

ESCRIBIR DESPUÉS DEL CAUTIVERIO: *CUENTOS DEL EXILIO*, DE ANTONIO DI BENEDETTO

WRITING AFTER CAPTIVITY:
CUENTOS DEL EXILIO, BY ANTONIO DI BENEDETTO

SOFÍA CRIACH
Universidad Nacional de Cuyo - CONICET
sofiacriach@gmail.com

Recibido: 22.06.2021
Aceptado: 17.09.2022

RESUMEN: En 1983, durante su destierro en Madrid, el escritor argentino Antonio Di Benedetto publica *Cuentos del exilio*, un volumen de relatos breves. Este trabajo se propone analizar esta obra, poco abordada por la crítica, a partir de una serie de recurrencias –el indeseado, el sujeto desintegrado, la mirada censora, el desencuentro con el otro, la extranjería, la libertad y el encierro, la acechanza del mal– que aparecen como variantes o versiones de un “relato mayor” indecible para el escritor. La alegoría, el símbolo, la brevedad, la diferencia de estilos entre los cuentos, configuran vías alternativas para dar rodeos al núcleo elidido y, sin embargo, presente: la experiencia de la cárcel y del exilio. El trauma que supone este acontecimiento en la vida de Di Benedetto provoca un quiebre en su escritura, que adopta entonces, más que nunca, la estrategia de la elipsis.

PALABRAS CLAVE: Literatura argentina, narrativa breve, exilio, silenciamiento, Di Benedetto

ABSTRACT: In 1983, during his exile in Madrid, the Argentine author Antonio Di Benedetto published *Cuentos del exilio*, a volume of short stories. This article pretends to analyze these fictions, barely approached by critics, from certain recurrences – the unwanted, the disintegrated person, censoring regard, disagreement with others, the outsider, freedom and confinement, stalking evil – that appear as variants or versions of a “bigger story” unspeakable to him. Allegories, symbols, brevity, differences in styles between tales, configure alternative ways to approximate the nucleus elided and, nevertheless, present: the experience

of prison and exile. The trauma that this event supposes in Di Benedetto's life causes a break in his writing, which then adopts, more than ever, the strategy of ellipsis.

KEYWORDS: Argentine Literature, Short Stories, Exile, Silencing, Di Benedetto



Las veces que bajaba al patio, era la tristeza acompañando las sombras de un hombre. No nutría las filas abigarradas de los caminantes, que giraban vueltas alrededor de un catafalco, orinal y sumidero, creador de vagarosas oleadas que subían al cielo cuadrangular de la jaula –no precisamente dorada–. Apenas dos vueltas sucesivas, solo o en pareja, donde uno no más hablaba. Distinto a otros era su paso cansino y pesaroso, como de buey que arrastra en el arado su cargante culpa.

Ángel Bustelo. *El silenciero cautivo*.

1. LAS (SIN)RAZONES DE UN ENCARCELAMIENTO

Se dice que la literatura argentina fue fundada por exiliados (de Diego 2000: 431). Cuando Ricardo Rojas escribió su *Historia de la literatura argentina*, tituló “Los proscritos” al conjunto de escritores que inician las letras en esas tierras después de la independencia. La experiencia de los fundacionales continúa repitiéndose a lo largo de la historia del país, pero nunca con tanta intensidad y crudeza como en la década de los setenta del siglo pasado. El número de escritores que abandonaron la Argentina para instalarse –o errar– en distintos puntos del mundo, bajo circunstancias diversas y con ideas distintas acerca de lo que implicaba ser intelectual en el exilio, vuelve el corpus de textos que produjeron un conjunto tan voluminoso como heterogéneo.

El 24 de marzo de 1976, día en que una Junta Militar comandada por Jorge Rafael Videla derroca mediante un golpe de Estado a la presidenta María Estela Martínez de Perón, el escritor Antonio Di Benedetto es detenido ilegalmente en su oficina de *Los Andes*, importante diario de Mendoza, del cual era subdirector. Unas horas antes, el ejército ha atacado con bazukas al Sindicato de Prensa de esa misma provincia. Luego de seis meses encarcelado, primero en el Liceo Militar General Espejo y luego en la penitenciaría local, el escritor es trasladado vía aérea a la Unidad 9 de La Plata, en Buenos Aires. Durante todo su encierro sufre golpes, torturas y simulacros de fusilamiento que menoscaban terriblemente su salud y su espíritu, como bien lo muestra el abogado, escritor y militante co-

munista mendocino Ángel Bustelo en su novela *El silenciero cautivo* (DG, 1988). Quienes comparten la estadía carcelaria con Di Benedetto coinciden en señalar que los militares lo maltratan con singular saña, como si su oficio de intelectual lo convirtiera en ideólogo de los grupos que la dictadura busca ferozmente aniquilar.

Aunque nunca pudo saber a ciencia cierta las razones exactas de su cautiverio, el escritor, en una entrevista de Jorge Lafforgue (1986), las vincula con su trabajo en *Los Andes*: “En el diario, siempre me negué a ocultar información; por eso creo que mi detención tuvo que ver con mi labor de periodista. Estoy convencido de ello, porque no le encuentro otro fundamento. Nunca he hecho política de ninguna especie” (Di Benedetto 2016: 541). Se reconoce antiperonista –en un sentido borgiano, dice él, inofensivo– y también admite una simpatía de juventud por el socialismo.¹ Niega rotundamente, en cambio, cualquier vínculo con grupos de izquierda. Natalia Gelós (2011), quien estudia su trayectoria periodística, recupera el tipo de información que el escritor, en virtud de su cargo directivo, había permitido que se publicara en *Los Andes* y también en un pequeño vespertino, *El Andino*, durante los años previos al Golpe Militar: notas sobre la represión policial y los atentados de grupos paramilitares, fotos de presos políticos, información sobre procedimientos irregulares. A partir de ello, la investigadora concluye que fue este ejercicio periodístico ético y anticensura lo que hizo de él un blanco de los militares.

Tras diecisiete meses de cautiverio y luego de una intensa presión por parte de reconocidos escritores e intelectuales, como Ernesto Sábato y el Nobel de Literatura alemán Heinrich Böll, Di Benedetto es liberado el 3 de septiembre de 1977. Permanece unas semanas en Buenos Aires, intentando infructuosamente averiguar las razones de su detención. Sin embargo, sin justicia ni ley y con la amenazante “invitación” a abandonar el país por parte del gobierno de facto, se marcha a Europa en la nochebuena de 1977. Para ello se sirve de un pasaje de avión obtenido en 1975 gracias al Primer Certamen Latinoamericano de Cuentos policiales de la revista *Siete Días*, cuyo jurado, formado por Jorge Luis Borges, Marco Denevi y Augusto Roa Bastos, había premiado su cuento “Los reyunos”. Acompañado por su hermana, y merced a invitaciones académicas y de amigos escritores, recorre algunos puntos de Alemania, Francia, España, Inglaterra e Italia.

En 1978, la editorial Pomaire publica en Barcelona su volumen de cuentos *Absurdos*, que contiene el reconocido texto “Aballay”. Lejos de su familia y sin recursos económicos, Di Benedetto se instala en Madrid, donde comienza a trabajar en el semanario de temas científicos *Consulta*, mientras sigue escribiendo regularmente sobre temas literarios para algunos diarios de Buenos Aires.

En 1983 publica *Cuentos del exilio*, dedicado a Böll y a Sábato. Aunque reside formalmente en la capital española desde 1978, una serie de premios, becas

¹ “En política, la única participación que tuve fue una muy breve en el Partido Socialista de Alfredo Palacios y pensé que tantos milenios de trampas y miserias cambiarían si se daba una fuerte conciencia moral. También lo propugné como profesor” (Entrevista de Jorge Halperín en 1985, en Di Benedetto 2016: 570).

e invitaciones a congresos y conferencias le permiten viajar con bastante asiduidad durante sus años de destierro. Recorre Inglaterra, Alemania Occidental, Francia, Italia y distintas ciudades de España; también las Islas Canarias, Venezuela y Guatemala. En 1981, gracias a una Beca de la Fundación MacDowell –con la cual escribe gran parte de su última novela, *Sombras, nada más...* (1985)– reside en Nueva Inglaterra y conoce las universidades de New York, New Hampshire, Chicago e Illinois. Recuperamos estos viajes por cuanto varios de los relatos de la colección especifican su geografía de escritura: Quezaltenango, Guatemala; Rennes, Bretagne; Keene, New Hampshire; Peterborough–Chicago, Estados Unidos; Plasencia, El Escorial, Calle Hermosilla de Madrid, Monte Esquinza, o simplemente, Madrid. Así, mientras el título del volumen hace referencia directa a la situación de exilio en que fueron gestados los cuentos, estas precisiones geográficas ponen de manifiesto el nomadismo del autor durante esos años.²

2. CUENTOS DEL EXILIO:³ BREVEDAD, VARIEDAD, RECURRENCIAS

Di Benedetto presenta al lector, a modo de prólogo o introducción, dos textos. En el primero, "Ilustración para el lector", afirma lo siguiente:

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

No se crea que, por más que haya sufrido, estas páginas tienen que constituir necesariamente una crónica, ni contener una denuncia, ni presentar rasgos políticos. Como me lo ha enseñado Lou, el silencio, a veces, equivale a una protesta muy aguda.

Acaso lo que dejen trascender, especialmente algunos cuentos, es que no pueden haber sido escritos sino por un exiliado. Pero nada más.

Ya que son, sencilla y puramente, ficciones. (Di Benedetto 1983: 11)

Reflexionaremos sobre esta introducción más adelante. En el segundo texto, "Otra información", explica que la novedad de los relatos reside en su aparición por vez primera en libro, ya que algunos han figurado anteriormente en periódicos, suplementos literarios y revistas.⁴ Efectivamente, las fechas de composición

² La crítica suele considerar *Cuentos del exilio* y *Sombras, nada más...* como la producción menos lograda de Di Benedetto, lo que coincide con la mirada del autor, que en numerosas ocasiones expresa la dificultad para escribir después del encarcelamiento y la imposibilidad de recuperar su estilo. Para sus *Páginas escogidas* solo elige de este volumen "Hombre en un agujero", cuyo título reemplaza por "Soñar en un agujero". No obstante, admite que le tiene mucha fe a "Ortópteros", el cuento que cierra el volumen, el cual fue "amasado" con recuerdos y escrito con sencillez" (entrevista de Lafforgue en 1984, en Di Benedetto 2016: 544).

³ En adelante *CdE*.

⁴ Como repasa Espejo Cala (1991: 574-575), "Orden de matar" había sido publicado como "Asignación sucesiva de un sueño" en 1958 en la revista *Versión* de la Biblioteca San Martín (n.1, 75-77); "Ferozes en una tarde hermosa", en *El urogallo* (n. 17, 1972, 41-45); "Relojismos", como participante en el "Concurso de cuentos cortos, cortos", en *La Nueva Estafeta* (julio de 1979, 120); "El hombre atrapado en un pozo", que en el libro se titula "Hombre en un agujero", en los *Cua-*

de muchos cuentos nos retrotraen varios años (por ejemplo, 1958, 1967, 1972). Di Benedetto evita confesar que muchos de esos textos fueron presentados a concursos literarios en un momento en que sus recompensas pecuniarias le eran útiles para subsanar algo de su humilde existencia,⁵ como es el caso de "Extremadura" y "En busca de la mirada perdida". En consecuencia, aglutinados sin haber sido gestados originariamente como volumen unitario, los treinta y cuatro textos de *CdE* se caracterizan por la variedad de estilo, de temáticas y de tono. También, es necesario decirlo, por su calidad, pues aunque hay algunos muy buenos, otros no están a la altura que ha sabido alcanzar su escritura.

Una diferencia fundamental con respecto a gran parte de su producción anterior reside en la marcada presencia de figuras y temas de la tradición judeocristiana, anticipada ya en *Absurdos* con los relatos "Aballay" y "Onagros y hombre con renos". Además de la evidente lectura de la Biblia (Néspolo 2004),⁶ es posible que el influjo de esta tradición le llegara indirectamente a través de otras escrituras literarias, como la de Borges, por ejemplo, y la de Pär Lagerkvist, este último señalado por Di Benedetto como uno de los autores que con más fuerza gravitaron en él.⁷ El uso de figuras y motivos de las Sagradas Escrituras, la problemática del bien y del mal, la expresión de la brutalidad del mundo y de los seres humanos, la oscilación entre la moralidad religiosa y el más intenso escepticismo, son elementos que el argentino comparte con el premio Nobel de literatura sueco. Las traducciones al español de la obra de Lagerkvist fueron publicadas por Emecé a lo largo de la década de los sesenta, y en 1961 su novela más reconocida, *Barrabás*, fue llevada al cine con el rol protagónico de Anthony Quinn, célebre actor de aquellos años.⁸

dernos Hispanoamericanos (n. 402, diciembre de 1983, 45-46) (antes había sido publicado como "Soñar en un agujero" en *Clarín*, el 1 de abril de 1982); "Intensa mirada filial", luego titulado "En busca de la mirada perdida", apareció en el volumen *Encuentro en Praga*, el cual recogía los relatos ganadores del II Premio Alhambra (1983). Además debemos señalar que otros cuatro relatos ("Visión", "Sueño con arca y pavo", "La presa fácil", "Hombre-pan dulce") aparecían narrados como sueños de los personajes en "Reunión en Nochebuena de gente que sueña", un cuento publicado en la revista *Femiramá* en 1967; Di Benedetto los reelabora y los incluye en *CdE* como textos independientes. También tenemos "Cajas o Abel", aparecido en *La Prensa* el 2 de abril de 1978, que en *CdE* se titula "Dos hermanos".

⁵ En "Sensini", cuento de *Llamadas telefónicas* (1997), el escritor chileno Roberto Bolaño ficcionaliza a Di Benedetto en la figura de Luis Antonio Sensini, un escritor argentino exiliado en Madrid que participa compulsivamente en concursos literarios a fin de obtener algo de dinero para su subsistencia.

⁶ "Una sorpresa asalta al lector desprevenido: el gran, o quizá, el único intertexto de estas ficciones es la *Biblia* judeocristiana" (Néspolo 2004: 304).

⁷ "hay una serie de autores europeos que han gravitado mucho en mí, de ellos en primer lugar Dostoievsky, Kafka, Joyce, Rilke, Luigi Pirandello, Albert Camus y Pär Lagerkvist, a ellos se suma el norteamericano William Faulkner. Entre los novelistas estrictamente contemporáneos distingo a Günter Grass" (Lorenz 1972: 130). Antes, en una entrevista de Antonio Porchia, había señalado a Dostoievski, Pirandello, Camus y Lagerkvist, agregando también a Grass (Porchia 1971: 1).

⁸ Confesa es la admiración de Di Benedetto por otro sueco, el cineasta Ingmar Bergman, en cuyos filmes, al igual que en Lagerkvist, se proyectan problemáticas religiosas con un tono profundamente pesimista. Por ejemplo, en *El séptimo sello* (1956) o en *Los comulgantes* (1962).

En *CdE* aparece, por ejemplo, el tema del sacrificio de Jesús, representado de modo directo en “De cómo nacen los hombres libres II” y de manera simbólica en “Bueno como el pan” y “Hombre-pan dulce”. San Francisco y su doctrina de la pobreza están presentes en “Extremadura”, la caridad en “Lazarillo de Hermsilla”, y la vida ascética y errante, en “Asmodeo anacoreta”. La figura del diablo, en “El lugar del malo” y “La búsqueda del diablo”. La historia de Noé es recreada en “Sueño con arca y pavo”; el *Génesis*, en “La verdadera historia del pecado original”, mientras que “Dos hermanos” tiene como intertexto la historia de Caín y Abel. La referencia a las plagas de Egipto aparece en el cuento más largo del volumen, “Ortópteros”. Finalmente, la pérdida de la fe ante la inminencia de la muerte es el tema de “Ferozes”.

La mayoría de estos motivos religiosos son recreados con el tono entre borgeano y kafkiano que caracteriza a Di Benedetto; es decir, con una postura existencial trágico-escéptica en la cual la ironía y el humor no están ausentes. El escritor combina el bagaje religioso propio de los ambientes en que más residió –Mendoza, una ciudad de provincias, y Madrid– con el acervo cultural cosmopolita adquirido como periodista, lector y viajero. De tal manera, la solemnidad del discurso devocional se mezcla con la ironía, el humor y el absurdo del pensamiento ateo-existencialista de muchos de sus contemporáneos. Compartimos con Graciela Maturo la idea de que, en estos cuentos, Di Benedetto manifiesta un cambio de actitud ante el mal, la cultura, los valores, y que, en tal sentido, las Escrituras le sirven para interpelar su propia vida en un momento muy crítico (2004: 540). Sin embargo, disintimos de la conclusión a la que arriba sin demasiado sustento: la postulación de un periplo de autoconocimiento que lleva al escritor a una transformación ético-religiosa de la conciencia, la cual le provee el acceso a la serenidad y la sabiduría (538). Tal lectura soslaya tanto el tono trágico-pesimista de algunos textos como el sarcasmo, el humor y la ironía mordaz exhibida en otros.

En cuanto a la lengua de escritura, un rasgo sobresaliente de estos cuentos –sobre todo para el lector argentino– es el uso de vocablos propios del español peninsular, como *patatas*, *cortinillas*, *morros*, *montar*, *tiesto*, *amolar*, *aparcamiento*, etc., lo cual nos da la pauta de que Di Benedetto acoge al público ibérico entre los lectores implícitos de su obra, pero también de que el destierro ha calado en su lengua.⁹ Otro aspecto destacable es la recurrencia de nombres masculinos que comienzan con la letra “A”, con lo cual se recubren de autoficción las vicisitudes y cavilaciones de algunos personajes como Alberto, Andrés, Albatros, Asmodeo, Abel.

Lo heterogéneo de los *CdE* se observa también en las elecciones espaciales. Algunos textos se sitúan en geografías visitadas por el escritor en su des-

⁹ “Por un lado, el hecho de haber elegido el español estándar podría significar la posibilidad de abordar un público europeo más amplio, consiguiendo con el empleo de un código más “universal” el acceso a estrategias editoriales más eficaces; mientras que, por otro lado, el hecho de haber elegido el español estándar enfatiza también el sentido de lejanía del lugar nativo y ajenidad que percibía Di Benedetto en España, aunque se tratara de su misma lengua. La elección del idioma pues comunica el estado de desarraigo en que se encontraba el autor que sufría también por la pérdida de la propia lengua, aquel castellano de América que tanto amaba” (Favaro 2018: 225).

tierro: "Extremadura" transcurre en Plasencia, ciudad de la región del título que en el texto aparece descripta con exactitud cartográfica;¹⁰ "Hombre de escasa vida" confiesa su escritura en El Escorial; "Trópico" nos lleva a Guatemala, a un lugar caluroso y próximo a la costa; "Relojismos" fue compuesto en Bretagne; "Lazarillo de Hermsilla" se desarrolla en la calle Hermsilla, de Madrid, en el puente peatonal que hay por debajo de la calle Doctor Esquerdo y sus alrededores. "Bueno como el pan" es menos preciso: el personaje habita "un país de exilio". Otras historias, en cambio, se desenvuelven en Argentina. Es el caso de "Ferozes", que narra un accidente automovilístico en una ruta de Mendoza.¹¹ "Orden de matar", en la calle Salta de la misma ciudad. En "Ortópteros" toma protagonismo el antiguo tren que unía la capital del país con Santiago de Chile, conocido como BAP –Buenos Aires al Pacífico–. Se habla de San Luis y de Mendoza, y el episodio principal transcurre en una comarca ubicada en algún punto del trayecto de ese tren. "El lugar del malo", por su parte, se abre con una típica postal de la vida rural mendocina: "Sobremesa familiar, al resguardo del parral que cierra el paso a las furias del sol de verano sin privar a un aire suave de filtrar ráfagas de alivio, a expensas del aleo de las hojas de vid que forman ese techo de donde empiezan a descollarse los primeros racimos de uvas" (1983: 57).

Algunos relatos transcurren en lugares indeterminados, como las calles de una ciudad ("Encuentro", "Dos hermanos"), un aeropuerto ("Gracias a Dios"), una oficina ("Rincones"), un campo deshabitado ("Hombre en un agujero"). Huellas del destierro, se trata de espacios de pasaje, de tránsito. La única casa que aparece (en el texto "Así de grande") constituye lo opuesto al hogar, a la casa-refugio, pues se convierte en tumba de una madre y una hija asesinadas por el padre de familia. Finalmente, una serie de cuentos de cariz alegórico se desarrollan en espacios míticos o altamente simbólicos: el desierto en "Asmodeo anacoreta"; dos aldeas imaginarias separadas por un río en "El barquero"; la kafkiana cárcel de "La imposibilidad de dormir"; los reinos gobernados por tiranos en "De cómo nacen los hombres libres" I y II y "De cómo evolucionan los oficios del hombre"; el jardín del Edén en "La verdadera historia del pecado original"; una granja durante el Diluvio en "Sueño con arca y pavo". En consonancia con el espacio, estos relatos suelen presentar personajes arquetípicos como el anacoreta, el Anciano, el barquero, el verdugo, la hija del verdugo, el Coronado y el Hombre de la Maza para llamar a los tiranos, etc.¹²

¹⁰ "Empieza en el confín de la Plaza Mayor, donde nace la Calle de los Quesos, 'dedicada a Hernán Cortés', que tiene contiguas la Calle de las Vidrieras y una que asciende como escalera encurvada y seguramente debe su nombre –Resbaladero de las Monjas– no a cuando monta sino a cuando por ella se descende.

Pasa la Calle de la Tea, la Calle de los Toros, la de El Pollo y en la Rúa de la Zapatería la divisa de una freiduría pone un cartel agregando la especialidad de la casa, que son los morros..." (Di Benedetto 1983: 17-18).

¹¹ "Don Pedro hace el trayecto de Mendoza a San Rafael con pausas recuperativas: a las once tomó la comida en Tunuyán; más adelante se detuvo en Campo Los Andes a beber un té digestivo bien caliente con la familia de un oficial amigo" (Di Benedetto 1983: 65).

¹² Graciela Maturo afirma que "La estructura arquetípica hace que la historia personal, y la de todos los hombres, se muestre en su plenitud, al ser atravesada por una historia ejemplar que trasciende lo individual (2004: 540).

3. LA MIRADA DEL OTRO: SER NADIE, SER NADA

A pesar de la heterogeneidad textual mostrada hasta aquí, en *CdE* se configuran dos motivos recurrentes: la desintegración del sujeto y la figura del indeseado. Ambos remiten a una concepción de la existencia humana en la que el sujeto construye una problemática relación consigo mismo (desintegración) y con los otros (rechazo) que lo *nihiliza*, lo disuelve, lo torna *nada* o *nadie*.

En el relato que abre el volumen –“Extremadura”– un hombre manifiesta su gratitud por haber conseguido un trabajo que lo resguarda del hambre. En una pausa de su faena se dispone a caminar, entra en una pequeña iglesia y se acerca al confesionario. El sacerdote acepta su presencia “sin excesiva benevolencia” e indaga la identidad del hombre. Al igual que el personaje de Aballay, responde que es “un pobre” y da el nombre de Francisco. Inmediatamente después, el cuento llega a su fin con la siguiente frase: “El religioso calla, pero le echa una mirada como de llamas, que traspasa la tenue celosía del ventanuco” (Di Benedetto 1983: 21).¹³ El hostil recibimiento por parte del cura es desconcertante para el lector. Relato iniciado *in media res*, el narrador nos escamotea el itinerario vital del hombre: evita todo *flashback* de su pasado, de los acontecimientos que explicarían la menguada situación actual del personaje y el rechazo que despierta. Esto se repite e intensifica en “Recepción”, esta vez con un narrador en primera persona que relata la frialdad con que se lo recibe en una reunión social, en la cual los dueños de casa, los amigos y hasta los parientes lo acogen con reserva. Nuevamente se silencian las razones, aunque se insinúan misteriosos hechos que explicarían la desconsiderada recepción: “¿Qué ocurrió entonces, qué me ocurrió? ¿Fue por esa época que no logro establecer cuando comenzaron los días que he olvidado?” (50-51).

La omisión es significativa; algo no se dice, pero su ausencia o silenciamiento gravita en la existencia del sujeto y determina sus relaciones interpersonales. Esto –lo indecible– puede vincularse con un *trauma*, es decir, con un golpe emocional que produce un daño duradero y que, como estrategia defensiva, la consciencia intenta olvidar. Hay muchas definiciones de trauma, quizás tantas como intelectuales que se han dedicado a estudiarlo y que colaboraron con ese enorme corpus que hoy conforma los *trauma studies*. Para Freud, por ejemplo, se trata de un “acontecimiento de la vida del sujeto caracterizado por su intensidad, la incapacidad del sujeto de responder a él adecuadamente y el trastorno y los efectos patógenos duraderos que provoca en la organización psíquica” (Laplanche y Pontalis 2008: 447). A partir de esta definición estándar del psicoanálisis, la esfera de significación del concepto ha ido agrandándose y complejizándose en virtud de su presencia necesaria a la hora de pensar acontecimientos históricos como dictaduras y genocidios, especialmente la *Shoa*. Desde Adorno a Agamben, el trauma ya no se reduce a un acontecimiento de la historia individual del sujeto, sino que abarca las innumerables consecuencias que los sucesos –violet-

¹³ Ninguno de los críticos que escribió sobre los *CdE* parece notar la significativa carga negativa que tiene esta frase final. Destacan el misticismo, la pobreza y la figura del penitente del protagonista, pero no reparan, quizás por lo sutil, en la acerba respuesta del sacerdote.

tos— de la Historia, en mayúsculas, infunden a sus víctimas.¹⁴ Dominick LaCapra, por ejemplo, define el trauma como una “experiencia perturbadora que irrumpe en —o incluso amenaza destruir— la experiencia, en el sentido de una vida integrada o al menos articulada de una manera viable” (2006: 161).

Más allá de las diferencias en sus planteos, quienes teorizan sobre los acontecimientos traumáticos coinciden en señalar la dificultad de representación: incluso aunque el sobreviviente sienta el *imperativo de contar*, muchas veces se encuentra ante la *imposibilidad* de hacerlo (Felman y Laub 1992). Volvemos entonces a Di Benedetto, quien, para representar, desvía la perspectiva desde la cual se aborda generalmente una experiencia traumática. En lugar de centrarse en la interioridad del sujeto —qué piensa y siente el ser humano cuya desventura lo ha llevado a una desfavorable condición—, pone el foco en la reacción de los otros frente al sujeto que ha sufrido el trauma. Aun cuando el segundo esté narrado en primera persona, en los relatos recién mencionados opera este corrimiento de la mirada; no importa tanto lo que el sujeto ve como lo que nota que los otros ven en él: una figura *indeseada*.

El narrador de “Recepción” intenta convencerse de que está bien, de que no tiene nada de qué avergonzarse (52). ¿No es justamente la vergüenza el sentimiento al que recurre Sartre para mostrar que *siempre somos ante alguien*? El prójimo es el mediador indispensable entre yo y yo mismo, dice el filósofo; soy como el prójimo me ve, necesito del prójimo para captar por completo todas las estructuras de mi ser (1993: 251). En estos relatos, lo que el otro ve en el sujeto protagonista es algo indeterminado o silenciado —para el lector— que causa animadversión. La figura del indeseado se construye a partir de la mirada del otro que comunica su aborrecimiento, o al menos, su prevención. Como le sucede a Martina, la mujer del breve cuento “Martina espera”, que aguarda cual Penélope durante doce años el regreso del marido; pero este, así como regresa, vuelve a partir, esta vez para siempre. Rastreado la causa del abandono, la mujer recurre al espejo para observar lo que el otro, el esposo, ha visto de *indeseable* en ella. Esta misma indagación por la mirada que reprueba y desdeña se repite en “Asmodeo, anacoreta”, en la cual un asceta errante llega a una aldea y pide un espejo que, después de mirar unos segundos, aparta bruscamente de sí. El hombre que le ha dado el objeto le pregunta si tiene miedo de sí mismo, a lo que Asmodeo responde con reflexión: “Sí, porque me he visto a través de la mirada de los otros hombres” (114).

Aproximadamente en la mitad de *CdE* hay una serie de microficciones titulada “Espejismos”, las cuales abordan precisamente los juegos de desdoblamiento que concede el espejo. Muchos de los textos están escritos desde la perspectiva del espejo como personaje, como sujeto que *nos ve* cuando *nos vemos*. El espejo es, así, el otro —el que mira y es mirado—, como en la microficción “Pesadilla”: “El espejo es un ojo: no lo miramos, nos miramos y él nos ve, nos está mirando” (95). Es también el que posa su mirada valorativa sobre el cuerpo y su

¹⁴ No por ello se abandona la perspectiva freudiana del sujeto y del trauma. Dominick LaCapra es uno de los ejemplos más claros de la operatividad de los conceptos del psicoanálisis para elaborar una teoría propia.

imagen: "El espejo ebrio a la fea: 'Nos odiamos'" ("Ligados", 96). El otro como *otro mí mismo* toma forma en "Reproche ético": "Cree haberse encontrado con su doble, que no es otra persona, sino él mismo, afuera" (99). En tal sentido, la idea de Néspolo sobre el espejo como forma de multiplicación y disgregación del sujeto que lo enfrenta a sus zonas más oscuras (2004: 78) no se ajustaría a los textos de esta colección, pues el horror que despierta este objeto viene dado no tanto por la revelación de lo oculto en el interior de la subjetividad, como por el descubrimiento de la mirada del otro, que amenaza la integridad del sujeto en tanto la identidad se construye *especularmente*.

La cuestión de la mirada que, como prolongando los ojos mortificadores del gurí en "Aballay", tanto peso adquiere en este volumen, no siempre cumple la función de degradar al sujeto. Por el contrario, en algunos momentos puede ser expresión afectiva de amor filial o de amor erótico. El primer caso está presente en "En busca de la mirada perdida", relato de ciencia ficción en el que una familia abandona su vida en una utópica ciudad aérea para vivir en la superficie terrestre, donde predomina la contaminación y la miseria. Motiva su decisión el deseo paternal de permanecer cerca del hijo moribundo, pues en la ciudad los estrictos controles sanitarios impiden el contacto con los enfermos; los cadáveres, por su parte, son volatilizados.¹⁵ En la tierra –que llaman las Comarcas–, la familia puede acompañar al hijo hasta su fin y luego enterrar su cuerpo, único vestigio material de la vida que se acaba. Cuando llega el momento de la muerte del hijo, el padre observa en sus ojos la mirada que parte. Percibe entonces que, aunque nadie le arrebatará ese cuerpo amado, la mirada se pierde para siempre. La irrecuperabilidad de lo amado desespera al padre hasta tal punto que ve, alucinado por el dolor, la mirada del hijo en el fondo de agua de un aljibe. En "Hombre de escasa vida", una joven observa desde su ventana el cotidiano pasaje de un hombre por la vereda. Un día se decide a bajar a la calle para cruzarse con él de frente y así verle los ojos, que desde la ventana permanecen ocultos, y se encuentra con una mirada de deseo: "él clava la mirada en ella, como algo duro y caliente, como si quisiera cogerla en el aire" (43). Pero poco después, el hombre es atropellado y en su cadáver la joven nota que "la tiene a ella en los ojos, como impresa o fotografiada. Ella en la mirada" (45). En ambos cuentos, la mirada amorosa, esa que hace que un ser humano se reconozca sujeto, se pierde trágicamente, y falto de ese reconocimiento, se vuelve *nadie* en su angustia.

"Lazarillo de Hermosilla" da otra vuelta de tuerca a la figura del indeseado. En este relato, un hombre observa habitualmente, de camino a la oficina por un paso peatonal de Madrid, al perro que acompaña a un mendigo. Un día el pordiosero desaparece y el oficinista, compadecido por el animal, le da de comer, por lo que el perro lo sigue hasta su casa. Poco después pierde el trabajo y, entonces, opta por salir a mendigar con el can, tal como hacía el amo anterior del perro, pero una transeúnte le recrimina servirse de un pobre animal para inspirar compasión. Dolido por estas palabras, el hombre apela a una solución

¹⁵ ¿Metáfora de los desaparecidos durante la última dictadura militar argentina que tanto afectó la vida de Di Benedetto? Es una posibilidad.

absurda: hace permanecer al animal de pie mientras él toma su lugar y se arroja al suelo a ladrar. Con esta animalización voluntaria, canaliza la humillación a la vez que la radicaliza, convirtiéndose en “el perro del perro”. Desempleado, rechazado como mendigo y privado hasta de la compasión que el canino sí despierta en los otros, él, es nadie. La resolución irracional de devenir animal apunta a volver a ser sujeto, aun uno no humano –una *no persona*– frente a las miradas censoras que lo niegan.

En “Recepción”, “Extremadura”, “Martina espera” y este último relato, el desprecio por la presencia de los sujetos deviene en una impugnación de su misma existencia; el sujeto se vuelve nadie. Para ellos, el mundo es como el parque donde transcurre la reunión social del primer cuento, “donde más son los espejos que las plantas, y se podría suponer que los invitados se hallan más pendientes de su propia imagen, que ven reflejada en los cristales azogados, que de sus contertulios” (51). De nuevo los espejos, esta vez para mirarse a sí mismos y no al otro. Sin una mirada que se pose sobre sí, sin que los otros lo hagan objeto de sus conciencias siquiera para despreciarlo, el sujeto es condenado al aniquilamiento, al no-ser. No lo abraza ni aun quien se erige como representante de Dios en la tierra, como sucede en “Extremadura”. Lo banal de las anécdotas, sobre todo en “Recepción”, y el tono aparentemente neutro con que se narran, poco mitigan la intolerabilidad de la condición humana que estos textos plantean.

En otros cuentos se alcanza el correlato más extremo de la figura del indeseado: la desintegración del sujeto, que pasa de *nadie* a *nada*. En el cuento fantástico-alegórico de claro corte autobiográfico “Bueno como el pan”, un exiliado sufre terriblemente, no solo por las penurias que lo atraviesan, sino sobre todo por la desdicha que padece su familia, a la que ha debido abandonar en el país de origen. Mientras mira por el balcón la multitud de palomas que acude todos los días a un estacionamiento en busca de restos de comida, redacta en su mente la carta que le escribiría a su hija para explicarle su situación. Pero sucede que:

De tanto contemplar los monótonos desplazamientos de las aves, ese día y otros días, la búsqueda acuciosa del pico de las palomas entre los desperdicios que las señoras de los pisos altos arrojan al patio y a la terraza, 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 1983: 87)

Con ambientación navideña, “Hombre-pan dulce” repite la imagen:

Me proyecto a un opuesto perfecto de la amargura, la violencia y el mal, y me veo a mí mismo convertido en pan dulce, el “panettone” italiano de harina, pasas y frutas escarchadas. Convertido en pan dulce, espolvoreado de azúcar impalpable, estoy en el escaparate de una pastelería, entre blancas tartas de bodas y cajas de bombones listadas de papel celofán de colores.

Una señora elige y compra ese pan dulce, es por la Navidad. En su lugar un filoso cuchillo me corta, una mano me distribuye y muchos dientes me destrazan. (Di Benedetto 1983: 158)

En ambos relatos el sujeto se desintegra y es devorado, en uno por las aves (motivo ya presente en “Es superable”, de su primer volumen de cuentos *Mundo animal*) y en otro, por otros seres humanos. Como se señaló al comienzo en una nota al pie de página, “Hombre-pan dulce” formaba parte de un cuento mayor, “Reunión en Nochebuena de gente que sueña”, publicado en 1967 en una revista. Entre esta primera versión y el cuento independiente de *CdE* hay algunas diferencias de estilo, menores, y una diferencia sustancial en el final. El primer texto termina con la imagen de la mujer que compra el pan dulce, lo lleva a su casa, lo corta y muchos dientes lo destrazan, pero luego el narrador expresa: “Supe que, después de todo, era feliz, porque servía para endulzar la boca de personas dispuestas en su corazón al bien y al amor ya que tal es el fondo profundo de las familias unidas en la celebración de la Navidad” (Di Benedetto 2006: 643). La versión del exilio elimina por completo este párrafo final, cerrándose el relato con la expresión “me destrazan”. Desconocido y solitario en un país que no es el propio, Di Benedetto cambia el final de moralina navideña por una confesión del espanto ante la aniquilación. Años antes, en 1975, el escritor había afirmado en una entrevista de Zelarrayán que el pan era la valoración de sí mismo y había que conquistarlo todos los días (Di Benedetto 2016: 504). El hombre-pan que se desintegra es, entonces, el hombre vencido, que nada vale ni para sí mismo ni para los demás.

Los dos relatos ejemplifican motivos cristianos –el pan de la Navidad, la Eucaristía, el Corpus Christi– que son transustanciados por el existencialismo dibenedettiano, vinculado, como indica Favaro, con el sentido de culpa y la voluntad tanto de expiación como de penitencia (2018: 226). Se ha abandonado la optimista metempsicosis de “Es superable”, en la que el hombre que se convertía en pan pensaba que las aves que recogerían sus migas habrían de elevarlo hacia “otra muerte, alada” (Di Benedetto 1953: 57). La figura del mártir, del que se sacrificaba ante los demás, pero obtenía con ello cierto encumbramiento interior, ahora no es más que un sujeto magmático que pierde solidez, que se des-hace, que deja de ser. La somatización de la violencia, que en relatos como los de *Mundo animal* resultaba en cuerpos enfermos, invadidos, mutilados o cambiantes, deviene en *CdE* una desintegración material completa.

Podemos entablar aquí un diálogo con las reflexiones de Jaume Peris Blanes (2005), que relacionan la elaboración del acontecimiento traumático con el trabajo del duelo. Partiendo de Dori Laub, uno de los grandes pensadores sobre el testimonio y el trauma en relación con la Shoá, y también de los argentinos Perl Sneh y Juan Carlos Cosaka, Peris Blanes reflexiona sobre el objetivo del nazismo de hacer pasar a los individuos por un proceso de nadificación, aniquilador de su dimensión subjetiva: cuando quien ha pasado por ese trauma intenta *narrar* el acontecimiento, construye un lugar imposible (108). Cuando Di Benedetto escribe los relatos anteriormente referidos, configura discursivamen-

te, de la manera en que pudo hacerlo, su condición de sujeto nadificado por el secuestro y las torturas del cautiverio.

4. TEXTUALIZACIÓN Y SILENCIAMIENTO DE LA EXPERIENCIA DEL EXILIO

Llama la atención que un libro titulado *Cuentos del exilio* comience con un prólogo en el que, por un lado, se afirma que ha sido escrito en el exilio y, por el otro, se aclare que no por ello las páginas constituyen una crónica o una denuncia, o presentan rasgos políticos. Tan desconcertantes son estas palabras como la aclaración de que "Acaso lo que dejen trascender, especialmente algunos cuentos, es que no pueden haber sido escritos sino por un exiliado. Pero nada más" (1983: 11). ¿Por qué buscó el autor minimizar la propia experiencia del exilio? Es claro que, para Di Benedetto, fue difícil reconocerse a sí mismo como un desterrado. Cuando, por ejemplo, asiste al programa cultural televisivo *A fondo* en 1978, en el que conversa largamente con su entrevistador Joaquín Soler Serrano, no hace ninguna referencia a su encierro ni a su actual y muy reciente condición de destierro. Tampoco lo expresa en 1979, en un reportaje que brinda a Celia Zaragoza. En la entrevista correspondiente a Di Benedetto de la *Encuesta a la literatura argentina contemporánea*, aparecida en 1982, manifiesta vagamente su experiencia, sin hablar de cárcel, dictadura o exilio: "Desde los sucesos que trastornaron mi vida normal, dejándome sin familia ni un reparo material, y a lo largo del trayecto de mi adversidad, me consideré muerto y he vivido como tal" (Zanetti 1982: 411).

Cuando en 1984, ya en democracia, regresa a la Argentina, parece finalmente poder hablar de dictadura militar, de cautiverio, de exilio, como bien muestra el video de su arribo al país, en el que se lo ve quebrar en llanto.¹⁶ A partir de allí, el encierro, los militares y el exilio aparecen en las entrevistas que le realizan Lafforgue (mayo de 1984), Briante (junio de 1984), Gabrielli (noviembre de 1984), Halperín (julio de 1985) y Urien Berri (octubre de 1986). En síntesis, solo cuando deja de ser un exiliado es capaz de reconocer que lo ha sido. Esto explicaría las incongruencias de sentido que surgen de los distintos componentes del libro: título, ilustración para el lector, relatos. El inconveniente al que se enfrenta el lector, quien puede considerar paradójico el pacto de lectura al cual lo invita un libro que lleva la palabra exilio en su título, proviene de los conflictos del autor mismo para encontrar su lugar en la coyuntura histórico-social que le tocó vivir.

No obstante, el cautiverio y el destierro están presentes en el libro, incluso –o sobre todo– a través de las ausencias y el silencio. El ya referido "Bueno como el pan" comienza con un cuadro explícito de la situación de destierro del protagonista: "El padre habita un país de exilio, convencido de estar sufriendo todas las penurias posibles. Sin embargo, llega, desde la tierra de origen, una carta que habla de una desdicha más penosa aún, que la padecen los suyos, los

¹⁶ Son muy pocos los documentos audiovisuales en los que se puede ver al escritor. Uno es la entrevista en el programa español *A fondo*. El otro es el brevísimo video al que hacemos referencia, disponible en el capítulo 20 del programa mendocino *Ayer y hoy*. En línea: <<https://www.youtube.com/watch?v=iE8wPC43sPw>> (1 de enero de 2020)

que quedaron allá” (Di Benedetto 1983: 83). Este padre carga el peso de la culpa por sus bríos, arrogancias y actos irreflexivos, pensamiento que denota rastros de un modelo cultural judeocristiano donde el exilio es, moralmente, la prueba comprendida ante la falta y la redención. Admite, como si se tratara del purgatorio, que los años de destierro han moderado su carácter. Por su naturaleza autoficcional, este relato dialoga con el texto inédito “Epístola paternal a Fabia”, el cual, como anticipa el título, consiste en la carta de un padre (exiliado) a su hija, cuando han transcurrido, según dice el narrador, siete años desde que salió de la cárcel. En ese relato epistolar, el padre recupera los dos últimos encuentros con la hija: el primero, antes de que se lo llevaran preso, y el segundo, antes de partir al exilio. Dos cuestiones de esa fallida relación filial lo atraviesan con dolor. Una es no haber estado presente como padre para educar, orientar, escuchar; la otra es no haber podido cumplir con su rol de sostén económico.¹⁷ Cárcel y exilio aparecen explícitamente como vivencias del narrador; es decir, se las cuenta, se las nombra.

“Trópico”, muy breve, es más sutil en la expresión de la condición de exilio. Lo hace a través de un hombre que habita un país tropical y recibe la inesperada visita de un amigo, ante el cual se muestra reacio a escuchar música que le recuerda “al país” y a repasar los “nombres de allá” (1983: 73-74).

Sin hacer tampoco referencias directas, otros relatos establecen lazos con los acontecimientos traumáticos por medio de temas como el mal, la libertad, la tortura, el encierro, el desencuentro con los seres amados, la situación de extranjería. Breves relatos con visos de parábola, “De cómo nacen los hombres libres” I y II esbozan una figura autoritaria –el Coronado y el Hombre de la Maza, respectivamente– ante la cual los súbditos se rebelan, en el primero con la ayuda de un Sabio, en el segundo, de un Hombre Libre crucificado, clara resonancia de la figura de Jesús. “Los hombres libres nacen por generación espontánea” (166), dice un personaje del primero, exponiendo que, más allá de toda opresión, el ser humano es esencialmente libre. Narración inseparable de la experiencia de la cárcel, “La imposibilidad de dormir” relata la kafkiana condición de un hombre prisionero al cual se le niega sistemáticamente el imprescindible reposo del sueño. La tortura llega a ser tal que, en los momentos en que consigue dormirse, sueña que el guardián lo despierta. En la misma línea encontramos “Hombre en un agujero”, en el cual el personaje cae en un hoyo oscuro del que no puede salir, en medio de un campo solitario. El correr de las horas, el hambre, la fatiga y la desesperación se fusionan con sueños que profundizan la situación de encierro: sueña que está en un ataúd o en el vientre materno y, como en el relato anterior, repite la estructura espiralada que socava al sujeto al extender el castigo desde lo real de la vigilia hacia la irrealidad del sueño. Así, el hombre que ha caído en un pozo sueña que es un hombre que cae en un pozo. En vinculación con las experiencias del encierro y la soledad del exilio, la oquedad del hoyo connota tanto el confinamiento como el vacío del sujeto.

¹⁷ Hay evidentemente en el título de este relato una alusión a la *Epístola moral a Fabio*, obra del siglo XVII atribuida a Andrés Fernández Andrada, común en las antologías de poesía española, que Di Benedetto conoció quizás en su exilio.

El desencuentro con los demás seres humanos es otro de los efectos del destierro. Como señalan Snajder y Roniger, el exilio no solo implica un desarraigo espacial, sino asimismo un distanciamiento afectivo o moral que provoca una sensación de alienación. Supone una ruptura con el territorio y paisaje de origen, pero también con un bagaje e imaginario social y cultural. El marco temporal se ve afectado, ya que se comienza a vivir en dos tiempos, el del país de pertenencia y el del país receptor, el del pasado y el del presente, marcos que se reinterpretan constantemente uno a la luz del otro (2013: 34-44). La vida transitoria del exilio se convierte en una vida entre paréntesis, un existir entre “el lado de acá” y el lado de allá”, si tomamos prestados los términos cortazarianos de *Rayuela*. Desplazándose con mucha dificultad por esa *zona intermedia* temporal y espacial, el sujeto se vuelve incapaz de alcanzar una conexión plena con el otro. Es el caso de “Volver”, “Encuentro” y “Rincones”, breves relatos en los que se repite, con diversos matices, la historia de un desencuentro. En estos, un hombre y una mujer, si bien se reconocen conectados por un amor pasado, no logran recuperar esa comunión. La lección de los tres textos se halla explícita en la primera narración: “no se puede volver a lo que se quiso” (Di Benedetto 1983: 78).

El mal es otro de los temas recurrentes. Mientras “El lugar del Malo” aborda el asunto con humor a partir de un niño curioso por saber si el diablo se esconde, como dicen, bajo las escaleras, “Así de grande” y “El barquero” narran el horror de los hombres que atentan contra su propia familia. “La búsqueda del diablo”, por su parte, combina lo *unheimlich*¹⁸ con lo absurdo: un alquimista y sabio que ha buscado toda su vida al diablo para destruirlo, descubre en su lecho de muerte que el mal reside en lo más cercano y familiar, pues el demonio es su propia esposa. En “De cómo evolucionan los oficios del hombre”, la hija del verdugo elabora una cuerda más suave y resistente para mitigar el dolor de una mujer condenada a muerte. El relato, de carácter alegórico desde su título, parece decirnos que todo progreso humano tiene su germen en la compasión por el otro, pero también en un inevitable fundamento de violencia. Entre los relatos escritos por Di Benedetto en el exilio que no fueron publicados en ningún volumen, encontramos “El pretendiente”, en el cual un desterrado busca en los sueños la manera de recuperar el hogar perdido, concretamente a través de la figura materna.

“Manos en la noche”, otro relato nunca incluido en libro –apareció en el diario *Clarín* en diciembre de 1984, con el autor ya en Argentina¹⁹–, resulta rele-

¹⁸ *Das unheimliche* (traducido como “lo siniestro” o “lo ominoso”) es descrito por Sigmund Freud en un artículo de 1919. Lo ominoso se emplaza dentro del orden de lo terrorífico, de lo que despierta angustia y horror, pero que es difícil de definir tajantemente. Se trata de un sentimiento contradictorio en el cual lo conocido se muestra extraño, lo espantoso afecta repentinamente a las cosas familiares: “lo ominoso es aquella variedad de lo terrorífico que se remonta a lo consabido de antiguo, a lo familiar desde hace largo tiempo” (Freud 1990: 220). El padre del psicoanálisis recurre al cuento “El hombre de la arena” (“Der Sandmann”) de E.T.A Hoffman para reflexionar sobre esta emoción que vincula, dentro de su teoría, con el miedo infantil a la castración.

¹⁹ Se titulaba “El llamador de bronce” y apareció en el suplemento “Cultura y Nación” del diario *Clarín* el 27 de diciembre de 1984, en la página 2. En la edición de los *Cuentos completos* se lo titula “Manos en la noche” y la referencia bibliográfica es imprecisa: *Construyendo*, Buenos Aires, 1985, 15-16. El cambio de título es significativo, ya que mientras el primero hace referencia a

vante por el abordaje del retorno y las contrariedades afectivas que este implica, aquello que el escritor uruguayo Mario Benedetti llamaba el *des-exilio*. El título-pregunta del último capítulo de la obra de Snajder y Rodiger, “¿Pone el retorno fin al exilio?”, abre el debate sobre las perspectivas que tiene el desterrado para reintegrarse plenamente al país natal. La esperanza de regresar se halla enclavada en la experiencia del exilio desde el momento mismo del destierro y, si el exilio es una experiencia traumática, no lo es menos la decisión de volver cuando las circunstancias permiten hacerlo. La posibilidad del regreso exige no solo colaboración material, sino también la consideración de los aspectos psicosociales del retorno: por un lado, la capacidad de superar la profunda ruptura interna que sufre el sujeto cuya vida se desvió gravemente de su curso normal; por el otro, volver a instalarse en un escenario conocido solo de manera parcial, ya que con el pasar del tiempo, la sociedad cambia y esto puede provocar extrañamiento y alienación en el exiliado.²⁰ Así, el retorno de puede transformar en un nuevo exilio fundado en el sentimiento de orfandad, de haber perdido para siempre el lugar en el mundo (Snajder y Roniger 2013: 370-374).²¹

Sin dar nombre al protagonista ni a la ciudad, “Manos en la noche” ficcionaliza el regreso del escritor a Argentina, específicamente a Buenos Aires:

El hombre ha llegado de regreso a la ciudad grande y misteriosa. Fue su patria, pero al cabo del tiempo de ausencia se siente como un forastero. De día se lía en el dédalo de calles y la multiplicidad de medios de transporte, confundido sin acierto en los intentos de llegar a alguna parte. De noche se debate con sus insomnios en el cuarto que tiene de prestado, carente de medios para el pago de uno propio o arrendado. (Di Benedetto 2016: 667)

Este comienzo sintetiza lo que el regreso a Argentina significó para Di Benedetto: el sentimiento de extranjería, el extravío en una enorme metrópolis que siempre buscó evitar,²² la precaria e incómoda situación económica. El protagonista del relato camina por las calles durante una noche, movido por el presentí-

la aldaba de un mausoleo, que simbólicamente pone énfasis en el llamado ante las puertas de la muerte, el segundo pone el foco en las manos, que en el cuento representan lo contrario: la bienvenida, la vida.

²⁰ Es pertinente aquí hacer una aclaración sobre la entrevista de Jorge Halperín. El título de la misma en las bibliografías de los libros de Néspolo (2004) y Gelós (2011) es “Lentamente estoy volviendo del exilio”; ese mismo título recoge la reproducción de la entrevista en los *Escritos periodísticos* (2016) recopilados por Liliانا Reales. Sin embargo, la entrevista original se titula “Lentamente estoy volviendo al exilio”, lo cual significa completamente lo contrario, y se debe a la respuesta que Di Benedetto da a Halperín cuando este le pregunta sobre su vida en Buenos Aires: “Siento una gran frustración. Lentamente, estoy volviendo al exilio porque no me han ido bien las cosas. No puedo seguir poniéndole el hombro a una situación absurda. Fui llamado para venir aquí y ahora han dejado sin renovarme el contrato con el área de cultura oficial” (1985: 19). Esto pone en evidencia el difícil proceso de retorno del exiliado.

²¹ Debido a la lectura que hace Di Benedetto del exilio como experiencia íntima o personal, y no como experiencia colectiva, no llama la atención que en los textos del destierro se halle ausente todo atisbo de la polémica político-social sobre los que se quedaron y los que partieron.

²² Antes de tener que exiliarse, el escritor residía en su provincia natal, Mendoza, y rechazaba fehacientemente toda posibilidad de instalarse en la capital.

miento de que, en alguna parte de la ciudad, una mano lo aguarda para tenderse hacia él como una "fraterna bienvenida" (2006: 668). Escucha un perro que aúlla agoraramente y siente que lo asedia desde hace muchas noches, "carnicero".²³ Llega a un muro cuya extensión oculta la oscuridad y piensa que detrás de este puede no haber nada que temer, aunque esa nada también lo estremece porque se daría con "la cáscara del Universo" o bien con "una superficie inerme y desamparada" como la de la luna (668). Cuando encuentra un ingreso para atravesarlo, descubre que el muro protege un conjunto de monumentos; sin nombrarlo, la larga pared, los mausoleos y una explícita referencia a las calles Junín y Las Heras permiten precisar el espacio: se trata del Cementerio de la Recoleta, famosa necrópolis de Buenos Aires. El hombre se acerca a la puerta de un monumento que posee un llamador y se siente tentado de tocarlo. El temor a una venganza lo detiene un instante, pero luego reflexiona que se sabe inocente, y llama. Con el golpe, la oscuridad y el murallón desaparecen y se encuentra en la calle Junín, desde donde puede caminar unos pasos para tomarse el colectivo y regresar a casa.

El carácter autoficcional del relato nos remite al proceso de des-exilio sobrellevado por el escritor. Al extravío y el sentimiento de extranjería del principio se suma la necesidad de una recibida fraterna (manos que se tiendan hacia él), la perduración del sentimiento de amenaza a la vida (el perro carnicero que lo asedia), el espanto de la nada (la cáscara del universo), la atracción de la muerte (el cementerio, los mausoleos) y la afirmación de la inocencia ante las injusticias padecidas, pues aunque el personaje llame a las puertas de la muerte, el mundo lo devuelve a la calle, a la luz, al movimiento.

La angustia ante la nada que el personaje experimenta ante el extenso muro del cementerio es más intensa en "Feroces", e implica directamente el desmoronamiento de todo pensamiento religioso cuando se está cara a cara con la muerte. Con intenso y crudo realismo, el relato narra los últimos instantes de vida de un hombre, don Pedro, tras sufrir un accidente automovilístico. Algunos conductores que pasan casualmente por la ruta se acercan e intentan apaciguar el horror del moribundo, asegurándole que tendrá otra vida de eterno sosiego. Don Pedro niega tajantemente que haya otra vida y un cielo, por lo cual los hombres lo acusan de blasfemo y se retiran. Uno de ellos, queriendo olvidar ese diálogo final, se dirá a sí mismo que nada se ha dicho ni nada ha oído allí. Otro se quedará observando el contraste entre la destrucción de cuerpos y máquinas, y la belleza de la plenitud de la tarde²⁴. Aunque publicado originalmente en 1972, la exaltación de la angustia ante la nada que acecha al hombre hace que "Feroces" se acople bien al tono de aciago existencialismo de otros textos del volumen; quizás por ello Di Benedetto decidió incluirlo en *CdE*.

Aunque estos cuentos no formen parte estricta de la llamada literatura postdictatorial, podemos acercarlos también a Idelber Avelar y su planteo del

²³ Es recurrente en Di Benedetto la consideración negativa del perro, que casi siempre aparece como la antítesis del Argos de Ulises: feroz, traicionero.

²⁴ El título original del cuento, "Feroces en una tarde hermosa", resaltaba este contraste.

devenir-cripta: no se trata, simplemente, de textos en los que el contenido se recubre de alegoría para poder ser dicho, sino de “la manifestación residual de la persistencia fantásmica de un duelo irresuelto” (2000: 20). Partiendo del planteo de Avelar, el mismo Peris Blanes reflexiona que, si el duelo se halla irresuelto –en todo evento traumático hay duelo porque hay pérdida: de seres amados, de un hogar, de una cotidianidad–, el trauma permanece *excluido* de la biografía del sujeto, y sin embargo:

... desde esa cripta en que permanecen los residuos fantasmales de ese duelo en suspenso emergerán, por los propios desajustes pulsionales del sujeto, representaciones espectrales que apuntan al núcleo traumático, lo rodean y tratan a veces de cifrarlo, pero dando un resultado siempre críptico y distorsionado. (Peris 2005: 237)

Efectivamente, en los relatos de *CdE*, la silueta de un núcleo traumático se dibuja a partir del hilo invisible que entrelaza los relatos; pero el trauma nunca se torna consistente, sino que permanece críptico, deformado, opaco. ¿Cómo se torna inteligible al lector, entonces? Precisamente, creemos, a partir de las recurrencias señaladas a lo largo de este trabajo y que, aunque variadas, pueden englobarse en torno a la desintegración del sujeto y la figura del indeseado. Bien señalaba LaCapra (2008: 188) que el trauma retorna compulsivamente, pues constituye un pasado que emerge una y otra vez después de un período de latencia durante el cual se lo ha reprimido.

CONCLUSIONES

A propósito de los escritores argentinos que sufrieron el exilio y que intentaron escribir la experiencia, señala Cristina Piña:

Los hechos resultaban tan terribles que no alcanzaban para comprenderlos o representarlos los sistemas éticos y estéticos tradicionales, por lo cual, quienes quisieron articularlos literariamente se vieron en la necesidad de recurrir a estrategias de descentramiento apoyadas en la alusión, el eufemismo, la alegoría, el desplazamiento, la representación paródica; la metaforización en general. (Piña 1993: 125)²⁵

Teniendo en cuenta la recurrencia de ciertos tópicos –el indeseado, el sujeto desintegrado, la mirada censora, el desencuentro con el otro, la extranjería, el encierro, la presencia del mal–, y en virtud del título y los textos preliminares, puede decirse que los relatos que conforman *CdE* pueden ser leídos como variantes o versiones de un “relato mayor”, indecible para el escritor. La alegoría, el símbolo, la brevedad, la diferencia de estilos, constituyen las vías alternativas

²⁵ Sería interesante poner en relación los *Cuentos del exilio* con la obra de otros autores argentinos, exiliados o no, que ficcionalizaron, con recursos similares, la última dictadura argentina. Sin embargo, pocos parecen haber elegido un camino tan apegado a la elisión y el silenciamiento completo de la vivencia del cautiverio como Di Benedetto. Quizás, un contrapunto significativo podría constituirse con la novela *El vuelo del tigre*, de otro escritor argentino de provincias, Daniel Moyano. Lamentablemente, excede ampliamente el objetivo de este trabajo.

para dar rodeos al núcleo elidido y sin embargo presente: la experiencia de la cárcel y del exilio. El trauma que supone este acontecimiento en la vida de Di Benedetto provoca un quiebre sustancial en su escritura literaria, que adopta entonces, más que nunca, la estrategia de la elipsis. El pudor al que se refería Alberto Cousté (1975: 9) se vuelve impudor de lo que no se sabe nombrar directamente pero que está allí, a la vista desde el título, como testimonio involuntario de la experiencia indecible.

Además de la dificultad para representar el acontecimiento traumático, consideramos que el silenciamiento se fundamenta, también, en la propia internalización e interpretación que el escritor hizo de sus circunstancias vitales. Di Benedetto vivió el exilio más como un castigo por culpas individuales que como consecuencia del pavoroso contexto político argentino. El hecho de que lo haya tomado siempre como una cuestión personal se observa en la obsesiva pregunta acerca de por qué lo habían encarcelado, buscando razones concretas y singulares, sin pensar que la cárcel y el destierro son respuestas distintivas de un gobierno dictatorial contra toda forma de libertad de sus ciudadanos –incluida, pues es fundamental, la libertad de prensa que Di Benedetto ejercía en su profesión periodística. El cariz existencialista de su obra literaria, un aspecto frecuentemente señalado por los estudiosos del autor, guarda relación con la complejidad sufriente y acosada por las culpas de la mayoría de los personajes dibenedettianos, y en tal sentido, los de *Cuentos del exilio* no son excepción. Pero también, su vinculación con el existencialismo tiene que ver con la autoimagen del escritor, aquella construcción de sí mismo que exhibe en su creación literaria y en las entrevistas. Como señala María Teresa Gramuglio, las figuras de escritor pueden ser concebidas como ideologemas, esto es, como unidades discursivas complejas que construyen soluciones simbólicas a conflictos históricos concretos (Gramuglio, 1988: 4). Di Benedetto parece ser seducido por la figura del escritor existencialista, atravesado por la angustia ontológica de *ser* humano, y no por los conflictos políticos y sociales que determinan, en gran medida, la vida de todos los habitantes de este mundo. Sus entrevistas están llenas de referencias a la maldad intrínseca del hombre, a las ideas de muerte, a la aspiración inalcanzable del contacto con el prójimo, al sufrimiento por la escritura. Con este movimiento hacia lo íntimo y lo humano, se sustrae de lo público y lo social, alejándose en lo posible de la imagen del escritor exiliado que, desde 1977, habría de corresponderle, o bien de aquella de víctima o testigo del horror.

Como fue referido, esta actitud se revierte parcialmente con su retorno a la Argentina; el contacto con su país y con sus coterráneos lo impele hacia el reconocimiento de su condición de víctima y de exiliado, formas de nombrarse que había cubierto con varias capas de olvido para sobrevivir. Pero, más allá de la imagen de escritor que quiso construir, Di Benedetto no debió de ignorar las huellas del trauma en su escritura, con la que seguramente intentó, a su manera, conjurar lo inefable del horror del cautiverio. Afirmación del exilio en el título, parcial negación del mismo en los textos preliminares, y luego, en los relatos, ocultamiento o borramiento de un trauma, no obstante, entrevistado en sus líneas: en esta oscilación se proyecta un sujeto que escribe completamente pertur-

bado por un acontecimiento vital que, parte de una coyuntura política y social mucho mayor, no consiguió –o no buscó– nombrar directamente. Como fue su costumbre, el autor se situó en un lugar incómodo, y a ese mismo territorio de desconcierto conduce, con sus textos, a sus lectores.

OBRAS CITADAS

- Avelar, Idelber (2000). *Alegorías de la derrota: la ficción postdictatorial y el trabajo del duelo*. Santiago: Cuarto Propio.
- Bustelo, Ángel (1988). *El silenciero cautivo*. Mendoza: Editorial DG.
- Coústé, Alberto (1975). "Prólogo", in *El juicio de Dios*, Antonio Di Benedetto. Buenos Aires: Orión, 7-10.
- De Diego, José Luis (2000). *Campo intelectual y campo literario en la Argentina [1970-1986]*. La Plata: Universidad Nacional de La Plata.
- Di Benedetto, Antonio (2006). *Cuentos completos*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Di Benedetto, Antonio (1983). *Cuentos del exilio*. Buenos Aires: Bruguera.
- Di Benedetto, Antonio (2016). *Escritos periodísticos 1943-1986*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Di Benedetto, Antonio (1953). *Mundo animal*. Mendoza: D'Accurzio.
- Espejo Cala, Carmen (1991). *Las víctimas de la espera. La narrativa de Antonio Di Benedetto: claves narrativas*. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- Favaro, Alice (2018). "Narrar el trauma: la narrativa 'exiliada' en Antonio Di Benedetto", *Orillas. Revista d'Ispanística*, 7: 219-230.
- Felman, Shoshana y Laub, Dori (1992). *Testimony. Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*. Nueva York: Routledge.
- Freud, Sigmund (1990). "Lo ominoso", in *Obras completas, XVII*. Buenos Aires: Amorrortu, 215-251.
- Gelós, Natalia (2011). *Antonio Di Benedetto periodista: una historia que pone en tela de juicio el rol de la profesión*. Buenos Aires: Capital Intelectual.
- Gramuglio, María Teresa (1988). "La construcción de la imagen", *Revista de lengua y literatura*, 2.4: 3-16.
- Halperín, Jorge (1985). "Conversaciones con el escritor Antonio Di Benedetto: Lentamente estoy volviendo al exilio", *Clarín*, 14 de julio: 8-19.
- LaCapra, Dominick (2006). *Historia en tránsito. Experiencia, identidad, teoría crítica*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica
- LaCapra, Dominick (2008). *Representar el Holocausto. Historia, teoría y trauma*. Buenos Aires: Prometeo.
- Laplanche, Jean y Jean-Bertrand Pontalis (2009). *Diccionario de psicoanálisis*. Buenos Aires: Paidós.
- Lorenz, Günter (1972). *Diálogo con América Latina: panorama de una literatura del futuro*. Valparaíso: Ediciones de la Universidad de Valparaíso-Pomaire.
- Maturo, Graciela (2004). "Memoria e identidad en la formación de la persona moral: los cuentos del exilio de Antonio Di Benedetto", *Boletín de la Academia Argentina de Letras*, 69(275-276) 533-541.

- Néspolo, Jimena (2004). *Ejercicios de pudor*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Peris Blanes, Jaume (2005). *La imposible voz. Memoria y representación de los campos de concentración en Chile: la posición del testigo*. Santiago: Cuarto Propio.
- Piña, Cristina (1993). "La narrativa argentina en los años setenta y ochenta", *Cuadernos hispanoamericanos*, 517-519: 121-138.
- Porchia, Ernesto (1971). "Entrevista a Di Benedetto", *La Nación*: s.p.
- Sánchez, Sergio (dir.) (2012). *Ayer y hoy*, capítulo 20: "Di Benedetto". *Zafiro Contenidos: Argentina*. <<https://www.youtube.com/watch?v=iE8wPC43sPw>> (12 de enero de 2021).
- Sartre, Jean-Paul (1993). *El ser y la nada*. Barcelona: Altaya.
- Snajder, Mario y Luis Roniger (2013). *La política del destierro y el exilio en América Latina*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Zanetti, Susana (dir.) (1982). *Encuesta a la literatura argentina contemporánea*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.