *Zama*, en 1956. A partir de este momento, el autor recibió una sucesión de distinciones, invitaciones y becas. Recibió así, en 1957, el Primer Premio Región Andina de los Premios Nacionales de Literatura y el Premio Provincial D'Accurzio por su libro *Grot* que se publicó el mismo año. Tres años más tarde, nació su hija Luz. En 1964, se publicó *El silenciero* que recibió el Gran Premio de Novela de la Subsecretaría de Cultura de la Nación. En 1967, Di Benedetto fue promovido subdirector del diario *Los Andes*. Algunos años después, el 11 de marzo de 1973, se llevaron a cabo elecciones generales por primera vez en 10 años. Triunfó el peronismo aunque el propio Perón tenía prohibido presentarse como candidato. El 13 de julio de este año, el presidente Héctor José Cámpora renunció para permitir nuevas elecciones sin proscripciones. Perón regresó de su exilio el 20 de junio de 1973 y triunfó por amplia mayoría en las elecciones del 23 de septiembre de 1973. Murió un año después y fue su mujer, María Estela Martínez Perón, quien le sucedió. De 1973 a 1976, se intensificaron las tensiones y las ilusiones. Se multiplicaron los conflictos que prepararon el terreno para el golpe militar de 1976. Paralelamente, el período fue también sinónimo de sueños e ideales. Los actores políticos y sociales querían construir un país moderno y desarrollado a pesar de los muy importantes conflictos y tensiones: “El tono de la época [1973-1976] es claramente optimista desde la óptica de los protagonistas pues nada (ni nadie) anunciaba el desenlace triste y siniestro de los años por venir” (Polotto et al., 2003, vol. 9, p. 15).

Estos años de optimismo y sueños fueron brutalmente interrumpidos el 24 de marzo de 1976 por un golpe militar que puso fin al tercer gobierno peronista. Se inició la “dictadura más cruel y violenta de la historia argentina del siglo XX” (Polotto et al., 2003, vol. 10, p. 12). Este mismo día, Antonio Di Benedetto fue detenido por los militares, confinado en el Liceo Militar y después en la cárcel provincial. Trasladado a un centro de detención en La Plata, sufrió cuatro simulacros de fusilamiento y fue torturado. A diferencia de la mayoría de los detenidos, el mendocino tuvo la suerte de contar con un apoyo internacional por parte de famosos autores, en particular Ernesto Sábato y Heinrich Böll, y, después de un año y medio

de detención y tortura, fue liberado (el 4 de septiembre de 1977). Después de algunos meses de libertad, decidió exiliarse puesto que quedar en Argentina hubiera sido demasiado peligroso para su familia y sus amigos. Fue invitado por varios países como Francia, Inglaterra y España y decidió primero vivir en Madrid por un tiempo.

Durante la detención y el exilio del escritor, el gobierno militar argentino inició transformaciones profundas de la economía, la sociedad y la política que cambiaron de manera notable la Argentina durante el último cuarto del siglo XX:

La junta constituida por tres miembros, y presididos por el General Jorge Rafael Videla, clausuró el parlamento federal y provincial, dejó sin efecto los partidos políticos y puso fuera de la ley a los sindicatos laborales [...] La junta cerró las universidades y tomó control de todos los canales de radio y televisión. Se introdujo la pena de muerte y se redujo a dieciséis años la edad de responsabilidad criminal [...] (Corbatta, 1999, p. 22).

Este gobierno encabezado alternativamente por los generales Videla, Viola, Galtieri y Bignone tenía como proyecto “limpiar” la sociedad argentina de los opositores a su doctrina y terminar con la guerrilla. Lo llamaron “Proceso de Reorganización Nacional”. Para llevarlo a cabo recurrieron a las formas de represión convencionales de las dictaduras. Es decir, “la neutralización de las organizaciones populares, la veda a la acción partidaria y gremial, las limitaciones de las libertades públicas de todo tipo [...] así como las acciones represivas en el campo cultural –detenciones, censura, quema de libros, etc.–” (Polotto et al., vol. 10, pp. 513-514). A estas prácticas más convencionales, agregaron prácticas represivas clandestinas:

[...] se impuso como norma el terrorismo de Estado y las libertades públicas e individuales fueron violadas brutal y sistemáticamente como nunca antes. [...] se profundizó la desintegración social al imponer un verdadero régimen de terror que apelaba a la eliminación y desaparición sistemáticas de personas, y que tuvo las características de un verdadero genocidio. Amparados en el control de la suma del poder político al haber eliminado las instituciones democráticas y republicanas, los militares organizaron una represión clandestina que recurría a los ‘grupos de tareas’ de las diversas ramas de las Fuerzas Armadas encargados de secuestrar a opositores políticos, que eran recluidos en centros clandestinos de detención en los que se convirtieron en ‘desaparecidos’ hasta ser asesinados, la gran mayoría, con total impunidad (Polotto et al., 2003, vol. 10, p. 14).

Esta campaña contra la subversión, las Fuerzas Armadas la denominaron ‘guerra sucia’. Y sucia fue ya que se construyeron entre 340 y 500 centros de tortura y detención y que desaparecieron entre ocho y veinte mil personas entre 1976 y 1977.

Los primeros años de la dictadura (1976-1978) fueron marcados por un silencio casi generalizado por parte de la sociedad argentina acerca de la represión militar. Hilda Lopéz Laval llamó esto la “legitimación de lo ilegítimo” (citada en Corbatta, 1999, p. 23). A partir

de 1978 y hasta 1981, la sociedad comenzó a despertar por efecto de los críticos discursos de la clase política y de la irresolución de los graves problemas económico-sociales. Hacia 1982, se nota que el régimen militar fue debilitado en distintos frentes: fracaso del proyecto económico, fracaso del disciplinamiento social y político y enfrentamientos internos. Hubo también una presión internacional creciente desde que se realizó la primera marcha de las Madres en torno a la Plaza de Mayo el 30 de abril de 1977. La derrota de la guerra de Malvinas jugó también un papel: “En cierta forma [...] marcó el comienzo del fin de la última dictadura militar, y su acelerado repliegue implicó el reordenamiento desordenado de la actividad política y una breve, compleja y tumultuosa transición a la democracia” (Polotto et al., 2003, vol. 10, pp. 20-21).

En septiembre de 1983, se declaró una amnistía general para todos aquellos responsables de los crímenes cometidos durante el Proceso. En octubre del mismo año, se organizaron elecciones libres que fueron ganadas por Raúl Alfonsín con casi el 52 por ciento de los votos. Finalmente, el 6 de diciembre de 1983, se autodisolvió la Junta Militar por un acta de disolución firmada por los comandantes. Fue el fin del “Proceso”; la democracia era restaurada. La presidencia de Raúl Alfonsín “[...] dio lugar a una experiencia democrática que, a pesar de sus notables defectos y de los diversos temblores institucionales, continúa hoy vigente y tiene el indudable mérito de ser la más prolongada de nuestra historia y de haber finalizado con la alternancia entre gobiernos militares fuertes y civiles débiles” (Polotto et al., 2003, vol. 10, p. 14).

Después de siete años de exilio, en 1984, la democracia restaurada, Di Benedetto regresó a su patria. Murió dos años después (10 de octubre de 1986) de un accidente cerebrovascular. Durante su exilio publicó dos compendios de relatos cortos: *Absurdos* (1978) y *Cuentos del exilio* (1983). En 1986, Alianza publicó en Madrid la novela *Sombras, nada más...*

En 1986, se adoptó la ley de Punto Final y un año después, la de Obediencia Debida. Estas leyes fueron denominadas “leyes del perdón” porque implicaron una amnistía para la mayoría de los miembros de las fuerzas armadas, es decir más de mil militares implicados en graves violaciones de Derechos Humanos. El 6 de marzo de 2001, el juez federal Gabriel Cavallo declaró la inconstitucionalidad e invalidez de las leyes de Punto Final y Obediencia Debida.

1.1.2. La obra de Antonio Di Benedetto en su contexto literario

Antonio Di Benedetto, escritor argentino caído en el olvido hasta ahora, nos legó una obra bastante amplia compuesta de novelas y cuentos:

- Novelas
 - *El pentágono* (1955, reeditado como *Anabella* en 1974).
 - *Zama* (1956), traducida al inglés en 2016 por Esther Allen, publicada por The New York Review of Books.
 - *El silenciero* (1964), traducida al alemán en 1968 por la Suhrkamp de Fráncfort del Meno.
 - *Los suicidas* (1969).
 - *Sombras, nada más...* (1985).
 - *Trilogía de la espera* (2011, El Aleph). Contiene *Zama*, *El silenciero* y *Los suicidas*.
- Cuentos
 - *Mundo animal* (1953).
 - *Grot* (1957, reeditado como *Cuentos claros* en 1969).
 - *Declinación y ángel* (1958), ilustrado por Enrique Sobisch.
 - *El cariño de los tontos* (1961).
 - *Two stories* (1965).
 - *El juicio de Dios* (Orión, 1975) (antología).
 - *Absurdos* (1978).
 - *Caballo en el salitral* (Bruguera, 1981) (antología).
 - *Cuentos del exilio* (1983).

En cuanto a la clasificación del escritor mendocino en el paisaje literario, es bastante difícil ponerlo en una categoría fija. Juan José Saer dice que Antonio Di Benedetto es “uno de los pocos [autores] que tiene un estilo propio, y que ha inventado cada uno de los elementos estructurantes de su narrativa” (1998, p. 56). Julio Premat añade que “la obra se resiste, en parte por su atipicidad, por la sutileza con la que se desliza fuera de todo encasillamiento fácil, por la dinámica que traba la percepción de un todo coherente a partir de los fragmentos que la constituyen, e inclusive por la imposibilidad de aplicarle al autor algunos tópicos sobre autores relegados, como el de ‘marginalizado genial’ o el de ‘precursor ignorado’” (introducción de Di Benedetto, 2007, p. 8).

Acerca de las lecturas de formación de Di Benedetto y el ámbito cultural en el que se imbrican sus primeros escritos, la situación tampoco es simple. El joven Di Benedetto se acercó a dos figuras antagónicas: Américo Calí y Jorge Luis Borges (Néspolo, 2004, p. 11).

Por un lado, Di Benedetto estuvo inspirado por su origen mendocino y la escritura de Américo Calí. Además, Calí publicó su primer cuento, “Soliloquio de un príncipe niño”, en la revista escolar *Sendas* en 1934 (Néspolo, 2004, p. 29). De por su relación con Calí, Di Benedetto se relacionó con el movimiento regionalista mendocino de 1925 (Calí formaba parte de la “Generación de 1925”, “unida más allá de las diferencias particulares por un decidido nacionalismo literario hacia lo regional” (Néspolo, 2004, p. 31)). Sin embargo, se nota una “absoluta ausencia de cualquier registro o marca de ‘color local’” en sus escritos (Néspolo, 2004, p. 36).

Por otro lado, Di Benedetto se sintió atraído por Borges y el grupo de escritores y críticos alrededor de la revista *Sur* (que leyó durante su juventud). Su relación a Borges es importante porque según el propio autor, es él quien “[le] introduj[o] en la literatura fantástica, en su esqueleto y su significación” (Di Benedetto citado en Néspolo, 2004, p. 41). El escritor argentino desarrolló su propia visión de lo fantástico y la plasticidad de este género le permitió lanzarse en la búsqueda de “nuevas formas de narrar” (Néspolo, 2004, p. 41).

Finalmente, fue también influido por autores de origen extranjero. Muchos le vincularon con el existencialismo europeo, con la corriente objetivista y con la nueva vanguardia (Duchi, 2008-2009, p. 11). Graciela Maturo dice que es también “deudor de Kafka, de Dostoievski, de Chejov, y no menos de Cervantes y de los cronistas de Indias” (1987, p. 16). En definitiva, Di Benedetto atravesó diferentes corrientes literarias y fue un poco o mucho influido por ellas sin realmente afirmar su pertenencia a una u otra corriente. En la totalidad de su obra se observa su intención de renovar las formas y estructuras tradicionales de la narrativa. Es más:

Apoyado en su experiencia vital, y en su concreta circunstancia, Di Benedetto profundiza el testimonio literario con un agudo sentido del compromiso, sin eludir la reflexión histórica ni acercarse a los drásticos planteos de los “parricidas”. Maestro del cuento y de la novela, Di Benedetto se incorpora naturalmente a una corriente narrativa latinoamericana que ofrece una respuesta vital y humanística a la crisis del mundo. Profundamente ética, su obra trasciende un ejemplo de vida, reivindicando el pacto de veracidad que fundamenta toda auténtica creación del arte (Maturo, 1987, p. 16).

Como subrayado anteriormente, Antonio Di Benedetto fue profundamente inspirado por Jorge Luis Borges. Es más, se familiarizó con el género fantástico por intermedio de su

lectura del famoso escritor y de la revista *Sur*. En una entrevista, Di Benedetto reconoció el papel fundamental de Borges en la constitución de su concepción de lo fantástico:

Gracias a Borges me introduje en la literatura fantástica, en su esqueleto y su significación. Él publicó un artículo analítico explicativo sobre ese género, con vertebración histórica, que provocó mi propia reflexión e investigación, apoyado en el francés Roger Caillois. [...] He trabajado en la búsqueda del origen y el ser de la literatura fantástica. He visto claramente tres etapas. Al principio estuve convencido de que la literatura fantástica era una categoría en sí misma que admitía adjetivos de lo maravilloso, lo fantástico, lo sorprendente y lo sobrenatural. Luego estudié el tema bajo otra lente: en relación con el sexo y los impulsos sexuales y con afinidad a la aplicación del psicoanálisis para poder interpretarla. Por último vino la vuelta a la lente de que lo fantástico descubre una realidad. Los cuentos fantásticos son realidades. La clave es buscar las claves alrededor de lo fantástico en sí mismo, las pulsiones sexuales y los caminos del psicoanálisis (Di Benedetto 1948 citado en Néspolo, 2004, pp. 41-42).

A continuación, en octubre de 1958, Antonio Di Benedetto dio una conferencia sobre literatura fantástica en la Biblioteca Nacional en Buenos Aires. En esta conferencia expuso su visión de lo fantástico como deseo utópico de una realidad que la vida cotidiana niega:

La literatura fantástica deliberada es juego, juego dramático y ficción total; pero de todos modos, en ella se encuentra una asimilación y una trascendencia de tres factores esenciales: la fe, el miedo y los deseos. [...] Lo fantástico se halla en el embrión de todas las literaturas porque se engendra en la mente del hombre que no consigue explicarse las cosas extrañas que suceden en su entorno (Di Benedetto 1958 citado en Néspolo, 2004, p. 83).

Jimena Néspolo añade que Di Benedetto considera lo fantástico como un género de riesgo porque “obliga al sujeto a abandonar cualquier tipo de certeza (realista) y a enfrentarse –en un juego dramático, terrible y desesperado– con sus más recónditas opacidades” (2004, p. 84). La crítica subraya que el lenguaje es la clave del conocimiento en esta literatura fantástica.

1.2. Nombrar lo innombrable: puntualización teórica

En tiempos de violencia política, como durante la dictadura en Argentina de 1976 hasta 1983:

Atrapados entre la autoridad de las instituciones y las exigencias del público lector, tanto el crítico como el escritor creativo buscan un espacio liberado desde el cual hablar de la represión y sin embargo escapar a la censura. Su tarea es pues multiplicar el número de lenguajes hablados, articular una diversidad de discursos en ambientes impredecibles (Balderston, 1987, p. 11).

Además, la población se enfrenta con una violencia que pertenece a un mundo ajeno a su experiencia diaria; experimenta cosas que parecen desafiar todo previsible comportamiento

civilizado. Frente a esta situación, las palabras hacen mucha falta. Los escritores se interrogan entonces sobre cómo comunicar el horror, el miedo y el dolor y sobre cómo representar la violencia. Deben buscar nuevos recursos para nombrar lo innombrable (Reati, 1992). En 1976, Antonio Di Benedetto se enfrentó con esta violencia indescriptible. Es más, sufrió un choque traumático cuando lo encarcelaron, lo torturaron y lo empujaron a tomar el camino del exilio. El trauma que sufrió le obligó a buscar formas alternativas para representar su trauma y la violencia que sufrió visto que lo que vivió en la cárcel y durante su destierro escapaba a su entendimiento. *Cuentos del exilio*, un compendio de relatos cortos escritos y publicados durante el exilio del autor, está muy vinculado con esta problemática de la representación.

1.2.1. ¿Qué es el trauma?

Como subrayado anteriormente, además de enfrentarse con una violencia innombrable como el resto de la población argentina, Antonio Di Benedetto sufrió un choque traumático cuando fue detenido, torturado y exiliado. Según Dominick LaCapra:

El trauma causa una disociación de los afectos y las representaciones: el que lo padece siente, desconcertado, lo que no puede representar o representa anestesiado lo que no puede sentir. Elaborar el trauma implica un esfuerzo por articular o volver a articular los afectos y las representaciones de un modo que tal vez nunca pueda trascender la puesta en acto o el *acting out* de la disociación que incapacita pero que, en cierta medida, pueda contrarrestarla. (2001, p. 64).

Laurie Vickroy añade que el trauma es “una respuesta a eventos tan abrumadores que dañan respuestas emocionales o cognitivas normales y aportan una disrupción psicológica duradera” (traducción personal², 2002, p. IX).

El exilio del autor puede también ser interpretado como una forma de trauma indirecta: “el exilio debe considerarse, en su esencia, como un hecho de violencia psíquica contra un individuo que se ve obligado a abandonar el medio social en que se haya inserto [sic] por fuerzas ajenas a su voluntad” (Ciampagna, 2014, p. 2). Según Claudio Guillén (1995, pp. 29-97) existen dos tendencias acerca del exilio. La primera interpreta positivamente el exilio como una oportunidad de libertad personal e intelectual. La segunda denuncia una pérdida, un empobrecimiento. A través de *Cuentos del exilio*, Antonio Di Benedetto expresa la segunda tendencia. Este sentimiento de desgarramiento se puede interpretar como un choque traumático. Di Benedetto expresa su exilio como un empobrecimiento, una pérdida.

² Texto original: “[...] trauma, defined as a response to events so overwhelmingly intense that they impair normal emotional or cognitive responses and bring lasting psychological disruption” (Vickroy, 2002, p. IX).

Por lo que se refiere al efecto del exilio sobre la psiquis del individuo, la teoría de Walter Benjamin sobre el trauma de la sociedad moderna nos permite entenderlo. Walter Benjamin destaca la idea de que, debido a todos los fenómenos de actividad acelerada y deshumanizadora caracterizando la sociedad moderna, los seres modernos sufren choques continuos. “Así, la mecanización de los sistemas de producción, el continuo ruido urbano, la realidad de la multitud ciudadana, son realidades que saturan psicológicamente el ser humano, generando un estado de shock emocional continuo” (Ciampagna, 2014, p. 4). Entonces resulta que los seres humanos se refugian en la indiferencia. Benjamin añade que estos choques no desaparecen sin dejar huellas en el inconsciente. El hombre moderno está entonces dividido. Está escindido de la parte más intensa de su vida porque no puede más acceder a esta memoria inconsciente/vivencial de modo lógico u ordenado. “La única salida se da a través de los mecanismos azarosos de una memoria traumática desencadenada por estímulos aleatorios del ambiente externo” (Ciampagna, 2014, p. 4). El exiliado tiene la misma relación conflictiva con su memoria. Le resulta difícil acceder a esta memoria, cargada de recuerdos intensos, debido a los procesos involuntarios destacados por Benjamin.

1.2.2. Trauma y escritura

Frente a esta experiencia ajena a lo cotidiano y a esta violencia inexplicable e irrepresentable, Antonio Di Benedetto necesitó otro lenguaje para plasmar su trauma en *Cuentos del exilio*. Lisandro Ciampagna afirma que “[...] los efectos intrínsecos del trauma sobre la persona humana y sobre su memoria no pueden ser expresados por una literatura de tipo tradicional sino que demandan un modelo de escritura distinto” (2014, p. 7). Esta idea de “escritura distinta” está también expresada por Carlos Pabón. Él indica que “la fuerza del acontecimiento produce un colapso de la comprensión, la instalación de un vacío o agujero en la capacidad de explicar lo ocurrido” (2013, p. 22). En su artículo “¿Se puede contar? Historia, memoria y ficción en la representación de la violencia extrema”, propone una alternativa para superar el trauma:

Se trata de elaborar una estética que pueda enriquecer nuestro entendimiento de una realidad mucho más compleja de lo que sugieren los acercamientos ‘objetivistas’ que reducen nuestra comprensión a lo verificable. Lejos de tergiversar la verdad, la ficción nos convoca a imaginar lo inimaginable para producir una comprensión más compleja de la realidad (2013, p. 28).

Es más, Fernando O. Reati afirma que “[...] los autores [marcados por la represión de los años 1976-1983] proponen soluciones simbólicas a los conflictos sociales [...]” (1992, p. 14). Es decir que los escritores no pueden utilizar más el arte mimético para representar la

violencia contemporánea visto que “[...] los hechos son tan extraordinarios que el sistema ético y estético tradicional no basta para comprenderlos y por ende tampoco para representarlos” (Sidra DeKoven Ezrahi citada en Reati, 1992, p. 33). Se trata entonces de:

[...] un choque entre los sucesos que se quiere representar y el lenguaje disponible en la cultura para hacerlo, entre una realidad horrorosa de nuevo cuño y unos recursos literarios que parecen ineficaces para referirse a ella. Por eso, para hablar de la violencia contemporánea, el escritor debe buscar estrategias originales, no miméticas, alusivas, eufemísticas, alegóricas o desplazadas (Reati, 1992, p. 34).

Reati añade que, en general, en esta literatura argentina escrita entre 1976 y 1983 no se encuentran detalles brutales y sangrientos, tampoco hay descripciones morosas de las torturas que son tan comunes en otras literaturas sobre la violencia (1992, p. 12). Además, en esta literatura, hay más ambigüedades que certezas y más preguntas que respuestas (Reati, 1992, p. 12). La razón por estas descripciones más sobrias y estas ambigüedades se encuentra en el auto-cuestionamiento de los escritores e intelectuales en general. No sólo se cuestionan a sí mismos, sino cuestionan también sus propias ideas, su pasado y su sociedad. Es más,

Rechazan las soluciones hechas, las fórmulas preparadas, y al hacerlo se convierten en la fuente más enriquecedora del pensamiento argentino contemporáneo: hacen consciente lo que en la psique colectiva permanece inconsciente. Y si bien tal vez ellos nunca logran nombrar aquello que es innombrable, al menos nos recuerdan una y otra vez su presencia (Reati, 1992, pp. 12-13).

Los escritores intentan transmitir una sensación de realidad y “[...] darle un sentido a través de metáforas, alusiones, eufemismos, apelaciones indirectas” (Reati, 1992, p. 60). Es más, Cathy Caruth opina que Freud utilizó la literatura para describir experiencias traumáticas porque la literatura se interesa por la relación compleja entre saber y no saber. El hecho de saber y el de no saber son entrelazados en el lenguaje del trauma y en las historias asociadas. El silencio ocupa entonces un espacio esencial en la literatura asociada con el trauma. Caruth añade que el lenguaje atestigua el trauma cuando sus funciones denotativas y connotativas fracasan, y lo que se transmite no es una narración del trauma sino las intensas emociones asociadas con el trauma. Ese tipo de narrativa es lo que Robert F. Garratt llama “trauma novel”. Se trata de “una obra de ficción que trata como una parte importante y central de la historia la lucha de un individuo perturbado para descubrir, confrontar y dar voz a un vago pero amenazante pasado catastrófico” (traducción personal³, Garratt, 2011, p. 5).

³ Texto original: “a work of fiction that treats as an important and central part of the story the struggle of a disturbed individual to discover, confront, and give voice to a vague yet threatening catastrophic past” (Garratt, 2011, p. 5).

En cuanto a la motivación de los autores, el imán que moviliza las representaciones literarias argentinas es en primer lugar “la necesidad de dar una explicación de la violencia y sus actores, y en segundo lugar, el deseo de hacerlo desde un rechazo del maniqueísmo y el autoritarismo que hasta ahora han prevalecido en la sociedad.” (Reati, 1992, p. 65). Hacia esa lectura unificadora se orientan tres estrategias producidas en la novelística argentina a consecuencia de la guerra sucia: “la fractura de la identidad del yo, del Otro, del país y de la realidad”, “la postulación de la memoria como versión incompleta y no autoritaria de la historia, y por ende como una alternativa a la historiografía” y, finalmente, “la ambigüedad de las normas sexuales alternativas como una codificación de la reacción contra el autoritarismo político”.

Por lo que se refiere a *Cuentos del exilio*, nos interesa más la primera estrategia destacada por Reati. La identidad dividida aparece efectivamente en muchos relatos del compendio. Reati resalta algunas maneras de representar el efecto destructivo de la violencia en la identidad personal y colectiva: “El yo del individuo enfrentado a la violencia y obligado a optar; la complicidad o participación colectiva en la violencia, la conformación de un victimario colectivo en cuanto Otro; la visión de la violencia desde la conciencia del Otro; la esquizofrenia, los dobles y los andróginos [...]” (1992, p. 78).

1.2.3. Exilio y escritura

Al lado de los recursos literarios que requieren los escritores para comunicar la violencia y el trauma causados por la dictadura argentina entre 1976 y 1983, ellos necesitan también nuevos recursos literarios para escribir la experiencia del exilio. Antonio Di Benedetto se aleja entonces de la manera tradicional de representar la realidad (mimesis) en *Cuentos del exilio*.

En el libro *Escrituras y exilios en América Latina*, Adriana A. Bocchino se refiere a los textos escritos en exilio como “escritura de exilio” y no literatura de exilio. La Doctora en Letras considera que “[l]a producción de escritura en términos de “literatura” está ligada en casi todos los espacios de producción que se conocen hasta ahora, valga la paradoja, al orden de un cierto desorden y allí la experiencia de exilio [...] remite a un punto límite dentro de los grados (de desorden) posibles” (2008, p. 11). Es decir que escribir la experiencia de exilio se presenta como un desafío teórico y crítico “porque esta experiencia, inscripta en la letra –nunca tan literal–, pone en entredicho categorías de trabajo pensadas para un objeto inmóvil y a resguardo de avatares extraliterarios” (Bocchino et al., 2008, p. 11). El término “escrituras de exilio” permite así pensar estas escrituras en otro marco, distinto al acostumbrado. Las

escrituras de exilio “proponen nuevas interpretaciones, desafían especialmente conceptos premoldeados respecto de autor, modos de representación y configuración de lector y exigen para ellos diferentes definiciones que las que podría proponer una literatura centrada, oficial y canónica” (Bocchino et al., 2008, p. 12). Además, el término “escritura de exilio” pone en relación dos momentos, exilio y escritura. Estos momentos están en continua interdependencia.

A continuación, Adriana A. Bocchino destaca cinco constantes de las escrituras de exilio. La primera constante es “lo paradójico de su emergencia” (2008, p. 14). Es decir que las escrituras de exilio se producen por confrontación frente a lo que pasó desde un punto de vista político y social. Si nada hubiera pasado, si no hubiera represión, no tendríamos esta escritura de exilio. La segunda constante se encuentra en el “carácter complejo” de tales escrituras. De hecho, “resulta muy difícil [...] separar los sujetos, con nombre y apellido, incrustados en un tiempo y un espacio, de las escrituras que producen esos sujetos” (Bocchino et al., 2008, p. 15). La tercera constante tiene que ver con el lugar problemático de lo político en estas escrituras. “[...] las escrituras de exilio deben pensarse en el corte provocado por lo político y lo político, en el exilio, se constituye en el corte provocado por las escrituras” (Bocchino et al., 2008, p. 16). Según Adriana A. Bocchino, la cuarta constante es el hecho de que “la escritura exiliada, al mismo tiempo, escribe, inscribe, traduce, este lugar y este tiempo, el de su propio viaje” (2008, p. 17). “El único tiempo del exiliado es un pasado del que se exilia, del que se sigue exiliándose, y se va hacia algo que está, que ha estado siempre en el pasado [...] Su lugar, un lugar en movimiento, sólo puede tener que ver con el escribir para explicarse” (Bocchino et al., 2008, p. 16). La quinta y última constante es “la reposición obsesiva de los sujetos, los que escriben y sobre los que se escribe, puesto que allí se definen, se arraigan, resisten desde una escritura que aparece como única posibilidad de engarce de cuerpos con nombre y apellido” (Bocchino et al., 2008, p. 17).

Para finalizar, Adriana A. Bocchino (2008, pp. 21-22) afirma que no es posible dar una definición del exilio y sus escrituras porque la única cosa que se puede encontrar en sucesivos y simultáneos recorridos es un sentido. Este sentido es un sentido de deslizamiento. En otras palabras, en las escrituras de exilio, se ve siempre una paradoja: se escribe para sobrevivir, para dar un sentido pero lo que surge de la escritura es una “imposibilidad de fijar un sentido: siempre hay el *mutis* o la referencia a otra cosa” (Bocchino et al., 2008, p. 22). “Frente al sentido siempre, en definitiva, se hace ‘como si’” (Bocchino et al., 2008, p. 22). Esta visión de la escritura de exilio será muy útil para el análisis de *Cuentos del exilio*, una obra escrita durante el destierro del escritor.

1.3. Hacia una hipótesis de lectura

1.3.1. Estado de la cuestión

La literatura de escritores exiliados de su país natal ha recibido una reciente oleada de atención crítica. Ofrece un campo particularmente rico para los hispanistas –puesto que las variedades de experiencias de exilio, aún entre compatriotas, fueron inmensas. Los escritos de exiliados hispanoamericanos de los años setenta son sobre todo interesantes y todavía no completamente explorados (traducción personal⁴, Whitlark y Aycock 1992, p. 143).

Antonio Di Benedetto forma parte de esta categoría de escritores talentosos que fueron olvidados por los meandros de la historia. Según Jimena Néspolo (2004, p. 10), el escritor mendocino sólo estaba conocido y admirado por su trabajo (sobre todo por su novela *Zama*) por algunos círculos intelectuales hasta 1999, cuando Adriana Hidalgo reeditó algunos libros inhallables de Di Benedetto. Además, el conocido autor Juan José Saer intentó sacar la obra de Di Benedetto de la sombra (en particular en su libro *El concepto de ficción*). En consecuencia, la obra del escritor mendocino ha recibido una atención creciente en los últimos años. Sin embargo, toda su obra aún no fue estudiada de manera profunda. *Cuentos del exilio* sigue siendo un libro casi inexplorado por la crítica.

La primera fuente de información sobre Antonio Di Benedetto y su obra se encuentra en *Páginas de Antonio Di Benedetto* (que el autor organizó hasta su muerte) publicado en 1987 por la editorial Celtia de Buenos Aires. Este libro presenta un estudio preliminar redactado por Graciela Maturo que abarca la totalidad de la producción narrativa de Antonio Di Benedetto tomando como punto de partida el carácter biográfico de su obra.

Diez años después, en 1997, se publicó *El concepto de ficción* de Juan José Saer. Es un compendio de ensayos de Saer, dos de los cuales tratan de Di Benedetto: “Zama” y “Antonio Di Benedetto”. El primer ensayo, como su nombre lo indica, se centra en la famosa novela *Zama*. En este aparte, Saer destaca el estilo propio de Antonio Di Benedetto. Es decir, una prosa lacónica “construida con una tensión que no cede ni un solo instante” (Saer, 1998, p. 56). El segundo ensayo reivindica los grandes textos del autor. Saer sostiene que:

Entre los autores de ficción de este idioma y de este siglo, Di Benedetto es uno de los pocos que tiene un estilo propio, y que ha inventado cada uno de los elementos estructurantes de su narrativa. Una página de Di Benedetto es inmediatamente reconocible, a primera vista, como un cuadro de Van Gogh. Sus grandes textos –*Zama*, *El silenciero*, *El cariño de los tontos*,

⁴ Texto original: “Literature by writers exiled from their native countries has enjoyed a recent surge of critical attention. It offers a particularly rich field for hispanists – for the varieties of exile experience, even among compatriots, have been vast. The writings by Spanish American exiles of the seventies are especially interesting and not yet fully explored.” (Whitlark y Aycock, 1992, p. 143).

Cuentos claros, Aballay– son un archipiélago singular en la geografía a decir bastante banal de la narrativa en lengua castellana (1998, p. 56).

Algunos años después, en 2004, se publicó *Ejercicios de pudor: sujeto y escritura de la narrativa de Antonio Di Benedetto* de Jimena Néspolo. Este libro representa la mayor fuente de información que tenemos sobre el autor y su obra puesto que incluye la crítica de toda la obra del autor, desde *Mundo Animal* (1953) hasta *Sombras, nada más...* (1985). Es más, Jimena Néspolo “proyecta las coordenadas de una lectura crítica que comienza a iluminar algunas zonas todavía inexploradas de la poética dibenedettiana” (Bosero, 2010, p. 38). Dos años después, la editorial Adriana Hidalgo publicó *Cuentos Completos* (que incluye todos los cuentos escritos por Di Benedetto) con una introducción de Julio Premat. En este prólogo, el crítico aclara algunos aspectos de la recepción crítica de Di Benedetto.

Con lo que se refiere a *Cuentos de exilio* y más particularmente a la experiencia del escritor exiliado, Ciampagna Lisandro publicó un artículo, “Literatura del exilio, literatura del trauma: los cuentos de Antonio Di Benedetto”, en 2014, en el cual intenta demostrar que se necesitan mecanismos literarios específicos para transmitir la experiencia de un exiliado e investiga el uso de la brevedad en *Cuentos del exilio*. Esta característica, la brevedad, está también señalada por Graciela Maturo en el preámbulo de *Páginas de Antonio Di Benedetto* (1987). Más aún, en “Relatos atravesados por los exilios” (2000), José Luis De Diego identifica la reconfiguración genérica de las formas breves como uno de los efectos reconocibles en la escritura producida en el exilio. Indica que los textos “elaboran propuestas novedosas en el plano de la escritura como si una experiencia traumática –el exilio– requiriese la exploración de los instrumentos con los que se encara la ardua tarea de la representación” (2000, p. 449). El tema del silencio está incluso investigado por José Luis De Diego en “Relatos atravesados por los exilios” (2000). Este tema lo estudian también Stella Marris Colombo en “*Cuentos del exilio*, de Antonio Di Benedetto: El silencio como protesta” (2005) y Fabiana Inés Varela en “Antonio Di Benedetto: una poética ética y humanística” (2007).

1.3.2. Formulación de la hipótesis

Cuentos del exilio no es una narrativa testimonial. Es decir, Di Benedetto no describe lo que le pasó durante la guerra sucia en Argentina. Al principio del libro en “Ilustración para el lector”, dice además que estos cuentos no son una crónica, ni contienen una denuncia, ni presentan rasgos políticos. El escritor considera que “[...] el silencio, a veces, equivale a una protesta muy aguda” (Di Benedetto, 2007, p. 504). Apoyándonos sobre esta idea del silencio y

de la representación de lo irrepresentable, analizaremos **cuáles son las estrategias que permiten a Antonio Di Benedetto plasmar lo irrepresentable/la violencia/el trauma en *Cuentos del exilio*.**

En primer lugar, analizaremos **el microrrelato como estrategia genérica privilegiada para plasmar el trauma y la violencia.** *Cuentos del exilio* está compuesto de 31 cuentos cortos (no ocupan más de 2 o 3 páginas), 2 más largos y una colección de 20 microrrelatos (bajo el nombre “Espejismos”). Una característica clave de la escritura de Di Benedetto es su gestión de la brevedad que estaba ya presente en sus libros antes de su encarcelamiento y exilio. Sin embargo, como lo subraya Lisandro Ciampagna (2014, p. 15), es en *Cuentos del exilio* donde la brevedad llega a su máxima expresión. Se puede interpretar la mínima extensión de los relatos de *Cuentos del exilio* como una expresión de la lógica irracional de la memoria involuntaria. El exiliado tiene su propio mecanismo de memoria traumática: su memoria es marcada por imágenes fugaces e instantáneas. Los microrrelatos y relatos cortos se convierten entonces en la estrategia literaria ideal para transmitir una experiencia traumática.

Además, como subrayado anteriormente, “[...] los autores proponen soluciones simbólicas a los conflictos sociales [...]” (Reati, 1992, p. 14). En otras palabras, los escritores no pueden utilizar más el arte mimético para representar la violencia contemporánea visto que “[...] los hechos son tan extraordinarios que el sistema ético y estético tradicional no basta para comprenderlos y por ende tampoco para representarlos” (Sidra DeKoven Ezrahi citada en Reati, 1992, p. 33). El microrrelato puede aparecer como la estrategia ideal para representar/ hablar de la violencia en Argentina entre 1976 y 1983 puesto que “[la] aspiración de llegar a la reducción extrema del texto conlleva una exacerbación de la elipsis y de los espacios de indeterminación” (Andres-Suárez, 2010, p. 79).

Intentáremos entonces contestar a estas preguntas: ¿Hasta qué punto llega la brevedad?, ¿Con qué efecto sobre la narración? y ¿Con qué efecto sobre los personajes y la lectura?.

En segundo lugar, examinaremos **la importancia de la alegoría como expresión sesgada de la violencia y del trauma.** Al lado de la forma genérica de los relatos del compendio, aparece otra estrategia literaria que podría permitir plasmar el trauma y la violencia. Esta es la alegoría. Etimológicamente, emplear la alegoría significa decir una cosa por otra (Masson, p. 6). “El lector percibe el sentido literal, pero entiende que lo que importa

es el sentido simbólico” (traducción personal⁵, Bensoussan y Le Bigot, 1992, p. 152). De modo similar, Avelar dice que “la alegoría ocurre cuando lo extraño, el *unheimlich* elemento, que, hasta ahora, era identificado como maravilloso o mágico, se ha vuelto *heimlich*, familiar, predecible, es más, inevitable” (traducción personal⁶, 1999, p. 70).

En tercer lugar, analizaremos **la intertextualidad como recurso para plasmar lo irrepresentable**. Aparecen de hecho varios intertextos en *Cuentos del exilio*: la Biblia, *Hamlet* de Shakespeare y lo fantástico. Reati (1992, p. 34) afirma que los autores intentaron entre 1976 y 1983 dar un sentido a la realidad –que escapaba su entendimiento– a través de, entre otras cosas, metáforas, alusiones, eufemismos, apelaciones indirectas. La intertextualidad es precisamente una alusión a otro texto, o sea, un diálogo entre dos o más textos. Es más, invita al lector a participar en la creación del sentido del relato que lee y a cuestionar estos textos anteriores a los cuales se refiere. Además, la intertextualidad permite reducir el microrrelato a su mínima extensión (Irene Andres-Suarez, 2012) y, como ya hemos destacado, el microrrelato podría ser una estrategia literaria ideal para transmitir una experiencia traumática.

⁵ Texto original : “Le lecteur perçoit le sens littéral, mais comprend que ce qui importe, c’est le sens symbolique.” (Bensoussan y Le Bigot, p. 152).

⁶ Texto original: “[...] ‘allegory’ takes place when the uncanny, the *unheimlich* element, hitherto identified as ‘marvelous’, or ‘magical’, has itself become *heimlich*, familiar, predictable, indeed inevitable.” (Avelar, 1999, p. 70).

2. El microrrelato como estrategia para plasmar el trauma y la violencia

Como subrayado anteriormente, la brevedad y la intensidad de la mayoría de los relatos de *Cuentos del exilio* representan adecuadamente los procesos de la memoria traumática. De hecho, son piezas fugaces e instantáneas que representan la lógica irracional de la memoria involuntaria. Es más, el microrrelato aparece como el formato ideal para expresar lo indecible visto que la reducción del texto a su mínima expresión conlleva una intensificación de la elipsis y de los espacios de indeterminación (Andres-Suárez, 2010, p. 79).

Según Irene Andres-Suárez (2012, p. 21) existen cuatro formas de narratividad: la novela, la novela corta, el cuento y el microrrelato. Carlos Mastrángelo define la novela como un largo viaje o paseo. Dice que en ella “[...] todo nos atrae e interesa: el asunto, los personajes, las ideas, los sentimientos, las conversaciones, el ambiente, los paisajes y en ocasiones detalles baladíes de cualquiera de esas cosas” (Mastrángelo, 1975, p. 101). Opone esta definición al cuento en el cual “no hay tiempo, motivo, ni espacio para tanto. Se trata de un viaje relámpago. A menudo inesperado. No hay interés ni posibilidad de observar lo que nos rodea. Una idea fija, o una sola emoción, concentra en pocos minutos todos nuestros sentidos o toda nuestra vida” (Mastrángelo, 1975, p. 101). En cuanto a su extensión, Carlos Mastrángelo (1975, p. 104) indica que casi nunca rebasan más de 7.000 u 8.000 palabras es decir 20 a 25 páginas. Añade que la mayoría de los cuentos apenas cuentan con la mitad.

Por lo que se refiere al microrrelato, Irene Andres-Suárez lo define como un texto en prosa, narrativo e hiperbreve (2012, pp. 21-22). Es importante señalar que los términos microrrelato, minirrelato, microcuento y minicuento son todos sinónimos (Andres-Suárez, 2012, p. 29).

Desde el punto de vista discursivo, se encuentran dos características fundamentales en el microrrelato: la narratividad y la hiperbrevedad. Para que un texto sea un microcuento, debe contar una historia; en otras palabras, debe tener un sujeto actor, una acción sustentada en un conflicto y un cambio de situación y de tiempo, aunque sean mínimos (Andres-Suárez, 2012, p. 22). Además, el escritor del microcuento se interesa por “el momento climático de la historia del protagonista” (Andres-Suárez, 2012, p. 23) y no por el desarrollo del conflicto, lo cual es el caso para autores de cuentos clásicos.

Por lo que se refiere a la extensión del microrrelato, los estudiosos del género no están de acuerdo. Para algunos como Irene Andres-Suárez y Lauro Zavala, los microrrelatos no

deberían extender la página impresa para poder ser leídos de un único vistazo (Andres-Suárez, 2012, p. 22). Otros como David Lagmanovich y Juan Armando Epple dicen que su extensión puede oscilar entre unas líneas y tres páginas. Definir el microrrelato por un cierto número de palabras parece entonces absurdo.

Lo que diferencia el microrrelato del cuento clásico es su naturaleza elíptica. A saber, “[...] esa tensión entre el silencio y la escritura, entre lo no dicho y lo dicho, que está en la misma esencia del género porque, en el microrrelato, lo que se silencia, lo que se sugiere y presupone tiene un peso mayor de lo que se dice o se muestra” (Andres-Suárez, 2012, pp. 22-23). A continuación, Irene Andres-Suárez destaca seis rasgos formales del microcuento: “la ausencia de complejidad estructural, la mínima caracterización de los personajes, el esquematismo espacial, la condensación temporal, la utilización de un lenguaje esencialmente connotativo que confiere al texto la potencia expresiva y semiótica, la importancia del título y también del inicio y del cierre” (2012, p. 24). Todos estos rasgos son esenciales para crear el efecto de condensación e intensidad característico de los microrrelatos. Finalmente, en cuanto a los rasgos temáticos, Irene Andres-Suárez (2012, p. 24) indica que el ochenta por ciento de los microrrelatos son piezas intertextuales, fantásticas y humorísticas.

2.1. Análisis de los títulos: puertas entreabiertas

Los títulos de cualquier tipo de relatos –y particularmente de los microrrelatos– son de una importancia crucial. De hecho, el título es la primera entrada en el texto; “[...] guarda siempre una relación dialéctica con el texto, orienta la lectura y subraya aquellos elementos significativos que conviene tener en cuenta” (Andres-Suárez, 2010, p. 61). Además, los campos semánticos de las palabras de los títulos de los microcuentos son a menudo bastante imprecisos y de larga extensión. Por consiguiente, estos títulos tienen en general varias interpretaciones posibles. Son como puertas entreabiertas que la curiosidad del lector quiere abrir cuanto antes de par en par. El lector quiere entonces satisfacer su curiosidad leyendo el texto porque quiere saber lo antes posible qué cuenta el relato.

Según D. Lagmanovich (citado en Andres-Suárez, 2010, p. 62), los mejores títulos son los breves, de una palabra o dos, muchas veces precedidos por un artículo cargado de sentido. Basilio Pujante añade que:

El título es un elemento comunicativo de primer orden, se basa en la elipsis y la ambigüedad y su función estriba en estimular la sensibilidad del lector y darle información y a la vez ocultársela. Suele estar formado por un sintagma nominal: sustantivo más participios (‘La niña engañada’, de Juan Ramón Jiménez), nombres propios (‘Borges y yo’, de J. L. Borges),

topónimos ('Palomeras de San Roque', de J. Otxoa), metáforas ('El árbol de fuego' de Hipólito G. Navarro), etc. (Pujante citado en Andres-Suárez, 2010, p. 62).

A continuación, Pujante (citado en Andres-Suárez, 2010, pp. 62-63), destaca seis categorías de títulos: el onomástico, el referencial, el intertextual, el genérico, el catafórico y el que se sustenta en lexicalizaciones o refranes modificados por el autor. El primer tipo, el onomástico, se basa en el personaje, eje del microrrelato, y aporta informaciones sobre su edad, psicología, etc. El título referencial "resume lo esencial de la trama, el significado ambiguo que hay que desentrañar" (Pujante citado en Andres-Suárez, 2010, p. 62). La tercera categoría incluye los títulos intertextuales. Son títulos que se basan en personajes históricos o en motivos de la tradición. En cuanto al título genérico, "precisa el género literario al que pertenece el texto" (Pujante citado en Andres-Suárez, 2010, p. 62). El quinto tipo de título, el catafórico, "consta de una frase que luego se reproduce en el texto y anticipa una parte del discurso que va a ser emitido a continuación" (Pujante citado en Andres-Suárez, 2010, p. 62). La sexta categoría incluye los títulos que se sustentan en lexicalizaciones o refranes modificados por el autor que remiten al conocimiento previo del receptor.

El título mismo del compendio, *Cuentos del exilio*, tiene una importancia particular. Este título nos remite de hecho a la situación del escritor cuando escribió sus relatos: estaba exiliado, lejos de su país, de sus amigos, de su familia, de su hogar, de su trabajo etc. Es más, en la *Ilustración para el lector* (apuntes al principio del libro), Antonio Di Benedetto subraya esto: "El título de este libro, posiblemente aprovechable en una ficha biobibliográfica, se debe a que los textos fueron escritos durante los años del exilio" (Di Benedetto, 2007, p. 504).

Dentro de este libro, son los títulos con una estructura nominal que son los más frecuentes. El empleo mayoritario de estructuras nominales refleja la economía del lenguaje típica de los microrrelatos. Sin embargo, esta característica no es propia y exclusiva de la titulación en la minificción. Define la titulación literaria en general, como lo dice Derrida:

En cuanto a la gramática, se puede decir que este título tiene una forma nominal, pero se puede demostrar que todo título, aún cuando no tiene la forma gramatical de un sustantivo (además, lo que es extremadamente raro), produce un efecto nominal, nominalizando –yo diría incluso, un efecto del nombre propio. (traducción personal⁷, citado en Díez Sanz, 2011, p. 9).

Dentro de los títulos con estructura nominal, podemos destacar una diferencia importante: los títulos con determinante (62%) y los sin determinante (25%). La elipsis ejerce un papel

⁷ Texto original: « In terms of grammar, we can say that this title has a nominal form, but we can show that every title, even when it does not have the grammatical form of a noun (besides, which is extremely rare), produces a nominal effect, nominalizing –I would even say, an effect of the proper name." (Derrida citado en Díez Sanz, 2011, p. 9).

importante visto que son muchos más numerosos los títulos sin determinante. Esta elipsis juega un papel de condensación del lenguaje, favorece el uso de la palabra justa: “[...] lejos de provocar la incompreensión del microtexto, lo dota de capacidad de atracción sin menguar sus posibilidades interpretativas” (Celaya García citada en Díez Sanz, 2011, p. 9). Los títulos con una forma verbal ocurren raramente en *Cuentos del exilio* (13%).

En cuanto a la tipología de los títulos, se emplean en mayoría títulos de tipo referencial. Es decir, títulos que resumen el significado –a veces ambiguo– que hay que desentrañar del texto. Se trata por ejemplo de “Oscurecimiento”, “En busca de la mirada perdida” o “La dificultad”. Hay dos otros tipos de títulos que ocurren de vez en cuando: los onomásticos y los catafóricos. Los títulos onomásticos aportan informaciones sobre el personaje como, por ejemplo, “Hombre de escasa vida” o “Asmodeo, anacoreta”. Los títulos de tipo catafórico constan de una frase que aparece de nuevo en el texto y anticipa una parte del discurso que va a ser emitido en el relato. Se trata por ejemplo de “Trópico”, “Rincones” y “Así de grande”. Finalmente, hay algunos títulos de tipo intertextual (“Shakespeare” o “La verdadera historia del pecado original”) y uno que se sustenta en una lexicalización modificada por el autor que remite al conocimiento previo del lector (“Bueno como el pan”).

Un ejemplo de título referencial es “Oscurecimiento”. Antonio Di Benedetto eligió este título para un microrrelato que narra la historia de un hombre que se suicida con un cable telefónico. El título no predice para nada esta tragedia. Es más, no hay ninguna palabra en el texto que atenúa el choque que esta revelación podría provocar sobre el lector. Sin embargo, el título pone énfasis en el oscurecimiento y no en el suicidio. La palabra ‘oscurecimiento’ remite efectivamente a la segunda y última frase del relato: “La ciudad queda a oscuras” (Di Benedetto, 2007, p.544). El título invita al lector prestar una atención particular a esta frase que puede ser interpretada de dos maneras como lo veremos en la sección 2.3.4. El humor y la mínima extensión de los relatos.

Otro título referencial es “La dificultad”. Este título resume el significado ambiguo que hay que desentrañar del relato: la dificultad que tiene el escritor para escribir su historia visto que se ha transformado en un niño que todavía no sabe escribir. Este título plantea interrogaciones: ¿la dificultad para hacer qué?, ¿quién está en dificultad?, ¿por qué está en dificultad? etc. El lector se encuentra entonces con un título que le invita a la lectura, que despierta su curiosidad.

“Asmodeo, anacoreta” es un ejemplo de título onomástico. La primera palabra de este título, Asmodeo, remite a la tradición bíblica. Si el lector conoce bien –muy bien– la tradición bíblica, se dará cuenta de que Asmodeo es en realidad un personaje de la Biblia. Se trata en la

tradición de un demonio encadenado por el ángel Rafael en el desierto. Sin embargo, en el relato, Asmodeo aparece errando en el desierto, libre. El título pone énfasis en su carácter solitario y de penitente puesto que le califica de anacoreta. Anacoreta significa efectivamente “persona que vive en lugar solitario, entregada enteramente a la contemplación y a la penitencia” (definición del DRAE). El relato opera entonces una reactualización del relato tradicional. Invita al lector a reinterpretar este relato bíblico como lo veremos a continuación.

“Así de grande” y “Rincones” son un buen ejemplo de títulos de tipo catafórico. Cuando el lector lee el primer título, “Así de grande”, queda sin duda confuso. Este título no evoca una cosa en particular para el lector y no quiere decir nada sin contexto. Sin embargo, como todos los títulos catafóricos, el significado del título y su importancia se iluminan con la lectura del relato. “Así de grande” remite de hecho al cortaplumas con el cual el padre va a amenazar y finalmente matar a su hija y a su esposa: “abre un cortaplumas así de grande, que parece navaja, y las persigue” (Di Benedetto, 2007, p. 558), “Esta noche, la del 4 de septiembre, él las degüella con ese cortaplumas así de grande” (Di Benedetto, 2007, p. 559). “Así de grande” remite entonces al elemento central y crucial del relato: el cortaplumas. El cual remite a la matanza de seres inocentes. Esto es, en nuestra opinión, el significado que hay que desentrañar del relato.

Por lo que se refiere a “Rincones”, paralelamente a los títulos de los otros microrrelatos, el título de este relato es sumamente importante porque orienta la lectura del receptor. A primera vista, el título de este relato no evoca nada para el lector. La palabra “rincón” evoca primero un “ángulo entrante que se forma en el encuentro de dos paredes o de dos superficies” (definición del DRAE). Sin embargo, leyendo el relato, el lector se da cuenta de la importancia del título; se da cuenta de que es el punto clave de la historia. “Rincones” es la historia de un narrador-protagonista, Pedro, que busca lo que ha perdido: su amor murió atropellada por un autobús y desde entonces, Pedro se desliza por los rincones, buscándola. Del mismo modo que los títulos analizados anteriormente, “Rincones” pone énfasis en un elemento clave de la historia. En efecto, el rincón puede representar otra cosa que “Los rincones que poseen las casas que construyen los hombres y los rincones que tienen los espacios abiertos: calles, plazas, alamedas” (Di Benedetto, 2007, p. 573). Cuando Pedro dice a la mujer amada que “Siempre [le] encontrará en los rincones...” (Di Benedetto, 2007, p. 573), el rincón significa el margen. Además, el segundo significado de rincón es “escondrijo o lugar retirado” (definición del DRAE). De hecho, “Rincones” puede ser interpretado como una alegoría del hombre exiliado que busca lo perdido a través de los mecanismos de la memoria involuntaria postraumática. La mujer perdida representa todo lo que fue arrancado a los

exiliados: su país, su lengua, su cultura y a veces su familia. El simbolismo del espacio será examinado con mayores detalles en la sección 3.1. Simbolismo espacial.

A continuación, “Shakespeare” es un título de tipo intertextual. Aunque no remite verdaderamente a un texto específico, “Shakespeare” remite al famoso poeta, dramaturgo y escritor inglés del siglo XVI del mismo nombre. Es más, en este microrrelato, se juega con el famoso monólogo de Hamlet sobre la existencia: “ser o no ser”. Este aspecto será analizado más tarde (ver 4.3. Intertextualidad con un gran *topos* de la literatura: *Hamlet* de Shakespeare).

El último tipo de títulos que aparece en *Cuentos del exilio* es un título que se sustenta en un proverbio modificado por Di Benedetto y que remite a los conocimientos del receptor. Por ejemplo, “Bueno como el pan” remite al proverbio “más bueno que el pan” que significa “buenísimo, tener un buen corazón”. A primera vista, el lector no entiende mucho este título que no quiere decir nada sin contexto. El lector se interroga sobre qué es bueno como el pan, quién tiene un buen corazón, etc. Después de la lectura del relato, el lector entiende que el título se puede interpretar de dos maneras: literalmente o alegóricamente. En otras palabras, es posible que el padre se transformara en pan pero la panificación puede tener otro sentido. Puede simbolizar el sacrificio supremo del padre como lo veremos a continuación (ver 4.2.2. La crucifixión de Cristo, o sea, el sacrificio supremo).

En suma, se puede afirmar que los títulos en los minirrelatos no funcionan como meros elementos paratextuales. Sea cualquier tipo de título que sea, los títulos son elementos textuales de una importancia crucial que pueden cumplir funciones muy diversas: función identificadora o denominadora, informativa o descriptiva, apelativa o persuasiva, etc. Estos títulos buscan llamar la atención del lector y crean un enigma más o menos misterioso que los lectores deberán resolver leyendo el texto.

2.2. Tensión entre silencio y escritura

Lo hemos visto más arriba, “[...] la literatura trabaja con los límites del lenguaje, es un arte de lo implícito” (Piglia, 2001, p. 54). Es más, “la escritura [y en particular la microficción] se plantea como una tensión entre comunicación y silencio, una tensión creativa de la que surge la obra” (Varela, 2007, p. 122). Además, Cathy Caruth opina que el silencio ocupa un espacio esencial en la literatura asociada con el trauma. En cuanto a la minificción, una de sus características de indudable importancia es su naturaleza elíptica. Dicho de otro modo, la tensión entre lo no dicho y lo dicho. En estos relatos, lo que se silencia, lo que se surge adquiere más valor y peso que lo que se dice o muestra (Andrés-Suárez, 2012, pp.

22-23). Además, la literatura argentina entre 1976 y 1983 es caracterizada por un arte no mimético (Reati, 1992, p. 33). En otras palabras, este período está marcado por una violencia y unos hechos tan extraordinarios que no pueden ser representados. Por añadidura, Antonio Di Benedetto concede una importancia particular al silencio en su obra. En *Ilustración para el lector*, unos apuntes al principio de *Cuentos del exilio*, afirma que “[...] el silencio, a veces, equivale a una protesta muy aguda” (Di Benedetto, 2007, p. 504).

Un relato paradigmático de esta tensión entre silencio y escritura es “Trópico”. Este microcuento narra la historia de un hombre desterrado visitado por un hombre llamado Andrés. Para empezar, es necesario hacer un corto comentario sobre el título del relato puesto que la tensión entre lo dicho y lo no dicho empieza allí. Este título, “Trópico”, es bastante ambiguo e impreciso. Cuando lo lee, el lector puede pensar en muchas cosas: una región de la Tierra comprendida entre el trópico de Cáncer y el de Capricornio (definición del DRAE), el calor, el mar y la playa, la alegría, las vacaciones,... Con este título es difícil imaginarse la historia de un hombre supuestamente desterrado.

Después, este relato empieza *in media res* con la frase: “No sé cómo hiciste para encontrarme, me creía en el lugar más perdido del Universo” (Di Benedetto, 2007, p. 533). *In media res* significa “en pleno asunto, en plena acción” (definición del DRAE). En este caso, no se sabe quién habla, quién es el narrador, ni a quién se dirige. Es posible que el lector tenga la impresión de que el narrador-protagonista le hable a él (ver 2.3.3. El pronombre de segunda persona: sentimiento de compañerismo). A continuación, el narrador-protagonista rememora a su visitante –y al lector al mismo tiempo– lo que hizo cuando el visitante llegó (retrospección): “Te hice huésped de mi casa [...] Cuando llegaste puse música [...] Quisiste preparar una paella [...]” (Di Benedetto, 2007, p. 533). Al final, vuelve al presente diciendo: “Vayamos a comer algo. Hace hambre” (Di Benedetto, 2007, p. 534). Y el relato se acaba con una elipsis: “De paso me dirás cómo llegaste aquí. Pasando el río, me doy cuenta, ¿pero cómo podías saber...?” (Di Benedetto, 2007, p. 534). Entonces, leyendo el relato, el lector no aprende nada sobre los dos hombres. Sólo sabe que el visitante se llama Andrés y que el visitado es un exiliado. El momento culminante de la tensión narrativa se encuentra al final del relato con la pregunta “¿pero cómo podías saber...?” (Di Benedetto, 2007, p. 534). Los tres puntos suspensivos refuerzan esta tensión. De hecho, el lector lee el relato esperando aprender más detalles sobre los dos personajes y las razones del exilio pero el relato deja las respuestas a estas preguntas en suspensión. El lector puede imaginarse lo que quiera. Lo único que se sabe es que “Trópico” trata de la historia de un hombre que vive en el trópico, lejos de su familia y de sus amigos.

Además, lo que se cuenta en el microrrelato es una mezcla de hechos presentes y de rememoración del narrador. Más aún, lo que el narrador se recuerda es lo absurdo de la situación: un hombre, Andrés, visita a un conocido suyo exiliado (quizás su hermano o un amigo) y su reunión no parece muy alegre visto que se limita a una puesta en guardia contra la seducción de la vecina del exiliado: “No quites la mujer al francés. Él no tiene más que a su francesa. Ni uses la argucia de que sólo la tomarás prestada para devolverla después del uso. [...] Te conozco mucho Andrés. A mí no me la pegas. Al francés tampoco [...]” (Di Benedetto, 2007, pp. 533-534).

A continuación, el narrador no da verdaderos indicios sobre dónde se sitúa la historia. El exiliado ha vivido en una cabaña, un rancho en algún país en el trópico. El lector tampoco sabe cuándo se desarrolla la historia ni por qué el hombre es exiliado ni de dónde viene. No se sabe si eligió su exilio o si fue forzado a tomar este camino. El relato no da una explicación, sólo expresa un instante fugaz. Este instante fugaz podría ser asociado con la idea de la memoria traumática: al hombre que sufre de un trauma le resulta difícil acceder a esta memoria.

Del mismo modo, se encuentran asíndetonos en el relato:

Tengo vecinos, sobre la costa, a unos trescientos metros. Un matrimonio francés, con el que te has entendido perfectamente en inglés.

Hacía calor –estamos en el trópico– y la mujer provocaba al marido sin darle tregua.

[...]

Cuando llegaste, puse música, nada que nos recordara el país.

La francesa, como una mulata, se mecía tendida en una hamaca entre dos árboles. (Di Benedetto, 2007, p. 533).

En otras palabras, falta un nexo entre las dos frases. El narrador está hablando primero de lo que hizo y después, describe lo que la vecina del narrador-protagonista hace, sin transición alguna. Esto provoca una impresión de desorden, de profunda confusión. Es como si el narrador no podía contar algo de manera racional y ordenada. El lector tiene la impresión de que, en este momento clave, la emotividad tome el paso sobre la racionalidad.

De modo similar, el hipérbaton: “El lagarto gusta no de las piedras al sol” (Di Benedetto, 2007, p. 533) da la impresión de que el narrador-protagonista tenga dificultades para contar algo de manera ordenada y lógica. Quizás fue exiliado durante tanto tiempo que ahora tenga dificultades para hablar su lengua nativa o quizás tenga dificultades a causa del trauma que sufrió. Es también posible que fuera penetrado por el silencio que le rodeaba y, por consiguiente, le resulta difícil comunicar (ver 3.1.2. Los espacios, símbolos de la soledad de los protagonistas).

Al lado de los asíndetonos, el lenguaje de este relato es marcado por una cadencia sincopada: pausa-frase-pausa-frase-pausa.

Quisiste preparar una paella para congraciarte, pero me opuse:

–Es muy pesada, no amoles. Estamos en latitud cero.

Pretendías que repasáramos nombres de allá, el de los amigos, los del colegio. Yo te dije:

–Déjate de amolar, hermano. Yo he muerto para ellos.

Como un gesto de delicadeza me prestaste tus chinelas a fin de que no me estropeará los pies pisando arena y casquillo. (Di Benedetto, 2007, p. 533).

En este fragmento se nota un vaivén entre la acción y el sujeto. Como consecuencia de esta manera de llevar adelante la acción, “[...] la narración integra contantemente una subjetividad ante lo que sucede [...]” (Premat, introducción de Di Benedetto, 2007, p. 12). El uso sistemático de períodos cortos y del punto y aparte introduce un *tempo*. Este *tempo* es, por un lado, semánticamente sugestivo (el de la observación, el de la reflexión, etc.) y, por otro lado, negativo (el de lo callado, lo indecible, lo no narrado).

En el relato “Oscurecimiento”, lo no dicho adquiere también un peso mayor. En este relato, un narrador externo cuenta en presente del indicativo el suicidio de un hombre. Narra esto con palabras objetivas y sin sentimientos. Se parece un poco a una noticia que se podría leer en un periódico (ver 2.3.1. Narración simultánea y actitud del narrador: ¿indiferencia o empatía). Además, el lector no sabe porqué el hombre se suicidó. Tampoco se sabe quién es. El narrador sólo habla de este hombre con los términos “el suicida”. Por lo que se refiere al marco espacio-temporal, tampoco tenemos indicaciones. No se sabe dónde ni cuándo se suicidó. Esta falta de información, esta elipsis da un carácter universal al microrrelato. Es decir que podría ser cualquier persona que se suicidara; podría ser nuestro vecino o una persona totalmente desconocida en el otro hemisferio. En cuanto a lo no dicho, hay una aliteración, “El suicida se cuelga del cuello con un cable telefónico. La ciudad queda a oscuras” (mi cursiva, Di Benedetto, 2007, p. 544) que refuerza la tensión del relato y transmite un sentimiento de opresión, sofocación al lector.

Otro relato en el cual el silencio entra en tensión con la escritura es “De cómo nacen los hombres libres (I)”. En este minirrelato, un narrador externo cuenta que el Coronado logró deshacerse de todos los hombres –los librepensadores– excepción hecha de él y del Alquimista. El Coronado pensó que gracias a esta medida, sería un déspota sin resistencia. Sin embargo, después de unos años, empezó a tener noticias de “jóvenes airosos, surgidos en la actitud de rebeldía, cuyo nacimiento y crianza las madres habían sabido ocultar con harta maña” (Di Benedetto, 2007, p. 574). El Coronado llamó enseguida al Sabio para entender

cómo esto pudiera ser posible. El Alquimista le dijo que “Los hombres libres nacen por generación espontánea” (Di Benedetto, 2007, p. 574). Sin embargo, en la continuación del relato, el narrador dice que en realidad el Sabio no se había atrevido pronunciar íntegramente la realidad ante el Coronado. “De cómo nacen los hombres libres (I)” se acaba con esta nota del narrador. Hay entonces una gran elipsis: ¿Qué es lo que el Sabio no se atrevió a decir al Omnipotente? El lector no lo sabe y el relato no le da ninguna pauta. Debe sacar sus propias conclusiones que pueden ser diferentes en función del lector. Es más, la respuesta a esta pregunta es la clave de la historia. Esto es lo más importante de la historia. Contesta a la pregunta planteada por el título: ¿cómo nacen los hombres libres?. Una interpretación posible de este relato es que las mujeres habrían criado a sus hijos con sueños de rebeldía e ideales contrarios a los del Coronado. El Coronado no considera a las mujeres como seres pensantes, inteligentes y así piensa que puede dominarlas. Sin embargo, las mujeres sí son librepensadoras. Es posible que esto sea el significado que Antonio Di Benedetto quiso dar a este microcuento. Notamos entonces una constante en *Cuentos del exilio*: los microrrelatos ofrecen más ambigüedades que respuestas –lo que es una constante de la literatura argentina entre 1976 y 1983 (Reati, 1992, p. 12).

La tensión entre lo no dicho y lo dicho puede también resultar en una situación absurda como por ejemplo en el relato “Bueno como el pan”. La elipsis, característica de los microrrelatos, es muy presente en este relato. De hecho, la historia empieza *in media res*: “El padre habita país de exilio, convencido de estar sufriendo todas las penurias posibles” (Di Benedetto, 2007, p. 538). Leyendo esta frase, el lector se pregunta quién es este padre en país de exilio, de dónde viene, porqué fue exiliado o se exilió (motivos políticos o económicos o ambos), etc.

A continuación, el lector se interroga también sobre la familia del exiliado: ¿por qué la abandonó?, ¿quién es su familia? El tiempo y el espacio en los cuales se desarrolla el relato son también imprecisos. En cuanto al espacio, el lector sólo sabe que el padre habita país de exilio pero no sabe de dónde viene ni dónde está precisamente.

Por lo que se refiere al tiempo, el narrador no da ninguna información. La historia está contada en presente del indicativo y puesto que no hay indicios espacio-temporales, la historia podría desarrollarse tanto ahora como en un pasado más o menos lejano. La consecuencia es que el lector tiene la impresión de que esta historia sea de todo tiempo. Es decir, hubieron exilios en el pasado y habrán exilios en el futuro. Como lo dice Claudio Guillén: “Innumerables, los desterrados. Repetida, reiniciada un sinfín de veces, interminable, la experiencia del exilio a lo largo de los siglos” (citado en Colombo, 2005, p. 1).

En cuarto lugar, el exilio del padre puede ser visto como absurdo porque el lector no conoce los motivos personales o externos del protagonista. Parece entonces absurdo que el padre que sufre de la ausencia de su familia no regrese a su país de origen para visitarla.

A diferencia de relatos más largos (como por ejemplo en “Trópico” que hemos analizado anteriormente), “Saloon” que está contenido en dos líneas ofrece más informaciones acerca de la situación del protagonista. En este caso, se sabe quién es el narrador: un espejo. Se sabe también dónde se encuentra: en el escenario de una película de Cowboys. Sin embargo, no se sabe cuándo se desarrolla esta historia. En “Saloon”, como en los relatos analizados anteriormente, lo no dicho es de una importancia crucial. El relato es muy corto y sólo contiene una breve reflexión de un espejo que teme no sobrevivir a la escena de los Cowboys disparando. El lector puede imaginar esta escena muy fácilmente visto que es una escena culta de las películas de Cowboys americanas. Es más, el escritor cuenta con este conocimiento previo para que el lector pueda rellenar los blancos, lo no dicho y entender porque el espejo reflexiona de esta manera.

Finalmente, el silencio ocupa también una plaza preponderante en la construcción de los personajes. Es decir que se elude sistemáticamente sus atributos caracterizadores, a excepción de aquellos que son estrictamente funcionales para el relato. Por ejemplo tanto en “Trópico” como en “Bueno como el pan” el lector no tiene información sobre estos hombres desterrados.

En suma, los relatos de Di Benedetto plantean más ambigüedades que certezas y más preguntas que respuestas. Según Reati (1992, p. 12), esta característica de la literatura de la guerra sucia tiene que ver con el auto-cuestionamiento de los intelectuales de esta época turbada. En definitiva, podemos decir que es probable que Di Benedetto no logre nombrar lo innombrable pero al menos nos recuerda su presencia mediante *Cuentos del exilio*.

2.3. La narración y los afectos del narrador y del lector

Al lado de esta tensión entre el silencio y la escritura que atraviesa *Cuentos del exilio*, es interesante examinar cómo se narran los cuentos y en particular cuál es la actitud del narrador frente a los eventos. Según Reati (1992, p. 12), la literatura argentina de 1976 hasta 1983 no se extiende en detalles brutales y sangrientos y tampoco en descripciones morosas de las torturas y violencias. Además, la escritura de Antonio Di Benedetto está caracterizada por una prosa depurada. Es más, el autor pretende que el sentir sea transmisible a través de la palabra. Es decir, sus frases no son gratuitas, siempre representan o sugieren algo (Di Benedetto citado en Varela, 2007, p. 120). Además, Graciela Maturo opina que en la escritura

de Di Benedetto, “el sentimiento [...] se esconde en una aparente ‘objetividad’ [...]” (Maturó, 1987, p. 14) como lo veremos a continuación.

2.3.1. Narración simultánea y actitud del narrador: ¿indiferencia o empatía?

Una gran parte de los relatos de *Cuentos del exilio* son narrados en presente del indicativo por un narrador extradiegético o, a veces, intradiegético. Este proceso se llama narración simultánea: “El presente de la narración es contemporáneo del presente de la acción” (Anderson-Imbert, 1992, p. 202). El uso del presente del indicativo en *Cuentos del exilio* es particularmente llamativo porque ocurre mayoritariamente cuando se trata de un crimen y de violencia. El microrrelato “Oscurecimiento” ejemplifica esta idea: “El suicida se cuelga del cuello con el cable telefónico. La ciudad queda a oscuras” (Di Benedetto, 2007, p. 544). En este relato, un narrador externo explica usando el presente del indicativo como un hombre se suicida. En consecuencia, el lector tiene la impresión de que el crimen se desarrolla ahora mismo, delante de sus ojos. Es posible que se sienta impotente frente al suicidio del hombre.

Además, como ya hemos destacado anteriormente, hay una aliteración en este corto relato, “cuelga”, “cuello”, “cable”, “queda” (Di Benedetto, 2007, p. 544), que refuerza la tensión del relato. Transmite una impresión de opresión o de sofocación al lector.

En el microcuento “Durmientes”, encontramos otra figura de estilo que provoca una impresión de desorden. Se trata de un asíndeton: “La mujer [...] da un grito desgarrado de pena. // El hombre despierta. // Ella sigue durmiendo [...]” (Di Benedetto, 2007, p. 544). De hecho, faltan nexos entre estas tres frases. El narrador describe lo que ve sin ninguna transición. Parece que las acciones se desarrollan muy rápidamente y que la emotividad toma el paso sobre la racionalidad.

A continuación, muchos de estos relatos contados en presente del indicativo son narrados con una aparente objetividad. Dicho de otro modo, el narrador no parece tener empatía por estos personajes víctimas de su situación. Tampoco encontramos detalles sangrientos o brutales ni descripciones morosas. El narrador cuenta lo ocurrido con una desconcertante impasibilidad. En “Orden de matar”, un narrador externo cuenta al final del relato el asesinato del protagonista: “El hombre de Salta 1422 piensa en el mandato mientras hace su trabajo normal de la mañana. La orden del sueño coincide con rencorosas razones propias. Tempranito, en la tarde, el hombre de Salta 1422 mata el señor de Salta 1410” (Di Benedetto, 2007, p. 557). El narrador describe en términos objetivos el crimen. No hay rabia,

ni sangre, ni súplica. En “Así de grande”, pasa lo mismo. El narrador extradiegético relata en presente del indicativo la matanza de una mujer y su hija por el padre: “Esta noche, el 4 de septiembre, él las degüella con ese cortaplumas así de grande” (Di Benedetto, 2007, p. 559). Parece que el narrador no siente compasión por esas víctimas. Es más, en ambos casos el lector no conoce los motivos de los asesinos. En “Orden de matar”, sólo se dice que el asesino tiene rencor. En “Así de grande”, el narrador no expone una razón que explique el acto fatal del padre. Encima, el narrador nos hace pensar que el padre ha dejado de beber y que se ha enmendado de la violencia: “Hoy, 4 de septiembre, él apenas se moja los labios. Madre e hija verifican, muy calladas, y se sonríen entre sí, serenísimas [...] Ellas dejan entreabierta la puerta, extinguen la última luz y se duermen abrazadas, henchidas de confianza” (Di Benedetto, 2007, pp. 558-559). Paralelamente a la mujer y a la chica, no hay nada que prepara al lector a este acto terrible.

De modo similar, en el relato titulado “Martina espera”, se describen los eventos en términos bastante elusivos, como si no tendrían importancia aunque tratan de eventos bastante profundos y graves –en este caso, un marido que abandona a su mujer por segunda vez, sin darle ninguna explicación. Es más, paralelamente a “Así de grande” y “Orden de matar”, el narrador externo aborda estos eventos sin sentimentalismo; sólo describe lo que pasa con los términos más objetivos posibles: cuando Martina se da cuenta de que su esposo la abandona, “se sienta, absorta. Trata de entender” (Di Benedetto, 2007, p. 565). El narrador no dice por ejemplo que la pobre esposa abnegada se siente desesperada, no sabe lo que hizo malo etc. Por otro lado, la historia no tiene lugar en un pasado lejano, tiene lugar ahora; está desarrollándose ahora mismo, bajo los ojos del lector (presente del indicativo). Esto enfatiza lo horroroso de la situación; indica que podría desarrollarse ahora mismo y que podría tratarse de la historia de una persona cercana al lector o la historia del lector mismo.

A diferencia de los tres relatos que acabamos de examinar, en “Muerte de una telefonista”, pareciera que el narrador tuviera compasión por la víctima. De hecho, la califica de “pobre chica” y “ultrajada” (Di Benedetto, 2007, p. 544).

De modo similar, en “El barquero”, se puede notar que los sentimientos del narrador extradiegético traslucen a través de los adjetivos que éste utiliza para caracterizar al barquero, el hombre que comete un triple homicidio. A lo largo del relato, el narrador atavía al protagonista de sobrenombres. Lo caracteriza primero de “barquero”; que es su ocupación oficial, su trabajo. Luego, cuando el barquero intenta forzar las tres mujeres a dejar la barca, el narrador dice que “no es más que un gañán” (Di Benedetto, 2007, p. 560), es decir “un hombre fuerte y rudo” (definición del DRAE). Lo trata también de “rústico” (Di Benedetto,

2007, p. 561). Finalmente, cuando el barquero empieza a contar su crimen, dice de él que es un “patán” (Di Benedetto, 2007, p. 561). En otras palabras, es “un hombre zafío y tosco” (definición del DRAE). De modo que, en “El barquero”, el narrador se muestra más afectado por la historia que en los otros microrrelatos. En este caso, el protagonista, un asesino va a ser juzgado por su crimen. Sin embargo, el relato termina de nuevo antes de que la sentencia sea pronunciada. Podemos entonces concluir que de nuevo el silencio ocupa un espacio preponderante, o sea, lo no dicho –el juzgamiento final del asesinato– cobra una importancia mayor. Nos encontramos con un relato que propone más preguntas que respuestas. Lo que alude a la imposibilidad de nombrar lo innombrable.

En suma, con el uso de la narración simultánea, el lector tiene la impresión de que los hechos se desarrollan delante de sus ojos. Pareciera que la violencia fuera de todo tiempo y que nunca se parara. Además, en estos relatos, los seres humanos son representados en mayoría como seres malos. Por consiguiente, se tiene la impresión de que los seres humanos nunca se redimirán y de que sus víctimas siempre irán en aumento. Finalmente, la actitud del narrador frente a estos hechos violentos de la mayoría de sus relatos suscita la sensación de que el narrador es resignado y ha aceptado los matices plurales de la condición humana. Parece que “nada logra sorprender o desestabilizar a este narrador para quien el silencio resulta ser un instrumento más elocuente que la estridencia” (Ciampagna, 2014, p. 7).

2.3.2. El pronombre de primera persona: compasión por el narrador-protagonista

Siento que de nuevo he quedado fuera del grupo, aparte del sentimiento de los demás.

Antes de darme cuenta que ya me he retirado, noto que me voy yendo, que estoy lejos, camino solo. (Di Benedetto, 2007, p. 524).

Estas frases, este desamparo lo expresa el narrador-protagonista de “Recepción”. Este hombre –del cuál no tenemos ninguna información– relata su experiencia en una recepción en la cual no se siente bienvenido. Este sentimiento es igualmente expresado en otros relatos como, por ejemplo, “Rincones”. En este microcuento, el narrador-protagonista explica como perdió al amor de su vida atropellada por un autobús y que desde entonces: “[...] me deslizo por los rincones [...] La busco” (Di Benedetto, 2007, p. 573). El sentimiento de desamparo y de soledad transmitido nos remite a la experiencia misma del escritor, a su exilio. Este carácter confesional de la escritura de Di Benedetto lo destaca también Fabiana Inés Varela (2007, p. 119). Dicho de otro modo, la escritura del autor argentino plantea a lo largo de su obra sus obsesiones fundamentales. El uso de la primera persona en relatos tales como “Recepción” y “Rincones” subraya esta característica de su escritura.

De lo dicho hasta aquí se desprende que:

Sin caer en un biografismo ingenuo, la obra de Di Benedetto plantea la estrecha consonancia entre literatura y vida, especialmente la presencia recurrente de ciertos núcleos fundantes de la psiquis del escritor a lo largo de su obra, de modo tal que la creación surge de las íntimas honduras del autor, que revelan aspectos de su ser (Varela, 2007, pp. 119-120).

Sin embargo, como lo subraya Enrique Anderson-Imbert (1992, p. 42), no conocemos muy bien al escritor; no conocemos los secretos de su personalidad. De modo que sería absurdo pretender explicar las características de los relatos de *Cuentos del exilio* –que es lo único que conocemos– con el carácter del escritor que, en cierta medida, es desconocido. Pero tampoco podemos conferir a los relatos una absoluta autonomía puesto que nacen siempre de una persona real. Así, no discutiremos esta característica de escritura confesional con mayores detalles.

A continuación, cabe destacar el efecto provocado por el uso de la primera persona. Como lo veremos en la sección dedicada al simbolismo espacial (ver sección 3.1.), una gran parte de los relatos de *Cuentos del exilio* son realistas. Ponen en escena a personajes cotidianos, en lugares similares a lugares reales. Además de este realismo en las descripciones, el uso de la primera persona en algunos relatos convence al lector de la verosimilitud del relato (Anderson-Imbert, 1992, p. 57). Frases con las palabras ‘yo’, ‘me’, ‘mi’, etc. surgieron inmediatamente una intimidad. Aparecen, por ejemplo, en el microcuento “La fidelidad”: “La sombra me promete: ‘Te soy fiel’. Y en cuanto no hay sol me abandona.” (Di Benedetto, 2007, p. 546) o también en “Trópico”: “No sé como hiciste para encontrarme, me creía en el lugar más perdido del Universo” (Di Benedetto, 2007, p. 533). Estos pronombres y determinantes de la primera persona ayudan al lector a sentirse más unido con el narrador-protagonista.

“La presa fácil” es un relato de media página en el cual un narrador-protagonista cuenta un sueño y las repercusiones que éste tuvo sobre su comportamiento con los hombres después del sueño. Lo más llamativo en este relato es la primera frase puesta entre paréntesis: “Narra y explica una mujer de 30 años” (Di Benedetto, 2007, p. 582). “La presa fácil” es el único relato en el cual aparece un comentario de este tipo. En todos los demás relatos narrados en primera persona, el lector se encuentra con la percepción de un narrador-protagonista sin ningún apunte a carácter introductor. En el caso de “La presa fácil”, a diferencia de los otros relatos, el lector conoce la edad de la protagonista y sabe además que es una mujer. El lector cuenta con mayor información –aunque restringida– sobre el narrador-protagonista. Este

comentario acerca del narrador-protagonista parece imprescindible para la comprensión del relato (lo que no es el caso en los otros relatos).

Para acabar, es interesante subrayar el hecho de que nunca aparece un narrador de tipo “narrador-testigo”. O sea, un narrador que narra una historia en primera persona pero que desempeña un papel marginal, no central (Anderson-Imbert, 1992, p. 59). Cuando se utiliza la primera persona en *Cuentos del exilio*, se trata siempre de un narrador-protagonista. Es decir, un narrador que cuenta su propia historia en primera persona; un narrador que “[...] cuenta en sus propias palabras lo que siente, piensa, hace” (Anderson-Imbert, 1992, p. 58). Lo vemos así en el relato titulado “En busca de la mirada perdida”. En este relato un poco más largo que los otros relatos de *Cuentos del exilio* (9 páginas), un narrador-protagonista que vive en el futuro, narra su vida en Gamine, una Ciudad-Estado del futuro. Explica cómo era su vida antes de que su hijo se enfermara. Cuando narra la muerte de su hijo, el narrador no tiene un punto de vista objetivo:

Mi pequeño doliente murió. Pero estuve –estuvimos- con él esos cinco meses y catorce días. Suavemente cesaba su vida. Hacia el final, no intentaba hablar. Sonreía, con ternura, no para él, para nosotros. Hasta que sobrevino lo que tenía que llegar, quizás con un desgarrado dolor. Me miró agudísimamente y su mirada se iba, como cayendo con terror en un pozo, mientras se le ponían opacos los ojos, por última vez abiertos (Di Benedetto, 2007, p. 517).

En este momento, es imposible para el lector no tener compasión por el narrador-protagonista. Se narra el fin de vida del “pequeño doliente” con detalles sumamente conmovedores. Es más, la muerte parece aún más injusta en este relato: se trata de un niño inocente que es retirado a sus padres. Además, este niño intenta tranquilizar a sus padres: sonrío con ternura para ellos. Esta escena, a diferencia de la mayor parte de los relatos de *Cuentos del exilio*, es muy trágica.

2.3.3.El pronombre de segunda persona: sentimiento de compañerismo

En los relatos –que sean microrrelatos, cuentos, novelas, poemas etc.– “el narrador siempre es una primera persona que se dirige a una segunda persona” (Anderson-Imbert, 1992, p. 69). Esta segunda persona aparece a veces mencionada. Es el destinatario de la narración. Según Enrique Anderson-Imbert:

[Un relato] siempre está dirigido a un vastísimo público real, a una masa anónima de lectores exteriores al texto, pero a veces se pretende que el cuento está dirigido a ciertos oyentes o lectores que, si bien ficticios, son caracterizables porque dentro del texto hay referencias a ellos” (1992, p. 69).

Estas personas, el crítico las llama ‘destinatarios internos’.

En los microrrelatos, no hay muchos detalles sobre estos destinatarios internos. En *Cuentos del exilio*, el narrador solamente alude a estos personajes usando verbos conjugados en segunda persona singular informal (en “La imposibilidad de dormir” y “Trópico”) o en segunda persona plural formal (en “Sueño con arca y pavo”). No hay numerosas referencias a estos destinatarios internos; son muy pocas las informaciones que tenemos sobre ellos. En consecuencia, no sabemos muy bien quiénes son: en qué lugar y época viven, cuál es su condición social, cuál es su identidad personal, etc. Esta característica se debe a que los tres relatos en los cuales se dirige directamente al destinatario, no cuentan con más de una página y media. Son efectivamente microrrelatos. Por esto, no vamos a detenernos sobre este aspecto del uso de la segunda persona. De hecho, sólo podremos sacar hipótesis sobre quiénes son estos destinatarios internos.

Parece mucho más beneficioso volcarnos hacia los diferentes usos de la segunda persona en *Cuentos del exilio*. Para esto, nos ayudaremos de la calificación de Enrique Anderson-Imbert (1992, pp. 70-72). Nos referiremos en particular a tres usos destacados por el crítico.

En primer lugar, Enrique Anderson-Imbert explica que se puede utilizar el ‘tú’ para suscitar un “sentimiento de compañerismo entre el lector y el protagonista” (1992, p. 70). Con las primeras palabras de “Trópico”, el lector se asusta y se cree personalmente aludido por el narrador-protagonista:

No sé como hiciste para encontrarme, me creía en el lugar más perdido del Universo.

Te hice huésped de mi casa (mi cabaña, mi rancho) donde todo este tiempo he vivido solo, con un perro y un lagarto manso como el perro. (Di Benedetto, 2007, p. 533).

Es sólo después que el lector toma conciencia de que el narrador se dirigía en realidad a uno de los protagonistas. Se trata de un *quid pro quo* que dura muy poco. Sin embargo, aunque el lector se dé rápidamente cuenta de su error, “le dura la sensación de que está envuelto, junto con el protagonista, por la misma mirada” (Anderson-Imbert, 1992, p. 70). El lector sabe que el “tú” no se refiere a él pero ya lo ha conmovido.

De modo similar, el lector se cree aludido por el narrador en “La imposibilidad de dormir”:

La imposibilidad de dormir es horrible. Si no duermes, no puedes soñar. Puedes pensar, y recordar, pero pobre de ti si el desvelo despunta recuerdos y trama pensamientos. Sufrirás por ellos y por la urgencia de dormir, que si no mañana de pie estarás dormido y no entenderás las órdenes y te vapulearán.

[...] Si a pesar de la prohibición te duermes, te hielas. Es que todo en torno son muros de cemento y ventanas sin vidrios, sólo envarilladas de rejas. (Di Benedetto, 2007, p. 566).

En este relato, el narrador busca crear este sentimiento de compañerismo entre el lector y el protagonista. A diferencia de “Trópico”, en “La imposibilidad de dormir”, el narrador exhorta al lector imaginarse no poder dormir, ponerse en la piel del protagonista. Parece que quiere que el lector se identifique emocionalmente con el protagonista.

A continuación, como destacado anteriormente, el ‘tú’ de “Trópico” refiere a otro protagonista. Más adelante en el relato, el narrador-protagonista dice: “Déjate de amolar, hermano” (Di Benedetto, 2007, p. 533). Al final, añade: “Te conozco mucho, Andrés. A mí no me la pegas” (Di Benedetto, 2007, p. 534). El lector se da entonces cuenta de que el narrador no le habla a él, habla a un denominado Andrés. En “Imposibilidad de dormir”, esta distinción no es tan clara. La impresión de que el narrador le habla él, lector, es mucho más fuerte visto que no tiene información sobre este ‘tú’.

Hay un tercer relato en el cual el narrador alude directamente a un ‘tú’. Éste es titulado “Sueño con arca y pavo”. Al principio del relato, el lector se cree personalmente aludido:

Llovió tanto esta primavera, ¿recuerdan? La granja no estaba preparada para esta exageración. Ustedes saben: se inundaban las conejeras, cayeron techos y aplastaron gallinas con crías, los cerdos vivían a gusto con el barro a mitad de su alzada, sin embargo el exceso de humedad les hace mal y algunos enfermaron y murieron. (Di Benedetto, 2007, p. 580).

En este caso, el narrador utiliza la forma formal para dirigirse a este ‘tú’. Esto puede extrañar un poco al lector pero se entiende la razón de esta elección al final del relato. El narrador-protagonista no se dirige efectivamente al lector, se dirige a sus comensales: “Y es el [el pavo] que estamos comiendo esta noche de Navidad [...]” (Di Benedetto, 2007, p. 581). La mirada de este ‘tú’ parecía clavarse en el lector pero, en realidad, se dirigía a los invitados, protagonistas de la historia.

2.3.4. El humor y la mínima extensión de los relatos

En *Cuentos del exilio* los narradores aparecen en mayoría indiferentes a los eventos que narran. Sin embargo, como acabamos de ver, esta distancia se vuelve a veces compasión o empatía por los protagonistas. Al lado de estos afectos, se usa también el humor en la obra dibenedettiana. El humor es una de las tres estrategias destacadas por Irene Andres-Suárez que permite reducir el microrrelato a su mínima extensión (al lado de la intertextualidad y del uso del género fantástico). Define así el humor:

[...] es una modalidad de expresión estética y literaria que permite enfrentarse con la realidad de una forma particular y distanciada y adoptar una posición crítica ante el mundo y la existencia, pero, a la vez, [...] constituye una estrategia de suma eficacia para comprimir el cuerpo textual” (Andres-Suárez, 2010, pp. 120-121).

Existen diferentes estéticas del humor: el absurdo, el humor negro, la ironía etc.

Por lo que se refiere a *Cuentos del exilio*, Antonio Di Benedetto no juega con el humor negro. El escritor argentino explora temas oscuros y dolorosos para el hombre como lo veremos a continuación pero no les acompaña de ironía y sarcasmo o de provocación y subversión.

Antes de examinar el uso del absurdo en algunos relatos de *Cuentos del exilio*, debemos recordar brevemente lo que entendemos por ‘el absurdo’. Irene Andres-Suárez (2010, p. 121) afirma que la utilización del absurdo surge a partir de las vanguardias históricas como ruptura de la lógica, la incoherencia, el disparate, la distorsión y deshumanización de la realidad, y la degradación paródica de los convencionalismos sociales y de los tópicos y clichés lingüísticos. Añade que “[...] el humor absurdo se basa en la irracionalidad y se vale de las situaciones disparatadas para generar la risa o la sonrisa del lector y que, aunque está totalmente alejado de la realidad, permite captar lo esencial de ésta” (Andres-Suárez, 2010, p. 125). Este tipo de humor es lo más común en *Cuentos del exilio*. Es decir, es utilizado más que la ironía.

El absurdo se utiliza primero en gran parte de los microcuentos reunidos bajo el título “Espejismos”. Antonio Di Benedetto usa el absurdo en relatos como “Denuncia”, “El enamorado” o “Precocidad” en los cuales el narrador aparece bajo la forma de un espejo. En “Denuncia”, el espejo dice que sabe quien ha robado el espejo:

‘Yo vi al que robó el espejo’

Firmado: El espejo. (Di Benedetto, 2007, p. 542).

Cuando se lee estas dos líneas, no se puede evitar no sonreír. Es efectivamente lógico que el espejo sepa quién ha robado a él mismo: vio su reflejo en él pero en la vida real no sería posible que le denuncie porque el espejo es un objeto y no sabe comunicar. El lector se encuentra entonces frente a una situación completamente irracional: un objeto, un espejo es testigo de un crimen y es posible que quisiera denunciar al ladrón pero no puede porque no sabe hablar.

“El enamorado” y “Precocidad” ponen en escena situaciones similares. En “El enamorado”, un narrador externo cuenta el desamparo de un espejo: el protagonista, un espejo, se ha enamorado de su maestra, una adolescente, pero ella no tiene ojos para él, sólo

para sí misma. Otra vez, el lector se encuentra con una historia bastante absurda. Parece lógico que la adolescente no esté enamorada del espejo visto que es un objeto y no un ser humano. El lector entiende el desamparo del espejo pero sabe también que no es real porque él es un objeto y entonces no es un ser vivo con sentimientos y vida.

En “Precocidad”, nos encontramos otra vez con un espejo semejante a un ser humano, o sea, un espejo que parece a un niño enamorado de una chica mayor. El narrador externo narra en presente del indicativo lo que pasa con este pequeño espejo. Lo humorístico –o más bien absurdo– de este relato se encuentra en el hecho de que el lector sabe que el espejo nunca va a crecer, siempre se quedará “niño”. Visto que el espejo tiene cualidades humanas (prosopopeya), el lector puede imaginarse la situación como si el espejo fuese un verdadero niño y esto puede hacerle sonreír.

“Hay un pero” y “Dificultad” son también relatos absurdos pero en estos relatos no se trata más del absurdo vinculado con la situación de un espejo. Ambos microcuentos ponen en escena a un escritor que tiene dificultades para escribir. El principio de los dos relatos es exactamente lo mismo: “El escritor que quiere escribir un cuento [...]” (Di Benedetto, 2007, p. 545). A diferencia de “Hay un pero” en el cual el escritor se vuelve mono porque quiere escribir un cuento con animales, en “La dificultad”, el escritor quiere escribir un cuento infantil y entonces se vuelve niño para adquirir la experiencia. De modo similar a “Hay un pero”, la transformación del escritor en niño va pareja con una dificultad esencial: el niño todavía no ha ido al colegio y entonces no sabe escribir. Análogamente a “Hay un pero”, el espacio y el tiempo de “La dificultad” son innominados. Es decir, no se sabe ni dónde ni cuándo se desarrolla la historia. Se trata de una historia de todo tiempo y todo lugar; o sea, una historia universal que se repite en el tiempo. Sin embargo, el lector sabe muy bien que esta historia como la anterior no es verdadera. No es posible que una persona olvide de un día para otro como escribir. Se trata entonces de dos historias un poco absurdas: el lector entiende el razonamiento del narrador (ambos el mono y el niño no saben escribir y entonces el escritor que se ha convertido en ellos tampoco sabe escribir) pero sabe en el fondo que no es real. Son dos historias irracionales que generan la sonrisa del lector.

Aparece otro relato en *Cuentos del exilio* en el cual el escritor usa el humor absurdo. Este relato se titula “Hombre en un agujero”. Como lo indica el título, se trata de la historia de un hombre que cae en un pozo y que permanece varios días allí. En este pozo, fluyen los sueños o más bien pesadillas, los recuerdos y el presente. Todos fusionan hasta que se llega a una identificación total entre la vigilia y el mundo onírico. Al final del relato, uno no llega a identificar lo real de lo onírico: “Pero no se muere, se duerme, y entonces sueña que él es un

hombre que ha caído en un pozo” (Di Benedetto, 2007, p. 592). En este relato bastante oscuro, Antonio Di Benedetto intenta quizás hacer sonreír al lector usando el humor absurdo:

En el sueño trata de recordar cómo se dice uñas en inglés. No lo consigue, trata de captar la palabra afinando la atención, se atormenta en vano y las siente, siente la sensación de tener uñas. Tiene que ser que las uñas le están creciendo, como feto o como hombre desarrollado que está atrapado en un pozo y si las uñas le crecen demasiado, ¿cómo hará para cortárselas? (Di Benedetto, 2007, p. 591).

De hecho, parece absurdo que el protagonista se interroga sobre como cortarse las uñas cuando está prisionero en un pozo. Su preocupación parece un poco irracional y es probable que haga sonreír al lector.

“La verdadera historia del pecado original” es el título del último relato en el cual se usa el humor absurdo que examinaremos. En este minirrelato, el escritor argentino retoma la famosa historia bíblica del pecado original y le da una vuelta. En “La verdadera historia del pecado original”, es Adán quien peca primero y no Eva. El narrador cuenta que Eva dormía tranquilamente a la sombra del manzano. De repente, una manzana cayó sobre su cabeza y la despertó. Eva creyó que Adán le había arrojado la manzana. Furiosa, le gritó “¡Te la vas a comer!” (Di Benedetto, 2007, p. 579). Adán intimidado la comió en el acto. Es entonces de esta manera que pecaron. Sin embargo, este viraje de la historia parece absurdo. Parece imposible que hayan pecado debido a un pobre malentendido. Esta irracionalidad puede hacer reír al lector. Por otro lado, el humor “[...] permite [también] enfrentarse con la realidad de una forma particular y distanciada y adoptar una posición crítica ante el mundo y la existencia” (Andres-Suárez, 2010, pp. 120-121). Esta vuelta dada al mito original puede servir otra agenda que simplemente abreviar el relato y hacer sonreír el lector. De hecho, en este microcuento, el narrador nos muestra que el mal se encuentra en los corazones mismos de los seres humanos. En la verdadera historia bíblica, el pecado está provocado por un actor externo, una serpiente que seduce a Eva. Esta diferencia será analizada con mayores detalles en la sección dedicada los protagonistas bíblicos o cristianos (ver sección 4.2.3.).

La segunda estética del humor presente en *Cuentos del exilio* es la ironía. Irene Andres-Suárez la define como “[...] una figura retórica muy sutil [...], permite dar a entender algo diciendo lo contrario” (2010, p. 124). Este tipo de humor se encuentra en “Oscurecimiento”. Como destacado más arriba (ver 2.1. Análisis de los títulos: puertas entreabiertas), este relato cuenta la historia de un hombre que se suicida. La segunda y última frase de este microrrelato (“La ciudad queda a oscuras” (Di Benedetto, 2007, p.544)) puede ser interpretada de dos maneras. Por un lado, podría significar que no hay más luz en la

ciudad quizás a causa del suicidio. Por otro lado, podría también ser un comentario irónico del narrador. A saber, nadie se da cuenta de que el hombre se suicidó (definición del DRAE: a oscuras = “sin conocimiento de algo”), o también a nadie le importa. Esto refuerza la visión de Antonio Di Benedetto de que los seres humanos son seres intrínsecamente malos.

En definitiva, en algunos relatos de *Cuentos del exilio*, tal como “Oscurecimiento” o “La muerte de una telefonista”, la veta humorística contrarresta lo horroroso o lo trágico de las acciones contadas. Además, el humor permite también adoptar una posición crítica ante el mundo y la existencia. El humor muestra la locura del mundo y nos invita a mejorarlo, a cambiar nuestras prácticas. Esto es también uno de los objetivos de Di Benedetto como lo veremos a lo largo de este análisis.

3. La alegoría como expresión sesgada de la violencia y del trauma

La imposibilidad de representar la violencia de los años 1976-1983 está expresada mediante el uso del género de la microficción. Los títulos, la tensión entre silencio y escritura, la narración (simultánea, en primera persona, dirigida a un 'tú') y el humor, características de este formato literario, permiten expresar la violencia y el trauma incommunicables. Al lado del uso de la microficción, se encuentra, en *Cuentos del exilio*, la alegoría como expresión sesgada de la violencia y del trauma. Etimológicamente, emplear la alegoría significa decir una cosa por otra (Masson, 1974, p. 6). "El lector percibe el sentido literal, pero entiende que lo que importa es el sentido simbólico" (traducción personal⁸, Bensoussan y Le Bigot, 1992, p. 152). En cuanto a Avelar, dice que "la alegoría ocurre cuando lo extraño, el *unheimlich* elemento, que, hasta ahora, era identificado como maravilloso o mágico, se ha vuelto *heimlich*, familiar, predecible, es más, inevitable" (traducción personal⁹, 1999, p. 70). En su obra, Di Benedetto se pregunta cómo representar la violencia, el horror, el trauma. Mejor dicho, intenta representarlos mediante símbolos y alegorías. Esta violencia, este horror, este trauma tienen su origen en el mal que anima los corazones de los seres humanos. Este mal es difícil e incluso imposible representarlo/definirlo sin la mediación de símbolos e imágenes.

Según Paul Ricoeur (1967, p. 9), la representación del mal se vincula con la alegoría y los símbolos. De hecho, el filósofo opina que el mal se confiesa siempre mediante expresiones directas prestadas de la esfera cotidiana de la experiencia. Además, reparte las imágenes simbólicas en tres categorías que representan tres maneras de entender la falta; tres niveles de consciencia de la culpa. La primera es ver la falta como un desecho, una mancha (Ricoeur, 1967, p. 36). La segunda categoría ve en la falta una ruptura de una relación entre dos o más personas (Ricoeur, 1967, p. 70). El desecho o la mancha representa una desgracia que ocurre a un ser humano, mientras que la ruptura se produce entre personas diferentes y destruye o estropea su relación. La tercera categoría incluye símbolos que indican una culpabilidad personal (Ricoeur, 1967, p. 100). Sin embargo, la culpabilidad no es sinónima del pecado. En esta categoría hay que prestar atención al peso de la falta y a las circunstancias. A continuación, es necesario subrayar que Ricoeur considera el mal como algo exterior y a la vez interior al ser humano. Es decir:

⁸ Texto original : "Le lecteur perçoit le sens littéral, mais comprend que ce qui importe, c'est le sens symbolique" (Bensoussan y Le Bigot, 1992, p. 152).

⁹ Texto original: "[...] 'allegory' takes place when the uncanny, the *unheimlich* element, hitherto identified as 'marvelous', or 'magical', has itself become *heimlich*, familiar, predictable, indeed inevitable" (Avelar, 1999, p. 70).

El mal viene al hombre como el ‘exterior’ de la libertad, como el otro de sí mismo para quien la libertad es un cautiverio. ‘Todo hombre es tentado por su propio deseo, que le atrae y le seduce’ (Jas. 1:14). Esto es el esquema de la seducción; significa que el mal, aunque es algo que se trae, ya está presente, seduciendo. Esta externalidad es tan esencial para el mal humano que el hombre, dice Kant, no puede ser absolutamente malvado, no puede ser el Malo; su inclinación al mal es siempre secundaria; es malvado mediante la seducción (traducción personal¹⁰, Ricoeur, 1967, p. 155).

Finalmente, Ricoeur (1967, p. 331) afirma que los mitos asocian invariablemente la idea de destierro con la falta; la falta inaugura un tiempo de destierro, vagabundeo. El tema del exilio se encuentra entonces estrechamente vinculado con el tema de la falta.

3.1. Simbolismo espacial

La microficción se caracteriza entre otras cosas por su naturaleza elíptica. Esto tiene como consecuencia que el espacio sea esquematizado (Andres-Suárez, 2012, p. 24). Es decir, el narrador no se extiende en descripciones muy detalladas del espacio de la narración. Este espacio puede también tener una carga simbólica. En *Cuentos del exilio*, el simbolismo del espacio participa en la expresión sobreentendida de la violencia, del trauma y del horror. Pensamos primero en la imagen de la casa familiar recurrente en el libro de Di Benedetto. Segundo, los espacios en *Cuentos del exilio* son una estrategia para sesgar la soledad de los protagonistas.

3.1.1. Simbolismo de la casa familiar

En el presente capítulo, nos volcaremos sobre el simbolismo de la casa familiar en *Cuentos del exilio*. Hablamos de casa familiar porque, por un lado, se trata de unos hogares en las cuales viven familias y, por otro lado, las casas representan un lugar familiar para el lector. Es decir, un lugar que ya conoce. Recordemos que la casa, al contrario de la naturaleza, lugar de lo salvaje, aparece en la literatura tradicional como el lugar simbólico de la civilización y de la humanidad. Según Jean Chevalier (1986, p. 258), la casa representa la imagen del universo. Puede también ser un “símbolo femenino con el sentido de refugio, madre, protección o seno materno” (Chevalier, 1986, p. 258). Sin embargo, en algunos relatos de *Cuentos del exilio*, Antonio Di Benedetto da la vuelta a este símbolo. Este espacio protector se vuelve el lugar del mal, de la violencia.

¹⁰ Texto original: “Evil comes to a man as the ‘outside’ of freedom, as the other than itself in which freedom is taken captive. ‘Every man is tempted by his own lust, which draws and entices him’ (Jas. 1:14). This is the schema of seduction; it signifies that evil, although it is something that is brought about, is already there, enticing. This externality is so essential to human evil that man, Kant says, cannot be absolutely wicked, cannot be the Evil One; his wickedness is always secondary; he is wicked through seduction” (Ricoeur, 1967, p. 155).

En “Así de grande” como en la mayoría de los microrrelatos de *Cuentos del exilio*, el narrador no da muchos detalles sobre el espacio de la narración. Pequeños indicios como “en la cocina” y “Ellas se encierran en el dormitorio matrimonial y él duerme en la cama turca, en el cuarto de la chica” (Di Benedetto, 2007, p. 558) indican que la historia se desarrolla en una casa. Es dentro de este espacio, lugar familiar y asociado con la idea de protección, donde se desarrolla lo impensable: un padre mata a su hija y a su esposa con un cortaplumas.

Otros relatos como “La seducción” u “Orden de matar” ponen en escena a protagonistas que tienen sueños bastante violentos. Estos sueños pueden representar su inconsciente o también su intimidad más profunda. Vemos entonces que lo horroroso llega en la intimidad misma de las personas; lo horroroso, la violencia llega a las casas. Paralelamente, durante la guerra sucia, la violencia y el horror se volvieron la norma.

De todo lo anteriormente dicho se puede extraer la siguiente conclusión: en “Así de grande”, “Orden de matar”, “La seducción” y relatos similares, la casa, elemento familiar, se vuelve un elemento extraño. Sin embargo, esta representación de la casa familiar como lugar privilegiado de la violencia se repite en *Cuentos del exilio*. Es más, este *unheimlich*, elemento extraño, se vuelve *heimlich*, predecible, inevitable. Dicho de otro modo, la violencia forma parte de este escenario, de la casa familiar. No sorprende más al lector. Se vuelve la norma en *Cuentos del exilio*. En suma, la casa se vuelve el terreno privilegiado de enfrentamientos y transformaciones: “invasiones, amenazas, expulsiones etc. se suceden en estos relatos como acontecimientos espantosamente banales” (Premat, introducción de Di Benedetto, 2007, pp. 18-19). Paralelamente, Ricardo Piglia (2001, p. 107) confiesa que, durante la dictadura militar de 1976 hasta 1983, el terror nocturno invadió todo y que, a la vez, seguía la normalidad, la vida cotidiana. Dice que la clave de la dictadura era justamente el efecto siniestro de esta doble realidad; la amenaza explícita pero invisible.

Para acabar, cabe mencionar que además de ser el lugar privilegiado de la violencia, la casa simboliza también la soledad en *Cuentos del exilio*, en particular en “Martina espera” y “Bueno como el pan”. En ambos relatos el protagonista está sólo, sufre por esta soledad y se refugia en su casa. Pero la casa, lugar familiar y símbolo de protección, no les ofrece ningún consuelo como lo veremos en la sección siguiente.

3.1.2. Los espacios, símbolos de la soledad de los protagonistas

Cuentos del exilio, pone en escena a una amplia galería de personajes desconectados del mundo; personajes solos, lejos de los suyos, rodeados por un silencio que les penetra. Lisandro Ciampagna afirma que “la soledad es, sin dudas, la condición que vincula a la mayoría de los personajes de *Cuentos del exilio* y el narrador insiste en señalarla explícitamente” (2014, p. 4). Esta soledad es aludida en forma más sutil mediante los espacios.

Como destacado anteriormente, la casa simboliza la soledad en los relatos “Martina espera” y “Bueno como el pan”. “Bueno como el pan” relata la historia de un hombre en un país de exilio que recibe una carta de su familia que se quedó en su país de origen. Cuando recibe la carta, “se dirige desde la sucursal de Correos a refugiarse en su habitación, a perfeccionar el cultivo de su soledad” (Di Benedetto, 2007, p. 538). La casa aparece como su lugar favorito para lamentarse y cultivar su soledad. Este intenso dolor vinculado al desarraigo que sufre el protagonista es típico de los exiliados. De hecho, paralelamente a los exiliados durante la dictadura argentina, el padre de “Bueno como el pan” perdió sus compañeros, sus proyectos individuales y colectivos etc. y fue separado de sus vínculos familiares y sociales, de sus costumbres, sus paisajes y su cotidianidad. Además, en “Bueno como el pan” la pérdida de este entorno familiar y social conduce a la aparición de un sentido de desolación. Luis Chiozza utiliza esta palabra, la desolación, “no en el sentido estricto de soledad sino de la dolorosa ausencia de un mundo significativo: aunque la persona no se encuentre sola, el sujeto es un extraño entre personas desconocidas en un país también desconocido” (Brinkmann, 2009, p. 183).

En “Martina espera”, la mujer se queda en su casa esperando el regreso de su marido que se fue desde hace doce años. “Martina casi no precisa del mundo exterior. Sólo asoma para recibir o gastar en lo imprescindible sus discretas rentas” (Di Benedetto, 2007, p. 565). Martina cuida de la casa y del gato esperando a su marido. Él regresa después de doce años. Pero después de un tiempo, desaparece “sin un adiós. Sin explicaciones” (Di Benedetto, 2007, p. 565). Martina se queda entonces de nuevo sola pero ahora no tiene nada más que esperar. Está totalmente sola. Es como si paralelamente a su casa que no cambió (“Examina, contempla la sala y se dice que está como era doce años atrás” (Di Benedetto, 2007, p. 565)), ella tampoco hubiera cambiado (“Se registra el rostro ante el espejo; se fija en la melena y se concede indulgencia: ‘Como me peinaba entonces, como a él le gustaba’” (Di Benedetto, 2007, p. 565)). Ella estaba sola y se queda sola en su casa.

Esta idea de la casa como lugar simbólico de la soledad hace eco al relato titulado “Hombre en un agujero”. En este caso, es un pozo el que simboliza la soledad de este hombre. Según Jean Chevalier (1986, p. 65), el agujero es símbolo de la apertura a lo desconocido. Puede también representar el nacimiento. En las cosmogonías indígenas la tierra aparece de hecho como madre que nutre. En cuanto a los indios, ellos asocian el agujero a la imagen del órgano femenino por donde pasa el nacimiento al mundo. En este agujero, el hombre, que está en contacto directo con la tierra nutricia, sueña que está en el vientre materno:

Sueña que está en el vientre materno. Recuerda que la matriz, cuando él fue gestado, era más cómoda; este pozo es muy estrecho y lo comprime; el seno materno le permitía mayor libertad de movimiento.

[...]

La impresión de estar en el seno materno lo pone peor, a causa de cierto aviso intestinal al que no querría dar curso, por respeto a la madre: no quiere ensuciarla por dentro. (Di Benedetto, 2007, p. 591).

En su sueño, el protagonista dice que no quiere ensuciar a su madre por dentro. Este comentario puede ser interpretado como un intento del narrador para aliviar lo trágico de la situación. En otras palabras, estas ensoñaciones del protagonista pueden hacer sonreír al lector. Por otro lado, se podría también interpretar como un indicio de abyección, o sea, de humillación. Es decir, el protagonista se siente humillado y roto y no quiere que su comportamiento (haber caído en un pozo o quizás ser un prisionero o un exiliado) tenga repercusiones negativas sobre su madre.

En este pozo, el hombre hace también frente a su soledad. Es probable que este enfrentamiento le vuelva loco. En el fondo de este pozo “angosto y profundo” (Di Benedetto, 2007, p. 590), fluyen las pesadillas, los recuerdos y el presente. Fusionan hasta que se llega a una identificación total entre la vigilia y el mundo onírico. Al final del relato, la confusión entre realidad y sueño es total: “Pero no se muere, se duerme, y entonces sueña que él es un hombre que ha caído en un pozo” (Di Benedetto, 2007, p. 592).

Finalmente, el pozo podría representar alegóricamente la mente del protagonista. En otras palabras, es posible que el protagonista –sobre el cual el lector no sabe nada excepto que cayó en un pozo y que su padre murió algún día– tenga la impresión de que ha caído en un pozo y que nunca podrá salir de este. Este estado de ánimo remite a la depresión y más aún a un traumatismo. Además, el campo solitario que el protagonista atraviesa al principio del relato podría ser interpretado como el camino del exilio: el hombre camina sólo y durante su travesía, cae en un pozo profundo que podría ser una imagen para hablar de la depresión causada por el exilio.

A continuación, en *Cuentos del exilio* aparecen también protagonistas en lugares retirados, aislados. En “Rincones”, un hombre que ha perdido el amor de su vida se desliza desamparado por los rincones; busca a la mujer de su vida en ellos. Como destacado anteriormente (ver 2.1. Análisis de los títulos: puertas entreabiertas), este lugar, el rincón, puede representar otra cosa que un “ángulo entrante que se forma en el encuentro de dos paredes o de dos superficies” (definición del DRAE). El rincón significa también un lugar retirado. Por consiguiente, se puede interpretar este microrrelato como una alegoría del hombre exiliado que busca lo perdido a través de los mecanismos de la memoria involuntaria postraumática. La mujer perdida representa todo lo que fue arrancado a los exiliados: su país, su lengua, su cultura y a veces su familia.

En dos otros relatos evolucionan protagonistas solos, lejos de los suyos en lugares retirados: en “Asmodeo, anacoreta”, el protagonista vive sólo en el desierto y en “Trópico”, el narrador-protagonista se encuentra en un lugar retirado en el trópico.

En la Biblia, el desierto está considerado como un lugar maldito a causa de su desolación y a causa de la fauna que vive allí: demonios, bestias feroces e inquietantes (Gérard, 1989, p. 262). Por otro lado, el desierto aparece también como un lugar de refugio gracias a sus defensas naturales que protegen a los que huyen un enemigo (Gérard, 1989, p. 262). Además, “de por su aislamiento relativo y de por la austeridad de vida que impone, el desierto incita a la meditación y acerca a Dios: se convierte en el lugar ideal para un retiro espiritual” (traducción personal¹¹, Gérard, 1989, p. 262). Como lo veremos más adelante (ver 4.2.1. Recurrencia de la encarnación del mal), Asmodeo es el nombre de un demonio que habita el desierto. Sin embargo, en el relato escrito por Di Benedetto, este personaje no se asemeja a este demonio. El adjetivo que lo califica destaca otro aspecto de su personalidad: anacoreta significa “persona que vive en lugar solitario, entregada enteramente a la contemplación y a la penitencia” (definición del DRAE). El desierto refleja entonces la soledad y penitencia de Asmodeo.

En “Trópico”, el lector se encuentra frente a un hombre exiliado en algún lugar en el trópico. El narrador-protagonista dice que vive en “el lugar más perdido del Universo”, “en latitud cero” (Di Benedetto, 2007, p. 533), cerca de un río. Ahí vive solo, con un perro y un lagarto como únicos compañeros y una pareja francesa como vecinos. Está lejos de su familia

¹¹ Texto original : « Et le désert enfin, par l'isolement relatif et l'austérité de vie qu'il impose, incite à la méditation salutaire et rapproche de Dieu : il devient alors le lieu idéal de la retraite spirituel » (Gérard, 1989, p. 262).

y de sus amigos y dice aún que ha muerto para ellos. Parece que haya aceptado esta soledad y aislamiento a diferencia del protagonista de “Bueno como el pan”.

A continuación, aparecen en *Cuentos del exilio* personajes que, además de vivir en soledad, sienten que los lazos que les unían a los suyos son definitivamente rotos. En “Hombre de escasa vida”, el narrador dice de la protagonista que “[...] vive sola y está tan sola [...]” (Di Benedetto, 2007, p. 520). “Ferozes” narra la historia de un anciano que, enfrentado con su muerte inminente a raíz de un accidente, “[...] está solo, despiadadamente solo [...]” (Di Benedetto, 2007, p. 530). En este caso, la soledad del hombre no es solamente ausencia de otros seres humanos, sino que es causada por su carencia de fe. Él se siente completamente desesperado frente a su inminente muerte:

Grita, grita, llamando a José, nombrando sus brutales dolores y también la muerte, como recurso para conmover tanto silencio tendido en el largo camino sin tránsito de ninguna especie. Porque Don Pedro oye sus gritos, sus gritos nada más y se aterra. Está en la pampa, a muchos kilómetros de donde viven las gentes, y está solo, despiadadamente solo [...] (Di Benedetto, 2007, p. 530).

En “Dos hermanos”, se trata de un “hombre solo”, un “[...] hombre que, en otro tiempo, tuvo un hogar y una familia” (Di Benedetto, 2007, p. 548). En cuanto al protagonista de “Bueno como el pan”, “[...] habita país de exilio [...]” y “[perfecciona] el cultivo de su soledad” (Di Benedetto, 2007, p. 538). En “Hombre en un agujero”, tras inútiles esfuerzos para salir del pozo, el protagonista “se convence de su soledad y su desamparo [...]” (Di Benedetto, 2007, p. 592). Por lo que se refiere al protagonista de “Trópico” –probablemente un exiliado–, él no sólo vive solo y aislado sino que siente definitivamente rotos los lazos que le unían a su familia y sus amigos:

Pretendías que repasáramos nombres de allá, el de los amigos, los del colegio. Yo te dije:

–Déjate de amolar, hermano. Yo he muerto para ellos. (Di Benedetto, 2007, p. 533).

Además, parece que el protagonista de “Trópico” sea penetrado por el silencio que le rodea y esta situación de aislamiento resulta en problemas de comunicación e interrelación (como hemos indicado más arriba en la sección 2.2. Tensión entre silencio y escritura).

Esta situación de soledad hace eco a la situación del protagonista de “Recepción”. Aunque no está realmente sólo, llega a sentirse marginado y aislado a causa del tratamiento distanciado que recibe en una reunión familiar (Ciampagna, 2014, p. 4):

Me alivia la perspectiva de romper con algo este hielo. Me posesiono de una copa con la esperanza de propiciar un brindis que nos lleva a otro estado de ánimo, más festivo. Pero

sucesivamente mi amigo y su yerno se abstienen de munirse de copas. Por consiguiente, me dejan sin forma de compartir.

Me siento incómodo, con el vaso, yo solo, y desconozco si corresponde que lo lleve a los labios.

[...]

Siento que de nuevo he quedado fuera del grupo, aparte del sentimiento de los demás

Antes de darme cuenta que ya me he retirado, noto que me voy yendo, que estoy lejos, camino solo. (Di Benedetto, 2007, p. 523).

El protagonista es ignorado por los invitados en la recepción, o, más bien, le consideran como un desconocido, alguien que no cabe en este lugar. Pero las razones de este trato no permanecen claras tanto para el protagonista como para el lector.

La recurrencia de este motivo y la falta de particularización de los personajes participan en la creación de una impresión de universalidad. En otras palabras, Di Benedetto utiliza en mayoría las expresiones genéricas ‘el hombre’ y ‘la mujer’ para señalar a los protagonistas de *Cuentos del exilio*. En consecuencia, estos casos singulares pasan a evocar historias o personas universales. Según Lisandro Ciampagna, “esta estrategia le permite a Di Benedetto dar cuenta de la soledad esencial del hombre en su tránsito por la vida [...]” (2014, p. 4). Es más, representar a unos seres humanos en situación de soledad y aislamiento llama la atención al poco valor de la vida humana; permite ilustrar la insignificancia de tal vida. Permite además expresar lo absurdo de la vida humana.

Para acabar, nos podemos preguntar porqué estos personajes están solos, aislados, errantes. Los relatos no nos dan verdaderas pautas de interpretación. Es decir, el narrador queda siempre muy vago acerca de los motivos de la soledad de los protagonistas. Podríamos interpretar esta soledad como causada por algo ajeno a su voluntad. En otras palabras, es posible que, igualmente al escritor Di Benedetto, su vagabundeo, soledad, aislamiento, sea causado por un régimen dictatorial que les empujó a tomar este camino.

3.1.3. Anclaje espacial: lugar real de escritura

Como ya hemos señalado, Di Benedetto no propone una narrativa testimonial y tampoco entretiene en sus relatos referencias directas relativas a su experiencia durante la dictadura militar. Recordemos sus propias palabras: “[...] el silencio a veces, equivale a una protesta muy aguda” (Di Benedetto, 2007, p. 504). Sin embargo, al pie de nueve relatos de *Cuentos del exilio*, el autor insertó el nombre de un lugar que corresponde al lugar donde transcurrió el proceso de escritura. Estos anclajes espaciales son los únicos detalles que hacen directamente referencia al camino del exilio del escritor. Funcionan además como un anclaje en el mundo real, en el mundo del lector.

Así, “Extremadura” fue escrito en Plasencia (una ciudad y municipio español de la provincia de Cáceres); “Hombre de escasa vida” en el Escorial (un palacio-monasterio cerca de Madrid); “Trópico” en Quezaltenango, Guatemala; “Relojismos” en Rennes, Bretagne; “Gracias a Dios” en Keene, New Hampshire; “Lazarillo de Hermosilla” en la calle Hermosilla, Madrid; “Bata rosa propicia, de la nada, el espanto” en la calle Monte Esquinza, Madrid; “Hombre en un agujero” en Peterborough-Chicago, Estados Unidos de Norteamérica.

A diferencia de los ocho relatos que acabamos de destacar, Di Benedetto no sólo insertó “Ortópteros” en un anclaje espacial específico, pero también lo insertó en un tiempo específico. Al pie de este relato encontramos una nota: “Madrid, invierno del 82” (Di Benedetto, 2007, p. 608).

De lo dicho hasta aquí se desprende que Di Benedetto juega deliberadamente con la noción de realidad y ficción, o sea, con sus límites. El argentino introduce pequeños detalles (como los nombres de lugares del mundo real) que permiten al lector situarse en una geografía concreta. Este mecanismo funciona, a la vez, como una trampa visto que no añade ningún valor interpretativo al contenido del cuento.

3.2. Representación del mal, de la violencia y del trauma

3.2.1.El trauma expresado ¿directamente o indirectamente?

Lo hemos visto más arriba, Di Benedetto no propone una narrativa testimonial. Sin embargo, *Cuentos del exilio* “[...] está erizado de signos desde los cuales emanan resonancias de sentimientos típicamente asociados a dicha experiencia [el exilio y el encarcelamiento]” (Ciampagna, 2014, p. 3). Por ejemplo, la mayoría de los protagonistas experimentan sentimientos de lejanía, desarraigo, marginalidad, nostalgia, falta de pertenencia, etc. (ver 3.1.2. Los espacios, símbolos de la soledad de los protagonistas). Sin embargo, el trauma nunca está representado directamente o, mejor dicho, literalmente. De hecho, la violencia con la cual fue enfrentado tanto Di Benedetto como la población argentina pertenece a un mundo ajeno a su experiencia diaria. Entonces, las palabras hacen mucha falta frente a esta situación. En *Cuentos del exilio*, el escritor argentino pone en escena a una amplia galería de personajes en situaciones de exilio o lejos de los suyos, aislados. Esto permite, entre otras cosas, evocar los padecimientos relacionados con el exilio.

“Bueno como el pan” es uno de los únicos relatos en los cuales se habla explícitamente de las penas que causa vivir en país de exilio. De hecho, se dice que el protagonista de este relato sufre todas las penurias posibles causadas por su situación de exiliado. Vive lejos de su familia y se siente además culpable por esto. Esta culpabilidad no

está expresada de manera directa. Está enunciada mediante la panificación del hombre. Por un lado, la panificación representa la culpabilidad que el hombre sufre. Se siente culpable por haber abandonado a su familia y cuando se panifica, la abandona de nuevo. Por otro lado, la panificación puede simbolizar la búsqueda de paz interior. La panificación y distribución del pan por el aire pueden ser interpretadas como un símbolo de serenidad. Es decir, el padre está en paz con su situación de exiliado; no está más acosado por el hecho de haber abandonado a su familia cuando tomó el camino del exilio. La panificación del padre remite también al proverbio: “no sólo de pan vive el hombre”. Esto significa que el hombre necesita amor, cariño de sus semejantes. Con esta idea, el lector puede interpretar la panificación del hombre como un sueño en el cual busca la serenidad. Es también posible que en este sueño el padre se asemeje a Jesucristo, transformándose en pan y dando su cuerpo a las palomas, símbolo de paz (ver 4.2.2. La crucifixión de Cristo, o sea, el sacrificio supremo).

En cuanto a los pájaros que aparecen en el relato, son sumamente importantes. Es más, el narrador se burla del lector diciendo: “El hombre presta ojos a los pájaros, como si fueran algo importante, dándose cuenta que no lo son [...]” (Di Benedetto, 2007, p. 539). Este comentario es irónico porque cuando dice esto, el narrador quiere decir lo contrario. Estos pájaros que mira el hombre solitario son símbolos de su familia y de él mismo. El canarí, “[...] que no goza de iguales libertades, pendiente su jaula de una ventana allá enfrente” (Di Benedetto, 2007, p. 539), simboliza al padre. Las palomas, pájaros de paz, representan a la familia del hombre exiliado. El sueño de panificación muestra que el padre quiere alimentar a su familia (alimento espiritual y material).

Esta situación de exilio que aparece directamente o no en algunos relatos de *Cuentos del exilio* puede parecer fundamentalmente absurda puesto que los motivos, personales o externos, del exilio son desconocidos. Esto es el caso en los relatos titulados “Trópico” y “Bueno como el pan” (ver 2.2. Tensión entre silencio y escritura).

Los padecimientos relacionados con la situación de exiliado son evocados en una gran parte de los relatos, aún en cuentos donde no se trata de personas exiliadas (Ciampagna, 2014, p. 3). Pensamos entre otras cosas en el tema de la soledad que es recurrente en *Cuentos del exilio*. De modo similar, como lo veremos a continuación, la violencia y la muerte – íntimamente ligados con el trauma– vuelven a ocurrir en los relatos. Para ejemplificar podemos citar “Dos Hermanos”. En este relato, el protagonista aparece marcado por el desarraigo, la nostalgia y la soledad. A estos sentimientos se agrega un sentimiento de culpabilidad. De hecho, el hombre encuentra una caja que lleva la cabeza de un descabezado y le runrunea “Amigo, hermano...” (Di Benedetto, 2007, p. 551). “Luego, preludia un balbuceo,

dirigido a la cabeza, del que sólo emerge un nombre: –Abel. Es un susurro plasmado de culpa” (Di Benedetto, 2007, p. 552). Examinaremos este vínculo con la Biblia y en particular con la historia de Caín y Abel en la sección dedicada a la recurrencia de la encarnación del mal (ver punto 4.2.1.).

La trama del relato titulado “Volver” remite a su vez a los procesos de la memoria traumática. Narra la historia de Horacio que intenta volver en el pasado de la memoria. Intenta más bien recuperar la visión de una mujer. Pero, se da cuenta de que no es posible hacerlo: “no se puede volver a lo que se quiso” (Di Benedetto, 2007, p. 535). Es imposible acceder a este pasado tan enterrado/escondido. Esta idea remite entonces directamente a la memoria traumática aunque “Volver” no trate directamente de la experiencia de un hombre exiliado o torturado.

La violencia de experiencias traumáticas está también expresada en *Cuentos del exilio* recurriendo al elemento onírico. Según Lisandro Ciampagna, se recurre a imágenes oníricas porque “la violencia de estas situaciones no puede ser expresada por medio de la anécdota [...]” (2014, p. 9). Tanto en “Hombre en un agujero” como en “La imposibilidad de dormir”, no se alude al trauma directamente sino a través de un lenguaje cercano al de las pesadillas. Se mezcla la realidad con sueños y al final el lector no sabe que corresponde a la realidad: “Pero no se muere, duerme, y entonces sueña que él es un hombre, y sueña que él es un hombre que ha caído en un pozo” (“Hombre en un agujero”, Di Benedetto, 2007, p. 592) y “El hombre sueña que está soñando que el guardián no le concede reposo” (“La imposibilidad de dormir”, Di Benedetto, 2007, p. 566). Por consiguiente, en “Hombre en un agujero”, la única certeza que tiene el lector es la soledad del protagonista, su sentimiento de desarraigo. En canto a “La imposibilidad de dormir”, el único elemento seguro y concreto es la violencia presente en el relato. Violencia que se puede imponer el personaje mismo visto que es posible que reviva un trauma que sufrió. Es también probable que esta violencia la imponga el guardián puesto que el personaje pudiera ser encarcelado. Además, en estos dos relatos, el trauma está estrechamente vinculado con la repetición. A lo largo del texto “Hombre en un agujero”, se repite muchas veces que el hombre está en un pozo, que grita y que está solo y desesperado.

El hombre que atraviesa un campo **solitario** cae en un **pozo**. Es un **pozo** angosto y profundo.

[...]

No puede salir del **pozo**, rasguña la tierra sin lograr aferrarse a nada.

Grita, a sabiendas será oído: está muy lejos de todos.

La luz solar se extingue. El hombre tiene sed y **desesperación**. Cuando ha avanzado la noche, por el **agujero** de la boca del **pozo** puede ver las estrellas nítidamente estampadas en el cielo, él tiene hambre y una cierta paciencia. Se dice que tendrá que esperar un nuevo día y acaso entonces pasará alguien y verá el **agujero** en el suelo y él adentro.

[...]

Gritará para hacerse notar y el caminante que recorra el campo lo descubrirá.

Entretanto está tratando de salir del **pozo**.

[...]

Hay un momento en que el sol le cae a plomo sobre la cabeza y él deduce que ya es mediodía y que está es la hora en que resultaría más visible desde la superficie, si estuviera fuera del **pozo** o si pudiera agitar una mano o un arbusto sostenido por la mano.

Da **gritos** perentorios, luego **lastimeros**; se agota, duerme y sueña.

[...]

Se convence de su **soledad** y su **desamparo** [...] (mi cursiva, Di Benedetto, 2007, pp. 590-592).

En “La imposibilidad de dormir”, el narrador utiliza muchas veces las mismas palabras: dormir, prohibición, el guardián, la luz que se apaga y se enciende etc. El lector vive a través del protagonista esta tortura, esta pesadilla horrorosa.

[...] Repentinamente **se enciende** la luz, gobernada desde el exterior. **Se apaga** [...]

La luz **se apaga** y al aflojar la tensión, retorno al sueño y la ensoñación. Enseguida, irrumpe de nuevo la luz, una y otra vez, **se apaga** y **se enciende**, con pausas de claridad, como para que florezcan, muy unidos, el miedo, el hastío feroz y la esperanza. **Se enciende, se apaga**, toda la noche. **Se apaga**. (mi cursiva, Di Benedetto, 2007, p. 566).

Hace falta subrayar que aunque “La imposibilidad de dormir” es el único relato que habla de la tortura en términos más literales, menos ambiguos, no se dice explícitamente que el protagonista es un prisionero torturado. La interpretación vacila entre una pesadilla o la historia real de un hombre torturado –lo que remite a la experiencia misma del escritor que fue encarcelado y torturado durante la dictadura militar argentina.

Para acabar, “De cómo nacen los hombres libres (I)” y “De cómo nacen los hombres libres (II)” son dos microcuentos que pueden leerse como alegorías de la indefensión del ciudadano en situaciones de despotismo. Tanto el “Coronado” como el “Señor de la Maza” encarnan al tirano; podrían representar los generales Videla, Viola, Galtieri o Bignone. Sin embargo, su crueldad ilimitada no alcanza destruir la esperanza de libertad en los ciudadanos sometidos (Ciampagna, 2014, p. 6). En “De cómo nacen los hombres libres (II)”, se ve explícitamente los efectos de la tortura: “El hombre en la cruz de palo humilló la vista e hizo el gesto de hablar, y se pudo ver que su lengua había sido cortada” (Di Benedetto, 2007, p. 575). Paralelamente a los escritores y ciudadanos argentinos entre 1976 y 1983, el último de los Hombres Libres no puede decir lo que quiere pero consigue transmitir un mensaje de

rebelión al pueblo puesto que la muchedumbre decide no sufrir más las represiones del Señor. En “De cómo nacen los hombres libres (II)”, el pueblo está privado de libertades como durante los años 1976-1983.

En definitiva, es solamente posible representar al trauma mediante la narración; mediante la representación. No es posible conllevar la experiencia traumática sin mediación. En *Cuentos del exilio*, Di Benedetto representa el trauma poniendo primero en escena los padecimientos relacionados con la situación del exiliado, segundo haciendo referencia a los procesos de la memoria traumática, tercero recurriendo a lo onírico para hablar de la violencia de las experiencias traumáticas y, finalmente, recurriendo a la alegoría representando una situación de despotismo. Como lo destaca Carlos Pabón, “lejos de tergiversar la verdad, la ficción nos convoca a imaginar lo inimaginable para producir una comprensión más compleja de la realidad” (2013, p. 28).

3.2.2. Recurrencia del motivo de la muerte y de la violencia

Cuentos del exilio está lleno de episodios en los cuales dominan la violencia, la crueldad, la muerte y el homicidio. Lo interesante en la minificción es que, a diferencia de la narrativa policial clásica, “[...] los asesinatos responden casi siempre a acciones o comportamientos paradójicos que en lugar de resolverse y reintegrar al lector en las monotonías de la vida diaria lo dejan suspendido en los dominios de lo extravagante” (Calvo Revilla y de Navascués, 2012, p. 103). Es más, en la narrativa policial clásica, se destruye el elemento perturbador (asesino o ladrón). Esto probaría la existencia de la justicia y de un orden (Calvo Revilla y de Navascués, 2012, p. 1001). En la mayoría de los microrrelatos, se elude o suprime este elemento. Además, “la irrupción de un hecho sorprendente y la rarefacción informativa contribuyen a enfatizar el horror de una realidad ya de por sí inopinada” (Calvo Revilla y de Navascués, 2012, p. 103). El crimen en la microficción desemboca entonces en un éxtasis del horror como lo veremos en las páginas que siguen.

En primer lugar, esta muerte es deliberadamente buscada por los protagonistas de *Cuentos del exilio*. Tanto el protagonista de “Oscurecimiento” como la de “Muerte de una telefonista” deciden suicidarse con un cable telefónico. En “Oscurecimiento” el narrador no explica las razones de este suicidio, cuenta solamente el hecho: “El suicida se cuelga del cuello con el cable telefónico” (Di Benedetto, 2007, p. 544). En “Muerte de una telefonista”, sabemos cómo se siente la persona que va a suicidarse pero no conocemos las razones exactas de este acto de desesperación: “La telefonista, pobre chica, que había sido ultrajada, sin poder soportar la vergüenza y la humillación decidió morir [...]” (Di Benedetto, 2007, p. 544). Sin

embargo, en los dos microrrelatos, lo trágico de las acciones contadas es contrarrestado por un comentario humorístico del narrador (ver sección 2.3.4. El humor y la mínima extensión de los relatos). En “Oscurecimiento”, se dice que “La ciudad queda a oscuras” (Di Benedetto, 2007, p. 544). Imaginamos entonces que el suicidio del protagonista provocó un cortocircuito. Por otro lado, esta frase puede ser interpretada como un comentario irónico del narrador que diría que a nadie le importa la muerte de esta persona. La ironía de este relato hace también eco al relato “Muerte de una telefonista” en el cual el narrador explica que la telefonista se suicida “[...] con una llamada de larga distancia” (Di Benedetto, 2007, p. 544). Se puede interpretar la llamada de larga distancia como una llamada de auxilio o como una llamada a la Muerte.

Esta muerte, motivo recurrente en *Cuentos del exilio*, aparece a veces como el único medio de salida. Esta muerte es “[...] hallada de modo tan inesperado como inexorable [...]” (Ciampagna, 2014, p. 5). Lo vemos por ejemplo en “En busca de la mirada perdida” y “Hombre en un agujero”.

En “En busca de la mirada perdida”, el narrador sabe que su hijo enfermo va a morir dentro de poco: “Después ya supimos, mi esposa y yo, que él moriría, no entonces mismo, tampoco más tarde de cinco a seis meses” (Di Benedetto, 2007, p. 515). Después de la muerte de su hijo, el protagonista espera una sola cosa, la muerte, para ser reunido con su hijo:

Yo sé que es el ojo de un astro que el pozo refleja en la superficie de su agua quieta; que no es el de mi Aldo; que no hay fantasmas, ni podría serlo mi pequeño porque ya no pena. Sólo que me mira desde esas honduras, con tanta fijeza como cuando se moría; sólo que esa mirada se va para adentro, como la de él se iba. Me llama y me llama para que lo siga, y yo le respondo, con una voz firme como mi decisión: ‘Sí hijo. Ahí voy contigo’. (Di Benedetto, 2007, p. 518).

Además, en este cuento, el narrador-protagonista intenta rehumanizar la muerte. Esta historia se desarrolla en un futuro próximo en el cual no se admite la convivencia con los enfermos. La familia de Aldo puede entonces comunicar con el chico sólo mediante monitores de televisión. El narrador-protagonista no puede soportar esto. No quiere que el cuerpo de su hijo sea volatilizado (“Porque los cuerpos son volatilizados, sin intervención familiar, y los deudos reciben únicamente la notificación del deceso” (Di Benedetto, 2007, p. 510)). No puede soportar esta idea y decide emigrar a una Comarca subdesarrollada para que su hijo muera acompañado de los suyos. El padre describe así la muerte de su hijo:

Mi pequeño doliente murió. Pero estuve –estuvimos– con él esos cinco meses y catorce días. Suavemente cesaba su vida. Hacia el final, no intentaba hablar. Sonreía, con ternura, no para él, para nosotros. Hasta que sobrevino lo que tenía que llegar, quizás con un

desgarrado dolor. Me miró agudísimamente y su mirada se iba, como cayendo con terror en un pozo, mientras se le ponían opacos los ojos, por última vez abiertos.

Ha muerto, ¡pero lo tenemos!, su cuerpo no será volatilizado como el de mi amigo Albatros. Lo tenemos en el cementerio de la loma. (Di Benedetto, 2007, p. 517).

Se puede interpretar esta idea de volatilización de los cuerpos como una alegoría de los detenidos-desaparecidos. De hecho, durante la guerra sucia en Argentina, desaparecieron entre 13.000 y 30.000 personas. El Estado dictatorial recurrió a este método de detención-desaparición para infundir terror en las víctimas y en la sociedad y favorecer su división puesto que los ciudadanos no sabían con certeza lo que hacían a los miembros de sus familias, a sus amigos, a sus colegas etc. Es más, la ausencia del cuerpo implicaba mucha angustia e incertidumbre en los familiares. “La inexistencia del cuerpo y la imposibilidad de realizar los rituales funerarios correspondientes intensifican marcadamente la dificultad para abandonar y decatectizar el objeto, así como refuerzan la idealización posterior presente en toda pérdida” (Brinkmann, 2009, p. 169). Esta idea de dificultad de hacer el duelo de alguien se encuentra también en “En busca de la mirada perdida”:

Con igual disposición respetuosa, llegó al editor de Albatros. Después partimos juntos en mi velotubo. Me confió: ‘Qué vacía he sentido la casa’. Mascullé: ‘Humm’. Añadió: ‘Sólo con ella... Ni siquiera el muerto.’ Me fastidió que repitiera lo que, para mis adentros, yo meditaba media hora antes, y le repliqué con cierta afectada impiedad: ‘Si lo que usted insinúa es un velorio a la antigua, con flores y todas esas cosas, le recordaré que, de cualquier modo, al difundo se lo llevaban, aunque fuese un día más tarde’. (Di Benedetto, 2007, p. 510).

Vemos entonces que el hecho de no tener el cuerpo del muerto hace el duelo aún más difícil. Esta dificultad tiene su origen en el hecho de que, durante la dictadura militar argentina, las familias no sabían si los prisioneros eran “solamente” detenidos o si fueron ejecutados. Es más:

Esta situación de presencia-ausencia fue legitimada desde el discurso oficial en las palabras del entonces presidente de facto durante la dictadura Jorge Rafael Videla: ‘En tanto esté como tal, es una incógnita el desaparecido. Si el hombre apareciera, bueno, tendrá un tratamiento X, y si la desaparición se convirtiera en certeza de su fallecimiento, tiene un tratamiento Z; pero mientras sea un desaparecido no puede tener ningún tratamiento especial, es incógnita, es un desaparecido, no tiene entidad, no está, ni muerto ni vivo, está desaparecido’. (Brinkmann, 2009, pp. 232-233).

En cuanto a “En busca de la mirada perdida”, el desaparecido aparece mediante la idea de fantasma:

Divertido por mi irritación, el editor se ironizó: ‘Sí, pero en la casa quedaba el fantasma. ¿O usted no cree en fantasmas?’. ¿Pretendía burlarse de mí? Yo podía burlarme de él: ‘Por cierto

que sí. Sin cementerios, sin la conservación de los cuerpos, ni de sus cenizas, si el fantasma es el espíritu privado de reposo, estamos elaborando más fantasmas que seres vivientes'. (Di Benedetto, 2007, p. 510).

Se caracteriza este duelo de suspendido; “[...] apoyado en la esperanza de la vida, en la imposibilidad de concebir la muerte y en la ausencia de elementos contundentes desde la realidad que reconociera la muerte del familiar” (Brinkmann, 2009, p. 233). Por un lado, esta ausencia del cuerpo remite a una pérdida y la pérdida plantea la necesidad de realizar un trabajo de duelo. Sin embargo, para poder procesar una pérdida, hay que saber con certeza que el objeto amado no volverá. Esta certeza es imposible en el caso de los desaparecidos. Por otro lado, esta ausencia conlleva también el fantasma de la muerte del desaparecido. Al mismo tiempo, el carecer de información acerca del familiar desaparecido y la ausencia de un cuerpo hace imposible el trabajo de duelo.

Esta idea de duelo suspendido hace eco a la relación que tiene el protagonista de “Hombre en un agujero” con su padre. De hecho, el protagonista que ha caído en un pozo “sueña que está en el ataúd de su padre, pero el padre no se encuentra ahí” (Di Benedetto, 2007, p. 590). El padre podría entonces simbolizar a los detenidos-desaparecidos.

A continuación, en “Hombre-pan dulce”, la muerte está asociada con un sentimiento de horror. En sus ensoñaciones, el narrador-protagonista se ve transformado en panettone. Este panettone es comprado por una mujer por la Navidad y, después, “en su hogar un filoso cuchillo me corta, una mano me distribuye y muchos dientes me destrozaron” (Di Benedetto, 2007, p. 572). Este sentimiento de horror se opone al final de “Bueno como el pan” en el cual un hombre también se panifica. En este microcuento, la panificación va pareja con un sentimiento de paz. Este símbolo de la panificación como sacrificio supremo será examinado de manera detallada más adelante (ver 4.2.2. La crucifixión de Cristo, o sea, el sacrificio supremo).

En el microrrelato titulado “De cómo evolucionan los oficios del hombre”, la muerte aparece como formando parte de la cotidianeidad de la protagonista. De hecho, su padre era un verdugo y ella “no ignoraba la actividad de su padre, sin discutirla ni horrorizarse por ella, pues, como todos en la comarca, la consideraban una profesión necesaria” (Di Benedetto, 2007, p. 577). Pero todo cambió cuando participó indirectamente a la ejecución de la hija del marqués. La hija dio una cuerda de seda a su padre porque “no quiso admitir la idea de mil pequeñas lastimaduras en la blanca piel de la dama que, en secreto, era su modelo y su ídolo” (Di Benedetto, 2007, p. 577). El padre estuvo muy satisfecho de esta cuerda y decidió

incorporarla a los instrumentos de su oficio. Cuando volvió al hogar, dio las gracias a su hija. En este momento, ella se dio cuenta de lo que hizo y:

[...] en lugar de sonreír con acogimiento por el gesto, la joven sollozó.

El padre percibió que esas lágrimas obedecían a una confusa causa, que no era la de una emoción filial. (Di Benedetto, 2007, p. 578).

El relato se acaba con estas palabras. El narrador no dice explícitamente porque la hija sollozó. Deja abierta el final del relato. El lector puede así interpretarlo como quiere. En nuestra opinión, la pena de la hija del verdugo puede ser interpretada como una manifestación física de su sentimiento de culpa. En este momento, cuando su padre la agradece por haberle dado esta cuerda de seda, se da cuenta de que participó indirectamente a la ejecución de la hija del marqués. A diferencia de su padre, ella entiende mal que hizo. Es muy probable que se dé cuenta de que la profesión de su padre no es humana, que no se puede así ejecutar a seres humanos. Además, el lector no conoce las razones precisas de la ejecución de la hija del marqués. En este relato, el narrador dice que el verdugo tuvo que ahorcar a la hija del marqués porque “[...] había pecado contra el honor de la familia y del rey” (Di Benedetto, 2007, p. 577). Esta explicación no es suficiente para el lector. Se habla de la ejecución de un ser humano y la razón expuesta parece un poco ligera. El lector tiene de hecho la impresión de que la hija del marqués fue injustamente ejecutada. Impresión reforzada por la reacción de la hija del verdugo que sollozó cuando su padre le agradeció por haberle dado una cuerda de seda.

En cuanto al padre, es posible que justifique sus acciones mediante un dualismo entre el yo del mundo público y el yo interno que desaprueba lo que el yo público debe hacer (Delpla, 2011, p. 56-57). La culpabilidad humana o moral dependería entonces únicamente del examen interior. Se puede también que, igualmente a Ponce Pilates, el verdugo se descargue de la responsabilidad y se absuelva de lo que no depende de él (Delpla, 2011, p. 58). Por lo que se refiere a la hija del verdugo, ella pasa por tres estados distintos. Aparece en primer lugar como un testigo de las acciones de su padre: “No ignoraba la actividad de su padre, sin discutirla ni horrorizarse por ella [...]” (Di Benedetto, 2007, p. 577). Después, cuando le ofrece una cuerda de seda para la ejecución de la hija del marqués, se convierte en un cómplice pasivo. Finalmente, cuando su padre vuelve de la ejecución y le da las gracias por su ayuda, la hija se convierte en cómplice activo.

Como consecuencia de lo aquí expuesto, podemos afirmar que “De cómo evolucionan los oficios del hombre” se interroga sobre cómo definir la responsabilidad moral. Es más, la elipsis al final del relato invita al lector a sacar sus propias conclusiones. Puede también ser

que la pregunta planteada al final, ¿a que corresponden los sollozos de la hija?, indique que no haya una respuesta única a esta pregunta sobre la responsabilidad moral.

A diferencia de la hija del verdugo, el protagonista de “El barquero” no se siente culpable del todo después de haber asesinado a tres seres humanos. El barquero está en medio del río con una vaca lechera y tres mujeres cuando las aguas empiezan a ser agitadas. Tiene miedo de perder el control de su barca y pide entonces a las mujeres nadar hasta la otra orilla. Ellas no aceptan porque no saben nadar. El barquero logra finalmente deshacerse de ellas:

En conciliábulo con dos, consigue que le ayuden a arrastrar a la tercera. Lo secundan y cuando están junto a la borda deshaciéndose de la que han dispuesto sacrificar, el gañán aprovecha y, de un empujón, se desembara de una de sus cómplices.

Le queda una sola, arrinconada, desesperada, comida por la angustia; el rústico, preocupado otra vez por el riesgo de naufragio, la alza en vilo, la vieja no es más que una bolsa de huesos, y la arroja al violento curso de agua. (Di Benedetto, 2007, pp. 560-561).

Al final del relato, el barquero debe comparecer ante el Consejo y ser juzgado por sus acciones. Además, el Anciano revela al barquero que una de las tres mujeres era su madre. El asesino se defiende diciendo que tuvo que matar a tres seres humanos viejos para que el pueblo tuviera leche:

[Los ciudadanos] están a punto de llevar al barquero a un promontorio para lapidarlo, pero él todavía alega:

–Les he dado, a todos ustedes, la fuente de leche.

Y todavía, ya arrastrado, insiste en zafios argumentos:

–Yo no la conocía... O no la recordaba (y luego de otro respiro):

‘Y la vieja, con ser mi madre, tenía los pechos secos’. (Di Benedetto, 2007, p. 562).

El acusado se defiende diciendo primero que dio la fuente de la leche a la aldea y, segundo, que no conocía a la vieja quien era aparentemente su madre y diciendo además que esta persona no podía aportar ninguna cosa a la aldea (“tenía los pechos secos”). Entonces, este protagonista no tiene remordimientos. Sin embargo, a diferencia del narrador de “Así de grande”, el narrador de “El barquero” no se inmuta. Parece ser afectado por las acciones del barquero como lo indica los sobrenombres que le da: “no es más que un gañán”, “rústico” y “patán” (Di Benedetto, 2007, pp. 560-562). Pero el relato se acaba antes de que el barquero sea juzgado. Recapitulando, en “El barquero” aunque aparece un protagonista muy malo que simboliza la maldad de los seres humanos, o sea, la perfidia que anima sus corazones, la visión del narrador que está sobreentendida muestra que todavía existen seres humanos capaces de compasión. En definitiva, podemos decir que “El barquero” plantea las

interrogaciones siguientes: ¿Cuál es el papel de cada uno en un sistema violento? y ¿Es moralmente aceptable sacrificar a unos seres humanos para el bien común?.

A continuación, la muerte puede ser padecida como consecuencia de un acto de violencia. No solamente son actos de violencia física sino que aparecen otras formas de crueldad en diversos ámbitos: el familiar, el profesional,...

En “Orden de matar”, la muerte está causada por un acto de venganza: “La orden del sueño [matar a alguien] coincide con rencorosas razones propias” (Di Benedetto, 2007, p. 557). Al final, “[...] el hombre de Salta 1422 mata al señor de Salta 1410” (Di Benedetto, 2007, p. 557). Es posible que el hombre de Salta 1422 asesine al hombre de Salta 1410 porque le envidie. Según Ricoeur que saca su teoría del mal de los mitos (bíblicos y otros), el origen del mal se encuentra precisamente en la envidia. Es más, la inclinación al mal es siempre secundaria. El hombre se vuelve malvado por la seducción (es como si el mal le sedujera) (Ricoeur, 1967, p. 155). Volveremos a esta concepción del origen del mal en la envidia en la sección dedicada a los protagonistas bíblicos o cristianos (ver punto 4.2.3.)

A continuación, recordemos que el narrador externo cuenta el asesinato en presente del indicativo y lo hace sin subjetividad alguna. Relata los hechos como son, sin detenerse en detalles sangrientos (ver sección 2.3. La narración y los afectos del narrador y del lector). Acerca de los papeles de verdugo y víctima, se puede decir que “Orden de matar” opera una borradora del antagonismo de los personajes, o sea, este microrrelato apunta por lo menos a la reversibilidad de los papeles. El hombre de Salta 1410 aparece primero como un criminal porque piensa en matar a alguien. Sin embargo, él se interroga sobre esta orden dada por el funcionario y decide no obedecer. Al final del relato, se vuelve víctima: es asesinado por el hombre de Salta 1422. Además, el hombre de Salta 1422 se parece mucho al hombre de Salta 1410. Podría ser su doble y en particular su parte mala puesto que cumple la orden. Las ensoñaciones del hombre de Salta 1410 aluden a esta interpretación:

‘¿Conoce realmente al individuo que los sueños han elegido para que perezca por su mano?’. Casi podría contestarse que sí, que es alguien muy cercano, conocido por dentro, como se conoce una persona a sí misma, porque sabe más que los espejos y que los ojos de los demás; no le es ajeno el sabor de su boca, la sensación del estómago satisfecho y la palabra que se le forma y no pronuncia para esa mujer que un instante ha compartido con él la circulación por la acerca. (Di Benedetto, 2007, p. 556).

Finalmente, el hombre de Salta 1422 no tiene nada monstruoso, se parece a un ser humano tal como nosotros y tampoco parece darse cuenta de su acto. En otras palabras, no tiene consciencia del mal que hace; no es un criminal diabólico. Cumple simplemente una

orden que le dio un funcionario. El asesinato se convierte en una cuestión burocrática. Esto remite al papel de los verdugos durante la guerra sucia en Argentina y a la Ley de Obediencia Debida promulgada en 1987 y abrogada en 2003. Esta ley era conocida como la ley de impunidad porque liberaba de toda responsabilidad a los militares de rango intermedio y menor que participaron en la represión y violaron los Derechos Humanos. De hecho, se consideró que tanto los oficiales jefes, oficiales subalternos, suboficiales y personal de tropa de las fuerzas armadas, de seguridad, policiales y penitenciarias como los oficiales superiores que no hubieran revistado como comandante en jefe, jefe de zona, jefe de subzona o jefe de fuerza de seguridad, policial o penitenciaria fueron obligados obedecer a la autoridad superior. La única excepción se aplicaba en los casos de delitos de violación, sustracción y ocultación de menores o sustitución de su estatuto civil, y apropiación extorsiva de inmuebles. A la luz de estas leyes, el hombre de Salta 1422 no es responsable de sus actos. Paralelamente a los militares argentinos, obró en estado de coerción bajo subordinación a la autoridad superior –en este caso, subordinación al funcionario. Sin embargo, hay que cuestionar su responsabilidad moral: ¿es el ejecutante de una orden moralmente responsable de su acto o no?. Intentaremos contestar a esta pregunta en la sección siguiente (ver 3.3. Hacia un cuestionamiento de la responsabilidad moral).

Acerca de la descripción de la víctima y del verdugo en “Orden de matar”, no tenemos mucha información. Sólo sabemos que el señor de Salta 1410 está casado (“dormido junto a su esposa” (Di Benedetto, 2007, p. 555)) y que es religioso. Tampoco sabemos quién es la persona que el hombre de Salta 1410 debe matar ni por qué debe hacerlo. Él tampoco lo entiende muy bien:

Matar. ¿A quién? El funcionario lo está diciendo y cuando el funcionario habla pareciera que lo hace con estricta claridad, pero cuando las palabras llegan al señor de Salta 1410 y no se entiende tan bien.

La víctima designada tiene algo de conocida, ¿quién es precisamente? Un nombre, un rostro que no se puede fijar. (Di Benedetto, 2007, p. 555).

A lo largo del relato, el hombre de Salta 1410 se interroga muchas veces sobre la víctima y sobre los motivos. Es posible que el funcionario del sueño representara al inconsciente del hombre. Varios indicios nos llevan a esta conclusión. Primero, el hecho de que el hombre de Salta 1410 y el de Salta 1422 tienen el mismo sueño en el cual un funcionario les pregunta matar a alguien y este alguien es diferente según quien es el verdugo. En el sueño, la víctima aparece siempre como una persona que el verdugo conoce pero el verdugo tiene dificultades para entender quien es exactamente. Además, el narrador dice que “El señor de Salta 1410

sospecha que, para saber quién es el condenado, únicamente la falta algo así como despertarse” (Di Benedetto, 2007, p. 556). Más aún, para el hombre de Salta 1422, “la orden del sueño coincide con rencorosas razones propias” (Di Benedetto, 2007, p. 557). Es como si el sueño fuera una manifestación literal de estos rencores. Cuando mata al hombre de Salta 1410, el señor de Salta 1422 cumple unos de sus supuestos deseos más profundos: poner a su supuesto rival fuera de combate. En “Orden de matar”, la víctima no es totalmente inocente visto que tuvo un sueño en el cual alguien le dio la orden de matar a otra persona. Sin embargo, él rechazó la orden. El microcuento demuestra entonces que no todos los seres humanos son iguales y que siguen viviendo hombres buenos. De hecho, el hombre de Salta 1410 decide actuar bien, rechaza la tentación, mientras que el hombre de salta 1422 se deja seducir por el mal. Esta diferencia de actitud frente a la misma orden nos lleva a cuestionar la noción de responsabilidad y de humanidad: ¿qué es la humanidad?, ¿qué nos diferencia de los animales?, ¿no sería nuestra capacidad de pensar, reflexionar?.

Finalmente, la violencia que anima los corazones de una gran parte de los protagonistas de *Cuentos del exilio* aparece en la mirada de los protagonistas, por ejemplo en “Así de grande” y “Asmodeo, anacoreta”. En “Así de grande”, la hija pide a su madre que mire los ojos de su padre. La madre “mira al marido en los ojos y cuando están en la cocina confiesa a la hija: -Tengo miedo” (Di Benedetto, 2007, p. 558). Hay algo en estos ojos que temen. Más tarde el narrador explica que la hija y su madre se retiran “[...] antes que él empiece a revelar por los ojos el extravío y la ferocidad” (Di Benedetto, 2007, p. 558). En “Asmodeo, anacoreta”, después de haber errado por el desierto un número innumerable de días, Asmodeo entró en un pueblo. Allí preguntó a un hombre prestarle un espejo. “Asmodeo lo tomó con las dos manos, ávidamente pero luego de unos instantes de concentración ante su imagen, lo apartó de sí” (Di Benedetto, 2007, p. 554). El anacoreta confesó después que tiene miedo de él mismo “porque [se ha] visto a través de la mirada de los otros hombres” (Di Benedetto, 2007, p. 554). Por consiguiente, los ojos aparecen como los espejos del alma. Es decir, el mal que anima los corazones de los seres humanos se puede ver en los ojos de los demás.

En otros relatos como “En busca de la mirada perdida” y “Hombre de escasa vida”, la mirada aparece como un pasaje entre la vida y la muerte. Este aspecto será analizado más adelante en la sección dedicada al mundo onírico (ver 4.4.1. Límite desdibujado entre el mundo real y el mundo onírico).

3.3. Hacia un cuestionamiento de la responsabilidad moral

Todas estas reflexiones acerca de la recurrencia de la muerte y de la violencia en *Cuentos del exilio*, nos llevan a cuestionar la noción de responsabilidad moral. De hecho, como lo destaca F. Ewald (Ruano-Borbalan, 1997, pp. 12-13), aunque la responsabilidad, desde el punto de vista filosófico, procede de un trabajo sobre uno mismo y no está directamente vinculada con la noción de falta con la cual la tradición jurídica la asoció durante mucho tiempo, las escenas de violencia en *Cuentos del exilio* llevan al lector a interrogarse sobre la noción de humanidad y de responsabilidad moral: ¿qué es la humanidad?, ¿qué quiere decir ser humano?, ¿son responsables de sus actos los protagonistas de *Cuentos del exilio*?, ¿lo es también la hija del verdugo en “De cómo nacen los hombres libres” o el hombre de Salta 1422 en “Orden de matar”? etc.

Aristóteles opina que el Hombre es el único animal dotado de “logos”, o sea de lenguaje y razonamiento. La humanidad sería entonces la capacidad/posibilidad de tomar decisiones conscientes y ejecutarlas. Del mismo modo, Descartes afirma que la particularidad de los seres humanos es su capacidad de pensar (“ergo cogito sum”). Esta capacidad de pensar le permite elegir. Esta elección puede sólo ser imputada a una persona si ésta fuera *libre* (Neuberg, 1997, p. 8). El Hombre está dotado de una voluntad libre; es actor de su elección. La atribución de la responsabilidad tiene su origen en esta capacidad de elección. Es decir, “cuando se dice de alguien que es responsable porque podía haber actuado de otro modo, se quiere decir que su acto procedía de sus motivaciones personales y no, por ejemplo, de una coacción física [...]” (traducción personal¹², Neuberg, 1997, p. 9). Según Immanuel Kant, la libertad es la dignidad típicamente humana que los otros seres no poseen. La libertad es la capacidad de sacarse de los condicionamientos, de la necesidad que rige el mundo de los fenómenos.

Por lo que se refiere a la responsabilidad moral, “etimológicamente, ser responsable significa ‘responder de’. El responsable es el sponsor, él que responde de alguien. Dicho de otro modo, la responsabilidad, en su aceptación inicial, establece un cierto tipo de relación al Otro” (traducción personal¹³, Ruano-Borbalan, 1997, p. 11). A continuación, se debe distinguir la responsabilidad jurídica de la responsabilidad moral. Mientras que la

¹² Texto original : « Lorsque nous disons de quelqu’un qu’il est responsable parce qu’il eût pu agir autrement, nous voulons signifier que son acte procédait bien de ses raisons d’agir et non pas, par exemple, d’une contrainte physique [...] » (Neuberg, 1997, p. 9).

¹³ Texto original : « Etymologiquement parlant, être responsable signifie ‘répondre de’. Le responsable est sponsor, celui qui se porte garant. Autrement dit, la responsabilité dans son acceptation initiale, établit un certain type de rapport avec autrui » (Ruano-Borbalan, 1997, p. 11).

responsabilidad jurídica es una práctica institucionalizada y socializada, la responsabilidad moral es una idea (Ruano-Borbalan, 1997, pp. 11-12). Por lo que se refiere a *Cuentos del exilio*, nos interesamos por la cuestión de la responsabilidad moral. Esta cuestión atañe de la investigación filosófica. Según Philippe Cabin (Ruano-Borbalan, 1997, p.12), se puede, muy esquemáticamente, clasificar las concepciones filosóficas de la responsabilidad en dos grupos: las que ponen el acento en la figura del individuo frente a sus elecciones y a su acción, y las que ponen la experiencia de la responsabilidad en la relación al Otro. En la primera categoría, se encuentran a Nietzsche (el responsable es él capaz de hacer promesas y de cumplirlas), a Sartre (la responsabilidad es la capacidad de decidir solo), y a Kant (imperativo categórico: “obra de tal modo que la máxima de tu voluntad siempre pueda valer al mismo tiempo como principio de una legislación universal”). La segunda categoría reúne a Ricoeur (ver la noción de “*être comptable*”) y a Levinas (“la responsabilidad surge en el momento en el cual el Otro me afecta, y esta afectación me hace, a mi pesar, responsable” (traducción personal¹⁴, Ruano-Borbalan, 1997, p. 12)). Estas dos corrientes no se excluyen, son complementarias. Como lo veremos a continuación, estos dos aspectos coexisten en la responsabilidad: una responsabilidad individual, en el sentido de no hacer daño al prójimo, y una responsabilidad esencialmente altruista, que consiste en hacerse cargo del Otro (Ruano-Borbalan, 1997, p. 68).

Para acabar, la filosofía se interroga sobre la posibilidad de concebir una responsabilidad ‘verdadera’ de los agentes humanos. Dicho de otro modo, cuestiona la existencia de una noción de la responsabilidad, una noción que nos ayudaría a juzgar y, acaso, a contestar a las preguntas planteadas por las definiciones de la responsabilidad contenidas en nuestras prácticas sociales (Ruano-Borbalan, 1997, p. 25). Marc Neuberger opina que no existe tal noción. Dice que no existe *una* respuesta, *una* solución a prueba de bombas porque la responsabilidad es uno de los hilos que hacen el nudo de la realidad enigmática del Yo. Por eso, el problema de la responsabilidad, además de ser filosófico, es también profundamente humano, el uno explicando el otro (Neuberger, 1997, p. 1).

¹⁴ Texto original : « la responsabilité naît dans l’instant où l’autre m’affecte, et cette affectation me rend responsable malgré moi » (Ruano-Borbalan, 1997, p. 12).

3.3.1. Responsabilidad individual

A largo del tiempo y en la mayoría de las entrevistas, Di Benedetto asume al hombre como intrínsecamente malo, signado por la violencia. [...] Por ello su literatura es una invitación constante a indagar, a autoanalizarse, para observar la maldad que anida en nuestros corazones. Y una invitación ética a lograr si no un mejoramiento, por lo menos un cambio de actitud a partir del horror que puede producir en el lector la contemplación de dicha violencia (Varela, 2007, p. 125).

Como subraya Fabiana Inés Varela, Di Benedetto asume a los seres humanos como seres malos. *Cuentos del exilio* está marcado por esta visión: aparecen narradores que no están afectados por los crímenes y los hechos violentos que relatan (ver 2.3.1. Narración simultánea y actitud del narrador: ¿indiferencia o empatía?); los lugares son simbólicos de la soledad de los protagonistas (ver sección 3.1.2); los objetos son humanizados al contrario de los protagonistas deshumanizados (ver punto 3.4.); etc. Más allá que simplemente poner en escena los comportamientos de los protagonistas frente a situaciones marcadas por la violencia y el horror, *Cuentos del exilio* lleva al lector interrogarse sobre la responsabilidad de estos protagonistas. Una primera acepción de esta noción de responsabilidad tiene que ver con las teorías de Nietzsche, Sartre y Kant. Ponen el énfasis sobre el individuo frente a sus decisiones y acciones.

“Reproche ético” muestra que cada ser humano tiene la posibilidad de actuar mal, o sea, cada hombre tiene esta vertiente negativa y es él mismo que debe elegir lo que hace. En este microcuento, se relata la historia de un hombre que encuentra a su doble. El hombre se da cuenta de que el doble no es otra persona, sino él mismo. Le encarga hacer las malas acciones que el doble ejecuta sin quejarse. El protagonista comprende que el doble es su parte mala. Sin embargo, le reprocha que lo malo él lo hace mejor:

Comprende que el otro no es un impostor, ya que ni siquiera es otro, sino su parte mala.

Sin embargo, tenaz en su inconformismo, sin hablarle le reprocha:

-Lo malo yo lo hago mejor. (Di Benedetto, 2007, p. 546).

En este microrrelato, como en la mayoría de los relatos de *Cuentos del exilio*, el lector no tiene ninguna información sobre el protagonista. No sabe quién es precisamente: su edad, si es un hombre o una mujer, porqué hace malas acciones, dónde vive etc. Lo único que se sabe es que tiene un doble, o sea, una parte mala pero el hombre hace lo malo mejor que el doble. Esta falta de caracterización del protagonista participa en la universalización de su comportamiento. Dicho de otro modo, este caso particular podría representar a todos. Esto quisiera decir que cada uno de nosotros tuviera una parte mala. Además, se puede decir que el

protagonista de “Reproche ético” no actúa moralmente puesto que no actúa de tal manera que la máxima de su acción pueda ser erigida en ley universal (imperativo categórico de Kant). Él no actúa conforme al deber ni por deber.

Este minirrelato saca también a la luz la cuestión de la responsabilidad del ser humano en situación de coerción. De hecho, el protagonista encomienda las malas acciones al Otro, a su doble. Podemos entonces preguntarnos hasta qué punto es el doble responsable y cuál es la responsabilidad moral de cada hombre en un sistema violento. Según Harry G. Frankfurt (Neuberg, 1997, pp. 55-64), el ser humano no es moralmente responsable si actuó únicamente porque no pudo hacer otra cosa. Sin embargo, como lo destaca el mismo filósofo, esta hipótesis tiene como consecuencia que el agente no será moralmente responsable de su acto, incluso cuando quiso hacerlo, si actuó únicamente porque no pudo actuar diferentemente. Vemos entonces que esta cuestión de la responsabilidad moral no tiene *una* respuesta única. La responsabilidad moral de un agente dependerá de las circunstancias y también de las personas que lo juzgan moralmente responsable. En el caso de “Reproche ético”, es difícil juzgar al doble ya que no tenemos mucha información sobre la situación. No se sabe si el doble estuvo realmente forzado a hacer malas acciones o si este encomendamiento corresponde a lo que quiso hacer. Tampoco sabemos si pudo actuar diferentemente. Di Benedetto quizás no dé la respuesta a esta cuestión de la responsabilidad moral porque lo más interesante e importante es el hecho de cuestionar nuestra conducta en cada momento de nuestra vida. Es decir, preguntarnos si lo que hacemos es humano y moral, si no hace daño al Otro.

Otro relato que cuestiona también la responsabilidad moral en situaciones un poco ambiguas se titula “De cómo evolucionan los oficios del hombre”. Ya hemos destacado el hecho de que este minirrelato se interroga sobre la responsabilidad moral del verdugo y de su hija. Se puede afirmar sin duda alguna que el padre es moralmente responsable de todos los ahorcamientos que hizo. De hecho, parece muy improbable que fuese forzado a ejercer esta profesión:

El padre se sonrió discretamente ante la ingenuidad de la joven, que le daba una cuerda de seda para usar en vez de su fuerte cordel de cáñamo, pero la estiró entre sus potentes brazos y comprobó que resistía.

La usó para el cuello de la hija del marqués y satisfecho del resultado decidió incorporar el lazo de seda a los instrumentos de su oficio, seguro de ganar otra ventaja por encima de todos los demás colegas de su país y otros países. (Di Benedetto, 2007, p. 577).

El padre no parece compelido para nada. Es él mismo quien elige añadir esta cuerda de seda a sus instrumentos. Además, se siente “satisfecho del resultado”. No sólo es moralmente responsable sino que no se da cuenta del mal de sus acciones.

Por lo que se refiere a la hija del verdugo, la situación es más compleja. En un principio, ella es un simple testigo de las acciones de su padre. Su rol se sitúa en el mismo plano que los otros ciudadanos de la comarca: “No ignoraba la actividad de su padre, sin discutirla ni horrorizarse por ella, pues, como todos en la comarca, la consideraba una profesión necesaria” (Di Benedetto, 2007, p. 577). En este momento inicial, tanto la hija del verdugo como los habitantes de la comarca no son moralmente responsables de este mal que se abstienen de impedir. Marc Neuberger (1997, p. 272) opina que cuando hay más de una persona testigo de algo, no hay una persona en particular que está destinada a actuar, por lo menos inicialmente. Es solamente cuando cada uno se da cuenta de la inacción de todos, que cada uno tiene el deber de intervenir. Esta hipótesis afecta únicamente la *responsabilidad* de los testigos. Establece que no pueden ser imputados por un mal que no impidieron. Sin embargo, como lo destaca el filósofo Marc Neuberger (1997 p. 273), esta hipótesis no puede justificar la indiferencia o negar la belleza moral de él que, sabiendo que no puede ser juzgado responsable de un mal que no impide, interviene a pesar de todo. Es efectivamente cuando acaba la responsabilidad, que empieza la belleza moral.

De mero testigo, la hija del verdugo pasa a ser cómplice pasivo cuando ofrece una cuerda de seda a su padre. Esta idea de cómplice pasivo nos lleva a cuestionar los límites de la responsabilidad moral acerca de las consecuencias indirectamente intencionales. Es decir, por lo que se refiere a la hija del verdugo, ¿cuál sería su responsabilidad en el ahorcamiento de futuras víctimas?. Ella quiso hacer el bien: no pudo soportar que la hija del marqués sufriera y entonces dio una cuerda más agradable a su padre. En consecuencia, se vuelve cómplice, primero pasivo y después activo (cuando el padre usa la cuerda de seda para el ahorcamiento). El relato nos invita a preguntarnos quién es responsable, la hija del verdugo o el verdugo, y si hay alguien más responsable que el otro.

En general, como lo destaca Robert Spaemann (Neuberger, 1997, p. 216), se define la responsabilidad del agente en relación con lo que quiso hacer. Es decir, considera que es solamente la intención que decide de la moralidad del acto. Cabe destacar lo que es exactamente la intención. El filósofo la define primero como el fin conscientemente buscado. “Dicho de otro modo, un estado de cosas que el agente selecciona entre las componentes de un futuro estado global del mundo y con respecto a los cuales los otros componentes son

definidos como medios o efectos indirectos” (traducción personal¹⁵, Neuberg, 1997, p. 217). Los medios, intencionalmente realizados, son también fines pero fines subordinados. En cuanto a los efectos indirectos, Robert Spaemann (Neuberg, 1997, p. 217) opina que son estados de cosas que no queremos realmente pero que toleramos puesto que es imposible cumplir sus propósitos sin producirlos. Si la responsabilidad dependiera solamente de la intención, el agente sería simplemente responsable de los medios elegidos y no de los efectos indirectos. Pero esto es contradictorio a la práctica común que dice que hay que renunciar a ciertos fines a causa de los efectos indirectos que están ligados. Se podría decir que cuando un agente elige como fin un elemento de una situación global, el agente busca/desea también esta situación en la cual los efectos indirectos se pueden prever. Debido a esta intención condicional, el agente acepta los efectos indirectos. A menudo, se pasa por alto estos efectos indirectos. El problema es que, por un lado, es imposible tomar en cuenta todos los efectos indirectos de nuestros actos, y, por otro lado, sería irresponsable retroceder solamente delante de los efectos indirectos conocidos y demostrados (Neuberg, 1997, p. 229).

Vemos entonces que es difícil juzgar a alguien por sus acciones. En “De cómo evolucionan los oficios del hombre”, el fin que buscaba la hija del verdugo era muy loable. Sin embargo, ella no había pensado que este acto la implicaría en el asesinato de un ser humano. Al final del relato, es muy probable que sollozara porque se dio cuenta del rol que jugó en el ahorcamiento de la hija del marqués. Es posible que, a diferencia de su padre, se sienta responsable.

Como acabamos de ver, la cuestión de la responsabilidad moral no es simple: depende de las situaciones, de la libertad de los agentes, de las personas que juzgan, etc. “Orden de matar” nos lleva a cuestionar otro aspecto de la responsabilidad moral: ¿cuál es la responsabilidad del ejecutante de una orden?. Lo interesante en este relato son las dos actitudes diferentes de dos protagonistas frente al mismo dilema: el hombre de Salta 1410 *elige* rechazar la orden de matar mientras que el hombre de Salta 1422 *elige* cumplirla. Esta orden es dada por un funcionario, o sea, un patrocinador. El patrocinador/sponsor es el que tiene otras personas bajo su dependencia y que es obviamente responsable de éstas (Ruano-Borbalan, 1997, p.66). “El poder hace responsable, porque la persona que obedece, en la medida misma que obedece, se descarga de su responsabilidad” (traducción personal¹⁶,

¹⁵ Texto original : « C’est-à-dire d’un état des choses que l’agent sélectionne parmi les composants d’un futur état global du monde et par rapport auquel les autres composants sont définis comme moyens ou effets indirects » (Neuberg, 1997, p. 217).

¹⁶ Texto original : « Le pouvoir rend responsable, parce que celui qui obéit, dans la mesure même où il obéit, se décharge de sa responsabilité » (Ruano-Borbalan, 1997, p.66)

Ruano-Borbalan, 1997, p.66). Sin embargo, la responsabilidad del sponsor no descarga enteramente la responsabilidad del patrocinado. No se puede decir que somos solamente ejecutantes. Como lo muestra el hombre de Salta 1410, uno siempre puede rechazar una orden. Es más, como subrayado anteriormente, somos siempre responsables cuando elegimos.

Para acabar, se encuentra en *Cuentos del exilio* otro microcuento que cuestiona la noción de responsabilidad: “El barquero”. Este relato nos lleva especialmente a cuestionar la idea de matar a una persona para salvar a otras. De hecho, el barquero echó de la barca a la tres viejas para salvarse y salvar a la vaca lechera que permitirá a la aldea sobrevivir. Según Judith J. Thomson (Neuberg, 1997, p. 189), el agente no puede violar el derecho fundamental de una persona para desviar sobre ella una amenaza que flotaba sobre otras. Pero, si el agente, con el mismo fin, no emplea medios susceptibles de constituir una tal violación, o medios que violan un derecho más o menos trivial de la persona, puede entonces desviar la amenaza. A la luz de esta hipótesis, es muy fácil entender porque el barquero no podía hacer lo que hizo; porque es moralmente culpable de su acto. Cuando echó a las tres mujeres de la barca, violó sus derechos fundamentales. Sin embargo, el relato no saca esta conclusión. Mejor dicho, no saca ninguna conclusión. No se dice explícitamente si el barquero es lapidado. No se sabe cómo es juzgado al final; si los habitantes de la aldea lo consideran jurídicamente responsable. Tampoco se dice explícitamente si el barquero es moralmente responsable. El narrador deja el final abierto, deja la responsabilidad al lector de sacar sus propias conclusiones.

3.3.2. Responsabilidad esencialmente altruista

Una segunda aceptación de la noción de responsabilidad se encuentra en las teorías de Ricoeur y Levinas. Opinan que la responsabilidad es esencialmente relacional y orientada hacia la figura del Otro. Dicho de otro modo, es en la relación con el Otro que se vive la experiencia de la responsabilidad. Esta concepción de la responsabilidad es también planteada en *Cuentos del exilio*, primero mediante la idea de responsabilidad de un extranjero y, segundo, mediante la idea de responsabilidad paternal incondicional.

En el relato titulado “Ferozes”, se trata de la responsabilidad en relación con el Otro desconocido. Se narra la historia de dos hombres, Carlitos y Don Pedro, quienes tienen un accidente de coche y ambos son gravemente heridos. Don Pedro, un hombre mayor, tiene miedo de la muerte mientras que Carlitos, un hombre más joven, acepta su destino. Después de un momento, cuando Carlitos ya ha muerto, llega un coche con tres hombres en el lugar del accidente. Estos tres hombres quienes pueden representar a la Santa Trinidad se sienten en cierta medida responsables de Don Pedro, un extranjero. Le preguntan: “¿Qué podemos hacer

por usted?” (Di Benedetto, 2007, p. 531). Este enfrentamiento con una víctima, una persona que necesita ayuda, les hace responsables. Como lo afirma Levinas, “la responsabilidad surge en el momento en el cual el Otro me afecta, y esta afectación me hace a mi pesar responsable” (traducción personal¹⁷, Ruano-Borbalan, 1997, p. 12). Este filósofo opina que el prójimo es el que irrumpe en el mundo racionalmente totalizado del sujeto y que hace pedazos la supuesta síntesis totalizadora de la filosofía del ser. Es decir, el Otro/prójimo me interpela por su fundamental fragilidad, o sea, lo que Levinas llama el rostro. El rostro del prójimo me descentra y me invita a respetar su alteridad. Me vuelvo responsable de él. Es entonces el prójimo que encarna para mí la llamada del deber. En “Ferozes”, Don Pedro, que representaría al prójimo, irrumpe literalmente en el mundo de los tres otros hombres: ruge “¡Se me acaba la vida! ¡Se me acaba!” (Di Benedetto, 2007, p. 531). Después, cuando uno de los hombres intenta tranquilizarlo diciéndole que tendrá otra vida, Don Pedro grita “¡No! ¡Ésta es la vida!” (Di Benedetto, 2007, p. 531) y, finalmente, “¡No hay cielo! ¡No hay cielo!” (Di Benedetto, 2007, p. 532). No es solamente el rostro de Don Pedro que les interpela sino también el discurso de este hombre mayor les interpela literalmente. Al final del relato, vemos que sus palabras tuvieron una repercusión sobre los tres hombres:

Al surgir de esa nada, uno mirará hacia el campo, adonde está el otro con vómito, y el que aún ha de guardar la actitud recogida reactivará su mente con la memoria de cada párrafo del diálogo feroz, y se dirá con energía: ‘Esas cuestiones para mí no existen. Todo lo que aquí se ha dicho, ni se ha dicho ni se ha oído’ (Di Benedetto, 2007, p. 532).

Estas tres reacciones encarnan tres reacciones posibles frente a la muerte: el asco, el miedo/rechazo y la aceptación.

Esta idea del rostro del prójimo que me hace salir de la Totalidad que había constituido se encuentra también en “Hombre de escasa vida”. En este relato, a diferencia de “Ferozes”, es literalmente el rostro del prójimo que interpela a la chica de la barandilla. Mejor dicho, se trata en este caso de la importancia de la mirada. La mirada del “Discreto Enamorado”, un hombre mayor que pasa cada día delante de la chica, la saca de su mundo racionalmente totalizado:

Él viene, pero puede creerse que sin verla, con la mirada perdida como ella lo imaginaba, aunque en el momento de cruzarse, la una como el otro, él clave la mirada en ella, como algo duro y caliente, como si quisiera cogerla en el aire (Di Benedetto, 2007, p. 520).

¹⁷ Texto original : « la responsabilité naît dans l’instant où l’autre m’affecte, et cette affectation me rend responsable malgré moi » (Ruano-Borbalan, 1997, p.12).

Después de este encuentro, la chica lamenta no haber podido ver los ojos del hombre. Es al final del relato que ve los ojos en frente y de cerca: “El muerto la tiene ella en los ojos, como impresa o fotografiada. Ella en la mirada.” (Di Benedetto, 2007, p. 521).

En “Extremadura” se puede observar también esta responsabilidad del prójimo desconocido. Como lo veremos a continuación (ver 4.2.3. Protagonistas bíblicos o cristianos), narra la historia de un hombre pobre que recibe un trabajo y después, durante su pausa, decide pasearse por la ciudad. Entra en una iglesia y después del oficio, se confiesa al sacerdote diciéndole que es pobre y que se llama Francisco. Podemos considerar que el jefe del Hotel del Rey de las Navas se sintió responsable de este pobre hombre que le pidió trabajo y por esto le concedió un trabajo al instante.

Esta interpretación de “Extremadura” hace eco con el relato titulado “Encuentro”. En este relato, una mujer ve a un hombre que no había visto desde hace mucho tiempo. Este encuentro –aunque no se dice explícitamente porque– la apena y ella se refugia en los servicios donde se abandona a su pena. Después, entra otra mujer en los servicios. No hay nada que le obliga a ayudar a esta mujer desconocida. Sin embargo, se siente responsable de esta mujer: “La examina, sin hablar, buscando la manera buena de sacarla de esa desesperación. Pone sus dedos delicados en la nuca de ella, para hacerle sentir su presencia y un consuelo” (Di Benedetto, 2007, p. 536).

A continuación, Christopher Cowley (2014, p. 135) opina que existe una especie de responsabilidad futura. Es decir, ser responsable de algo que todavía no sucedió. Esta especie de responsabilidad futura está asociada con un rol ocupacional. Este papel-responsabilidad (“role-responsibility”) implica ser responsable *de* y *ante* la otra persona en virtud del papel que uno ocupa. Por ejemplo, un padre es responsable de y ante sus hijos. Ser responsable *de* significa que debes responder de ellos, cuidar/encargarte de ellos como lo requiere tu rol. Ser responsable *ante* los beneficiarios significa reconocer sus derechos a tu pericia, atención y cuidado, reconocer sus derechos a criticarte. Por lo que se refiere a *Cuentos del exilio*, nos interesa particularmente la noción de responsabilidad paternal incondicional puesto que aparecen a menudo figuras paternas. Christopher Cowley (2014, p. 145) califica la responsabilidad paternal de incondicional. Es decir, la responsabilidad existe sin tener en cuenta lo que el hijo es, o hace, o se vuelve.

“En busca de la mirada perdida” ilustra perfectamente esta idea de responsabilidad paternal incondicional. Se narra la historia de un padre en una ciudad futura. Un día, su hijo, Aldo, se enfermó. Sus padres decidieron emigrar a una Comarca subdesarrollada para acompañar al hijo hasta su muerte. Eligieron entonces vivir en condiciones mucho más

modestas para no hacer falta a su hijo: “Hemos preferido el campo, donde puedo aplicar mis conocimientos de agricultura. Poseemos una granja y su producción nos sustenta, pese a las depredaciones de los animales rapaces que merman el número de aves y ganado menor” (Di Benedetto, 2007, p. 517). Por consiguiente, cumplen el primer aspecto de la responsabilidad parental incondicional destacado por Christopher Cowley (2014, p. 146): el estado permanente ‘de guardia’, o sea, estar siempre listo para asistir a su hijo a cada hora del día o de la noche. Cumplen también el segundo y tercer aspectos de este tipo de responsabilidad. A saber, los padres están dispuestos a tomar la incondicional responsabilidad de cualquier niño que nace y están también dispuestos a asistir y proteger al hijo, por el resto de su vida, sin tener en cuenta lo que el hijo hace o se vuelve. En “En busca de la mirada perdida”, los padres respetan esta responsabilidad incondicional visto que acompañan a su hijo en todo momento de su vida, tanto en momentos alegres como en la enfermedad y la muerte: “Mi pequeño doliente murió. Pero estuve –estuvimos– con él esos cinco meses y catorce días. Suavemente cesaba su vida” (Di Benedetto, 2007, p. 517).

No obstante, la mayoría de los padres en *Cuentos del exilio* hacen mucha falta a sus hijos. No cumplen su incondicional responsabilidad de padre. Hay por ejemplo el padre en “Así de grande” que mata a su hija y a su esposa, o el padre en “Bueno como el pan” que vive en exilio y entonces no puede estar físicamente presente con los suyos. Es más, como ya hemos destacado anteriormente, este padre está lejos de su familia, exiliado, pero no deja de sentirse responsable de ellos:

El padre se está panificando. Se vuelve pan, se dora y se seca, se resquebraja. Luego sopla un poco de viento y como el pan se deshace, el aire carga con él y generosamente distribuye las migas a las palomas que entretienen el hambre rondando sobre el techo del aparcamiento de coches. (Di Benedetto, 2007, p. 539).

La panificación del padre puede ser interpretada a la luz de la noción de responsabilidad: el padre transformado en pan se da para su familia (simbolizada por las palomas) para que tengan una vida de paz y serenidad. No quiere apoyarlos simplemente económicamente sino también espiritualmente para que tengan una vida buena.

3.4. Hacia un cuestionamiento de la humanidad: humanización de los objetos

Frente a estas cuestiones sobre la responsabilidad moral, *Cuentos del exilio* se interroga sobre qué es ser humano, qué es lo que nos diferencia de los objetos y animales. Este cuestionamiento aparece, entre otras cosas, por la puesta en escena de objetos humanizados que contrasta fuertemente con la maldad –quizás bestialidad– de ciertos protagonistas. De hecho, en la serie de relatos reunidos bajo el título “Espejismos”, encontramos una gran parte de estos relatos en los cuales se atribuyen cualidades propias de los seres humanos a objetos y en particular a espejos. Según Claude LeBigot, “la prosopopeya consiste en poner en escena a los ausentes, a los muertos, a los seres sobrenaturales o más aún a los objetos, dándoles la palabra y los sentimientos o haciéndoles actuar. Esta manera de dar la vida al ausente es una manera de hacerle testigo, juez, acusador, etc.” (traducción personal¹⁸, Bensoussan y Le Bigot, 1992, p. 153). Como lo acabamos de ver en la sección dedicada a la recurrencia del motivo de la muerte y de la violencia (ver punto 3.2.2.), la mayoría de los protagonistas asesinos de *Cuentos del exilio* no tienen remordimientos, no se sienten culpables. Pensamos por ejemplo en el protagonista de “El barquero”. Estos personajes son entonces parecidos a objetos. No están afectados por sus acciones. Otros protagonistas son más parecidos a animales visto que no usan su “logos”, es decir, su facultad de lenguaje y razonamiento. En contraste, en algunos relatos de “Espejismos”, los objetos son humanizados, tienen sentimientos.

Por ejemplo, en “Ligados”, el protagonista es un espejo. Este microcuento es uno de los más breves del compendio; se extiende en menos de una línea: “El espejo ebrio a la fea: ‘Nos odiamos’” (Di Benedetto, 2007, p. 543). Vemos entonces que el espejo se parece a un ser humano: está animado por un sentimiento de odio.

El desamparo del espejo frente a su situación en la cual aparece prisionero (él puede hablar y sentir pero no puede moverse, no está verdaderamente libre como los seres humanos) se ve en otros microcuentos como “Saloon”, “Sacalenguas”, “Denuncia”, “Ligados”, “El enamorado”, “Precocidad”, “Shakespeare” y “Las manchas”. Estos espejos pueden entonces ser interpretados como alegorías de los ciudadanos argentinos que durante la guerra sucia vivieron bajo una dictadura. Igualmente a los espejos de “Espejismos”, los argentinos carecieron de libertades. Es más, el título mismo de la colección de microrrelatos,

¹⁸ Texto original: « La prosopopée consiste à mettre en scène les absents, les morts, des êtres surnaturels ou même des objets en leurs prêtant paroles et sentiments ou en les faisant agir. Cette façon de donner vie à l’absent est une manière de le rendre témoin, juge, accusateur, etc. » (Bensoussa y Le Bigot, 1992, p. 153).

“Espejismos”, alude a este aspecto. Espejismo significa ilusión, en otras palabras, concepto o imagen sin verdadera realidad.

En cuanto a “Las manchas”, pone en escena a un espejo que, paralelamente a los otros espejos de la colección, tiene problemas: las personas que se miran en él le dejan “cochambres negras” que son un “residuo del alma” (Di Benedetto, 2007, p. 543). Se puede interpretar este minirrelato como una alegoría de las huellas dejadas por los seres humanos de paso. Las manchas, las “cochambres negras” serían estas huellas. Es más, según Ricoeur (1967, p. 36), una primera imagen simbólica para representar la falta es la mancha, el desecho. Podemos entonces interpretar las “cochambres negras” del relato de Di Benedetto como las faltas que hacen los seres humanos.

El relato titulado “Shakespeare” va más lejos que los otros minirrelatos con espejos humanizados. Es decir, en este microrrelato se introduce una duda acerca de la existencia misma de los seres humanos. De hecho, en “Shakespeare”, el espejo dice al famoso escritor inglés: “Puedes ser o no ser, pero no te lo creas, porque no eres: soy” (Di Benedetto, 2007, p. 543). Esta idea será analizada más adelante (ver 4.3. Intertextualidad con un gran *topos* de la literatura: *Hamlet* de Shakespeare).

4. Exploraciones intertextuales: la Biblia, *Hamlet* y lo fantástico

La intertextualidad es una de las estrategias destacadas por Irene Andrés-Suarez que permite reducir el microrrelato a su mínima extensión. De hecho, permite a los autores de microficción “[...] evocar con muy pocas palabras, con una gran economía verbal, una compleja red de imágenes y de ideas que forman parte del patrimonio universal [...]” (Andrés-Suárez, 2010, p. 82). Es también posible que permita plasmar lo incomunicable como lo veremos a continuación.

La intertextualidad puede ser de dos tipos: formal o temática. Entre los moldes tradicionales más empleados, hay la fábula, la parábola, la leyenda, el diario, el género epistolar y el policiaco. Por lo que se refiere a *Cuentos del exilio*, nos interesaremos primero por la intertextualidad formal. De hecho, las parábolas son formatos recurrentes en la Biblia. Es más, Avelar afirma que “las alegorías son semejantes a las parábolas en las cuales las reglas de verosimilitud no están infringidas dentro del cuento, pero más bien suspendidas a priori, como un requisito para que la historia pueda desarrollarse” (traducción personal¹⁹, 1999, p. 69). Luego, nos volcaremos sobre la intertextualidad temática visto que muchos de los relatos de Antonio Di Benedetto establecen una relación con los *topoi* de la tradición (personajes o escenas paradigmáticas de la literatura universal).

4.1. Intertextualidad formal: la parábola

Como ya hemos visto, se encuentran muchas alegorías en *Cuentos del exilio*. Este aspecto de la obra de Di Benedetto remite a la Biblia. Parábolas y alegorías son efectivamente formatos recurrentes en la Biblia. Muchos de los relatos del Antiguo Testamento son simbólicos, como Adán y Eva, Edén, la Serpiente, la Fruta Prohibida, Caín y Abel, el Diluvio etc. (Nève, 2012, p. 249). Es más, según Wénin (2001a, p. 9), los relatos míticos del Génesis hacen pensar en cosas fundamentales de la vida, en preguntas universales. En cuanto al Nuevo Testamento, encontramos parábolas de Cristo. Hay historias que describen el Reino de Dios y como funciona. Otras tratan de temas diversos como la oración, el orgullo, el perdón, los bienes materiales o la naturaleza de Dios (Dubost, et al., 1989, pp. 172-173). Sus características son las siguientes: contienen un punto clave, son cortas y eviten toda descripción superflua, son basadas en la vida cotidiana, pueden esconder tanto que revelan y

¹⁹ Texto original: “They are akin to parables in which the rules of verisimilitude are not violated within the tale, but rather suspended a priori, as a requirement for the story’s very unfolding. Only by suspending verisimilitude can they set the stage to recount the monstrosity that is their proper object.” (Avelar, 1999, p. 69).

para acabar, sirven para revelar los misterios del Reino de Dios. Estas características se encuentran también en *Cuentos del exilio* de Di Benedetto. La mayoría de los relatos en esta obra son de hecho microcuentos. En consecuencia, se basan en un momento clave de la vida de los protagonistas y van al grano, o sea, evitan toda descripción superflua. Además, Di Benedetto pone en escena a protagonistas en situaciones familiares de la vida cotidiana. Finalmente, ya hemos mostrado varias veces que la indeterminación es muy presente en *Cuentos del exilio*. Dicho de otro modo, el escritor argentino deja el final de sus relatos abiertos para hacer pensar a los lectores y para que descubren ellos-mismos lo que los relatos esconden.

4.2. Intertextualidad temática: intertexto bíblico

4.2.1. Recurrencia de la encarnación del mal

Como ya destacado, el mal adquiere formas muy diversas en los relatos de *Cuentos del exilio*: formas directas en relatos saturados por la violencia (por ejemplo en “El barquero”, “Así de grande” y “Orden de matar”) y formas indirectas a través de la humanización de los objetos (ver sección 3.4.). Al lado de éstas, el mal aparece en la obra dibenedettiana mediante la alusión a historias bíblicas en las cuales aparecen encarnaciones del mal.

La tradición judía-cristiana presenta a veces al mal, el rechazo de Dios, el odio del amor, como una persona o un grupo de personas –los Demonios, el Diablo, Lucifer, Satán,... (Nève, 2012, p. 200). Algunos demonios aparecen en la Biblia donde representan las fuerzas del mal –como Asmodeo, Lilit o Azabel (Gerard, 1989, p. 261). Estos demonios, ‘bestias’ misteriosas, aparecen en lugares desiertos de los cuales la desolación conviene a su naturaleza siniestra. Es más:

[...] el judaísmo identificará a los demonios con los ángeles caídos, ‘espíritus impuros’ en rebelión contra Dios. El diablo o Satán es su príncipe, dicho a veces por excelencia ‘el Demonio’ en la terminología cristiana que adopta fácilmente esta asimilación. Los textos del Nuevo Testamento lo invitan: ponen los espíritus malos en estrecha relación con Satán, ‘él que extravía el mundo entero’, echado del cielo ‘con su ángeles’ [...] (traducción personal²⁰, Gerard, 1989, p. 261).

Por lo que se refiere al diablo, la palabra viene del griego y significa ‘él que divide’, particularmente por la murmuración o la calumnia, a menudo con el odio y la envidia. La

²⁰ Texto original : « [...] le judaïsme identifiera les démons aux anges déchus, ‘esprits impurs’ en rébellion contre Dieu. Le diable ou Satan est leur prince, dit parfois par excellence ‘le Démon’ dans la terminologie chrétienne qui adopte volontiers cette assimilation. Les textes du Nouveau Testament y invitent : ils mettent les esprits mauvais en relation avec Satan, ‘celui qui égare le monde entier’, jeté du ciel ‘avec ses anges’ [...] » (Gerard, 1989, p. 261).

palabra ‘diablo’ puede ser el equivalente de ‘demonio’ en el sentido peyorativo. Sin embargo, se trata en general del Demonio por excelencia, promotor de las fuerzas del mal y príncipe de los espíritus malos. El apocalipsis asocia claramente a este Diablo con Satán y con la antigua serpiente que inspiró el pecado de nuestros primeros padres, Adán y Eva. El Diablo aparece además en actividades perversas en numerosos textos del Nuevo Testamento. Es más:

Es el tentador, y él de Cristo mismo, el asolador de la Palabra de Dios, el padre de la mentira y de los mentirosos, el instigador de traición, el tirano de los que posee. [...] Fiera siempre cazando, ‘tal como el león rugiendo’, busca quien devorar. Condenado, tiende sus trampas e intenta llevar en su propia condena a los más débiles, que no le resisten, o a los imprudentes que ceden a sus maniobras (traducción personal²¹, Gerard, 1989, p. 269).

El diablo, figura recurrente en *Cuentos del exilio*, aparece primero vinculado con lo cómico y lo grotesco, por ejemplo en “El lugar del Malo” y en “La búsqueda del diablo”. No se trata entonces directamente de una intertextualidad bíblica sino que concierne un tema/protagonista, el mal, que aparece mediante diversas formas en la Biblia. En “El lugar del Malo”, un narrador extradiegético cuenta, en presente del indicativo, la historia de un niño que habla con su tío durante una sobremesa. El niño quiere saber si es verdad que el Malo, el diablo se esconde debajo de las escaleras. El tío intenta explicarle que no; que el diablo no se encuentra debajo de las escaleras. Le dice que no es más que una creencia popular y que:

[...] para aceptar o rechazar una superstición, igual que pasa con los proverbios, conviene tratar de saber o imaginar si corresponden a algo que le ocurrió a alguien o a muchos y en el caso de los temores y las prohibiciones, si los consejos, en su origen, están fundados en una experiencia y un razonamiento sensatos” (Di Benedetto, 2007, p. 526).

Alberto, el niño, quiere desafiar a su tío y pasa entonces debajo de una escalera. Sin embargo, no ve que hay una cuerda y cae sobre él un cubo de pintura. Durante la sobremesa siguiente, Alberto le jura no haberla visto y le cuenta lo que pasó. Al final dice que ahora tiene la experiencia.

Lo que nos interesa más en este microcuento es la explicación que da el tío de Alberto acerca de la creencia popular:

—...porque mira, Alberto, te diré que es una superstición, pero tiene que ver con una circunstancia derivada de la historia sagrada aunque no pertenezca propiamente a ella. Se origina en la costumbre de algunos pintores de la Edad Media en cuanto a su forma de

²¹ Texto original : « Il est le tentateur, et celui du Christ lui-même, le ravageur de la Parole de Dieu, le père du mensonge et des menteurs, l’instigateur de trahison, le tyran de ceux qu’il possède. [...] Fauve toujours en chasse, ‘tel le lion rugissant’, il cherche qui dévorer. Condamné il tend ses filets et travaille à entraîner dans sa propre condamnation les faibles, qui ne lui résistent pas, ou les imprudentes qui donnent prise à ses manœuvres » (Gerard, 1989, p. 269).

representar la Crucifixión de Cristo. Lo pintaban en los momentos anteriores al descendimiento, con la cabeza volcada de un costado, todavía en la cruz, y apoyada a ésta la escalera que utilizó uno de sus verdugos. Debajo de la escalera, el pintor ponía el diablo. De ahí que de tanto ver pinturas de este tipo en la gente se hiciera la idea de que el diablo habita o se agazapa bajo las escaleras. Y como el diablo representa lo contrario del amor y la caridad, refleja el Mal y el daño, el Mal con mayúscula...

[...]

–Pues te diré, Alberto, que aunque ya no se crea que el diablo se acurruque bajo las escaleras, ha quedado, como un destello de la conciencia colectiva de los pueblos, que el daño o el peligro puede esconderse al resguardo de las gradas. Es el sentido de lo disimulado y oculto. (Di Benedetto, 2007, p. 526).

Vemos entonces que “El lugar del Malo” no concierne directamente una historia bíblica particular sino que trata de un motivo central de la religión cristiana. Al final del relato, Alberto dice que tiene la experiencia y el relato se acaba con esta frase. Por consiguiente, el lector se pregunta de qué experiencia se trata, qué significa exactamente. Además, cuando Alberto explica su desventura a su tío, le dice: “No lo vi, lo juro” (Di Benedetto, 2007, p. 527). Esto plantea una pregunta: ¿Qué es lo que no vio? o ¿quién es lo que no vio?. Es probable que el lector se imagine que Alberto habla del diablo pero no puede estar seguro de que sea esto. El narrador comenta la explicación de Alberto: “El tío se abstiene de preguntar qué es lo que no vio. Él lo dirá [...]” (Di Benedetto, 2007, p. 527). Al mismo tiempo que el tío, el lector se da cuenta de que la desventura de Alberto no tiene nada que ver con un diablo escondido debajo de una escalera. De hecho, la desventura está vinculada con un hilo de metal y un cubo de cal que cayó sobre el sobrino.

A continuación, en “La búsqueda del diablo”, Antonio Di Benedetto nos presenta la búsqueda del Malo como absurda. En este microcuento, un narrador externo cuenta el fin de vida de Eudosio, un alquimista y sabio, que dedicó su vida a la búsqueda del diablo pero que nunca lo encontró. Eudosio está en su lecho de muerte y su mujer le susurra: “–Gastaste tus días y tus noches en pos del diablo y lo tenía en casa: el diablo soy yo. Hice contigo tres hijos, con los que ayudaste a multiplicar los males del mundo. Uno matará a su hermano, después que éste haya robado y cortado cabezas; el tercero es mercader” (Di Benedetto, 2007, p. 570). Por consiguiente, la búsqueda de Eudosio es absurda. El relato nos dice que el mal puede aparecer bajo cualquier forma y que es omnipresente. No existe ‘un diablo’ que incorpore todo el mal del mundo. El fracaso de la búsqueda puede también simbolizar la imposibilidad del hombre para resistir al mal.

Hay que señalar que “La búsqueda del diablo” no hace solamente referencia al diablo, figura bastante recurrente en la Biblia, alude también a la historia bíblica de Caín y Abel, a los

diez mandamientos de Dios y a algunos de los siete pecados capitales. Cuando la esposa de Eudasio le susurra que uno de sus hijos matará a su hermano, remite implícitamente a la historia de Caín, el triste héroe del primer asesinato. Caín, empujado por la celosía, mata a su hermano Abel. Después, está desterrado y condenado al vagabundeo (Gerard, 1989, pp. 175-176). En cuanto a los diez mandamientos de Dios, los protagonistas de “La búsqueda del diablo” no los respetan. Estos diez mandamientos fueron dados a Moisés durante el Éxodo y definen la Alianza con el Pueblo elegido:

1. Amarás a Dios sobre todas las cosas (Éxodo 20:2-3)
2. No harás ídolos (Éxodo 20:4-6)
3. No pronunciarás el nombre de Dios en vano (Éxodo 20:7)
4. Santificarás el día del Señor (Éxodo 20:8-11).
5. Honrarás a tu padre y a tu madre (Éxodo 20:12).
6. No matarás (Éxodo 20:13).
7. No cometerás actos impuros (Éxodo 20:14).
8. No robarás (Éxodo 20:15).
9. No dirás falsos testimonios ni mentirás (Éxodo 20:16).
10. No codiciarás los bienes ajenos (Éxodo 20:17).

Es posible que Eudasio no respete el primer mandamiento puesto que es obnubilado por su búsqueda del diablo. Además, es probable que se considere superior a Dios: “[...] se propone, sencillamente, destruirlo [el diablo]” (Di Benedetto, 2007, p. 570). En cuanto al sexto mandamiento, Eudasio quiere matar a su mujer pero no es capaz hacerlo: “El moribundo ha escuchado sin poder impedirlo. Quisiera matarla, pero apenas consigue decirle [...]” (Di Benedetto, 2007, p. 570). Uno de sus hijos tampoco respetará este mandamiento: “[...] matará a su hermano” (Di Benedetto, 2007, p. 570). Además, la mujer de Eudasio puede encarnar al Malo/diablo, ella hizo todo lo posible para que su marido no encuentre al diablo:

Hurté tu tiempo y no te di sosiego para cavilar: cuando estabas concentrado en tus cavilaciones, yo enfermaba aparatosamente y tú te distraías para atenderme.

Te daba el gusto, con exceso, en las comidas (sopas espesas, tocino grueso, callos, especias picantes que enseguida reclaman más vino) y tú engordabas, te embriagabas y tu pensamiento se ponía pastoso.

El moribundo ha escuchado sin poder impedirlo. Quisiera matarla, pero apenas consigue decirle:

–Pérfida mujer, ¿qué ganabas con eso?

–Que no encontraras al diablo. (Di Benedetto, 2007, p. 570).

En este extracto, se alude también a dos de los siete pecados capitales: la gula y la pereza. Estos pecados capitales aparecen en la Biblia aunque no en una lista bien definida. Es en el siglo XIII cuando Santo Tomás de Aquino las listó en su *Suma Teológica*. Hay que subrayar

que la palabra ‘capital’ no hace referencia a que sea el pecado de mayor importancia, sino que son el origen del resto de los pecados.

En “Asmodeo, anacoreta” aparece un verdadero personaje de la Biblia, un verdadero diablo en carne y hueso. Como lo indica el título, en este relato, un narrador externo narra en pasado la historia de un ermitaño. Anacoreta significa efectivamente “persona que vive en lugar solitario, entregada enteramente a la contemplación y a la penitencia” (definición del DRAE). El ermitaño llamado Asmodeo erró por el desierto durante mucho tiempo. Huyó de toda presencia humana hasta el día en que decidió ir a un oasis. En las calles, los hombres se apartaban a su paso y lo miraban con repugnancia y desdén. A pesar de esta actitud, decidió quedar un poco en la civilización. Se acercó a unos desperdicios y atendió su hambre. Un hombre se compadeció de Asmodeo y le preguntó qué deseaba. A la gran sorpresa del hombre, el anacoreta le pidió un espejo. El hombre le trajo el objeto. Después, el ermitaño se miró en el espejo y al cabo de unos instantes de concentración, le apartó de sí. El hombre era aún más asombrado y le interrogó: “Cómo, ¿acaso tienes miedo de ti mismo...?” (Di Benedetto, 2007, p. 554). El anacoreta le contestó: “Sí, porque me he visto a través de la mirada de los otros hombres” (Di Benedetto, 2007, p. 554). Después, Asmodeo volvió al desierto. Sin embargo, no estaba más solitario: un perro lo seguía y él lo aceptó.

Si el lector conoce bien –muy bien– la tradición bíblica, se dará cuenta de que Asmodeo es en realidad un personaje de la Biblia. Asmodeo es un espíritu malo que mató los siete maridos sucesivos de Sara, la hija de Ragüel, antes de que se casara con Tobias. El ángel Rafael le ayudó a apartar a este demonio que tiene ascendiente sobre aquellos que se casan para la única satisfacción de los sentidos y no sobre los esposos que elevan su espíritu hacia Dios. Asmodeo así puesto en fuga, se refugió en el desierto, lugar desolado que conviene para los malos; en Egipto, país de todas las infamias según los hijos de Israel. Allá fue encadenado por el ángel. (Gerard, 1989, p. 109). Sin embargo, el Asmodeo de Antonio Di Benedetto no aparece encadenado. Está errando en el desierto. Puede ser que logró liberarse de las cadenas y ahora está buscando a recién casados. Por otra parte, es más probable que Asmodeo quiera arrepentirse porque se dice que es un anacoreta, es decir, una persona dedicada plenamente a la penitencia. Además, no hay indicios que nos den a pensar que Asmodeo es un demonio, una persona mala. Es más, cuando acepta la compañía del perro, se muestra bastante generoso visto que dice que tendrá que encontrar alimento para dos personas. Son más bien los hombres los que encarnan el Mal (como lo hemos visto en el punto 3.2.2. Recurrencia del motivo de la muerte y de la violencia).

“Gracias a Dios”, otro relato del compendio, trata de la moral cristiana, o más bien de la falta de respeto de ésta. Un narrador extradiegético narra en presente del indicativo el encuentro, en un aeropuerto, de una mujer con un extranjero que escribe sobre el amor dentro de los límites de la moral cristiana. Hablan un rato y cuando el hombre aprende que la mujer es cristiana, le pregunta si se atiene a sus principios en su conducta. Ella le contesta: “–Gracias a Dios, no” (Di Benedetto, 2007, p. 569). Y el relato se acaba con esta declaración. Como no se sabe mucho sobre el extranjero y la mujer cristiana, es posible que el lector considere al hombre como el diablo que intenta seducir a la mujer cristiana. Esto remite por ejemplo a la serpiente del Génesis que sedujo a Eva o al diablo que aparece frente a Jesús cuando pasa cuarenta días en el desierto.

Un último relato en el cual se trata del mal se titula “Dos hermanos”. En este relato, el protagonista busca cargar la responsabilidad de sus errores sobre otra persona, en vez de cuestionar su propia conducta. Al final del relato, susurra a la cabeza de hombre: “Abel” (Di Benedetto, 2007, p. 552). El narrador agrega que “es un susurro plasmado de culpa” (Di Benedetto, 2007, p. 552). Con este final, Antonio Di Benedetto hace directamente referencia a la historia bíblica de Caín y Abel. En el Génesis, se narra que Adam y Eva tienen dos hijos, Caín y Abel. Abel se vuelve pastor, personificando los pueblos pastores nómades, mientras que su hermano, Caín, encarna a los sedentarios cultivando la tierra. Cada uno ofrece a Iahvé algunos productos de su industria; es un acto de adoración para con el Creador. Iahvé admite la ofrenda de Abel y se desvía de la de Caín porque era avaro e interesado. Furioso, Caín asesina a su hermano. Abel se vuelve la primera víctima de la maldad humana. Esta historia simboliza también el drama de los hombres entre sí. Dicho de otro modo, este mito subraya la reprobación divina del fratricidio que comete todo hombre que toma la vida de otro (Gerard, 1989, p. 175). Además, la tradición cristiana considera el sacrificio de Abel como una prefiguración del sacrificio de Cristo (Gerard, 1989, pp. 6-7). Este tema que aparece también con frecuencia en *Cuentos del exilio* será analizado en la sección siguiente.

Podemos preguntarnos por qué Di Benedetto eligió vincular “Dos hermanos” con un mito bíblico. Dicho de otro modo, qué trae o sobreentiende este final particular (cuando el protagonista susurra el nombre Abel). Para entender esto, debemos recordar cómo se puede interpretar el mito bíblico. Según André Wénin (2001a, p. 52), Caín es la historia del hombre que se deja rebosar de una violencia inhumana. Esta violencia está desencadenada por la envidia y sume a Caín en la soledad, el vagabundeo, la muerte porque ha eliminado el otro quien, según ello, no es más un hermano, sino un estorbo, un rival. Esta soledad, consecuencia

del fratricidio, aparece en el relato de Di Benedetto. El final, el vínculo con el fratricidio bíblico, permite explicar la causa de la soledad inicial del protagonista.

El mito bíblico es también la historia del fracaso de Dios que da la oportunidad al celoso, pero nada es posible para él si no abre su corazón a la verdadera fraternidad, que consiste en compartir la felicidad del otro (Wénin, 2001a, p. 52).

Recordemos también que, en la Biblia, la violencia se origina en la codicia. El mito de Caín y Abel nos pone en guardia contra esto. Además, en el Nuevo Testamento, se encuentran ecos a este texto. Hay por ejemplo la epístola de Jacques en la cual se habla del origen de los conflictos, o la carta de Judes en la cual se advierte contra el camino de Caín. Esta idea de la codicia como desencadenador de la violencia la encontramos en un microrrelato de Di Benedetto titulado “Orden de matar” como lo hemos visto en la parte dedicada a la recurrencia del motivo de la muerte y de la violencia (ver sección 3.2.2.).

Finalmente, todas estas confrontaciones con el mal desembocan en diferentes reacciones: una parte de los protagonistas de *Cuentos del exilio* se dejan seducir por este mal, otros luchan contra este enemigo y, por fin, hay protagonistas que se sienten desesperados, abandonados y se quejan. En “Hombre en un agujero”, el protagonista que ha caído en un pozo “da gritos perentorios, luego lastimeros [...]” (Di Benedetto, 2007, p. 590). Esta queja remite a ciertos salmos de la Biblia. Paralelamente a los salmos en los cuales el sufrimiento del suplicante es expresado de manera excesiva, es posible que el narrador de “Hombre en un agujero” exagere la situación del protagonista para lograr transmitir su sufrimiento y desesperación. Esta exageración en los salmos permite también sobreentender que “[...] la lucha entre bien y mal es siempre una cuestión de vida o de muerte y que, por consiguiente, hay siempre algo radical que se juega” (traducción personal²², Wénin, 2001b, p. 36). Es más, el justo es testigo de la aniquilación del bien en el cual cree y el mal revela paso a paso su proyecto de muerte. Además, en los salmos, el suplicante siente que el mal es más fuerte que él pero piensa también que Dios es más fuerte que el mal y, por consiguiente, reza. Este mal aparece en los salmos como algo que opresa, enferma, tortura; algo que se impone tanto que solamente tenemos las armas del mal para luchar contra éste (Wénin, 2001b, p. 40). Sin embargo, a diferencia de la Biblia, en “Hombre en un agujero”, no hay nadie, ni Dios ni un ser humano, que salve al protagonista.

²² Texto original : « [...] la lutte entre bien et mal est toujours une question de vie ou de mort et [...] par conséquent, rien ne peut être laissé au hasard dans la mesure où il y a toujours quelque chose de radical qui se joue » (Wénin, 2001b, p. 36).

4.2.2. La crucifixión de Cristo, o sea, el sacrificio supremo

En *Cuentos del exilio*, la intertextualidad bíblica no se limita a la figura del Malo. De hecho, muchos relatos del escritor argentino aluden efectivamente a la crucifixión, o sea, al sacrificio supremo de Cristo.

Un primer relato en el cual se remite al sacrificio supremo de Jesucristo se titula “De cómo nacen los hombres libres (II)”. Como ya explicado, este microrrelato narra la historia de un pueblo sometido a un dictador. Este dictador llamado el Señor de la Maza conservó a un único Hombre Libre y lo hizo prisionero. Después de un tiempo, se atrevió a exhibir al prisionero, él cual intentó hablar a los ciudadanos pero un guardia le impidió. Más tarde, los ciudadanos demandaron a verle de nuevo y el Señor de la Maza se vio obligado acceder a su demanda: “[...] llevó al Hombre Libre en una cruz de leño” (Di Benedetto, 2007, p. 575). Sin embargo, le cortó la lengua para que no pudiera hablar con el pueblo. Cuando vieron esto, los ciudadanos se rebelaron. Lo que más nos interesa aquí es la manera en la cual aparece el Hombre Libre. De hecho, el dictador lo lleva en una cruz lo que alude directamente a la crucifixión de Jesucristo. Paralelamente al Cristo, este Hombre Libre es crucificado y el pueblo quiere saber lo que el prisionero quiere decir. Esto remite a la Buena Noticia anunciada por el Cristo. Además, el Cristo dio su vida por los seres humanos, para reconciliarnos con Dios (Gerard, 1989, p. 1218). En “De cómo nacen los hombres libres (II)”, parece que el último de los Hombres Libres dé su vida –por lo menos, su lengua– para el pueblo. El dictador le corta la lengua para que no pueda más comunicar con los ciudadanos. Paralelamente a la crucifixión de Cristo después de la cual los Hombres se dieron cuenta de lo que hizo para ellos, en el microcuento de Di Benedetto, el pueblo se rebela contra el dictador.

Este motivo del sacrificio supremo aparece también en “Bueno como el pan”. Sin embargo, en este relato, el sacrificio supremo, o sea, el hecho de dar su vida para otros, no va parejo con una crucifixión sino con la panificación del hombre exiliado:

[...] el hombre se va adormeciendo, como pan en el horno, como pan que duerme al abrigo del fuego.

El padre se está panificando. Se vuelve pan, se dora y se seca, se resquebraja. Luego sopla un poco de viento y como el pan se deshace, el aire carga con él y generosamente distribuye las migas a las palomas que entretienen el hambre rondando sobre el techo del aparcamiento de coches (Di Benedetto, 2007, p. 539).

Como subrayado anteriormente, esta panificación puede simbolizar diferentes cosas.

Primero, la panificación y distribución del pan por el aire puede ser interpretadas como un símbolo de serenidad. Es decir que el padre está en paz con su situación de exiliado; no

está más acosado por el hecho de haber abandonado a su familia cuando tomó el camino del exilio.

Segundo, la panificación del padre puede también remitir al proverbio “no sólo de pan vive el hombre”. Esto significa que el hombre necesita amor, cariño de sus semejantes. Con esta idea, el lector puede interpretar la panificación del hombre como un sueño en el cual busca la serenidad. Es también posible que en este sueño el padre se parece a Jesucristo, transformándose en pan y dando su cuerpo a las palomas, símbolo de paz. De hecho, Jesucristo dio su vida para los pecadores. El hijo de Dios se llamó a él mismo ‘pan de la vida’ en un discurso que prepara las mentes a la institución de la Eucaristía: el día después de haber multiplicado los panes, Jesús invita a los judíos adquirir el alimento que permanece para la vida eterna. Este pan de Dios, él que desciende del cielo y da la vida al mundo, es la carne de Jesús que él dio al mundo (Gerard, 1989, p. 1038). Con su sacrificio, Jesús selló la Nueva Alianza (Gerard, 1989, p. 360). Es decir, ofreció su cuerpo y su sangre, o sea, su vida, para la salvación de la humanidad. Este sacrificio es una obra de amor. Pablo dice que “Cristo murió para nosotros” (Romanos 5,8). La panificación del padre en “Bueno como el pan” puede entonces ser interpretada como el sacrificio supremo del padre para su familia. Con este gesto, les demuestra su amor.

Tercero, los pájaros que aparecen en el relato son sumamente importantes. Es más, el narrador se burla del lector diciendo: “El hombre presta ojos a los pájaros, como si fueran algo importante, dándose cuenta que no lo son [...]” (Di Benedetto, 2007, p. 539). Este comentario es irónico porque cuando dice esto, el narrador quiere decir lo contrario. Estos pájaros que mira el hombre solitario, son símbolos de su familia y de él mismo. El canarí, “que no goza de iguales libertades, pendiente su jaula de una ventana allá enfrente” (Di Benedetto, 2007, p. 539), simboliza al padre. Las palomas, pájaros de paz, representan a la familia del hombre exiliado. El sueño de panificación muestra que el padre quiere alimentar a su familia (alimento espiritual y material).

Finalmente, la panificación puede simbolizar otra cosa que la búsqueda de paz interior. Es probable que representara la culpabilidad que el hombre sufre. Se siente culpable de haber abandonado a su familia y cuando se panifica, la abandona de nuevo.

A continuación, el final de “Bueno como el pan” hace eco con el final del relato titulado “Hombre pan-dulce”. En este microcuento, el narrador-protagonista narra en presente del indicativo lo que recuerda haber visto en tableros pintados. Estos tableros le recuerdan un villancico que interpreta de manera literal –lo que es un poco absurdo. Después se da cuenta de que sus “[...] ensoñaciones son amargas [...]” (Di Benedetto, 2007, p. 571). Se proyecta

entonces “[...] a un opuesto perfecto de la amargura, la violencia y el mal [...]” (Di Benedetto, 2007, p. 571) y se ve a él mismo convertido en pan-dulce. Este pan-dulce es comprado por una señora por la Navidad y acaba cortado y destrozado por muchos dientes.

En primer lugar, nos interesaremos por la interpretación que hace el narrador-protagonista del villancico y sobre los símbolos que van parejos. El protagonista recuerda un villancico inglés que dice que “[...] en Navidad el león y el cordero comen juntos” (Di Benedetto, 2007, p. 571). Este villancico tiene su origen en el Libro de Isaías, en particular en el capítulo 11 en el cual habla de la llegada de un rey justo:

Saldrá una vara del tronco de Isaí, y un vástago retoñará de sus raíces.

² Y reposará sobre él el Espíritu de Jehová; espíritu de sabiduría y de inteligencia, espíritu de consejo y de poder, espíritu de conocimiento y de temor de Jehová.

³ Y le hará entender diligente en el temor de Jehová. No juzgará según la vista de sus ojos, ni argüirá por lo que oigan sus oídos;

⁴ sino que juzgará con justicia a los pobres, y argüirá con equidad por los mansos de la tierra; y herirá la tierra con la vara de su boca, y con el espíritu de sus labios matará al impío.

⁵ Y será la justicia cinto de sus lomos, y la fidelidad ceñidor de su cintura.

⁶ Morará el lobo con el cordero, y el leopardo con el cabrito se acostará; el becerro y el león y la bestia doméstica andarán juntos, y un niño los pastoreará.

⁷ La vaca y la osa pacerán, sus crías se echarán juntas; y el león como el buey comerá paja.

⁸ Y el niño de pecho jugará sobre la cueva del áspid, y el recién destetado extenderá su mano sobre la caverna de la víbora.

⁹ No harán mal ni dañarán en todo mi santo monte; porque la tierra será llena del conocimiento de Jehová, como las aguas cubren el mar. (Isaías, 11:1-9).

Es posible que este poema fuese escrito para la entronización del rey Ezequías que hizo reinar la justicia y la paz. Este poema puede también ser interpretado como un anuncio de la llegada de Jesucristo. Los versículos 6-8 describen la desaparición del odio entre los hombres. El rey justo inaugurará un tiempo de fraternidad y las antiguas meleas serán olvidadas. Las ensoñaciones del narrador-protagonista en “Hombre pan-dulce” contrasta fuertemente con esta visión. De hecho, ve en sus ensoñaciones que el león come el cordero y deduce entonces que “el cordero no puede compartir con el león, sí con la paloma” (Di Benedetto, 2007, p. 571). Pero después ve que el cordero mata la paloma porque está harto de que la paloma roba semillas de su boca. Estos animales son alegorías de los seres humanos. El león es símbolo del instinto o del mal presente en el ser humano. Es más, en los Salmos, los agresores son a menudo asimilados a fieras hambrientas porque el lugar de la muerte, el abismo tiene una boca. La boca es lo que devora, engulla y hace desaparecer al mismo tiempo (Wénin, 2001b, p. 39). En cuanto al cordero, ilustra primero el bien presente en el Hombre pero cuando mata la paloma, se vuelve un ser malo. La tradición cristiana ve también en el cordero pascual la

imagen del Cristo inmolado en tiempos de Pascua (Gerard, 1989, p. 40). En cuanto a la muerte, o, más bien, al asesinato de la paloma, símbolo de la paz, representa la destrucción del bien puro. Estos animales simbolizan entonces perfectamente la visión de Antonio Di Benedetto que considera al Hombre como un ser maligno.

Por lo que se refiere al final del microcuento con la panificación del narrador-protagonista, hace eco al final de “Bueno como el pan”. A diferencia de este relato, la transformación del protagonista en ‘panettone’ no va pareja con un sentimiento de paz. Se acompaña más bien de un sentimiento de horror: “Una señora elige y compra este pan dulce, es por la Navidad. En su hogar un filoso cuchillo me corta, una mano me distribuye y muchos dientes me destrozan” (Di Benedetto, 2007, p. 572). Además, el narrador-protagonista no da realmente su vida para la humanidad; no se sacrifica como lo hizo el Cristo. Él imagina simplemente como hacer para parar sus ensoñaciones amargas. Según este narrador-protagonista, su transformación en pan dulce corresponde a un opuesto perfecto de la amargura y violencia. Esto sí remite al sacrificio supremo de Cristo quien, con su crucifixión, restableció la Alianza de Dios con los Hombres. Finalmente, a diferencia del relato bíblico, “Hombre pan-dulce” termina con el asesinato del hombre y su muerte, mientras que la historia de Cristo continúa con la Resurrección. Es más, el relato se acaba dejando un sentimiento de horror. A diferencia de la historia de Jesucristo, no hay la esperanza de una remisión de los pecados en “Hombre pan-dulce”. Esta idea alude a la concepción de Di Benedetto de la maldad de los seres humanos. Su obra pone efectivamente en escena a seres intrínsecamente malos para invitar al lector a indagar y analizar su propio corazón.

Acabaremos este recorrido sobre el motivo del sacrificio supremo con el relato titulado “La presa fácil” que narra la historia de una mujer que sueña con un cazador dos veces. En el primer sueño, el cazador mata un lobo con un pavo en la boca y, en el segundo sueño, mata un lobo con la mujer en la boca. Desde entonces, la mujer tiene un comportamiento receloso y algunos hombres la llaman pretenciosa y altanera. Lo que nos interesa en este relato es el simbolismo del pavo. El pavo puede simbolizar la Navidad puesto que es lo que se come en general durante la festividad cristiana. Este pavo puede también representar el sacrificio de Jesucristo. Sin embargo, este sacrificio puede ser visto como ‘tonto’ (la palabra ‘pavo’ puede también ser un adjetivo que significa tonto (DRAE)) porque la gente continúa haciendo el mal como lo vemos a través de las páginas de *Cuentos del exilio*.

4.2.3. Protagonistas bíblicos o cristianos

Al lado de motivos tales como la representación del mal y el sacrificio supremo, encontramos en *Cuentos del exilio* algunos personajes bíblicos o, por lo menos, cristianos famosos. Pensamos particularmente en San Francisco, Adam y Eva, Noé y el diluvio, y uno de los jueces, Sansón.

En “Extremadura”, un narrador externo cuenta la historia de un hombre pobre que encuentra un trabajo como camarero en un hotel. Después del servicio, tiene tres horas libres y decide andar en la ciudad. Sus pasos lo llevan primero a una casa señorial y después a una iglesia dedicada a San Francisco. Después del oficio, el hombre se confiesa al sacerdote diciéndole que es un pobre y que se llama Francisco. Recordemos que San Francisco de Asís (1186-1226) es un santo que después de haber vivido una juventud un poco frívola, decidió ponerse al servicio de Dios. Vivió desde entonces en ermita en los alrededores de Asís, en total indigencia. Progresivamente, discípulos se unieron al ‘poverello’ (pequeño pobre) y se precisó el ideal franciscano: alabanza a Dios, pobreza, castidad, humildad, alegría en la paz (Dubost, et al., 1989, pp. 72-73).

Al principio de “Extremadura”, no hay nada que hace referencia a la persona de San Francisco o de un discípulo de éste. De hecho, el narrador extradiegético dice del protagonista que es “el hombre”. El lector sabe únicamente que acaba de ser empleado en el Hotel del Rey de las Navas y que siente gratitud por esto. Un primer indicio que puede aludir a San Francisco es su sentimiento frente a los animales: “Hasta los morros del sacrificado cerdo han de dar en el aceite ardiendo, se dice el hombre que anda. Piensa en los mártires, pero desiste considerando que es un pensamiento sacrílego, aunque no logra contener su reflexión compasiva por el animal” (Di Benedetto, 2007, p. 507). A continuación, el protagonista se encuentra frente a una iglesia y se pregunta a qué advocación está consagrada:

No puede saberse, de primera mirada, a qué advocación está consagrada esa casa de la fe. Puede que a la de San Francisco de Asís, ya que el sacerdote, de pie en la parte adelantada del altar, con sotana alba vistosamente bordada de oros, está diciendo, con tono de admonición: ‘La pobreza es una virtud y como tal la cultivaba el hermano Francisco’ (Di Benedetto, 2007, p. 508).

Es realmente al final del relato que se hace explícita la referencia a San Francisco de Asís. El protagonista se acerca al confesionario y el sacerdote le pregunta:

- ¿Quieres confesar?... ¿De dónde vienes, quién eres?
- Soy un pobre
- Lo ha dicho, el hombre, sin miseria ni arrogancia.
- ¿Tu nombre?

El preguntado titubea, con reparo, antes de decirlo:

–Francisco

El religioso calla, pero le echa una mirada como de llamas, que traspasa la tenue celosía del ventanuco. (Di Benedetto, 2007, p. 509).

La estructura del final de este relato es muy poderosa a pesar de ser lacónica. De hecho, como ya subrayado anteriormente, el lenguaje de Di Benedetto es a menudo marcado por una cadencia sincopada (frase-pausa-frase-pausa-frase-pausa). Es en las pausas que se prepara el desenlace trágico de la historia: la envidia, el odio que ronda entre los dos personajes.

En cuanto a lo que se dice en este extracto, el lector no sabe si el protagonista se llama verdaderamente Francisco o si lo dice simplemente porque se siente cercano a este santo. La reacción del sacerdote puede indicar que le envidia a este hombre pobre. De hecho, el sacerdote no respeta el ideal franciscano: lleva una sotana blanca que atrae mucho la atención por su brillantez y que es bordada de oros. Entonces, mientras que el sacerdote cultiva la riqueza, el hombre que pretende llamarse Francisco cultiva la pobreza, respeta a los animales, es humilde etc. Es decir, a diferencia del sacerdote, vive según el ideal franciscano. Este enfrentamiento de los dos protagonistas muestra la hipocresía del sacerdote.

Otro relato que retoma la historia de unos protagonistas claves de la religión cristiana es “La verdadera historia del pecado original”. Como aludido anteriormente, el escritor argentino da la vuelta a la historia bíblica del pecado original. En el microcuento de Di Benedetto, Eva piensa que Adán la golpeó con una manzana y, furiosa, le obliga a comer la manzana. Esta versión es un poco diferente del relato bíblico: en éste, es un actor externo, el Diablo, encarnado en una serpiente que seduce a Eva y le promete que, si comen la manzana, serán como dioses, sabiendo el bien y el mal. “La verdadera historia del pecado original” muestra que el mal se encuentra en los corazones mismos de los seres humanos. Sin embargo, Di Benedetto no cambió un elemento central del mito bíblico: comer la manzana. Es posible que la acción de comer no sea anodina. De hecho, comer simboliza la codicia/envidia. André Wénin opina que comer es “tomar algo y destruirlo para asimilarlo, hacerle suyo. Esto es el movimiento mismo de la codicia o de la envidia que consiste en acaparar, monopolizar. Y la mejor manera de apropiarse para sí mismo solo lo que no se quiere compartir, es destruirlo” (traducción personal²³, 2001a, p. 34). El mensaje del Génesis es entonces que la codicia es el origen del mal y de la violencia. Nos advierte que todo se juega alrededor de cómo usamos el

²³ Texto original : « C’est prendre quelque chose et le détruire pour l’assimiler en soi, le faire soi. C’est exactement le mouvement de la convoitise ou de l’envie qui consiste à accaparer, à monopoliser. Et la meilleure manière d’accaparer pour soi seul ce que l’on ne veut pas partager, c’est de le détruire » (Wénin, 2001a, p. 34).

don –o sea, la vida– que recibimos. Esta visión de la codicia/envidia la volvemos a encontrar en la obra de Di Benedetto (ver sección 4.2.1. Recurrencia de la encarnación del mal).

En cuanto a “Sueño con arca y pavo”, retoma la historia bíblica del Diluvio. En este minicuento, el narrador-protagonista cuenta a sus invitados los sueños que tuvo durante la primavera (durante la cual llovió mucho). El narrador-protagonista soñó que se declaró un Diluvio y que tuvo que construir un arca en la cual cargó a su familia y una pareja de sus animales más valiosos. La lluvia cubrió por completo la tierra. Un día, “los animales se amotinaron, bajo el mando del pavo y [le] hicieron prisionero. El pavo comandó la nave una cantidad de días, hasta que las otras bestias lo cercaron y lo mataron. Los carnívoros se lo comieron” (Di Benedetto, 2007, p. 580). Después, los animales liberaron al narrador-protagonista. Cuando el capitán les preguntó porque eliminaron el pavo, le contestaron “Hoy es 25 de diciembre y él era el pavo de Navidad. Había que sacrificarlo” (Di Benedetto, 2007, p. 581).

Este relato alude entonces al Diluvio de la Biblia y el narrador-protagonista remite a Noé que construyó un arca para salvar a su familia y a una pareja de cada especie de animal. De hecho, en el Génesis se cuenta que Dios se dio cuenta de que la maldad de los seres humanos era muy grande en la tierra. Dios decidió entonces borrar de la superficie de la tierra el hombre que había creado. Sin embargo, Noé halló gracia ante los ojos del Señor y Dios le pidió construir un arca para salvarle así como su familia y los animales. Noé encarna al hombre justo e íntegro. Dios hace así un primer pacto con la nueva humanidad (Gerard, 1989, p. 258-259). A diferencia del relato bíblico, el narrador-protagonista no renueva la Alianza con Dios; es el ministro de Estado del Tiempo que alentaba cada granjero a construir su propia arca. Además, en el mito de Noé, Dios propone a la humanidad nueva un nuevo camino y la bendice. Esta bendición va pareja con dos restricciones para poner límites a la violencia. En “Sueño con arca y pavo”, no se repite la alianza con Dios ni las restricciones. Es entonces interesante preguntarnos porque Di Benedetto dio esta vuelta al mito original.

Con el mito bíblico, se muestra que la violencia es verdaderamente negativa cuando no conoce límites (Wénin, 2001a, p. 120). De hecho, la violencia hace parte de la vida, de la existencia. No es nada más que la fuerza del deseo humano. A diferencia de la necesidad, el deseo no tiene un objeto preciso y entonces jamás es saciado. El deseo es una especie de dinamismo interior que empuja al ser humano adelante hasta la realización de sí mismo. Sin embargo, este deseo engendra la violencia. Por esto, la ley debe limitar la toda-potencia del deseo. Así, abre al reconocimiento del otro y a la relación que permite vivir. Vemos entonces que en su relato, Di Benedetto no presenta un límite a la violencia puesto que no hay esta ley

dictada por Dios. Entonces, si no hay ley, no se puede juzgar los protagonistas de *Cuentos del exilio*.

Para acabar, el microrrelato “Crece...crece...” remite a la historia bíblica de Sansón, uno de los protagonistas del Libro de los Jueces (capítulos 13-16). Sansón tiene como característica una fuerza inhumana para combatir contra sus enemigos, los filisteos. Esta fuerza proviene de su cabellera que no puede cortar. Al final de la historia, confiesa a una mujer, Dalila, el origen de su fuerza. Esta mujer, enviada por los filisteos, traiciona a Sansón y le cortan el pelo. Esta cabellera simboliza la fidelidad de Sansón. En cuanto a su fuerza, viene de Dios. El pelo cortado, Sansón no tiene más fuerza. Es humillado y condenado a la cárcel. Sin embargo, Dios no lo abandonó completamente: su pelo crece de nuevo. Sansón medita su venganza. Un día, los filisteos reunidos en el templo de su dios Dagon le hacen venir para que les divirtiera. Sansón se ejecuta y después empuja a dos columnas. El templo se derrumba sepultando a Sansón y a sus enemigos. La muerte de Sansón no es considerada como un suicidio, sino como un sacrificio. Es una vuelta a su vocación que es luchar contra el opresor (Gerard, 1989, p. 1241).

Esta idea de cabellera con poder sobrenatural se encuentra en “Crece...crece...”. En esta historia, una persona se corta el pelo a pesar de la puesta en guardia del narrador-protagonista. La persona muere y el narrador-protagonista sueña que vuelve a él “con una cabellera aún más fascinante” (Di Benedetto, 2007, p. 545). En este microcuento, no aparece una referencia directa a Dios, pero sí refiere al protagonista bíblico, Sansón. “La historia de Sansón demuestra que el hombre puede perder los dones divinos, el elegido por Dios puede sucumbir bajo el peso de una vocación mal defendida contra las tentaciones que asedian el corazón humano” (traducción personal²⁴, Gerard, 1989, p. 1241). Además, esta idea de cabellera que crece después de la muerte hace referencia al capítulo 46 versículos 11-12 del Libro del Eclesiástico en el cual se dice: “También los jueces, cada cual según su nombre, ellos cuyo corazón no se prostituyó, y que del Señor no se apartaron: ¡sea su recuerdo lleno de bendición, **reflorezcan sus huesos en la tumba**, y sus nombres se renueven en los hijos de estos” (mi cursiva). Del mismo modo, en “Crece... crece...” la cabellera del protagonista crece después de su muerte: “Escarbo en su tumba, donde lleva diez años. Extraigo el féretro y lo abro. Desborda una cabellera que no ha cesado de crecer” (Di Benedetto, 2007, p. 545).

²⁴ Texto original : « L’histoire de Samson prouve que l’homme peut perdre les dons divins, l’ élu de Dieu succomber sous le poids d’une vocation mal défendue contre les tentations qui assiègent le cœur humain » (Gerard, 1989, p. 1241).

Estos versículos de la Biblia quieren decir que aún en la muerte Dios está con ellos, no les abandonó.

4.3. Intertextualidad con un gran *topos* de la literatura: *Hamlet* de Shakespeare

En *Cuentos del exilio*, la intertextualidad no se limita a la Biblia. En la presente sección, nos interesaremos por otro intertexto literario: *Hamlet* de Shakespeare. Examinaremos en particular un relato titulado “Shakespeare”.

“Shakespeare” es un microrrelato de la colección “Espejismos”. Este relato se extiende en no más de dos líneas. Un narrador externo cuenta que el espejo de Shakespeare dice a su propietario que: “Puedes ser o no ser, pero no te lo creas, porque no eres: soy” (Di Benedetto, 2007, p. 543). Estas palabras hace referencia a una frase muy conocida de una obra de William Shakespeare: “ser o no ser, ésa es la cuestión”. Es la primera línea de un soliloquio de *Hamlet* (escrito alrededor de 1600), en el acto tercero, escena cuarto. Esta famosa frase está considerada y usada para expresar la indecisión y la duda:

Ser o no ser, ésa es la cuestión. ¿Cuál es más digna acción del ánimo, sufrir los tiros penetrantes de la fortuna injusta, u oponer los brazos a este torrente de calamidades, y darlas fin con atrevida resistencia? Morir es dormir. ¿No más? ¿Y por un sueño, diremos, las aflicciones se acabaron y los dolores sin número, patrimonio de nuestra débil naturaleza?... Este es un término que deberíamos solicitar con ansia. Morir es dormir... y tal vez soñar. Sí, y ved aquí el grande obstáculo, porque el considerar que sueños podrán ocurrir en el silencio del sepulcro, cuando hayamos abandonado este despojo mortal, es razón harto poderosa para detenernos. Esta es la consideración que hace nuestra infelicidad tan larga. ¿Quién, si esto no fuese, aguantaría la lentitud de los tribunales, la insolencia de los empleados, las tropelías que recibe pacífico el mérito de los hombres más indignos, las angustias de un mal pagado amor, las injurias y quebrantos de la edad, la violencia de los tiranos, el desprecio de los soberbios? Cuando el que esto sufre, pudiera procurar su quietud con sólo un puñal. ¿Quién podría tolerar tanta opresión, sudando, gimiendo bajo el peso de una vida molesta si no fuese que el temor de que existe alguna cosa más allá de la Muerte (aquel país desconocido de cuyos límites ningún caminante torna) nos embaraza en dudas y nos hace sufrir los males que nos cercan; antes que ir a buscar otros de que no tenemos seguro conocimiento? Esta previsión nos hace a todos cobardes, así la natural tintura del valor se debilita con los barnices pálidos de la prudencia, las empresas de mayor importancia por esta sola consideración mudan camino, no se ejecutan y se reducen a designios vanos. Pero... ¡la hermosa Ofelia! Graciosa niña, espero que mis defectos no serán olvidados en tus oraciones. (Shakespeare traducción de Juan Guasch, 1961, acto III, escena 4).

Vemos entonces que Antonio Di Benedetto utiliza la intertextualidad temática como recurso para que el relato sea lo más breve posible. El título puede también ser visto como un título intertextual puesto que se basa en un motivo de la tradición (Andres-Suárez, 2010, p. 62). En

este caso, el título nos hace directamente pensar en el famoso autor de teatro inglés del siglo XVII, Shakespeare.

A continuación es importante subrayar las palabras del espejo: “[...] ser o no ser [...]” (Di Benedetto, 2007, p. 543). Éstas expresan la duda sobre la vida, la existencia y la realidad. Esta duda remite a la experiencia de la población argentina durante la dictadura. De hecho, experimentaron una violencia y un horror que parecían desafiar todo previsible comportamiento civilizado.

Finalmente, “Shakespeare” presenta un protagonista con una identidad fracasada. El reflejo en el espejo aparece como una persona de pies a cabeza (prosopopeya). Se trataría entonces de otra incorporación del personaje de Shakespeare que coexistiría con el verdadero Shakespeare que se mira en el espejo (ver 4.4.2. Recurrencia del motivo del doble).

4.4. Intertextualidad con lo fantástico

Como acabamos de ver, la intertextualidad en *Cuentos del exilio* no se limita a la Biblia y toca otros temas famosos de la literatura como una obra de teatro de Shakespeare. En las páginas que siguen, veremos que Di Benedetto utiliza un tercer tipo de intertextualidad: una interrelación con lo fantástico. Examinaremos en particular tres motivos recurrentes del género fantástico: el mundo onírico, la mirada como pasaje y el doble.

Según Irene Andres-Suárez (2010, pp. 104-105), el género fantástico está muy utilizado en la microficción, tanto en América Latina como en España. Este éxito tiene que ver con las características básicas del género fantástico así como sus propósitos.

Por lo que se refiere a las características básicas de este género, David Roas (citado en Andres-Suárez, 2010, p. 106) destaca tres rasgos singulares: la dimensión inquietante, la ruptura de las expectativas del lector, y el hábil juego con la incertidumbre y la ambigüedad generadas por la omisión de una buena parte de la información que el lector necesita para interpretar lo que se cuenta. Lo fantástico supone una transgresión, una intrusión en nuestro mundo cotidiano de un fenómeno extraño que la razón no puede explicar. Este fenómeno vulnera nuestra concepción de lo real y produce inquietud. Este fenómeno extraño puede explicarse de dos maneras: o es algo que pareció extraño pero que puede ser explicado por razones lógicas, las leyes naturales (causas naturales), o es algo que no puede ser explicado sin recurrir a lo sobrenatural (causas sobrenaturales). Lo que crea efectivamente el efecto fantástico es la posibilidad de vacilar entre ambas explicaciones (Todorov citado en Alazraki, 2001, pp. 48-49). Si tuviéramos una incredulidad total o una fe absoluta, seríamos fuera de lo fantástico puesto que “[...] lo que le da vida es la vacilación” (Todorov citado en Alazraki,

2001, p. 54). “En definitiva, la literatura fantástica pone de manifiesto la relativa validez del conocimiento racional al iluminar una zona de lo humano donde la razón está condenada a fracasar” (Roas citado en Andres-Suárez, 2010, p. 106). Finalmente, los autores de microrrelatos son también atraídos por esta corriente literaria a causa del tercer rasgo señalado por Roas. Es decir, la omisión de una gran parte de la información que el lector necesita para interpretar la historia que lee. Los autores de microficción no solamente llevan a sus límites la elipsis (ver 2.2. Tensión entre silencio y escritura) –no hay literatura fantástica sin elipsis– pero:

[...] juegan [también] deliberadamente con la ambigüedad y la indefinición lingüística y semántica, fenómenos todos que potencian la comprensión textual a condición, claro está, de que, en el otro extremo de la cadena, el lector esté dispuesto y sea capaz de colmar esos vacíos de información que el relato contiene (Andres-Suárez, 2010, p. 107).

En cuanto a los motivos propios de la literatura fantástica clásica, cabe destacar el del doble, el del mundo onírico y el de la mirada como pasaje puesto que se manifiestan en muchos relatos de *Cuentos del exilio*.

En suma, este género, que subvierte las leyes del universo en el que vivimos, empuja al lector a cuestionar su visión unívoca de la realidad y del individuo. Es más:

Dentro de un mundo ordenado y estable como pretende ser el nuestro, el relato fantástico provoca –y, por tanto, refleja– la incertidumbre en la percepción de la realidad y del propio yo: la existencia de lo imposible, de una realidad diferente a la nuestra, conduce, por un lado, a dudar acerca de esta última y, por otro, y en directa relación con ello, a la duda acerca de nuestra propia existencia: lo irreal pasa a ser concebido como real y el real, como posible irrealidad (Roas citado en Andres-Suárez, 2010, p. 119-120).

Para acabar, hace falta recordar que el autor argentino estudiado tiene una visión propia del género fantástico. Según Di Benedetto, la presencia de lo fantástico en su obra se debe a una nostalgia de que aparezca en la vida real algo sobrenatural, algo que le saque de lo vulgar, deprimente y aplastante (Varela, 2007, p. 118). Fabiana Inés Varela añade que

Más adelante, cuando su vida sea marcada por hechos terribles como la cárcel y el exilio, el sumergirse en la fantasía de la ficción, adquirirá el carácter de una fuga de la realidad que lo maltrata y lo humilla. En este plano, la literatura fantástica funciona de modo similar a los sueños, como una forma de escape y a la vez consuelo, como compensación de los tormentos de una dura realidad cotidiana. Pero siempre, se verá subrayado el carácter sucedáneo de una realidad mejor que adquiere su literatura fantástica (2007, pp. 118-119).

Es más, Julio Premat (introducción de Di Benedetto, 2007, p. 18) afirma que, a través de su obra, Di Benedetto percibe al mundo como una dimensión más en el universo de las pesadillas. En este universo de pesadillas, no hay un punto de referencia o una normalidad en

donde refugiarse. Lo fantástico en la obra del escritor mendocino aparece como “[...] la materia íntima de la realidad, como el grado cero de lo real, como una manera de mirar” (Premat, introducción de Di Benedetto, 2007, p. 19) y no como lo desconocido o temido que interrumpe.

4.4.1. Límite desdibujado entre el mundo real y el mundo onírico

Los sueños, motivo recurrente en *Cuentos del exilio*, constituyen uno de los medios para traspasar las fronteras de la realidad hacia universos ficticios, superpuestos o imaginarios. Según Irene Andres-Suárez (2010, p. 118) este motivo ocupa un papel preponderante en los microrrelatos en general y puede adoptar diferentes formas y desempeñar diferentes funciones. Los escritores de microrrelatos pueden por ejemplo jugar con las expectativas del lector y producir una dislocación del sentido y romper los parámetros perceptivos del lector (Andres-Suárez, 2010, p. 118). Así ocurre en “La imposibilidad de dormir”. Los microrrelatos pueden también poner en escena la transmisión de sueños de unas personas a otras. Esto ocurre en “Orden de matar”. Los autores pueden también “[jugar] en clave humorística con la interferencia entre el sueño y la vigilia y con la polisemia del lenguaje” (Andres-Suárez, 2010, p. 119). Por lo que se refiere a *Cuentos del exilio* en particular, la desdibujación de las fronteras entre sueño y vigilia permite desrealizar situaciones perturbadoras o atroces. La difuminación de las fronteras genera una atmósfera de ambigüedad que impide al lector saber inequívocamente si los hechos relatados son reales o no (Ciampagna, 2014, p. 6).

Algunos relatos operan de hecho sutiles deslizamientos en la contextualización de las acciones narradas que hacen oscilar su inscripción entre mundo real y mundo onírico. Esto ocurre por ejemplo en “Hombre en un agujero” y en “La imposibilidad de dormir”.

“Hombre en un agujero” cuenta la historia de un hombre que cae en un pozo y que se queda varios días allí. En este pozo, fluyen los sueños o más bien pesadillas, los recuerdos y el presente. El espacio onírico permite que se fusionen en un momento único los recuerdos y memorias de sucesivos hechos: el hombre sueña primero que está en el ataúd de su padre e inmediatamente después sueña que está en el vientre de su madre. Es más, al final del relato, no sabemos más que es el sueño y que es la realidad: “Pero no se muere, se duerme, y entonces sueña que él es un hombre que ha caído en un pozo” (Di Benedetto, 2007, p. 592).

En cuanto a “La imposibilidad de dormir”, pone en escena a una mortificante escena de vida de un prisionero, dejando abierta la posibilidad que sea sólo una pesadilla. En los primeros párrafos del microcuento, la imposibilidad de dormir se vincula con el mundo real y

el mundo carcelario. Es en el penúltimo párrafo donde aparece por primera vez la idea del sueño: “El hombre sueña que está soñando que el guardián no le concede reposo.” (Di Benedetto, 2007, p. 566). Cuando se introduce esta posibilidad del sueño, se introduce también una duda en la mente del lector. Él que ya estaba un poco confuso con este relato extraño, no sabe más qué ocurre en el mundo real y qué ocurre en el mundo onírico. El límite entre los dos mundos está desdibujado. Además, el espacio en el cual se desarrolla la historia es innominado. No se sabe dónde se desarrolla. Podría ser en una cama en una cárcel o en una casa. El lector puede entonces estar más tranquilo. Es probable que esta tortura sea sólo una pesadilla.

A continuación, aparecen también relatos en los cuales se privilegian la dimensión onírica como contexto para sus historias. La mayoría de los cuales contienen sueños de carácter desapacible. Pensamos particularmente en “Orden de matar”, “La presa fácil” y “Sueño con arca y pavo”. En “Orden de matar”, gran parte de la historia se desarrolla en el mundo onírico que parece mucho al mundo real. Como ya hemos subrayado, es probable que el sueño exponga el inconsciente del hombre y la parte mala de su corazón. De hecho, el narrador explica que “la orden del sueño coincide con rencorosas razones propias” (Di Benedetto, 2007, p. 557). Hay que subrayar además que lo que pasa en este mundo onírico va a tener consecuencias sobre el mundo real: desemboca en la muerte de un hombre supuestamente inocente. Además, en los relatos fantásticos hay normalmente un choque entre dos órdenes de realidad. En “Orden de matar” no hay este choque. Esto podría demostrar que en la época de la guerra sucia, no hay más certeza. Dicho de otro modo, lo que normalmente no se pasa se vuelve la cotidianeidad de los ciudadanos. La violencia, lo horroroso, lo inimaginable (por ejemplo la detención y desaparición de entre ocho y veinte mil personas entre 1976 y 1977) se vuelve lo cotidiano, la norma. Durante la guerra sucia, Di Benedetto tuvo la impresión de que nada estuviera cierto.

Del mismo modo que los hombres de Salta 1410 y 1422, la mujer de “La presa fácil” no separa lo fantástico, o sea, lo onírico, de lo real y se deja influir por su sueño. En “La presa fácil”, el sueño expone las angustias de la mujer. Ella tuvo miedo de ser fácilmente seducida por los hombres y por esto guarda las distancias. Tiene un sueño en el cual “un cazador disparaba sobre un lobo que llevaba entre las fauces a una mujer. La mujer yo, vestía solamente ropa muy liviana, de dormir, o una túnica tal vez, y mis prendas estaban teñidas del negro de la viudez” (Di Benedetto, 2007, p. 582).

En “Sueño con arca y pavo”, se trata también de un sueño desapacible. En este relato, el narrador protagonista cuenta a sus invitados los sueños que tuvo en la primavera cuando

llovió mucho. Soñó que hubo un diluvio y que construyó un arca. Él era el capitán de este arca hasta que “los animales se amotinaron, bajo el mando del pavo, y [le] hicieron prisionero” (Di Benedetto, 2007, p. 580). Pero un día: “las otras bestias lo cercaron y lo mataron. Los carnívoros se lo comieron. Entonces [sus] animales, que sin las inspiraciones del jefe del motín volvieron a ponerse razonables, [le] liberaron” (Di Benedetto, 2007, p. 580). Vemos entonces que no es un sueño muy agradable. Sin embargo, el disgusto provocado por tal sueño está compensado por el final del sueño. Los animales dijeron al protagonista-narrador que tenían que sacrificar a su jefe el pavo porque era el 25 de diciembre. Es posible que este comentario de los animales haga sonreír al lector.

Es necesario subrayar que Antonio Di Benedetto utiliza temas fantásticos, como el motivo del sueño, no como mecanismo narrativo sino como horizonte. Hace también de lo más extraordinario y sobrenatural lo más banal. Según Julio Premat (introducción de Di Benedetto, 2007, p. 19), lo fantástico aparece en la obra de Di Benedetto como una manera de mirar. Es decir, “[...] se borra la idea de una irrupción o choque entre dos mundos, creando una extrañeza que vuelve difícil describir esos textos inclasificables” (Premat en Di Benedetto, 2007, p. 20).

“Bueno como el pan” ilustra esta idea. En este minirrelato, aparece un tema fantástico: un hombre se vuelve un objeto inanimado, en este caso, un pan. Además, la panificación se desarrolla en una zona borrosa entre el sueño y la vigilia. De hecho, el padre se asoma al balcón pensando en la carta que intenta escribir para su hija y se adormece lentamente mirando los pájaros. Cabe subrayar que el lector no se da cuenta inmediatamente de que el hombre se está adormeciendo. Es sólo cuando lee estas palabras: “El padre se está panificando. Se vuelve pan, se dora, se seca, se resquebraja” (Di Benedetto, 2007, p. 539) que el lector piensa que hay algo anormal porque en el mundo en el que vivimos, no es posible que un ser humano se vuelva un pan. Entonces, el lector se acuerda de que antes de hablar de la panificación, el narrador dijo: “el hombre se va adormeciendo, como pan en el horno, como pan que duerme al abrigo del fuego” (Di Benedetto, 2007, p. 539). Es probable que el lector piense que la panificación del padre no sea algo más que un sueño. En “Bueno como el pan”, como en los otros relatos de *Cuentos del exilio* con temas fantásticos, no hay choque entre los dos órdenes de realidad, entre el mundo onírico y el mundo real. De hecho, no se puede distinguir claramente lo real de lo soñado, lo temido de lo sucedido, lo verosímil de lo inverosímil. Podemos entonces concluir que en estos relatos, lo extraño se vuelve la norma. En “Bueno como el pan”, el narrador no se extraña ver que el hombre se transforma en un

pan. Lo extraño/extraordinario/sobrenatural se vuelve en *Cuentos del exilio* lo más banal, lo más insoportablemente banal.

Finalmente, cabe destacar el motivo de la mirada, también recurrente en *Cuentos del exilio*. En este, la mirada se convierte en un medio capaz de traspasar los límites de la realidad, atraviesa el tiempo y prevé el futuro. “Hombre de escasa vida” ilustra esto. Este microcuento relata la historia de una chica de la barandilla que ve cada día a un hombre que pasa siempre a la misma hora en la calle. Ella se imagina una historia de amor entre este hombre y una señora. Un día, la chica ve su mirada pero lamenta no haber podido ver sus ojos. Algún día, la chica se dice que el hombre es “puntual como la muerte” (Di Benedetto, 2007, p. 521). El hombre sigue su camino y es atropellado por un coche. La chica se acerca al muerto y ve finalmente sus ojos. “El muerto la tiene a ella en los ojos, como impresa o fotografiada. Ella en la mirada” (Di Benedetto, 2007, p. 521). Este final hace eco al final de “En busca de la mirada perdida”:

“Extraigo del aljibe un balde con agua... y afluye el recuerdo. Porque esta noche, al asomarme sobre el brocal, he encontrado en el fondo un ojo de luz penetrante que mira y se mueve. Yo sé que es el ojo de un astro que el pozo refleja en la superficie de su agua quieta; que no es el de mi Aldo; que no hay fantasmas, ni podría serlo mi pequeño porque ya no pena. Sólo que me mira desde esas honduras, con tanta fijeza como cuando se moría; sólo que esa mirada se va para adentro, como la de él se iba. Me llama y me llama para que lo siga, y yo le respondo, con una voz firme como mi decisión: ‘Sí hijo. Ahí voy contigo’” (Di Benedetto, 2007, p. 518).

En estos dos relatos en los cuales aparecen dos órdenes de realidad, no se produce el choque entre estos dos mundos normalmente irreconciliables. Se pasa de un mundo al otro sin transgresión, ni sorpresa, ni duda. Podemos entonces concluir que, de nuevo, lo extraño se vuelve familiar, predecible, inevitable.

4.4.2. Recurrencia del motivo del doble

El doble es otro motivo recurrente en la literatura fantástica así como en *Cuentos del exilio*. Este motivo materializa el cuestionamiento de la identidad, funciona como metáfora de la identidad dividida (Andrés-Suárez, 2010, pp. 110-112). Además, esta identidad dislocada, esta sensación de profunda división es característica de la literatura del período de la guerra sucia (Reati, 1992, p. 73). Una de las estrategias para representar el efecto destructivo de la violencia en la identidad personal es el motivo del doble. Según Rebeca Martín, el doble “[...] aparece cuando dos incorporaciones del mismo personaje coexisten en el mismo espacio o mundo ficcional, cuando el individuo tiene la oportunidad de contemplarse a sí mismo como

un objeto ajeno gracias al fenómeno de la autoscopia” (citada en Andres-Suárez, 2010, p. 112).

Este doble aparece en mayoría en *Cuentos del exilio* mediante un espejo. Frente a este espejo, el narrador puede dirigirse a un ‘tú’ metafórico. Surge entonces una estructura dialógica. En otras palabras, un monólogo interior se hace diálogo interior: el narrador se dirige a un destinatario pero el emisor y el receptor son una y la misma persona. El ‘tú’ es un *alter ego* del ‘yo’: ambos comparten una subjetividad común. Frente a un espejo que refleja su propia imagen, el narrador puede hablar consigo mismo. El personaje es el espejo en el que el narrador se mira. “El ‘yo’ usa el ‘tú’; el ‘tú’ es un ‘yo’” (Anderson-Imbert, 1992, p. 72). Este reflejo aparece en microrrelatos reunidos bajo el título “Espejismos”. Se trata en particular de “Sin boca”, “Pesadilla”, “Saloon”, “Denuncia”, “Ligados”, “Shakespeare”, “El enamorado”, “Sacalenguas”, “Precocidad” y “Las machas”.

En el primer relato, “Sin boca”, se narra la historia de un loco que, mirándose en un espejo, piensa que el espejo se burla de él y entonces lo rompe. Cuando necesita peinarse, se arrepiente y lo recompone. Pero falta un fragmento. Cuando se mira de nuevo en el espejo, el loco ve su rostro pero no la boca. “Desde entonces, nunca más habla” (Di Benedetto, 2007, p. 542). En este relato vemos entonces que el loco interpreta primero a su reflejo como otra persona puesto que piensa que es alguien que se burla de él. Segundo, se da cuenta de que el espejo refleja una imagen de él mismo (y, entonces, como no ve su boca, piensa que no tiene más boca y no habla más).

Esta idea del espejo como una persona otra, independiente del protagonista que se mira en éste se encuentra en “Pesadilla”. En este microrrelato de una línea, un narrador intra- y homodiegético dice que: “El espejo es un ojo: no lo miramos, nos miramos y él nos ve, nos está mirando” (Di Benedetto, 2007, p. 542). El título de este relato remite a una pesadilla en el mundo real. El espejo es un objeto que mira a los seres humanos. Ellos tienen la impresión de que sólo se ven a ellos mismos en el reflejo pero el relato nos dice que el espejo es en realidad un ojo. Es algo, o más bien alguien, que controla todos los hechos y milagros de los seres humanos. En cuanto al motivo del doble, no aparece claramente en este relato. “Pesadilla” va más allá de la idea del reflejo en un espejo. Mejor dicho, el espejo se vuelve en otra persona (prosopopeya) que mira a los seres humanos. El espejo es un ojo de alguien. No se limita más al reflejo de los que se miran en él.

Podemos entonces afirmar que a lo largo de “Espejismos”, lo extraño, el *unheimlich* elemento –es decir el reflejo en el espejo que habla, actúa como un ser humano– se vuelve *heimlich*, familiar, predecible, es más, inevitable (Avelar, 1999, p. 70). Además,

paralelamente a los protagonistas de los otros relatos de *Cuentos del exilio*, todos estos espejos que aparecen como personas en carne y hueso tienen problemas.

Una última ilustración de esta idea de lo extraño que se vuelve familiar e inevitable se encuentra en “Ligados”. En este microrrelato, un espejo ebrio dice a una persona fea que se odian. En este relato, no se habla claramente del reflejo como otra incorporación de la misma persona. El espejo y la fea aparecen como dos personalidades muy distintas. Tenemos, por un lado, una persona fea que se mira de vez en cuando en un espejo y, por otro lado, un espejo que no puede escoger y está condenado a acompañar a esta persona fea que le odia. No se trataría entonces de un verdadero doble. Sin embargo, podríamos interpretar la persona del espejo como, en realidad, el reflejo de la persona fea. Es decir que no sería el espejo el que hablara sino el reflejo de la persona fea que diría a la fea que la odia. Tendríamos entonces dos incorporaciones de la persona fea que coexistirán en el mismo espacio.

El espejo, motivo recurrente en *Cuentos del exilio* reproduce a la vez no la realidad sino una imagen global del hombre. En otras palabras, sintetiza en su superficie todas las miradas que se han posado en el hombre y en sus ojos. Esto es el caso en “Asmodeo, anacoreta”:

Asmodeo lo [el espejo] tomó con las dos manos, ávidamente, pero luego de unos instantes de concentración ante su imagen, lo apartó de sí.

Más extrañado todavía, el dueño del espejo interrogó a Asmodeo: ‘Cómo, ¿acaso tienes miedo de ti mismo?...?’

Asmodeo consideró la cuestión y al cabo dijo: ‘Sí, porque me he visto a través de la mirada de los otros hombres.’” (Di Benedetto, 2007, p. 554).

A continuación, el motivo del doble aparece también en otros relatos sin la mediación del espejo. Pensamos por ejemplo en “La duda”, “Reproche ético”, “Visión” y “Ferozes”. En “La duda”, el protagonista espera a su doble que nunca aparecerá. Tenemos entonces esta idea de identidad escindida sugerida por el protagonista pero que no se cumple en el relato.

De modo similar, el motivo del doble es el tema central de “Reproche ético”. En este relato un narrador externo cuenta en presente del indicativo la historia de un hombre que encuentra a su doble. El hombre se da cuenta de que el doble no es otra persona, sino él mismo. Le encarga hacer las malas acciones que el doble ejecuta sin quejarse. El protagonista comprende que el doble es su parte mala. Sin embargo, le reprocha que lo malo él lo hace mejor. Otra vez lo fantástico –en este caso el desdoblamiento– aparece como impresión y horizonte y no como fenómeno argumental ni mecanismo narrativo. En otras palabras, Antonio Di Benedetto retoma un motivo de la literatura fantástica clásica pero en sus relatos

no hay choque, no hay duda acerca del mundo real. Lo extraño, extraordinario, sobrenatural, imaginario se vuelve familiar, previsible, banal, es más, inevitable.

El relato siguiente, “Visión”, relata la historia de una adolescente de 15 años que deseaba estar rigurosamente sola. Entonces, durante el día no salía de su cuarto. Salía únicamente al atardecer y se paseaba por el pueblo. Un día, vio a un joven hallándose en el otro borde del canal. Hablaron unos instantes y después desapareció el extraño. Después de este encuentro, la chica “ambuló muchas tardes por esos lugares. Lo necesitaba. Nunca más lo vio. No lo olvidaba [...]” (Di Benedetto, 2007, p. 564). Cuando pensaba en este joven, no lograba entender si era simplemente un joven seductor o una especie de doble de ella misma: “Cuando lo extraño y lo evoco, es como si evocara mi propia pureza, o la pureza perdida de alguna otra persona” (Di Benedetto, 2007, p. 564). Para entender este relato, podemos dirigirnos hacia la tradición cristiana. Esta historia de una mujer que encuentra a un hombre hallándose en el otro borde del canal hace efectivamente eco a la historia de la Samaritana. Ella salía cuando había nadie en las calles y un día encontró a Jesús que le devolvió el gusto de la vida.

Para acabar, el final de “Visión” hace también eco a la trama de “Ferozes”. En este relato, parece que el azar entrecruza al joven Carlitos y al viejo Don Pedro, acaso dos caras de un mismo rostro, en un accidente de ruta. Esta idea de identidad fracasada será analizada en la sección siguiente.

Conclusión

A lo largo de este estudio, han sido analizados los pormenores de nuestro postulado de partida: hemos destacado tres estrategias que ayudan al escritor plasmar lo irrepresentable/la violencia/el trauma en *Cuentos del exilio*. Éstas son la forma breve, la alegoría y la intertextualidad.

Puesto que “cada escritor produce dentro de una tradición literaria y una especificidad histórica [...]” (Reati, 1992, p. 16), fue útil observar los lazos entre la vida y la obra del autor así como el contexto histórico y literario. Esta introducción ha desembocado en considerar el impacto del trauma en la narrativa de Di Benedetto después de 1976. Explicar este último nos ha permitido introducir la dificultad de representar/nombrar el trauma.

El segundo capítulo ha tenido como objetivo de verificar un primer postulado de nuestra hipótesis de lectura: se ha analizado en qué medida la microficción/forma breve permite plasmar el trauma y lo irrepresentable.

Hemos mostrado que los títulos –muy breves y en mayoría con estructura nominal– no son meros elementos paratextuales. Tienen una importancia decisiva y cumplen funciones muy diversas (identificación, denominación, persuasión etc.). Es más, dichos títulos llaman la atención del lector y crean un enigma que se puede resolver sólo por la lectura del relato.

Luego, hemos destacado el papel crucial que desempeña el silencio en la obra dibenedettiana. Lo no dicho, el silencio ocupa una plaza preponderante tanto en la narración misma de los eventos (se eluden ciertos detalles del transcurrir de la acción) como en la construcción de los protagonistas (el narrador no se detiene en la caracterización de los protagonistas; se habla de “el hombre” y de “la mujer” lo que resulta en una universalización de éstos). Por consiguiente, *Cuentos del exilio* plantea más preguntas que respuestas, más ambigüedades que certezas. Es posible que el escritor no logre decir/representar lo indecible pero al menos nos recuerda su presencia a través de las cuestiones planteadas por los relatos del compendio.

Después, nos ha parecido pertinente examinar cómo se narran los cuentos y más particularmente cuál es la actitud del narrador frente a los eventos. En el corpus elegido se usa en mayoría la narración simultánea (presente del indicativo) lo que resulta en la impresión por parte del lector de ser testigo de los eventos que se desarrollan ahora mismo delante de sus ojos. Además, en la mayoría de estos textos, el narrador no se inmuta frente a estos hechos violentos. Es como si estuviera resignado y hubiese aceptado los plurales matices de la condición humana. Sin embargo, esta distancia/indiferencia se vuelve a veces compasión o

empatía por los protagonistas. Además de conllevar verosimilitud, el uso de la primera persona puede participar en la creación de un sentimiento de compasión/unión con este narrador-protagonista. Al lado de estos pronombres de primera persona, aparecen también, en ciertos relatos, pronombres de segunda persona. El uso de estos pronombres puede suscitar un sentimiento de compañerismo entre el lector y el protagonista. Finalmente, nos hemos interesado por el uso del humor (el absurdo y la ironía) en *Cuentos del exilio*. Además de participar en la reducción del microrrelato a su mínima extensión, la veta humorística presente en algunos relatos ayuda también a contrarrestar lo horroroso o lo trágico de los eventos contados. El humor permite además adoptar una posición crítica ante el mundo y la existencia: el humor muestra la locura del mundo y de los seres humanos y nos invita a mejorarlo y a cambiar nuestras prácticas.

El capítulo siguiente trató de la alegoría como expresión sesgada de la violencia y del trauma. Esta violencia, este horror, este trauma tienen su origen en el mal que anima los corazones de los seres humanos. Hemos visto que este mal es difícil e incluso imposible representarlo/definirlo sin la mediación de símbolos e imágenes.

Un primer símbolo que ha sido estudiado se relaciona con el espacio. A lo largo de *Cuentos del exilio*, la casa familiar, normalmente asociada con la noción de humanidad y protección, se vuelve el lugar privilegiado de la violencia. Por esto, se vuelve *unheimlich*, un elemento extraño. Sin embargo, puesto que esta imagen de la casa familiar es recurrente en la obra dibenedettiana, se vuelve *heimlich*, o sea, banal, predecible, inevitable. La casa como terreno privilegiado de enfrentamientos y transformaciones se vuelve la norma. Al lado de ser el lugar de la violencia, la casa es también un lugar privilegiado de la soledad de los protagonistas. Esta casa, lugar familiar y símbolo de protección, no les ofrece ningún consuelo.

Después, nos hemos volcado sobre la representación del mal, de la violencia y del trauma. Nos hemos interesado en particular por la expresión del trauma y por la recurrencia del motivo de la muerte y de la violencia. Hemos visto que no es posible conllevar la experiencia traumática sin mediación. En *Cuentos del exilio*, se representa primero el trauma mediante la narración de los padecimientos relacionados con la situación del exiliado, segundo haciendo referencia a los procesos de la memoria traumática, tercero recurriendo a lo onírico para hablar de la violencia de las experiencias traumáticas y, finalmente, recurriendo a la alegoría representando una situación de despotismo. Después, hemos examinado el tema recurrente de la muerte y de la violencia.

Este recorrido nos ha llevado a cuestionar la noción de responsabilidad moral (reflexión de indudable importancia en 1983 al final de la guerra sucia y que sigue siendo contemporánea). Con el objetivo de dar respuestas a las preguntas acerca de la responsabilidad, hemos optado mirarlas a la luz de la filosofía y, más particularmente, refiriéndonos a las teorías de Kant y Levinas porque nos han parecido adecuadas para abordar esta reflexión. Hemos visto que Di Benedetto plantea muchas preguntas y nos ofrece pistas de reflexión –que sea sobre la responsabilidad moral o sobre la noción de humanidad– pero nunca nos dice explícitamente/inequívocamente si los protagonistas son moralmente responsables de sus actos.

Finalmente, hemos demostrado que *Cuentos del exilio* pone en escena a objetos humanizados lo que contrasta fuertemente con el comportamiento de ciertos protagonistas parecidos a objetos o a animales.

En el cuarto capítulo nos hemos interesado por la intertextualidad como recurso para plasmar lo comunicable. Después de haber demostrado la intertextualidad bíblica, tanto formal (la parábola) como temática (encarnación del mal, crucifixión de Cristo, protagonistas bíblicos o cristianos), hemos visto que *Cuentos del exilio* dialoga también con grandes *topoi* de la literatura (por ejemplo *Hamlet* de Shakespeare en el cual se encuentra la famosa frase “ser o no ser, esa es la cuestión” que expresa la duda acerca de la vida, la existencia y la realidad) así como lo fantástico. A través del análisis de tres motivos característicos de lo fantástico recurrentes en *Cuentos del exilio* (el mundo onírico, la mirada como pasaje y el doble), hemos destacado la visión particular que tiene Di Benedetto de lo fantástico y de la realidad. De hecho, lo fantástico aparece en su obra como una manera de mirar, como el grado cero de lo real y no como lo desconocido o temido que interrumpe. No hay choque entre las dos órdenes de realidad, quizás tampoco hay realmente dos órdenes distintas. El escritor mendocino percibe el mundo como una dimensión más en el universo de las pesadillas. En este universo de pesadillas, no hay *un* punto de referencia o *una* normalidad en donde refugiarse. Por esto, en *Cuentos del exilio*, lo extraño se vuelve banal, familiar, predecible, inevitable.

Esta reflexión sobre lo extraño que se vuelve familiar y predecible nos lleva a examinar la identidad fracasada como estrategia transversal para plasmar el trauma. De hecho, durante y después de la guerra sucia, los seres humanos se han dado cuenta de que toda una sociedad puede participar activamente en la violencia (Reati, 1992, p. 72). La violencia que antes era considerada ‘inhumana’, ajena a los seres humanos, se vuelve banal, cotidiana, ‘humana’. No caracteriza más a seres monstruosos, diabólicos. Somos todos capaces de hacer

el mal; esta capacidad se encuentra en cada ser humano. Por lo tanto, “se pierde la confianza en la unidad del yo como entidad previsible y encasillable en parámetros de conducta civilizada, y paralelamente se produce un interés cada vez mayor por el Otro, la alteridad enfrentada al yo o desdoblada de él” (Reati, 1992, p. 73). A lo largo de nuestro análisis, hemos visto que este Otro aparece en *Cuentos del exilio* mediante diversas formas: desdoblamiento del protagonista, el Otro exiliado, el Otro represor, el cuestionamiento de la responsabilidad del Otro frente a la mía, la banalización de la violencia,.... Además, este enfrentamiento con el Otro invita a los lectores a autoanalizarse; hay que entender el otro para entenderse.

El Otro aparece en primer lugar mediante un desdoblamiento del protagonista. Hemos visto que una parte de los microrrelatos reunidos bajo el título “Espejismos” pone en escena a espejos que tienen cualidades humanas: hablan, tienen sentimientos etc. Estos protagonistas pueden también ser interpretados como reflejos del yo. Es decir, otra incorporación del yo. Estas dualidades y preguntas acerca de la personalidad representan la fragmentación de un mundo antes percibido unitariamente.

A continuación, hemos mostrado que *Cuentos del exilio* incluye otros relatos en los cuales aparecen los dobles pero sin mediación de un espejo. Pensamos en particular en “La duda”, “Reproche ético”, “Visión” y “Ferozes”. Estos relatos ponen en escena a protagonistas que dudan de sí mismo y de sus acciones. Es más, presentan fracturas psicológicas puesto que se enfrentan con su doble o un componente interno suyo. Estos ‘Otros’ permiten a los protagonistas autodescubrirse, o sea, les revelan rasgos –odiosos o no– de su personalidad.

Otra manera de representar el efecto destructivo de la violencia en la identidad personal y colectiva se encuentra, en *Cuentos del exilio*, mediante el motivo del exilio. Este tema está efectivamente aludido varias veces –directamente o no– en el libro de Di Benedetto. Un microcuento paradigmático que cuenta con un personaje exiliado con una identidad fracasada se titula “Bueno como el pan”. En este relato el protagonista trasterrado no logra olvidar sus raíces y vive entonces en dos mundos. Esto resulta en un quiebre de su realidad. El padre se encuentra en dos partes: una que es su presente en el país de exilio, y otra que es su pasado pero que se vuelve continuamente actual.

El interés por el Otro resulta también en una paradoja: “esta fascinación por el Otro conduce en nuestra época a una ambivalencia en la percepción de las víctimas y los victimarios en las representaciones artísticas” (Reati, 1992, p. 75). *Cuentos del exilio* no escapa a esta afirmación. Una gran parte de estos relatos ponen a los victimarios en primer plano y en consecuencia relegan a las víctimas en segundo plano. Los victimarios aparecen

efectivamente como los ejes centrales de relatos tales como “Orden de matar” o “De cómo evolucionan los oficios del hombre”. A diferencia de las víctimas que son figuras sin vida real, meras apoyaturas del victimario, los verdugos son figuras complejas que capturan el interés del lector. Por consiguiente, la víctima está ‘deshumanizada’ mientras que el victimario está ‘humanizado’ (Reati, 1992, p. 75). En otras palabras, las víctimas son convertidas en lo ‘otro’, en seres ajenos a la experiencia normal del individuo, mientras que los verdugos tienen rasgos familiares. Además, en ambos relatos que hemos destacado, la fractura de la identidad alude a la reversibilidad de los papeles verdugo-víctima. Por ejemplo, en “Orden de matar” el hombre de Salta 1410 aparece primero en la posición del victimario y segundo se vuelve víctima. En “De cómo evolucionan los oficios del hombre” vimos que la hija del verdugo pasa por diferentes etapas: de mero testigo, se vuelve cómplice pasivo y finalmente activo.

A continuación, *Cuentos del exilio* incluye también historias vistas desde el ‘Otro represor’. Es decir, el victimario, él que actúa mal. Pensamos en particular en “Dos hermanos”, “Orden de matar”, “El barquero” y “De cómo evolucionan los oficios del hombre”. Estos relatos se interrogan sobre las motivaciones de estos verdugos. Es más, intentan ver si obedecen a una natural tendencia a la crueldad. La respuesta que propone Di Benedetto es la siguiente: la propensión a hacer el mal se encuentra en todos los seres humanos. Sin embargo, “Orden de matar” nos muestra que no son todos los seres que se dejan seducir por el mal. En suma, como ya hemos dicho, *Cuentos del exilio* no propone una explicación clara y precisa acerca de la naturaleza del mal. Los relatos contienen efectivamente más preguntas y ambigüedades que respuestas y certezas. Con su libro, Di Benedetto intenta hacer reflexionar al lector; hacerle reflexionar sobre sí mismo y sobre sus acciones.

Otra pregunta que plantea Di Benedetto a través de *Cuentos del exilio* trata de la responsabilidad colectiva. Es decir que relatos tales como “De cómo evolucionan los oficios del hombre” o, en cierta medida, “El barquero” se interrogan sobre dónde están los límites entre quienes reprimen y quienes contemplan con indiferencia o con temor lo que sucede. Es más, dichos relatos invitan a los lectores interrogarse sobre la responsabilidad moral de los imparciales, testigos y observadores. El escritor argentino nos invita a cuestionarnos sobre la posibilidad de permanecer al margen en un mundo en el que sólo se puede escoger entre ser víctima o ser verdugo. Recordemos que el escritor deja las respuestas a estas preguntas abiertas. Da solamente algunas claves de interpretación al lector que debe sacar sus propias conclusiones.

Finalmente, aparece en *Cuentos del exilio* una sensación de profunda incertidumbre. Según Reati (1992, p. 116), esta sensación está producida por el contraste entre la violencia y la cotidianeidad. John Fraser añade que “la coexistencia del hecho ‘anormal’ y horroroso con la vida normal, la presencia de objetos o actividades cotidianas junto a lo desacostumbrado, producen una inquietante banalización de la violencia” (citado en Reati, 1992, p. 116). En “Así de grande”, vimos por ejemplo que el narrador no se sorprende por la violencia del padre. Además, esta violencia tiene lugar en una casa familiar y tiene lugar en la vida cotidiana de los protagonistas. En cuanto a “La imposibilidad de dormir”, la única certeza es la violencia que sufre el protagonista. Podemos entonces concluir que por un lado, *Cuentos del exilio* banaliza la violencia. Esta violencia característica de la guerra sucia se vuelve la norma en el libro. Por otro lado, la indiferencia del narrador frente a los hechos violentos puede inducir al lector a rebelarse frente a esta violencia. Es más, como destacado anteriormente, esta obra del escritor mendocino invita a los lectores indagarse, a autoanalizarse. Se trata de entender el otro para entenderse:

El ‘descubrimiento’ del Otro es a menudo un autodescubrimiento, una iluminación del yo, que nos revela que aquellos rasgos más odiosos en la figura que se nos enfrenta son precisamente los nuestros propios, exagerados tal vez en un espejo deformante pero perturbadoramente familiares. (Reati, 1992, p. 74).

El conjunto de nuestra reflexión podría prolongarse en un trabajo de más largo recorrido y extenderse tanto del punto de vista del corpus como del tema de investigación. De hecho, el cuadro limitado de este trabajo no ha permitido abordar un corpus exhaustivo. Es también importante tener en cuenta el hecho de que otras obras del autor habrían podido completar e incluso matizar algunas de las conclusiones sacadas por este trabajo. Se podría por ejemplo estudiar la fragmentación (tanto del sujeto como del relato) en toda su obra puesto que ya estaba presente en cierta medida en sus primeros libros (*Mundo animal* y *El pentágono*) y que se prolongó en el resto de su obra (*Zama*, *El silenciero*, *Declinación* y *Ángel* etc.) hasta llegar a su máxima expresión en *Cuentos del exilio*. Otro tema recurrente en su obra, en particular en *Mundo animal*, *Absurdos*, *Cuentos del exilio* y *Sombras nada más*, es el desajuste existencial, o sea, el desarraigo. Además, se podría prolongar el análisis de la intertextualidad con lo fantástico en *Mundo animal* y *Absurdos*. Finalmente, otra ampliación posible es la del sujeto de investigación. *Cuentos del exilio* es efectivamente una obra muy rica que aún no ha sido tratada de manera rigurosa por la crítica. Por esto quedan muchas cosas que descubrir e indagar. Por ejemplo, sería pertinente estudiar de manera más rigurosa y

profunda la frontera humanidad-animalidad puesta en tela de juicio por el comportamiento de algunos protagonistas de *Cuentos del exilio*.

A través de este trabajo, hemos querido mostrar que el mundo real y el mundo ficcional están inextricablemente entrelazados. Un hecho histórico –en nuestro caso, el período de violencia entre 1976 y 1983– no sólo tiene repercusiones sobre las representaciones literarias, sino que la literatura puede también jugar un papel en la construcción que uno se forja de la vida y del mundo. Por consiguiente, más que una obra estética, *Cuentos del exilio* es una obra ética. Es decir, Di Benedetto, para quien el silencio es más elocuente que un largo discurso, invita al lector a indagarse y a cuestionar su propia conducta. Las situaciones horribles con las cuales se enfrenta le invitan a autoanalizarse, o, por lo menos, le recuerdan prestar atención a este mal que anima una parte de su corazón y le muestra los peligros que le esperan si se deja seducir por este mal. Esta obra sigue entonces siendo muy actual.

Bibliografía

Bibliografía primaria

Cuentos del exilio en Di Benedetto, Antonio (2007). *Cuentos completos*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, pp. 501-608.

Bibliografía secundaria

Bibliografía secundaria sobre *Cuentos del exilio*

Bocchino, Adriana (2014). La persistencia de la variación. Sobre *Cuentos Completos* de Antonio di Benedetto. *CeLeHis* – Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas, n°28, pp. 31-48. Consultado el 16 de febrero de 2016, en https://www.academia.edu/18772698/La_persistencia_de_la_variaci%C3%B3n._Sobre_Cuentos_completos_de_Antonio_Di_Benedetto

Bosero, Ignacio (2010). *La recepción crítica de la obra de Antonio Di Benedetto entre 1973 y 2006*. Tesina Universidad de Buenos Aires. Consultado el 20 de noviembre de 2016, en www.comunicacion.sociales.uba.ar/files/2013/02/Ignacio-Bosero.pdf.

Ciampagna, Lisandro (2014). *Literatura del exilio, literatura del trauma: los cuentos de Antonio Di Benedetto*. Consultado el 10 de febrero de 2016, en <http://jornadasexilios.fahce.unlp.edu.ar/ii-jornadas/actas-2014/Ciampagna.pdf>

Colombo, Stella Maris (2005, Primavera). *Cuentos del exilio*, de Antonio Di Benedetto: El silencio como protesta. *El Cuento en Red*, 11, pp. 1-10 [revista electrónica de teoría de la ficción breve]. Consultado el 5 de febrero de 2016, en <http://cuentoenred.xoc.uam.mx/index.html>.

De Diego, José Luis (2000). Relatos atravesados por los exilios. En Elsa Drucaroff (Ed), *Historia crítica de la literatura argentina, La narración gana la partida* (vol. 11, pp. 431-458). Buenos Aires: Emecé,.

Duchi, Céline (2008-2009). *La presencia del mal en los cuentos fantásticos de Antonio Di Benedetto*. Tesina, Universiteit Gent. Consultado el 23 de noviembre de 2015, en lib.ugent.be/fulltxt/RUG01/001/414/664/RUG01-001414664_2010_0001_AC.pdf.

Halperín, Jorge (1985). “Entrevista con Antonio Di Benedetto” en Clarín. En Saítta, Sylvia y Romero, Luis Alberto (2002). *Grandes entrevistas de la Historia Argentina (1879-1988)*. Buenos Aires: Punto de Lectura.

Maturo, Graciela (2003, 23 de enero). Los “Cuentos del exilio” de Antonio Di Benedetto. *El litoral.com*. Consultado el 9 de febrero de 2016, en www.ellitoral.com/index.php/diarios/2003/01/23/culturadiario/CULT-01.html.

Maturo, Graciela (1987). *Páginas de Antonio Di Benedetto seleccionadas por el autor*. Buenos Aires: Editorial Celtia.

Néspolo, Jimena (2004). *Ejercicios de pudor: sujeto y escritura en la narrativa de Antonio Di Benedetto*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

Piglia, Ricardo (2001). *Crítica y ficción*. Barcelona: Anagrama.

Seifert, Marcos (2012). Extravíos. Viaje y relato en dos narraciones de Antonio Di Benedetto. *Confluente*, Vol. 4, n°1, pp. 66-74. Consultado el 22 de febrero de 2016, en <http://confluente.unibo.it/article/viewFile/3082/2498>.

Varela, Fabiana Inés (2005). Reflexiones sobre el proceso creador en Antonio Di Benedetto. *Revista de Literaturas modernas*, 35. Consultado el 10 de febrero de 2016, en http://bdigital.uncu.edu.ar/objetos_digitales/104/VarelaRLM35.pdf.

Varela, Fabiana Inés (2007). Antonio Di Benedetto: una poética ética y humanística. En Víctor Gustavo Zanona y Hebe Beatriz Molina, *Poéticas de autor en la literatura argentina (desde 1950)* (pp. 105-141). Buenos Aires: Corregidor.

Bibliografía secundaria sobre problemas generales de historia, teoría literarias y filosóficas,...

Alazraki Jaime (Ed.). (2001). *Teorías de lo fantástico*. Madrid: Arco/Libros.

Anderson-Imbert, Enrique (1992). *Teoría y técnica del cuento*. Barcelona: Ariel.

Andres-Suárez, Irene (2010). *El microrrelato español: una estética de la elipsis*. Palencia: Menoscuarto Ediciones.

Andrés-Suárez, Irene (Ed.). (2004). *Migración y literatura en el mundo hispánico*. Madrid: Verbum.

- Andres-Suárez, Irene (Ed.). (2012). *Antología del microrrelato español (1906-2011): el cuarto género narrativo*. Madrid: Cátedra.
- Avelar, Idelber (1999). *The untimely present: postdictatorial Latin American fiction and the task of mourning*. Durham: Duke university press.
- Balderston, Daniel, et al. (Eds.). (1987). *Ficción y política: La narrativa argentina durante el proceso militar*. Madrid: Alianza Editorial.
- Bensoussan, Mathilde, Bensoussan, Albert y Le Bigot, Claude (1992). *Versification espagnole : suivi de Petit traité des figures*. Rennes : Didact. Esapagnol
- Bocchino, Adriana Albina, et al. (2008). *Escrituras y exilios en América Latina*. Mar del Plata: Estanislao Balder. Consultado el 14 de octubre de 2015, en doi.org/10.13140/2.1.2153.9520.
- Brasca, Raúl (2000, Primavera). Los mecanismos de la brevedad: constantes y tendencias en el microcuento. *El Cuento en Red*, n°1, pp. 3-10. Consultado el 22 de febrero de 2016, en http://148.206.107.15/biblioteca_digital/estadistica.php?id_host=10&tipo=ARTICULO&id=3680&archivo=10-251-3680jef.pdf&titulo=Los%20mecanismos%20de%20la%20brevedad:%20constantes%20y%20tendencias%20en%20el%20microcuento.
- Brinkmann, Beatriz (Ed.). (2009). *Daño transgeneracional: consecuencias de la represión política en el Cono Sur*. Santiago.
- Calvo Revilla, Ana y de Navascués, Javier (Eds). (2012). *Las fronteras del microrrelato: teoría y crítica del microrrelato español e hispanoamericano*. Madrid: Iberoamericana.
- Caruth, Cathy (2010). *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative and History*. Baltimore: JHU Press.
- Corbatta, Jorgelina (1999). *Narrativas de la Guerra Sucia en Argentina: Piglia, Saer, Valenzuela, Puig*. Buenos Aires: Corregidor.
- Cowley, Christopher (2014). *Moral responsibility*. Bristol: Acumen.
- Chevalier, Jean (1986). *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Editorial Herder.

Deffis de Calvo, Emilia (2001). “Ahí estábamos, por irnos y no”: exilio y novela argentina. *Actas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Vol. 4, pp. 153-159. Consultado el 14 de octubre de 2015, en cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/14/aih_14_4_020.pdf.

Delpla, Isabelle (2011). *Le mal en procès : Eichmann et les théodicées modernes*. Paris : éditions Hermann.

“Dictadura Militar Argentina – Desaparecidos” (2008, el 18 de junio). Consultado el 15 de abril 2017, en <http://www.taringa.net/posts/info/1312604/Dictadura-Militar-Argentina---Decaparecidos-parte-1-megapos.html>.

Díez Sanz, Begoña (2011). El título en la minificción de José María Merino: ensayo de una tipología. Consultado el 10 de abril 2017, en http://ceh.ilch.uminho.pt/publicacoes/cehum_simpomicro_begonasanz.pdf.

Dubost, et al. (1989). *Théo : l'encyclopédie catholique pour tous*. Paris : éditions Droguet-Ardant/Fayard.

Garratt, Robert F. (2011). *Trauma and history in the Irish novel: the return of the dead*. Basingstoke: Palgrave MacMillan.

Gerard, André-Marie (1989). *Dictionnaire de la Bible*. Paris : éditions Robert Laffont.

Guillén, Claudio (1995). *El sol de los desterrados: literatura y exilio*. Barcelona: Sirmio.

Jiménez, Francisca Noguero (Ed.). (2004). *Escritos disconformes: nuevos modelos de lectura*. Salamanca: Ediciones Universidad Salamanca.

Kohut, Karl, Pagni, Andrea (Eds.). (1993). *Literatura argentina hoy: de la dictadura a la democracia*. Frankfurt/M.: Vervuert.

LaCapra, Dominick (2001). *Writing History, Writing Trauma*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.

Martínez, María Bermúdez (2011). Geografías estéticas: un itinerario por la narrativa argentina de la segunda mitad del siglo XX. *Biblioteca virtual Miguel de Cervantes*. Consultado el 20 de noviembre de 2016, en www.cervantesvirtual.com/obra-visor/geografias-

esteticas-un-itinerario-por-la-narrativa-argentina-de-la-segunda-mitad-del-siglo-xx/html/f187c6de-a0fd-11e1-b1fb-00163ebf5e63_4.html.

Masiello, Francine (1987). “La Argentina durante el proceso: las múltiples resistencias de la cultura”. En Balderston, Daniel, et al (Ed.), *Ficción y política: La narrativa argentina durante el proceso militar* (pp. 11-29). Madrid: Alianza Editorial.

Masson, André (1974). *L'allégorie*. Paris: PUF.

Mastrángelo, Carlos (1975). *El cuento argentino*. Buenos Aires: Editorial Nova.

Neuberg, Marc (Dir.) (1997). *La responsabilité: questions philosophiques*. Paris: PUF.

Nève, François-Xavier (2012). *Dictionnaire passionné des racines chrétiennes : pour comprendre notre patrimoine*. Wavre : éditions mols.

Pabón, Carlos (2013). “¿Se puede contar?” Historia, memoria y ficción en la representación de la violencia extrema. En De Vivancio, Lucero (Ed.), *Memorias en tinta: ensayos sobre la representación de la violencia política en Argentina, Chile y Perú*. Santiago: Ediciones Universidad Alberto Hurtado.

Polotto, Federico y Suriano, Juan (2003). *Nueva historia Argentina. Dictadura y democracia (1976-2001)*, vol. 10. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.

Polotto, Federico, Suriano, Juan y Cattaruzza, Alejandro (2003). *Nueva historia Argentina. Crisis económica, avance del estado e incertidumbre política (1930-1943)*, vol. 7. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.

Polotto, Federico, Suriano, Juan y Falcón, Ricardo (2006). *Nueva historia Argentina. Democracia, conflicto social y renovación de ideas (1916-1930)*, vol. 6. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.

Polotto, Federico, Suriano, Juan y James, Daniel (2003). *Nueva historia Argentina. Violencia, proscripción y autoritarismo (1955-1976)*, vol. 9. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.

Polotto, Federico, Suriano, Juan y Torre, Juan Carlos (2003). *Nueva historia Argentina. Los años peronistas (1943-1955)*, vol 8. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.

Proyecto Desaparecidos (s.d.). Listas de Detenidos-Desaparecidos y Asesinados en Argentina. Consultado el 15 de abril 2017, en <http://www.desaparecidos.org/arg/victimas/listas/>.

Real Academia Española (2017). Diccionario de lengua española, en <http://dle.rae.es/?w=diccionario>.

Reati, Fernando O. (1992). *Nombrar lo innombrable. Violencia política y novela argentina: 1975-1985*. Buenos Aires: Editorial Legasa.

Ricoeur, Paul (1967). *The Symbolismo of Evil*. Traducido del francés por Emerson Buchanan. Boston : Beacon Press.

Roas, David (2011). *Tras los límites de lo real: una definición de lo fantástico*. Madrid: Páginas de Espuma.

Rock, David (1985). *Argentina, 1516-1982: from Spanish colonization to the Falklands war*. Berkeley: University of California Press.

Rognier, Luis, Yankelevich, Pablo (2009). Exilio y política en América Latina: nuevos estudios y avances teóricos. *E.I.A.L.*, Vol. 20, n°1, pp. 7-17. Consultado el 20 de febrero de 2016, en dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4005110.

Ruano-Borbalan, Jean-Claude (Dir.) (1997). *Qu'est-ce qu'être responsable?*. Auxerre: Sciences humaines.

Saer, Juan José (1998). *El concepto de ficción*. Buenos Aires: Ariel.

Sahuquillo, Martínez (1998). Anomia, extrañamiento y desarraigo en la literatura del siglo XX: un análisis sociológico. *Revista Española de Investigaciones Sociológicas*, n°84, pp. 223-242. Consultado el 20 de noviembre 2016, en dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=757648.

Sarlo, Beatriz (1987). Política, ideología y figura literaria. En Balderston, Daniel, et al. (Eds.), *Ficción y política: La narrativa argentina durante el proceso militar* (pp. 30- 59). Madrid: Alianza Editorial.

Shakespeare, William (trad. Juan Guasch) (1961). *Hamlet*. Barcelona: Mateu.

“Siglo XX: el boom de los años 60”. *Historia de la literatura Argentina*. (n.d.). Consultado el 20 de noviembre de 2016, en www.todo-argentina.net/Literatura_argentina/boom_de_los_anos_sesenta.htm.

Tomassini, Garciela y Colombo, Stella Maris (1996). La minificción como clase textual transgenérica. *Revista Interamericana de Bibliografía*, n°1-4. Consultado el 29 de febrero de 2016, en http://www.educoas.org/portal/bdigital/contenido/rib/rib_1996/articulo6/index.aspx?culture=es2.

Valls, Fernando (2008). *Soplando vidrio: y otros estudios sobre el microrrelato español*. Madrid: Páginas de Espuma.

Vickroy, Laurie (2002). *Trauma and survival in contemporary fiction*, Charlottesville: University of Virginia press.

Wénin, André (2001a). *Actualité des mythes : relire les récits mythiques de Genèse 1-11*. Segunda edición. Namur : Centre de Formation Cardijn.

Wénin, André (2001b). *Le Livre des Louanges: entrer dans les Psaumes*. Bruxelles : Lumen Vitae.

Whitlark, James y Aycock, Wendell (Eds.). (1992). *The literature of emigration and exile*. Lubbock: Texas Tech University Press.

Zapatero, Javier Sánchez (2008). Memoria y literatura: escribir desde el exilio. *Lectura y signo*, n°3, pp. 437-453. Consultado el 2 de marzo 2016, en https://www.academia.edu/956453/MEMORIA_Y_LITERATURA_ESCRIBIR_DESDE_EL_EXILIO.

