

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE COMUNICAÇÃO E EXPRESSÃO
DEPARTAMENTO DE LÍNGUA E LITERATURA ESTRANGEIRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA**

**ANTONIO DI BENEDETTO
TEXTOS DO EXÍLIO**

Liliana Reales
Florianópolis, maio de 2019

Liliana Reales

ANTONIO DI BENEDETTO. TEXTOS DO EXÍLIO

Relatório expositor de pesquisa inédita para aceder ao cargo de
Professora Titular da Universidade Federal de Santa Catarina
Florianópolis, maio de 2019

Agradecimentos

Agradeço especialmente a Mauro Caponi, meu orientando de doutorado, quem me cedeu para esta pesquisa materiais que ele recuperou em Madri durante seu Doutorado Sanduíche. Também, agradeço a Sergio Barboza pela paciente digitação dos textos jornalísticos de Di Benedetto que incluo neste trabalho e a Juan Manuel Terenzi pela não menos paciente correção. Muitas vezes, chega a hora de um orientador agradecer seus orientados não só pelos materiais compartilhados, também pela amizade intelectual que é a verdadeira e única, afinal, recompensa que vale a pena depois de vinte e seis anos de docência. Do mesmo modo, continuo agradecendo, sempre, a meu companheiro, Rogério Confortin, pelo seu apoio constante. E, com afeto, agradeço a meu principal incentivador, o nosso motor, nosso exemplo maior, Raúl Antelo.

Resumo

O trabalho aqui apresentado segue três ideias que o definem e o sustentam. O exílio provoca uma reformulação poética dos textos produzidos em suas circunstâncias e se torna um dispositivo crítico e *quase* teórico. O exílio político obriga a repensar o conceito de arquivo, desta vez entendendo que os arquivos dos exílios estão já marcados pelo esquivo, pelo silenciado, pelas elipses, pela profunda fragmentação, pelas rasuras, pelo apagamento provocado não somente pelas circunstâncias próprias dos destierros: movimentos, rupturas, viagens, súbitos traslados e abandonos; também, como sabemos, pelo pudor, pela culpa, pelo rebaixamento. O exílio político gera transformações radicais e irreversíveis na biografia de quem o sofre. Por tanto, comento as três ideias basilares que motivam o trabalho e desenham os lugares a partir dos quais leio alguns dos escritos de Antonio Di Benedetto (Mendoza, 22 de novembro de 1922 – Buenos Aires, 10 de outubro de 1986) produzidos durante seus anos de exílio político, entre 1977 e 1984. Também, apresento uma seleção de sessenta e cinco textos jornalísticos do autor escritos e publicados em Madri, inéditos em livro.

Palavras chave: Antonio Di Benedetto; Exílio; Jornalismo e Literatura

Resumem

El trabajo que aquí se presenta sigue tres ideas que lo definen y le dan fundamento. El exilio provoca una reformulación poética de los textos producidos en sus circunstancias y se torna un dispositivo crítico y *casi* teórico. El exilio político obliga a repensar el concepto de archivo, esta vez entendiendo que los archivos de los exilios están ya marcados por lo esquivo, por lo silenciado, por las elipsis, por la profunda fragmentación, por las rasuras, por el apagamiento provocado no solamente por las circunstancias propias de los destierros: movimientos, rupturas, viajes, súbitos traslados y abandonos; también, como sabemos, por el pudor, por la culpa, por el rebajamiento. El exilio político genera transformaciones radicales e irreversibles en la biografía de quien lo sufre. Por lo tanto, comento las tres ideas basilares que motivan este trabajo y diseñan los lugares a partir de los cuales leo algunos de los escritos de Antonio Di Benedetto (Mendoza, 22 de noviembre de 1922 – Buenos Aires, 10 de octubre de 1986) producidos durante sus años de exilio político, entre 1977 e 1984. También, presento una selección de sesenta y cinco textos periodísticos del autor escritos y publicados en Madrid, inéditos en libro.

Palabras clave: Antonio Di Benedetto; Exilio; Periodismo y Literatura

SUMÁRIO

ADVERTÊNCIA

9

PARTE I

PRIMEIRO TOPOS EXÍLIOS, PALAVRA E SILÊNCIO

Desertificação

12

Estar callado sin ostentación

23

SEGUNDO TOPOS DESLOCAMENTOS, HETEROTOPIAS, ESTILO E OTOBIOGRAFIA

Perversões

27

Reescritas

31

Prestar ouvidos

40

No tiene nombre, el Sur nomás

48

Se escribe porque se falló en el suicidio

54

Infantia

64

TERCEIRO TOPOS

ARQUIVOS

A exposição

71

PARTE II

JORNALISMO E EXÍLIO

Antes e depois de ser escritor, jornalista

80

Consulta semanal

86

Tengo un poco de miedo, no sé a qué

90

PODE-SE CONCLUIR?

96

BIBLIOGRAFIA

100

ANEXOS

108

ADVERTÊNCIA

¿De dónde vienes? / Anduve errante
Edmond Jabès

Yo, en medio de toda la tierra de un continente, que me resultaba invisible, aunque lo sentía en torno, como un paraíso desolado y excesivamente inmenso para mis piernas. Para nadie existía América, sino para mí; pero no existía sino en mis necesidades, en mis deseos y en mis temores.

Antonio Di Benedetto

Pas de déconstruction sans démocratie, pas de démocratie sans
déconstruction
Jacques Derrida

Mi ideal, cuando escribo sobre un autor, sería no escribir nada que pueda afectarlo de tristeza, o si está muerto, que lo haga llorar en su tumba: pensar en el autor sobre el cual escribo. Pensar en él tan intensamente que ya no pueda ser un objeto, y que ya no pueda identificarme con él. Evitar la doble ignominia de lo erudito y de lo familiar. Restituir al autor un poco de esa alegría, de esa fuerza, de esa vida amorosa y política que ha sabido dar, inventar...

Gilles Deleuze

Nesse universo saturado de livros, em que tudo está escrito, só é possível reler, ler de outro modo. Por isso, uma das chaves desse leitor inventado por Borges é a liberdade no uso dos textos, a disposição para ler segundo o interesse e a necessidade. Uma certa arbitrariedade, uma certa inclinação deliberada para ler mal, para ler fora do lugar, para relacionar séries impossíveis.

Ricardo Piglia

Que se propõe

O trabalho que aqui se apresenta segue três ideias que o definem e lhe dão sustentação. O exílio provoca uma reformulação poética dos textos agora produzidos em suas circunstâncias e se torna um dispositivo crítico e *quase* teórico. O exílio político obriga a repensar o conceito de arquivo, desta vez entendendo que os arquivos dos exílios estão já marcados pelo esquivo, pelo silenciado, pelas elipses, pela profunda fragmentação, pelas rasuras, pelo apagamento provocado não somente pelas circunstâncias próprias dos desterrados: movimentos, rupturas, viagens, súbitos traslados e abandonos; também, como sabemos, pelo pudor, pela culpa, pelo rebaixamento. O exílio político gera transformações radicais e irreversíveis na biografia de quem o sofre. Por tanto, comento as três ideias basilares que motivam o trabalho e desenham os lugares a partir dos quais leio alguns dos escritos de Antonio Di Benedetto (Mendoza, 22 de novembro de 1922 – Buenos Aires, 10 de outubro de 1986) produzidos durante seus anos de exílio político, entre 1977 e 1984.

Alguns dos escritos que aqui comento são contos incluídos em *Cuentos del exilio*, o romance *Sombras nada más...* e uma seleção, inédita em livro, dos textos jornalísticos que Antonio Di Benedetto publicou em Madri durante um exílio laborioso, muito distante do mito que até hoje o apresentou como eminentemente caído e derrotado, sem prestar atenção a sua luta por manter-se erguido, principalmente graças a sua prolífera produção jornalística, além da ficcional desse período. Di Benedetto respondeu com trabalho, muito trabalho, à tortura da desapropriação que sofreu durante o cárcere e, depois, durante o exílio. Então, este trabalho se pergunta incessantemente sobre as condições que fizeram possível uma literatura e uma escrita jornalística produzidas sob a marca do que chamamos aqui exílio.

Como se propõe

Este trabalho recebe o fragmento como legado e admite, por tanto, o inacabado do ensaio, com a conseqüente ausência de um aprofundado desenvolvimento argumentativo de cada uma das peças que o compõem e a variedade de temas e objetos que aqui se tratam. Do mesmo modo, se evita voltar a

discutir conceitos por demais explorados pela teoria e pela crítica ao ponto de que qualquer discussão acabe caindo na tautologia inútil.

Na Parte I, trabalho sobre três lugares a partir dos quais proponho algumas reflexões que considero importantes para esta pesquisa e que chamo de *topoi*, usado este termo no sentido de *topos* como linha argumental: “Primeiro Topos: Exílios, palavra e silêncio”, “Segundo Topos: Deslocamentos, heterotopias, estilo e otobiografia” e “Terceiro Topos: Arquivos”. No entanto, é preciso enfatizar que todos os “lugares” a partir dos quais se elaboram as linhas argumentativas estão intimamente relacionados e a divisão é apenas funcional à organização do texto. É a partir desses lugares que leio a produção literária e jornalística de Antonio Di Benedetto entre 1977 e 1984, ou seja, dos anos que passou no exílio político, porém, tomo o cuidado de tentar entender que o exílio, no caso do mendocino, extrapola o marco histórico-político e se amplia a um âmbito existencial. Por esse motivo, no primeiro topos é trabalhado o conceito de exílio para denominar eminentemente uma condição existencial que repercute profundamente nos textos literários do escritor. O que nos interessa, principalmente, nos dois primeiros topoi é observar *se e como* a experiência do exílio, seja como condição existencial seja como castigo político, se deixa “escutar” em textos literários e jornalísticos do escritor mendocino. Já, no topos Arquivos proponho uma breve reflexão sobre o conceito de arquivo e mergulho em documentos que integram o Fundo Digital Antonio Di Benedetto para destacar alguns deles relacionados ao exílio político do autor, especialmente uma seleção de sessenta e cinco textos jornalísticos que escreveu e publicou na Espanha.

Finalmente, desejo esclarecer que tenho consciência de ter deixado fora do meu texto um grande volume de informações, assim como menções a importantes trabalhos críticos realizados por colegas cujo labor aprecio e respeito, porém, é impossível incluir em tão curto espaço tudo aquilo que gostaria de ter podido mencionar ou analisar com detenção.

PARTE I

PRIMEIRO TOPOS
EXÍLIOS, PALAVRA E SILÊNCIO

La pampa, la extensión ilimitada, como paisaje originario y, a la vez, como escenario y elemento constitutivo del mito, he aquí nuestra Esfinge, la Esfinge frente a la cual está el hombre argentino. La pampa, con sus horizontes en fuga, nos está diciendo, en diversas formas inarticuladas, que se funden en una sola nota obsesionante. ¡O descifras mi secreto o te devoro!

Carlos Astrada

Desertificação

O exílio não se retringe a uma questão da ordem do político, do histórico e do social, também é capaz de gerar, em alguns casos, dispositivos de escritas que transtornam e deslocam o sistema literário e que também provocam uma particular montagem do real que se pode ler na politização do significante e nos procedimentos de escrita, mais que nas temáticas abordadas. Teremos que pensar as escritas do exílio como processos paradoxais: se escreve desde um lugar que oferece as condições de possibilidade da escrita (a falta, o estranhamento, o vazio, a memória fragmentada) e, ao mesmo tempo, se escreve contra esse lugar, contra o exílio, em um gesto de sobrevivência e resistência. Pensar o exílio propõe algumas discussões que nos podem sugerir pensá-lo desde o histórico e social como problema político; desde o filosófico como categoria existencial e desde o teórico-crítico como dispositivo escritural. Esse dispositivo não somente imprimiria marcas retóricas nas escritas do exílio, mas conduziria principalmente a certos procedimentos escriturais inusitados, mais evidentes - se não em todos - em alguns textos da obra produzida por um escritor privado de retornar a seu país. No entanto, proponho aqui, privilegiadamente, pensar o exílio antes do exílio, ou seja, como estranhamento ou como condição existencial, tal como o pensa Jean-Luc Nancy em seu famoso ensaio “La existencia exiliada” (Nancy, 1996). De todos modos, no caso de Antonio Di Benedetto, essa condição se alarga e alcança um avatar inesperado quando, depois de ser detido e de passar pelo cárcere e a tortura, é obrigado ao desterro por “conselho” das forças militares que governaram a Argentina entre 24 de março de 1976 e 10 de dezembro de 1983.

Proponho que o tema central da obra de Di Benedetto pode ser cifrado no conceito de exílio e que esse tema, quase constante em sua obra, determinou uma certa sintaxe, uma montagem do significante e uma retórica cujos efeitos alguns de seus críticos chamam de estranhamento e desumanização¹ e eu acrescentaria *desertificação* do texto até uma obsessiva procura pelo silêncio. Muito antes de seu desterro político, a sua literatura nasce projetada sobre o deserto mendocino e as vertiginosas alturas de uma montanha rochosa e árida, lugares cobertos por um manto de silêncio onde a palavra, sussurrada, escassa, medida, é um tímido modo

¹ Ver: PREMAT, Julio. “Lo breve, lo extraño, lo ajeno”, em: DI BENEDETTO, Antonio. *Cuentos completos*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2009, pp. 5-31.

de resistência e sobrevivência. A experiência do deserto e do isolamento da metrópole - da grande produtora de cultura e poder económico, Buenos Aires -, esse esquecimento e marginalidade que são a base da experiência do homem do deserto argentino, se traduz em abandono, e em um efeito de desterro sem retorno dentro do próprio país. Parece, pois, que houvesse um exílio constitutivo da experiência do homem do deserto que se estende à experiência do homem dos fantasmáticos oásis de provisórias cidades no meio do nada, incessantemente ameaçadas pelo risco de desabamento, de desaparecimento sob ruínas deixadas por um sismo qualquer, repentino e sempre esperado e temido. Essa experiência do deserto tem uma relação atávica com o provisório, o instável, o efêmero, em um compósito de lembranças de resistentes “*tolderíos*”, de errância de *gauchos* sem trabalho nem lar e imigrantes em busca da terra prometida. Escreve Nancy:

Según el significado dominante, exilio es un movimiento de salida de lo propio: fuera del lugar propio (y en este sentido es también, en el fondo, el suelo, cierta idea del suelo), fuera del ser propio, fuera de la propiedad en todos los sentidos y, por lo tanto, fuera del lugar propio como lugar natal, lugar nacional, lugar familiar, lugar de la presencia de lo propio en general.
(NANCY, 2001, p. s/n)

Sabemos que os povos originários do deserto e das montanhas na Argentina foram exterminados e os poucos sobreviventes lutam até hoje por seus territórios. Também sabemos que os *gauchos* não sobreviveram às mudanças do sistema econômico e da produção de capital que a modernização introduziu a partir da segunda metade do século XIX. E sabemos que as grandes quantidades de imigrantes europeus chegaram atrás da utopia de uma pródiga terra prometida encontrando seca, pó, discriminação, exigência de sacrifícios desumanos, em um clima de temperaturas extremas, ventos violentos e isolamento nessa Argentina profunda. Esses povos estavam sem lugar próprio, fora do seu lugar, “fora da propriedade em todos os sentidos” (NANCY, 2001, p. s/n). A essa experiência do deserto se soma a crise do homem moderno cuja *humanitas* já não é mais identificável, como comenta Nancy lembrando de Foucault, e que é a outra grande condição de possibilidade que o trabalho escritural de Di Benedetto encontrou num lugar paradoxal, onde o sentimento de liberdade alargado por um horizonte

longínquo também é o sufocamento imposto pelo nada, esse limite do representável, o esvaziamento do signo em uma fantasmagoria feita a força de abstrações e fugacidades. Tão paradoxal quanto o deserto é o exílio em sua capacidade de armar e movimentar um dispositivo que, ao mesmo tempo, oferece as condições de possibilidade da escrita, que podemos resumir em uma palavra: *falta*, e, por tanto, é seu ponto de deflagração e alimento constante, e também é aquilo a ser combatido por ser o temido.

Parecera, pois, que essa *humanitas* perdida ou simplesmente imaginada na experiência do deserto - essa esperança humanista de que algum dia o homem seria feliz, encontrando finalmente a sua essência, o seu lugar, o próprio de si, esse sonho, como diz Foucault, de “um homem para o homem” - (FOUCAULT, 2013, p. 105), estaria na base da melancolia e desumanização dos textos de Di Benedetto. Me resulta difícil, diria mais, impossível, relacionar a literatura de Di Benedetto ao tipo de humanismo proposto pelo existencialismo de Sartre, como já o fizeram alguns críticos, em busca de uma essência ou natureza humana, acreditando num homem como sujeito de liberdade e existência, um homem cuja consciência teria criado a sua história assim como também a história de seu conhecimento. Nos textos de Di Benedetto se pode ler um homem sujeito a forças cuja consciência não domina. As condições que determinam a existência do homem, na literatura do mendocino, estão incessantemente discutidas a partir de diferentes abordagens como, por exemplo, em *Mundo animal*, quando o devir animal do homem é algo que este jamais poderia dominar e ainda sequer entender. Em *Los suicidas*, as forças psíquicas, absolutamente inexplicáveis pela via da consciência, levam seus personagens à procura do suicídio, que se apresenta como pulsão, como instinto, mais do que como decisão soberana apoiada em argumentos coerentes. *Zama*, seu romance mais célebre, foi pensado originalmente para ser um romance em que um deserto fantasmagórico criaria as condições de explorar essa solidão e esse silêncio essencial no que Nancy chamou de um *topos* de nossa tradição ocidental, “um *topos* que consiste em afirmar que a existência é um exílio” (NANCY, 1996, p. 37). Poucos dias antes de sua morte, o próprio autor explicou ao jornalista argentino, Jorge Urien Berri sobre como teve a sua ideia de escrever *Zama*:

Cuando se me ocurrió este tema concebí que surgiría un libro titulado *Espera en medio de la tierra*. Pensaba que yo, o

cualquier otro ser humano, podía quedarse solo, solo sobre una corteza terrestre vacía, sin otros hombres ni animales, sin vida [...]. Pensé en ese navegante solitario de la Tierra [...]. Pero ¿en qué lugar se puede estar solo en la Tierra?, me preguntaba. En un desierto [...]. (URIEN BERRI, 2016, p. 586)

O deserto e a montanha, nem sempre presentes em seus textos como paisagens, estão, no entanto, como um *topos* que atravessa todos seus textos e que consiste em desumanização, fragmentação do texto e do sujeito, estranhamento, perplexidade e desarraigo radicais, como se só fosse possível narrar a partir desse desarraigo e dessa saída de si, esse *ex-ilio*, esse ir constante, essa errância.

Se alguns teóricos, escritores e artistas do pós-guerra, em meados do século XX, demandaram a reativação de um humanismo tardio - necessidade apontada principalmente pelo existencialismo e o marxismo - para outros, se abria uma polêmica alvorada para o pensamento a partir das propostas estruturalistas interessadas em trazer à luz os sistemas subjacentes às estruturas linguísticas, sociais, políticas, etc., tirando o foco do homem, focalizando os sistemas que criam as condições de possibilidade de sua existência. O desaparecimento do homem como sujeito de sua liberdade e existência, abre o campo para pesquisas não fechadas no campo do humanismo herdado do século XIX.

Em 1968, quando a Foucault se lhe questionava a sua não adesão ao marxismo e ao existencialismo, ele afirma:

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

A partir da consciência dessa usurpação, desse furto, é que se abrirá um campo de reflexões e teorizações como a desconstrução de Derrida ou a arqueologia de Foucault. Mas antes, Walter Benjamin já havia dado um passo essencial quando alertou para a necessidade de pensar a história como essencialmente anacrônica.

Benjamin introduz o conceito de constelação: “No es necesario decir que el pasado aclara el presente o que el presente aclara el pasado. Una imagen, al contrario, es aquello donde el Tiempo Pasado se encuentra con el Ahora en un relámpago formando una constelación” (BENJAMIN citado por DIDI-HUBERMAN, 2005, p. 152). Como sabemos, as constelações são formações de estrelas no espaço criadas por uma determinada focalização, ou seja, elas só existem para certo ponto de vista. Didi-Huberman, comentando as teses benjaminianas, escreve: “Hay una fragilidad que conlleva esta aparición fulgurante, puesto que, una vez hechas visibles, las cosas son condenadas a sumergirse de nuevo casi inmediatamente en la oscuridad de su *desaparición*, al menos de su virtualidad” (DIDI-HUBERMAN, 2005, p. 151). Mas é justamente essa fragilidade a que permite novas constelações e a consciência de que o passado é um objeto de conhecimento que *passa* ou que está em incessante *vir a ser*. Naturalmente, este foi um duro golpe no conceito tradicional de história e no desejo de controle do historiador e teórico positivistas.

O homem como usurpado de sua linguagem e de seu próprio saber é um tema de reflexão que Derrida aborda em vários de seus melhores textos como *A voz e o fenômeno*, *Gramatologia*, *A escritura e a diferença*, *Margens da filosofia*, etc., todos publicados no final da década de 1960 e começo dos anos 1970, e que se caracterizam por ser a base mesa do pensamento da desconstrução. E é o tema de “A palavra soprada”, incluído em *A escritura e a diferença* que Derrida dedica ao teatro da crueldade de Antonin Artaud. Nesse texto, publicado pela primeira vez em 1967, Derrida faz uma aguda análise do seguinte paradoxo: se vir ao mundo é vir à linguagem, como diria Peter Sloterdijk (SLOTERDIJK, 2006) (na esteira de outros pensadores - cujos pensamentos não são homologáveis, fique isto bem claro -, começando por Nietzsche, e depois Heidegger, Gadamer, Foucault e o próprio Derrida) esta é a instância do humano que, no entanto, desde sempre já lhe foi furtada. O sistema subjacente à linguagem, o sistema de trocas linguísticas, esse comércio ao qual advém quem advém à linguagem, baseado na diferença e erguido sobre ela, realiza a própria metafísica, é metafísica. Na dobra sobre si mesma da linguagem, na virada linguística das ciências humanas, na desconfiança radical nos métodos, processos e modos que permitem pensar e produzir conhecimentos; enfim, no autoquestionamento das condições e sistemas subjacentes ao pensamento, às construções de subjetividades, aos modos de percepção, aos modos de construções antropotécnicas e de politização da vida ao longo da história, nessa

dobra radical de indagações e autoquestionamentos, se descortinou um horizonte problemático. Para muitos, uma caída no niilismo, para outros, significou a esperança de, finalmente, começar a entender o pensamento da aporia e do paradoxo, numa ética comprometida com uma democracia por vir. No ano anterior a sua morte, Derrida concedeu uma entrevista na qual lembrou, uma vez mais, a sua guerra contra a *doxa* e o comprometimento político e ético com o porvir:

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

De fato, a desconstrução seria uma incessante ética do sobrevivente, uma resistência ao autoritarismo da *doxa* e a todos os fascismos dali provenientes. No meio da crise na qual se debateram não poucos intelectuais e artistas da época, entre a consciência da tragédia do desaparecimento do humano, da *humanitas* perdida, e a alvorada de um novo pensamento como forma de resistência aos mega shows e aos holofotes dos tecno-fascismos, às antropotecnologias naturalizadas, verdadeiras tecnologias de poder - que já se insinuavam com todo seu potencial devastador -, às solapadas, ou não, políticas de dominação e até de extermínio ao longo da história do animal humano, mas também como limiar de um pensamento que se abre ao futuro, acredito poder pensar um certo lugar para Di Benedetto. Ou seja, o leio muito mais próximo da problemática levantada pela virada linguística das ciências humanas e sua abertura para o pensamento sobre biopolítica e tecnopolítica, do que do mero existencialismo que alguns críticos lhe atribuem².

O exílio, enfim, é tratado, na maior parte das vezes, de modo oblíquo, alusivo, sugestivo, mas sempre como substrato fundamental de seus textos. A sua escrita entende que todo texto, por direito, pertence a todo olhar que entenda que seu destino é a errância, sem origem e sem destino final. Ou seja, esse olhar provoca a recondução ao informe, ou a uma inoperatividade que opera justamente onde é possível a ruína. Talvez não exista nada mais apropriado que a imagem (não quero

² O caso de Di Benedetto, nesse sentido, é bastante próximo ao de Juan Carlos Onetti, cuja obra está inteiramente perpassada por essa problemática. (Ver REALES, 2009).

dizer conceito) do exílio. Porque todo exílio, assim como toda imagem, sobrevive ao seu próprio tempo, mas também é o espaço da neblina, do informe. A partir desse solo instável, a sua escrita vai ser o resultado de procedimentos que irão buscar obsessivamente a economia das palavras, a palavra mais precisa, explorando as elipses, o apagamento da voz, o balbúcio, o estranhamento emudecido e, por fim, a desesperada busca pelo silêncio, tal como o narrador de seu romance, *El silenciero*. Publicado pela primeira vez em 1964, poucos anos depois do abandono de sua militância socialista (falo sobre isso no Topos Arquivos), esse romance é a resposta de Di Benedetto ao impasse crucial entre o “compromisso político” que se demandava de escritores e intelectuais latino-americanos da época e a busca da liberdade interior e de um silêncio capaz de ouvir o murmúrio e os sussurros contra um mundo devastado pelo ruído e pelos grandes holofotes, um mundo já espetacularizado. Sobre esse romance, Juan José Saer escreveu:

Del abandono cósmico de *Zama* al inventario metódico de las circunstancias y de las razones que pueden legitimar el suicidio, el hombre de Di Benedetto vive acorralado por el ruido destructor del mundo. Y el silenciero – neologismo admirable que ilustra la precisión conceptual de Di Benedetto y su capacidad de aprovechar las delicadas evocaciones del habla -, ese personaje sin nombre encerrado en su universo persecutorio, que sólo logra eternizar la tortura cuando decide neutralizar sus causas, es una figura eminente entre las muchas que se perfilan en el paisaje inconfundible de sus relatos. (SAER, in: DI BENEDETTO, 2007, p. 6)

Mas é em 1978, quatorze anos mais tarde, com Di Benedetto já no exílio, que aparece pela primeira vez o seu conto “Aballay” na coletânea de relatos publicada pela editora Pomaire de Barcelona, titulada *Absurdos* (DI BENEDETTO, 1978). Segundo a artista plástica, Adelma Petroni, quem acompanhou os dramáticos meses de encarceramento do escritor e teve um papel essencial na sua liberação, Di Benedetto teria escrito “Aballay” no cárcere, porém, até agora carecemos de documentos que confirmem essa afirmação.

Ali, Di Benedetto narra a história de expiação da culpa de um *gaucho* que matou em um duelo um homem cujo filho o busca, anos depois, para vingar a morte

de seu pai. No entanto, muito antes, Aballay sentindo-se culpado por essa morte, depois de escutar o sermão de um padre no meio da pampa sobre os ascetas do deserto, decide imitar os antigos estilistas e, na falta de colunas sobreviventes da destruição dos templos pagãos da Antiguidade, monta no seu cavalo para nunca mais dele descer. Uma noite em que Aballay “ciñe desesperadamente sus piernas al cuerpo del animal, dispuesto a no derrumbarse, a afrontar la infinitud de las sombras, que se lo están tragando” (DI BENEDETTO, 2009, p. 335), sonha com um estilista da Antiguidade, quem “Entre tantos pilares de los templos descabezados, vino a subirse a la columna quebrada más cercana a la suya. Traía un silencio odioso, muy diferente del que cumplía Aballay, porque en Aballay era como una costumbre de estar callado sin ostentación” (DI BENEDETTO, 2009, p. 336). George Steiner comentou a respeito dos estilistas: “La tradición occidental sabe también de trascendencias del lenguaje hacia el silencio. El ideal trapense se remonta a abandonos del habla tan antiguos como los de los estilistas o los Padres del desierto” (STEINER, 2003, p. 30). E mais adiante, diz: “Para el taoísmo ese mismo silencio transmite la tranquilidad y la inminencia de Dios” (p. 30). Na mesma década de 1960, quando o crítico alemão, Günter Lorenz, pediu a Di Benedetto uma autobiografia, este respondeu com um brevíssimo texto já célebre (do qual falo no Segundo Topos) que termina com as palavras: “Prefiero la noche. Prefiero el silencio” (DI BENEDETTO, 2016, p. 476).

A escritora mexicana Angelina Muñiz-Huberman em um ensaio sobre Edmond Jabés e a questão do exílio e da palavra, escreve:

Para Edmond Jabés el exilio enlaza con la teoría cabalista de la Shejiná o morada de Dios. Si Dios mismo puede exiliarse de sí para acompañar, a la manera de sombra protectora, al pueblo condenado al destierro podemos entender por qué el concepto de vacío se convierte en pleno. Abandonar el ser es reclamar el ser, es reconocerlo y afianzarlo. De ahí que la palabra del escritor sea el reflejo de su vacío, de su exilio. Explica Jabés: "Hacer un libro podría significar cambiar el vacío de escribir por escribir el vacío". Jabés, a la par de Derrida, indaga en la concepción negativa de la sacralidad como ejemplo del exilio. Una ruptura de Dios conduce al libre juego de la palabra liberada. Al equivalente de la teología negativa de Maimónides. Para Susan A. Handelman, "el cuestionamiento

que Dios pueda hacerse de Dios, se identifica con la autorreflexividad lingüística del poeta y el espacio vacío que produce una literatura de palabras suspendidas y de preguntas sin respuestas". (MUÑIZ-HUBERMAN, 2006, p. 6)

A autorreflexibilidade de uma literatura questionando a literatura, refletindo sobre si própria e sobre seus próprios métodos e modos de representação, foi tema de muitas páginas escritas, principalmente a partir dos primeiros românticos ou os românticos de Jena, de acordo com Philippe Lacoue-Labarthe e Jean-Luc Nancy, que dedicaram um importante ensaio ao assunto em *L'Absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand* publicado em Paris em 1978³. Segundo os teóricos:

[...] el romanticismo no es ni "literatura" (son ellos los que inventan el concepto) ni tampoco una mera "teoría" de la literatura (antigua y moderna), sino *la teoría misma como literatura* o, lo que equivale a lo mismo, la literatura produciéndose y produciendo su propia teoría. El absoluto literario es, también, y tal vez antes que nada, esta *operación literaria* absoluta. Jena seguirá siendo, en el fondo, el lugar donde se dijo: la teoría de la novela debe ser una novela. (LACOUE-LABARTHE e NANCY, 2012, p. 3. Grifos dos autores)

A falta de simetria entre a "realidade" e a linguagem, ou seja, a ideia de que a complexidade das forças que intervêm nos processos de construção de realidade não é simétrica àquilo que a linguagem consegue apreender, é um dos temas essenciais discutido pelos românticos. Soren Kierkegaard, criticando a pregada ironia dos românticos de Jena, por acreditar que o irônico suspende a moral e a vida ética que para ele seriam justamente os constituintes da realidade efetiva, criticava também o impulso que eles deram à reflexão sobre uma linguagem que fala sobre a própria linguagem e à ideia que toda literatura, em última instância, fala sobre a literatura⁴. No entanto, essa ideia está na base da literatura moderna e dará as

³ Traduzido ao espanhol com o título: *El absoluto literario. Teoría de la literatura del romanticismo alemán*. As citações que aqui se reproduzem são dessa edição.

⁴ Sobre isto ver KIERKEGAARD, Soren. *O conceito de ironia*, 1991. Ver também meu artigo: "Ironia, estranhamento e infinitização da literatura", in: REALES, Liliana e CAPELA, Carlos (orgs.), 2012.

condições de possibilidade de produção de alguns dos melhores momentos da literatura hispano-americana do século XX: Jorge Luis Borges, Juan Carlos Onetti, Juan Rulfo, Antonio Di Benedetto, Juan José Saer, são apenas alguns exemplos. Para Lacoue-Labarthe e Nancy, o legado essencial do romantismo alemão de Jena é o que define:

[...] la edad en que estamos como la edad *crítica* por excelencia, es decir, la “edad” (ya que va llegando, con todo, a los dos siglos) en la cual la literatura – o cualquiera que sea el nombre que se le dé – se dedica a la búsqueda exclusiva de su propia identidad, arrastrando tras de sí incluso a toda o parte de la filosofía y de algunas ciencias (aquellas que se llaman *humanas*, curiosamente), y abriendo el espacio de lo que llamamos hoy, con una palabra a los que los románticos aficionaban particularmente, la “teoría”. (LACOUÉ-LABARTHE e NANCY, 2012, p. 41. Grifos dos autores)

Sobre este tema me permito reproduzir a seguir uma longa citação de Michel Foucault que ilumina de modo exemplar o que tento desenhar aqui, a modo de entendermos a relação entre o conceito de linguagem, de literatura e de mundo ou realidade, a partir do qual se gera uma incessante discussão em torno ao que muitos teóricos e comentadores chamam de virada linguística das ciências humanas, com a sua longa jornada no panorama teórico desde o século XIX até hoje⁵.

A esta questão nietzschiana: quem fala? Mallarmé responde e não cessa de retornar a sua resposta, dizendo que o que fala é, em sua solidão, em sua vibração frágil, em seu nada, a própria palavra – não o sentido da palavra, mas seu ser enigmático e precário. Enquanto Nietzsche mantinha até o fim a interrogação sobre aquele que fala, com o risco de fazer afinal a irrupção de si próprio no interior desse questionamento para fundá-lo em si mesmo, sujeito falante e interrogante: *Ecce homo* – Mallarmé não cessa de apagar-se na sua própria

⁵ No meu livro *A vigília da escrita. Onetti e a desconstrução* (REALES, 2009) discuto uma parte importante dessa jornada e tento reconstruir uma linha teórica que vai de Friedrich Nietzsche a Jacques Derrida passando por filósofos como Martin Heidegger, Hans-Georg Gadamer, Gilles Deleuze e Michel Foucault, além do imprescindível Roland Barthes.

linguagem, a ponto de não mais querer aí figurar senão a título de executor numa pura cerimônia do Livro, onde o discurso se comporia por si mesmo. É bem possível que todas as questões que atravessam atualmente a nossa curiosidade (Que é linguagem? Que é um signo? O que é mudo no mundo, nos nossos gestos, em todo o brasão enigmático de nossas condutas, em nossos sonhos e em nossas doenças – tudo isso fala, e que linguagem sustenta, segundo que gramática? Tudo é significante, ou o que o é, e para quem, segundo que regras? Que relação há entre a linguagem e o ser, e é realmente ao ser que sempre se endereça a linguagem, pelo menos aquela que fala verdadeiramente? Que é, pois, essa linguagem que nada diz, jamais se cala e se chama “literatura”?) – é bem possível que todas essas questões se coloquem hoje na distância jamais superada entre a questão de Nietzsche e a resposta que lhe deu Mallarmé.

Sabemos agora donde nos vêm essas questões. Elas tornaram-se possíveis pelo fato de que, no começo do século XIX, estando a lei do discurso destacada da representação, o ser da linguagem achou-se como que fragmentado; mas elas se tornaram necessárias quando, com Nietzsche, com Mallarmé, o pensamento foi reconduzido, e violentamente, para a própria linguagem, para o seu ser único e difícil. Toda a curiosidade de nosso pensamento se aloja agora na questão: que é a linguagem. (FOUCAULT, 1995, p. 322)

É importante lembrar que *As palavras e as coisas* foi publicado pela primeira vez em Paris em 1966 e que a *Gramatologia* de Derrida sairia apenas um ano depois. Sabemos que nesse livro Derrida apresenta o pensamento mais radical sobre a escritura na cultura ocidental. Ali, ele denuncia o tradicional rebaixamento da escritura como modo fundamental de preservação e defesa da metafísica. “Tal é a situação da escritura na história da metafísica: tema rebaixado, lateralizado, reprimido, deslocado, mas exercendo uma pressão permanente e obsedante a partir do lugar onde permanece contido. Trata-se de riscar uma escritura temida por rasurar ela mesma a presença do próprio na fala” (DERRIDA, 1999, p. 329).

Jacques Rancière lembra que para Maurice Blanchot a literatura “consiste precisamente en el movimiento infinito de volverse hacia su propio asunto” (RANCIÈRE, 2009, p. 14). E acrescenta as seguintes palavras de Blanchot:

Para quien sabe entrar en ella, una obra literaria es una rica estancia de silencio, una defensa firme y una alta muralla contra esa inmensidad hablante que se dirige a nosotros alejándose de nosotros. Si toda la literatura dejara de hablar, es el silencio lo que faltaría en ese Tíbet originario donde los signos sagrados ya no se manifestarían en nadie, y es la falta de silencio lo que revelaría tal vez la desaparición de la palabra literaria. (BLANCHOT, citado por RANCIÈRE, 2009, p. 14).

Estar callado sin ostentación

Sabemos que una boa parte de *O livro por vir* de Blanchot (2005) está dedicada ao que ele chama de “experiência do deserto”, expressão da qual me aproprio para diferenciar uma literatura argentina nascida no e do deserto, como é o caso da literatura do Di Benedetto, de uma literatura que mitificou o deserto sem ter tido uma experiência do deserto. No conceito de experiência do deserto de Blanchot estão implicadas as questões que venho colocando em relação à experiência do *exílio*, relacionado com o *deserto* e ambos com a *palavra*. Não é arriscado dizer que esses três temas participam privilegiadamente dos temas fundacionais da literatura argentina e que, de algum modo, como estamos tentando expor brevemente, estão nos procedimentos que deflagram a literatura de Di Benedetto e preocuparam o seu labor como jornalista.

Jacques Rancière, crítico de Blanchot e de sua experiência radical da linguagem nas metáforas do deserto, da pedra, do sagrado e do silêncio, detecta aí uma sacralização da literatura “da qual Flaubert y Mallarmé han sido los grandes sacerdotes entre nosotros” (RANCIÈRE, 2009, p. 18). Segundo ele, ambos:

Expresarían la absolutización del arte proclamada por esos jóvenes y exaltados espíritus alemanes en torno al 1800: la misión del poeta mediador de Hölderlin, la absolutización del “poema del poema” en Schlegel, la identificación hegeliana de la estética con el desarrollo del concepto de lo Absoluto, la afirmación de la intransitividad de un lenguaje que “no se ocupa sino de sí mismo” en Novalis [...] consagrando la literatura al testimonio de su propia imposibilidad, como la

teología se consagraba a decir la indecibilidad de los atributos divinos. (RANCIÈRE, 2009, p. 19)

No entanto, teríamos que pensar que, justamente, o paradoxo mostra que as condições de impossibilidade da literatura são as mesmas condições que a fazem possível. Para Derrida, por quem, sabemos, Rancière não cultiva afinidades nem teóricas nem políticas, a literatura não se autorrefere nem se identifica totalmente consigo própria, ou seja, não haveria uma absoluta auto identificação a si mesma da literatura assim como tampouco haveria uma identificação total com nenhum outro discurso, tais como o filosófico ou o científico, e sim uma necessidade de diálogo entre ela e outros campos do saber. A literatura é uma prática discursiva que dialoga incessantemente com qualquer outra prática discursiva, elaborando, por isso mesmo, um pensamento que somente a ela lhe é possível. Sabemos que a literatura, em sua forma moderna, nasceu há pouco mais de dois séculos, assumindo diversas funções que, no caso de América Latina, muitas vezes esteve ligada à de formação de identidade nacional e ideais humanistas contra a “barbárie”, autoritarismos e estados de exceção. Ou seja, seu compromisso com a democracia, sempre frágil, instável e insipiente em nosso continente, a levou a adquirir, muitas vezes anacronicamente, desde funções pedagógicas, passando pelo compromisso social até a sua suposta independência ao se voltar para si e *se pensar* enquanto tal, enquanto prática estetizante, idealizadamente livre, soberana em seu direito de “dizer tudo”, como queria Derrida. Essa instituição “da ficção que dá, em princípio, o poder de dizer tudo [...]. A instituição da literatura no Ocidente, em sua forma relativamente moderna, está ligada à autorização para dizer tudo e, sem dúvida também, para o advento de uma ideia moderna de democracia” (DERRIDA, 2014, p. 51).

Mas, essa estranha instituição capaz de dizer tudo, essa condição da literatura, também é o lugar do segredo que o silêncio guarda. Tudo o que a literatura (a de Di Benedetto) oculta na ordem do estético é o que desvela na ordem do ético. Na estética da escritura, as elipses, o silenciado, o elidido, o guardado em segredo, revela uma ética comprometida com o aberto, com a não imposição das escrituras fechadas, didáticas, conclusivas, autoritárias, o que implica uma política da escrita e uma politização do significante. E, também, guarda o segredo por pudor, por não querer dizer. Por isso, a sua literatura é como um pedido de perdão por não

querer dizer. Jimena Néspolo o entendeu bem e intitulou a sua tese de doutorado sobre Di Benedetto *Ejercicios de pudor* (2004). E ela não duvidou em titular seu prólogo “El impudor de la crítica”, o que sugere que a crítica, tradicionalmente, se deu a si mesma o papel de (intentar) desvelar o que todo texto literário guarda em segredo. Se há algo próprio em literatura é justamente o segredo, o silenciado. Sem ele, não há literatura.

SEGUNDO TOPOS
DESLOCAMENTOS, HETEROTOPIAS, ESTILO E OTOBIOGRAFIA

Perversões

Além da breve *Autobiografía*⁶ que Di Benedetto escreveu em 1968 por insistência do crítico alemão, Günter Lorenz, e que foi publicada pela primeira vez em 1972 em seu livro *Diálogo con América Latina*, não se conhece nenhum outro texto do autor que, a rigor, entre no gênero “autobiográfico”. No entanto, é possível perceber alguns traços autobiográficos em alguns de seus escritos, mas em nenhum deles como em *Sombras nada más...*, num exercício paradoxal que aponta para a impossibilidade de uma autobiografia por trás de máscaras e simulações. O livro foi escrito durante seu exílio político e publicado por primeira vez em Madri pela Alianza Editorial, em 1985. Por outro lado, a pesar dos poucos esforços realizados para estabilizar uma biografia do escritor, nenhum, até hoje, escapa das polêmicas que desperta esse gênero bastante questionado, sobretudo nos últimos anos. Não vamos repetir aqui as polêmicas e os problemas, já tão discutidos, e sim vamos seguir o quase-conceito derridiano que ele denominou de *otobiografía*, um operador textual que permite pensar, mais do que a biografia ou a autobiografia de alguém, aquilo que se pode “escutar” sobre as vivências de um autor em seus textos, já que é impossível separar a vida do texto que aquela produziu. Ou, se se preferir, é impossível separar o *corpus* do corpo que o fez possível.

⁶ “He leído y he escrito. Más leo que escribo, como es natural; leo mejor que escribo. He viajado. Preferiría que mis libros viajen más que yo. He trabajado, trabajo. Carezco de bienes materiales (excepto la vivienda que tendré). Una vez, por algo que escribí, gané un premio, y después otro y después... hasta 10 de literatura, uno de periodismo y uno de argumentos de cine. Una vez tuve una beca que me dio el Gobierno de Francia, y pude estudiar algo en París. Un tiempo quise ser abogado y no me quedé en querer serlo, estudié mucho, aunque nunca lo suficiente. Después quise ser periodista. Conseguí ser periodista. Persevero. Un tiempo anduve de corresponsal extranjero (por ejemplo, revolución de Bolivia, la que llevó al poder a René Barrientos). Yo quería escribir para el cine. Pero en general no soy más que un espectador de cine, y también periodista de cine. Una vez fui al Festival de Berlín, y otra al de Cannes, y otra a Hollywood el día de los Oscars, y otra... Bueno, en el Festival de Mar del Plata una vez me pusieron en el Jurado Internacional de la Crítica. Soy argentino, pero no he nacido en Buenos Aires. Nací el Día de los Muertos del año 22. Música, para mí, la de Bach y la de Beethoven. Y el "cante jondo". Bailar no sé, nadar no sé, beber sí sé. Auto no tengo. Prefiero la noche. Prefiero el silencio.”
Extraído de: DI BENEDETTO, Antonio. *Escritos periodísticos*. Comp. de Liliana Reales. Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2016, p. 476.

De todos modos, o que aqui me interessa é trazer o problema otobiográfico para a cena do exílio político porque além de este produzir mudanças radicais em quem o sofre, pode produzir efeitos não somente nas temáticas, também na orientação estilística e na sintaxe dos textos escritos nessas condições. Porém, a nossa hipótese vai um pouco além e ousa pensar que o exílio político, algumas vezes, também inventa a própria formulação poética dos textos produzidos em suas circunstâncias e acaba se tornando um dispositivo crítico absorvido pelo próprio texto ficcional, gerando repercussões, ou não, no texto jornalístico de um autor que, como Di Benedetto, exerceu o jornalismo ou publicou em meios de comunicação, alguns deles de grande circulação, ao mesmo tempo em que escrevia a sua obra ficcional. Para confirmar a validade dessa hipótese, teríamos que proceder à seleção e análise de casos semelhantes ao aqui estudado⁷ porém, essa árdua tarefa sobrepassa em muito os objetivos desta pesquisa e fica, por tanto, como desafio para um futuro.

Por enquanto, e para introduzir o tema deste topos, vou apenas lembrar brevemente da visível mudança de orientação estilística e operações escriturais formais e até mesmo das temáticas dos textos ficcionais e jornalísticos produzidos por um escritor admirado por Di Benedetto e por muitos de sua geração, Juan Carlos Onetti. A obra produzida por este último em seus quase vinte anos de exílio em Madri representa uma notável discontinuidade com a fase anterior de uma obra produzida entre Montevideu e Buenos Aires, entre as décadas de 1930 e de 1970, sendo que o uruguaio viajou para seu exílio espanhol em 1975, depois de ter passado por uma internação em um hospital psiquiátrico, confinado ali pela ditadura militar de seu país por ter participado em um jurado que premiou um conto supostamente contrário ao governo de fato. Seu primeiro romance totalmente escrito e publicado no exílio, *Cuando entonces*, surpreendeu seus críticos pela simplicidade de uma retórica que, sabemos, é considerada de uma rica complexidade e de uma poética cuidada ao extremo.

Pareceria que a literatura de Onetti seguiu um programa semelhante ao de Di Benedetto. Segundo a pesquisadora uruguaia, Ana Inés Larre Borges, ao se referir ao exílio do uruguaio, “Onetti parece haber ensayado en las historias que

⁷ É longa a lista de escritores e jornalistas perseguidos, encarcerados, desaparecidos ou exilados na América Latina e esse tem sido tema de intensa reflexão e pesquisa nas últimas décadas produzindo um corpus crítico extenso que sobrepassa o recorte deste trabalho.

imaginó en su juventud un destierro que le sería al final dolorosamente impuesto” (LARRE BORGES, 2010, p. 100). O crítico espanhol, Eduardo Becerra, também se pergunta a propósito do significado do exílio na narrativa do escritor uruguaio: “al abordar la narrativa de Onetti escrita en España, durante sus años de exiliado, y al plantearnos posibles cambios en su poética a partir de esta nueva situación, la pregunta es obvia: ¿no fue ese desde siempre el origen de sus ficciones: de esos relatos de soñadores que encontraban en la imaginación una aventura compensatoria para sus vidas?” (BECERRA, 2010, pp. 139-140). Para Becerra a origem das ficções de Onetti é, justamente, o exílio como uma condição existencial, como o modo em que os personagens do autor não somente se sentem, também como se situam na literatura.

O teórico e crítico argentino, Noé Jitrik, definiu certas características da narrativa onettiana da seguinte maneira:

[...] se trataría de esos rasgos (¿de su estilo?) que se traducen en una sintaxis narrativa que procede por sustracción, por hurtos de información – todo lo contrario del afán objetivista – y que, consecuentemente, crea relatos perversos en tanto que, por su desvío de la recta natural de la exposición, afectan una lectura ingenua, la frustran, la tuercen y la obligan a ser otra cosa, eso es la perversión. (JITRIK, 2010, p. 12)

Jitrik se demora na descrição de certos procedimentos escriturais de Onetti para chegar à seguinte conclusão: “Hay, de este modo, una coherencia: el relato por sustracción parece un programa deconstructivo, los antihéroes o fracasados son los deconstruidos de la representación” (p. 13). Em sintonia com esta questão colocada por Jitrik, mas focando prioritariamente as operações escriturais de Onetti, cito de meu trabalho *A vigília da escrita. Onetti e a desconstrução*:

Onetti opera a descontinuidade do pacto comunicativo pela violência que impõe à economia política que rege o signo e a seu valor como moeda de intercâmbio. Ele o esvazia de seu valor de troca ao trabalhar com a ambiguidade, a ambivalência e a indecibilidade, com a instabilidade de um significante que não encontra a sua relação canônica com o significado. [...] o discurso da narrativa será desestabilizado por meio da

desconstrução de certos binômios também clássicos, tais como realidade/ficção, escritor/leitor, discurso sério/discurso não sério, etc., provocando a impossibilidade de se lerem seus textos dentro de uma tradição homogênea e traduzível. (REALES, 2009, pp. 20-21)

Bem, essas considerações sobre o modo de operar o discurso narrativo em Onetti, *¿de su estilo?*, como se pergunta Jitrik, já apontam para uma literatura de certo modo “exilada”, fora do sistema, fora da norma, da lei e da grei, mas também “asilada”, acolhida por essa hospitalidade *quase* incondicional dessa “estranha instituição”, por paradoxal, certamente, a literatura, que permite dizer tudo, apesar de ser instituição, como queria Derrida, e que aponta para uma democracia por vir - algo que vem incessantemente mas nunca termina de chegar. No entanto, quando Onetti se refugia na Espanha não é difícil constatar um deslocamento do seu processo de construção do relato que, de toda uma complexidade desconstrutiva passa para uma simplificação da fórmula, se afastando da “perversão” à qual se refere Noé Jitrik, e se aproximando de um “afán objetivista”, como o define o mesmo crítico. Do mesmo modo, os textos escritos pelo uruguaio durante seu exílio para meios de comunicação massivos e reunidos em *Confesiones de un lector* (ONETTI, 1995) apresentam inquestionáveis variações em relação aos textos escritos para o semanário *Marcha* reunidos em *Réquiem por Faulkner y otros artículos* (ONETTI, 1975), que têm a marca de um sarcasmo radical e uma apetência polêmica notáveis.

No caso de Di Benedetto essa descontinuidade talvez não pareça tão significativa e, portanto, não estimularia a ideia de que o exílio político tenha provocado profundas mudanças nas operações escriturais do argentino uma vez que a sua literatura já estava marcada pelo experimentalismo desde seu início. Mesmo assim, há certos processos de construção em alguns relatos escritos no exílio espanhol que motivam considerar os efeitos do desterro em momentos mais depressivos e de maiores diferenças com o que parecia ser o programa de escrita literária que o mendocino tinha definido para si. O texto escrito no exílio político que mais provoca a necessidade de reflexão nesse sentido é *Sombras nada más...* (DI BENEDETTO, 2008) pelos motivos que explicarei mais adiante, pois antes falarei da reunião de relatos publicados em *Cuentos del exilio*, pela editora Bruguera, em 1983.

Reescritas

É necessário apontar, antes de mais nada, que a primeira exigência para falar sobre *Cuentos del exilio* seria estabelecer quais desses textos efetivamente foram escritos no desterro. No entanto, é uma tarefa difícil por causa da falta de documentação que nos permita datar o ano da escrita de cada um. Em entrevista concedida a Jorge Lafforge, em 1984, quando Di Benedetto já estava de volta a Buenos Aires, ele afirma que os relatos incluídos nesse volume “são recentes” e não apenas isso, também reconhece sua frustração em relação ao resultado de sua escrita. “¿Pero sus *Cuentos del exilio*?” – lhe pergunta Lafforgue. Um Di Benedetto confessional relata a sua dificuldade de escrever durante o exílio e a sua frustração em relação ao “estilo”:

Son recientes. En parte me he recuperado en España. Me he puesto a escribir y nada: no estoy satisfecho ni del estilo ni de cómo narro ni de nada. Aunque el ponerme a escribir cuentos me ha hecho recuperar un poco. Si algo me nace adentro con un dictado narrativo, enseguida anoto, y como el cuento es de trámite corto... En estos días debía entregar a Alianza Editorial el volumen ordenado con todos mis relatos. La noche anterior comenzaron a rondarme dos cuentos; pues al día siguiente entregué el volumen con esos dos cuentos. Algo similar no ocurría desde hacía muchos años. Así como me nacían, se me mezclaban las ideas. (DI BENEDETTO, 2016, p. 542)

Procurando nos arquivos disponíveis, concretamente no Fundo Digital Antonio Di Benedetto em construção (Ver Topos Arquivos), conseguimos comprovar, até agora, que dois dos contos incluídos em *Cuentos del exilio* não foram escritos durante o exílio. Trata-se de “Orden de matar” e “Ferozes”. Já, os contos “Hombre-pan dulce”, “Sueño con arca y pavo” e “Visión” foram extraídos de “Reunión en Nochebuena de gente que sueña”⁸, sofrendo, todos os três, modificações importantes. Vejamos cada caso.

⁸ O conto “En busca de la mirada perdida” foi publicado por primeira vez também em 1983 em *Encuentro en Praga*, livro que reúne os relatos premiados pelo *Prêmio de cuentos Alfambra*, em Valência, Espanha. Logo depois, no mesmo ano, saiu publicado em *Cuentos del exilio*.

“Orden de matar” foi publicado pela primeira vez na revista *Versión* de Mendoza, em 1958, porém, sob o título “Asignación sucesiva de un sueño”⁹ (Ver Ilustrações Nº 1, 2, 3, 4 e 5 em Anexos). Ambas publicações, a da revista *Versión* e a versão incluída na última publicação dos contos de Di Benedetto, de Adriana Hidalgo de 2009, com edição de Julio Premat e Jimena Néspolo, apresentam notáveis diferenças que incidem principalmente na questão que viemos discutindo aqui e que diz respeito ao “estilo”. No entanto, os editores - que foram cuidadosos ao comentar a origem de cada conto reunido em *Cuentos completos* -, nada comentam sobre a inclusão dos relatos que, a rigor, não foram escritos no exílio e que apresentam grandes diferenças entre a primeira publicação e a que eles estabeleceram na edição de Adriana Hidalgo, baseados na edição de 1983 de Bruguera. São tantas as modificações introduzidas (acredito que todas elas pelo próprio Di Benedetto, se bem que não dispomos de documentação para apoiar esta suposição, somente a afirmação de seus críticos das sucessivas e reiteradas intervenções do autor em seus textos já publicados anteriormente), que irei comentar apenas algumas. Porém, em “Anexos” apresento, além da versão da revista *Versión*, a versão de Adriana Hidalgo com as marcas que realizei, assinalando cada uma das modificações do texto.

Essas modificações incidem principalmente na orientação estilística que o autor deseja dar ao conto. Mas não se trata somente disso, também é possível inferir que na mudança de título, mais do que gerar a ilusão de um novo conto, de uma nova criação, como facilmente se poderia supor, há a intenção de sugerir a violência vivida durante os anos da última ditadura cívico-militar argentina da qual o autor foi vítima (Ver Topos Arquivos). O conto narra um sonho sonhado por um personagem identificado pelo seu endereço, um “señor de Salta 1410” que, durante o sonho, recebe a ordem de matar alguém que, no entanto, não consegue identificar, assim como tampouco os motivos que levam o demandante, um “funcionário”, para lhe ordenar esse crime. Haveria que lembrar que 1958, ano da primeira publicação do conto, é o ano em que Arturo Frondizi, da União Cívica Radical Intransigente

⁹ Ver em Anexos a reprodução da capa, do sumário e do conto “Asignación sucesiva de un sueño” na primeira versão publicada por Di Benedetto. Entre outras curiosidades importantes, na mesma edição, a revista publica o artigo de Martin Heidegger “El principio del fundamento”; o artigo “Porfirio Barba-Jacob” (Pseudônimo do poeta colombiano Miguel Ángel Osorio Benítez) de Miguel Ángel Asturias; o texto de Borges “Everything and nothing” e “El hombre que vendió el alma al gato” de Conrado Nale Roxlo.

(UCRI), se elege presidente depois de três anos de ditadura cívico-militar no país. Em 1955 Juan Domingo Perón foi derrocado por um movimento cívico-militar denominado “Revolución Libertadora” e se iniciou uma “desperonização” na Argentina com intervenção de sindicatos e perseguição e processos a ex-funcionários do governo peronista. Frondizi se elegeu presidente no dia 1º de maio de 1958 (governou o país até o 29 de março de 1962) e o conto de Di Benedetto também foi publicado no “outono de 1958”, segundo consta na capa da revista, sem especificar exatamente a data. Não tenho conhecimento de quando exatamente o mendocino escreveu o conto, mas, pelo tema e pelo tom, é uma clara alusão à violência exercida sobre um cidadão comum que acaba se tornando cúmplice dela, num estado de exceção como o do governo anterior ao de Frondizi, quem, aliás, foi crítico da ditadura.

Na versão do conto publicada em 1983, foram feitas mudanças notáveis, como a supressão de algumas palavras, o acréscimo ou a substituição de outras, embora o tema do relato permaneça o mesmo. Comparando as duas versões, posso entender que na segunda houve a intenção de ser mais explícito, menos elíptico e mais explicativo do que na primeira. A linguagem também foi aproximada da norma espanhola, “corrigindo” certos modos de uso da língua na Argentina. Vamos colocar alguns exemplos:

Versão de 1958¹⁰: “Se despierta. El cuarto permanece oscuro. Todo es muy desagradable. Enciende el velador. [...] Si hablo dormido, despertame”. (pp. 75-76)

Versão de 1983¹¹: “Despierta. El cuarto permanece a obscuras. Resulta una situación muy desagradable. Enciende la lamparilla veladora. [...] Si hablara dormido, despiértame”. (p. 556)

“Se despierta” é uma expressão muito usada na Argentina e não na Espanha onde é preferível “Despierta”. Do mesmo modo, “El cuarto permanece oscuro”, contra “permanece a obscuras”. “Todo es muy desagradable” resulta mais seco e

¹⁰ Ver em Anexos: “Asignación sucesiva de un sueño”, in: *Versión*. Ideas y libros. Mendoza, otoño de 1958.

¹¹ Cito da edição de Adriana Hidalgo que adota a edição de Bruguera de 1983: DI BENEDETTO, Antonio. *Cuentos completos*. Ed. de Jimena Néspolo e Julio Premat. Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2009.

categorico, além de ser mais extensivo (“todo”) que “Resulta una situación muy desagradable”. O criado mudo na Argentina é “el velador” e não “la lamparilla veladora”. O “voceo” argentino prevê o “despertame” para a fórmula castelhana “despiértame” e “Si hablo dormido”, verbo em presente, é o modo argentino de referir-se a “Si hablara dormido”, com o verbo no pretérito imperfeito do modo subjuntivo, mais frequente na Espanha. Casos semelhantes se repetem ao longo de todo o conto, alterando significativamente a orientação estilística dada na primeira edição¹² (Ver Ilustrações 6, 7 e 8 em Anexos).

Do mesmo modo, o conto “Ferozes”, incluído na edição de Bruguera de 1983, *Cuentos del exilio*, e também em *Cuentos completos*, de Adriana Hidalgo, foi publicado antes na revista bimestral espanhola *El Urogallo*, em setembro de 1972, com o título “Ferozes, en una tarde hermosa”¹³ (Ver Ilustrações Nº 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15 e 16). A revista, fundada e dirigida pela escritora espanhola, Elena Soriano, em 1969, fechou em 1976, exatamente no ano em que Di Benedetto é encarcerado pelas forças militares argentinas. No ano em que *El Urogallo* publica o conto, 1972, Di Benedetto estava em Mendoza e ainda era o subdiretor do jornal *Los Andes*, a maior autoridade jornalística desse meio, onde trabalhou durante décadas (falo sobre isso no Topos Arquivos). Devemos lembrar que a penúltima ditadura argentina foi fruto de um movimento autodenominado “Revolución argentina”, que durou de julho de 1966 a maio de 1973, passando por três presidentes autoproclamados: Juan Carlos Onganía (1966-1970), Roberto Marcelo Levingston (1970-1971) e Alejandro Agustín Lanusse (1971-1973). Este último foi quem iniciou o processo de retorno de um governo civil perante um clima de grande violência política no país. Em 1973 foi eleito Héctor Cámpora, candidato do “Frente Justicialista de Liberación Nacional” que, depois de 49 dias como presidente, renunciou, chamando a novas eleições, sem nenhuma proscricção de partidos, resultando eleito Juan Domingo Perón, com 62% dos votos. Perón governou até o dia 1º de julho de 1974, quando morreu vítima de doença cardíaca. Seu breve

¹² Ver as duas versões digitalizadas em Anexos. Na versão de 1983 assinaléi todas as mudanças realizadas. Circulei as frases e palavras mudadas, indiquei com um círculo vazio as palavras faltantes, mas não adicionei as frases ou palavras acrescentadas.

¹³ Ver em Anexos a edição de *El Urogallo* (este documento faz parte do Fundo Digital Antonio Di Benedetto) e também a digitalização do conto na edição de Adriana Hidalgo com as minhas anotações e marcas assinalando as sucessivas modificações. São tantas, que a minha intenção de anotar todas no livro logo se viu frustrada pela falta de espaço.

governo seu deu num clima de grande tensão e polarização das forças políticas do país que se tornou mais agudo durante o governo de sua sucessora, Isabel Martínez de Perón, que concluiu com o golpe militar de 1976.

“Ferozes, en una tarde hermosa” pode ser lido como uma sutil alegoria da situação de grande violência que se vivia no país naqueles primeiros anos da década de 1970 e que se estenderá ainda por muitos anos, motivo pelo qual não perde atualidade quando lido na edição de *Cuentos del exilio*, em 1983, passando despercebido para os críticos o fato de o conto não corresponder à fase do exílio político do autor. No entanto, o escritor, sem modificar o sentido original do relato, introduziu uma considerável quantidade de alterações que deveria ser motivo para uma análise dentro do campo da crítica genética, objetivo que não é o deste trabalho. Para ilustrar, vou apenas comentar as frases que foram excluídas na segunda edição do conto. Mas, antes, umas palavras sobre a sua trama. Numa “hermosa tarde” de inverno em Mendoza, dois homens, um jovem e um velho, se preparam para viajar em sentidos opostos. O primeiro, dom Pedro, um dono de vinícola, viaja com seu motorista de Mendoza a San Rafael; o segundo, um jovem, Carlitos, pretende primeiro visitar a sua namorada em Mendoza para depois desfrutar de uma noite de festa na capital, naturalmente, longe de sua noiva. No meio do caminho, ambos colidem. O motorista morre imediatamente e os outros dois homens, depois de uma sangrenta agonia, também morrem. O trágico encontro entre o velho dono de vinícola e o jovem em ascensão, num cenário de destruição, poderia alimentar a ideia de um país ciclicamente devastado por homens desprovidos de ética, moral e fé, membros de classes sociais que promovem a violência ou são cúmplices desta, uma vez que são os que historicamente deram aval e suporte aos ciclos de estados de exceção que se alternaram com frágeis anos de democracia. Seria uma possível leitura que se sustenta mais na edição do conto de 1972 que na de 1983, da qual se excluiu um trecho importante que dá conta, justamente, da crise de fé vivenciada por dom Pedro à beira da morte.

Depois de ser socorrido por pessoas que passavam pela estrada “Don Pedro sigue gritando: - ¡No hay cielo! ¡No hay cielo!” (DI BENEDETTO, 2099, p. 532). Logo a seguir, na edição de *El Urogallo* aparecem as frases que foram eliminadas da edição de Bruguera:

El hombre domina el vómito naciente y a su vez se enardece:

-¿Qué sabe usted? ¿Qué sabe? ¿No es religioso?

Don Pedro asciende los ojos contra él:

-¡Sí soy! ¡Pero no hay cielo!

El hombre padece una violencia que pareciera destrozarlo. Se sacude para librarse de la mano. Gime en el arrancón, le escupe: “¡Blasfemo! ¡Blasfemo! ¡Maligno!”, y se le van las manos, muy abiertas, como para tapar la boca de don Pedro. Pero el amigo le aferra un hombro y lo sacude. Pasa la crisis.

Don Pedro solloza, quebrantado, y sorbe, quién sabe si el aire, quién sabe si el llanto.

El viajero, todavía arrodillado en el suelo, se conmueve y se arrepiente de su ira:

- Por piedad, por piedad de usted mismo, no blasfeme más. Rece, rece. ¿Por qué ha dicho todo eso? ¿Por qué?

- Don Pedro llora como llorando una respuesta:

- He perdido mi oportunidad.

- El hombre no lo entiende pero prueba un alivio:

- No; su oportunidad llega ahora, señor. Sea fuerte.

- Sin embargo, don Pedro tiene una idea; ya no dialoga, habla para sí mismo:

- He perdido mi oportunidad. Siempre fui bueno, siempre fui honesto. El hombre que está de pie traduce mentalmente: “Nunca gocé locamente de la vida. Perdí la oportunidad de hacerlo”.

- Don Pedro repite: “Siempre fui... Siempre fui...”, y va mermando su vida y, con el intento de hacer la frase, le sube el borbotón de sangre hasta los labios.

El hombre arrodillado lo sufre en el estómago. Se convulsiona. Se levanta y camina, trastornado de inseguridad, por la descompostura, por la violencia.

Queda allá, en la jarilla, sacudido por las arcadas, mientras acá se forma en silencio la inmovilidad. (DI BENEDETTO, 1972, p. 44)¹⁴

Toda essa cena de renegação da fé por parte do homem velho, rico e moribundo, que provoca um profundo asco e rejeição no desconhecido que parou para socorrê-los, foi excluída da versão final, mas o conto foi incluído na reunião

¹⁴ Ver em Anexos a reprodução do conto na edição de *El Urogallo*.

de relatos que o autor não somente autorizou titular “*Cuentos del exilio*”, mas que também declara na epígrafe do livro: “Acaso lo que dejen trascender, especialmente algunos cuentos, es que no pueden haber sido escritos sino por un exiliado” (DI BENEDETTO, 2009, p. 504), sem fazer alusão à reescrita de alguns deles (Ver Ilustrações Nº 17, 18 e 19).

“Reunión en Nochebuena de gente que sueña” foi publicado pela primeira vez na revista *Femirama*, na edição de dezembro de 1967¹⁵. A revista, dirigida por Sara Tamayo, foi, segundo alguns especialistas em revistas femininas, a versão moderna de *El Hogar*. Na edição de *Cuentos completos*, Julio Premat e Jimena Néspolo incluíram o conto na seção que chamaram “Otros cuentos” com o seguinte esclarecimento: “Este apartado reúne cuentos que han sido reescritos por el autor, excluidos en reediciones o no retomados en libros” (DI BENEDETTO, 2009, p. 704). Pressuponho, então, que o relato incluído em *Cuentos completos* corresponda ao publicado em 1967, em *Femirama*¹⁶. O conto, aparentemente escrito especialmente para as datas festivas do Natal desse ano e para ser publicado em revista “feminina”, narra uma reunião de pessoas (não se esclarece se da mesma família; aparentemente, não) para a ceia da véspera de Natal, um 24 de dezembro. A anfitriã propõe aos convidados que cada um conte um sonho: “Que sea, más bien, narrar sueños como si fueran cuentos. Igual que si esta Nochebuena la tuviéramos en Europa, ante una chimenea, en una casa de piedra y madera apretada por llanuras de nieve, en una época sin radio ni televisión” (DI BENEDETTO, 2009, p. 636). O tom onírico e anacrónico que o autor dá ao conto é explícito e declarado. Cada convidado narra o seu sonho, totalizando cinco.

Desses sonhos, anos mais tarde, o escritor seleciona três: “Sueño con arca y pavo”, “El hombre pan-dulce” e “Visión” para a edição de *Cuentos del exilio*. Nessa edição, somente “Sueño con arca y pavo” permanece com o mesmo título. Retira-se o artigo definido do título de “El hombre pan-dulce”, ficando “Hombre pan-dulce” e “Visión de la pureza” fica apenas “Visión”.

Em “Hombre pan-dulce”, a modificação mais notória é a mudança, na maior

¹⁵ *Femirama*, Buenos Aires, diciembre de 1968, pp. 88-94.

¹⁶ Temos procurado essa edição de *Femirama* mas sem resultados positivos até o momento. Por tanto, o trabalho de cotejo de ambas edições é impossível.

parte das vezes, dos tempos verbais do pretérito perfeito simples para o presente. A narração é em primeira pessoa e essa estratégia somada ao efeito de narrar em tempo presente criam um ambiente intimista: “Recuerdo retablos pintados sobre madera o lienzos [...]” (DI BENEDETTO, 2009, p. 571), que não existia na primeira versão. Também muda a palavra “chicos”, muito usada em espanhol da Argentina para crianças e jovens, por “niños” e “pequeños”, mais usada na Espanha. Em alguns momentos, o autor torna o texto mais explicativo, mais didático, algo que seu anterior laconismo radical não lhe permitia. Por exemplo: “Consulto a quienes saben más” (p. 571) por apenas “Consulté” (p. 642). Acrescenta a palavra estrangeira “panettone” para explicar “pan dulce”.

Mas as mudanças mais chamativas são a supressão dos parágrafos inicial e final. No parágrafo inicial da primeira versão é dito que o relato trata de um sonho e se expõem duas estratégias escriturais que depois reaparecerão com força em *Sombras nada más...*, o fragmento e as “associações livres”, referência a certos recursos surrealistas:

Nunca me visitaron sueños que pueden ser relacionados con la Navidad. No obstante, los relatos de ustedes han provocado y estimulado una especie de ensoñaciones fragmentarias, que me surgieron de repente, sin control, como asociaciones libres mezcladas con algunas deducciones más o menos razonables. Trataré de reproducirlas, siquiera unas pocas:
Noté que nadie contó sueños con retablos. (DI BENEDETTO, 2009, p. 642)

No último parágrafo da primeira versão o tom é uma óbvia mensagem natalina de sacrifício cristão em prol do “bem e do amor”:

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, 2009, p. 643)

Em “Sueño con arca y pavo” são notórias as muitas modificações com afã

de deixar o texto mais “didático”, menos lacônico, com menos elipses, mais explicativo, como se estivesse temeroso de não ser entendido ou de provocar rejeição e incompreensão em leitores hispânicos não argentinos. Se podem facilmente contar ao menos umas vinte cinco modificações com essas finalidades. A nova versão tem como resultado um texto menos impactante em seu propósito de apagar a fronteira entre o sonho e a “realidade” e entre a ficção e a violência que a deflagrou como tema e como proposta de um estilo que, em 1967, buscava surpreender pelo estranhamento provocado no leitor. Não me parece que esse estranhamento, usado como estratégia e operação escritural muito frequente antes de seu exílio, tenha permanecido com a sua força original durante o desterro. Vou colocar apenas um exemplo. Nos dois últimos parágrafos da versão se lê:

Edição de 1967: “Desperté. La lluvia golpeaba todo”. (p. 640)¹⁷

Edição de 1983: “Desperté. La lluvia vulneraba todo, *pero ya no estábamos navegando en el arca*”. (p. 581)

Edição de 1967: “En la mañana siguiente fui al corral de pavos. Al rato, *alarmada*, mi mujer – que está aquí y dirá si miento – se acercó con sus botas y el paraguas. Quería saber por qué demoraba tanto. Le expliqué: ‘Busco uno... y quiero estar seguro’”. (p. 640)

Edição de 1983: “*Superados los sueños, la pesadilla nocturna, acudí* al corral de pavos. Al rato, mi mujer – que está aquí y dirá si miento – se acercó con sus botas y el paraguas. Quería saber por qué demoraba tanto. Le expliqué: ‘Busco uno... y quiero estar seguro’”. (p. 581)

Edição de 1967: “Creí descubrir cuál era. Lo aparté, lo vigilé, tuve cuidado de que no se ahogara, que no se resfriara... *lo fui engordando...* y es el que estamos comiendo esta noche, *lo traje yo*. ¿No es cierto, María?” (p. 640)

Edição de 1983: “Creí descubrir cuál era. Lo aparté, lo vigilé, tuve cuidado de que no se ahogara, que no se resfriara... Y es el que estamos comiendo *esta noche de Navidad*, ¿No es cierto, María?” (p. 581)

Em itálico marquei as diferenças entre as duas versões. Note-se as frases mais

¹⁷ Todas as citações são de DI BENEDETTO, 2009.

explicativas da versão de 1983 no desfecho do conto que, quando escolhido para *Cuentos del exilio*, se supõe ter havido a intenção de servir de alegoria de uma classe social avantajada quase canibalizando um líder opositor e, desse modo, acabando com uma revolta.

Em “Visión” as modificações são mais ou menos da mesma ordem que as dos outros dois contos acima comentados. Todos eles tendem a sofrer mudanças que visam um esforço por maior facilidade de compreensão por parte de um leitor idealizado, supostamente peninsular, em um momento em que a Argentina ainda não oferecia garantias de conseguir restabelecer plenamente a democracia.

Prestar ouvidos

Em 1976, Jacques Derrida pronunciou uma conferência titulada *Otobiographies. L'enseñem'ent de Nietzsche et la politique du nom prope* na Universidade de Virginia (Charlottesville)¹⁸. O filósofo tinha sido convidado para falar sobre a Declaração da Independência e dos Direitos Humanos na Universidade de Virginia, nos Estados Unidos. Derrida viu aí a oportunidade de levantar uma reflexão sobre a relação entre os indivíduos empíricos de um ato instituidor e a própria instituição que, uma vez longe, historicamente, desse ato instituidor, ainda assim, conservará a assinatura de ou dos indivíduos empíricos que a instituíram. Desse modo, Derrida vê aí a necessidade de reconstruir a série: “ato, performance, assinatura, ‘eu’ e ‘nós’, ‘presentes’, etc.” (DERRIDA, 2009, p. 14). Tratar-se-ia de uma forma de rever o próprio conceito de instituição e, no caso, o próprio conceito de “independência” e sua performance histórica e o envolvimento do “povo” que a secundou (“O ‘nós’ da declaração fala ‘em nome do povo’” p. 17). Derrida chega à conclusão: “A assinatura inventa o signatário” (p. 17) e, sabemos bem, o signatário não é somente aquele que assina, também quem *contra assina* em um mundo constituído, mais do que por signos, por *signaturas* (AGAMBEN, 2010)

Pois bem, esse breve preâmbulo de sua conferência abre o tema que ele irá desenvolver mais amplamente a seguir: a questão do “ouvido”, da biografia e da

¹⁸ A conferência foi publicada em alemão em 1980 e em francês somente em 1984 pela Galilée. Citei da tradução ao espanhol publicada em 2009 pela editora Amorrortu de Buenos Aires: *Otobiografía. La enseñanza de Nietzsche y la política del nombre propio*.

autobiografia, trabalhando sempre entre o “biológico e o biográfico, o tanatológico e o tanatográfico” (p. 30). Tenho consciência de que todos esses conceitos estavam submetidos a uma reavaliação já em 1976. O que poderíamos, quarenta e três anos mais tarde, “escutar” ainda desse texto, como poderíamos contra assiná-lo hoje? Ora, quase meio século depois, talvez hoje mais do que nunca, em plena tecnologia, ciberespaço, virtualidade e tecno-política, é necessário e urgente voltar a colocar a questão da *dynamis* entre “vida” e “obra”:

[...] una nueva problemática de la biografía en general, de la biografía de los filósofos en particular, debe poner en juego otros recursos, y al menos un nuevo análisis del nombre propio y la firma. Ni las lecturas “inmanentistas” de los sistemas filosóficos, sean estructurales o no, ni las lecturas empírico-genéticas externas interrogaron jamás, como tales, la *dynamis* de esa linde entre la “obra” y la “vida”, el sistema y el “sujeto” del sistema. Esa linde – yo la llamo *dynamis* a causa de su fuerza, de su poder, de su potencia virtual y también móvil – no es ni activa ni pasiva, ni fuera ni dentro. Y, en especial, no es una línea delgada, un trazo invisible o *indivisible* entre el recinto de los filosofemas, por un lado, y, por otro, la “vida” de un autor ya identificable bajo su nombre. Esa linde divisible atraviesa los dos “cuerpos”, el corpus y el cuerpo, de conformidad con leyes que apenas comenzamos a entrever. (DERRIDA, 2009, pp. 31-32)

Isto significa que, para o autor de *Espectros de Marx*, o autor de um discurso (seja filosófico ou científico e, eu acrescentaria, literário, etc.) faz parte do campo que ele mesmo pesquisa e trabalha e isso significa que faz parte com a sua experiência, sua ideologia, sua subjetividade, etc. “Todas estas evaluaciones – diz Derrida – marcan la firma científica e inscriben lo bio-gráfico en lo biológico” (p. 33). Segundo o filósofo francês, Nietzsche seria o único no Ocidente em ocupar-se da filosofia “*con su nombre, en su nombre*. El único, tal vez, en haber puesto en juego en ello su nombre – sus nombres – y sus biografías” (p. 33, grifos do autor). E mais adiante, ele se pergunta: “¿Cómo no tener eso en cuenta cuando se lo lee? Sólo se lo lee cuando se lo tiene en cuenta” (p. 33). Como não ter isso em conta quando se lê qualquer escritor? Como não o ter em conta quando se lê um escritor

cuja vida, cujo corpo, passou pela experiência radical da tortura e do cárcere? Como ler seu corpus do exílio sem levar em conta a sua *experiência do exílio* e aquilo que a motivou? Somente é possível lê-lo quando se tem isso em conta. Não para atribuir-lhe isto ou aquilo ao portador do nome Antonio Di Benedetto porque o portador do nome Antonio Di Benedetto está morto. O que resta é o nome e não o seu portador. Trata-se, então, de prestar ouvidos ao que esse nome ainda diz em seus escritos.

Estar muerto significa al menos esto: que ningún beneficio o maleficio, calculado o no, *se debe ya* al portador del nombre, sino únicamente al nombre, por lo cual este, que no es el portador, es siempre y *a priori* un nombre muerto. Lo que remite al nombre no remite jamás a lo viviente: nada pertenece a lo viviente. [...] No leeré a Nietzsche, dicho sea esto antes de abrir el más mínimo de sus escritos, ni como un filósofo (del ser, de la vida o de la muerte), ni como un sabio, ni como un biólogo, si estos tres tipos tienen en común la abstracción de lo bio-gráfico y la pretensión de no comprometer su vida y su nombre en sus escritos. (DERRIDA, 2009, pp. 33-34)

É a partir dessa cena derridiana, a otobiográfica, que me propus ler certos escritos de Di Benedetto, ou seja, alguns daqueles textos escritos durante os seus anos de exílio. O objetivo é buscar essas marcas, entender de que modo o exílio político, que é deslocamento da pessoa a um lugar estrangeiro, também desloca e transforma o projeto literário de um escritor. E de que modo essa cena biográfica se deixa “escutar” em seus textos. De todos modos, mesmo que não seja esse o objetivo principal deste trabalho, tento levar em conta o que o conceito de *signatura* pode me sugerir para a minha leitura. Esse termo, retomado em *Signatura rerum*, livro publicado por Agamben pela primeira vez em 2008, é definido do seguinte modo:

Los enunciados son las signaturas que los signos reciben por el hecho de existir y ser usados, el carácter indeleble que, marcándolos en el hecho de significar algo, orienta y determina en cierto contexto, su interpretación y su eficacia. Como la signatura sobre las monedas, como las figuras de las constelaciones y de los decanos en el cielo de la astrología, como la mancha en forma de ojo sobre la corola de la eufrasia

o el carácter que el bautismo imprime al alma del bautizado, los enunciados deciden siempre pragmáticamente un destino y una vida de los signos que ni la semiología ni la hermenéutica logran agotar. La teoría de las signaturas (de los enunciados) interviene, entonces, para rectificar la idea abstracta y falaz de que existen signos por así decirlo puros y no signados, de que el *signans* significa el *signatum* de modo neutral, unívoco y de una vez por todas. El signo significa porque lleva una signatura, pero ésta predetermina necesariamente su interpretación y distribuye su uso y su eficacia según reglas, prácticas y preceptos que hay que reconocer. La arqueología es, en este sentido, la ciencia de las signaturas. (AGAMBEN, 2010, pp. 85-86)

Todos os signos são signados e não puros, mas é necessário observar de que modo se produziu essa signatura, quais os movimentos que fizeram possível uma signatura e não outra e quais os elementos que foram convocados para tal. Um texto se dá em determinadas circunstâncias e condições que o fazem possível, então, como trazer à presença (do meu texto, do momento crítico) o conjunto de presenças que organizaram o seu momento de inscrição? Derrida mostrou que isso é impossível em “Assinatura acontecimento contexto”, incluído em *Margens da filosofia*, trinta e seis anos antes de Agamben escrever, em *Signatura rerum*, sobre o conceito de signatura. Qualquer evento, acaba como ruína, impossível de reconhecer-se no modelo ou traço que poderia tê-la gerado. O que é possível ler no signo é a sua iterabilidade (diferença e repetição, *ao mesmo tempo*) e as marcas que o configuram enquanto signatura, lido o signo desde uma perspectiva arqueológica.

Se bem todo texto é, em última instância, autobiográfico, existe uma relação de reversibilidade e contaminabilidade entre o ficcional e o autobiográfico em alguns dos relatos de *Cuentos del exilio* e em *Sombras nada más...* operada pelo autor com uma estratégia escritural que confronta, discute, polemiza a relação “realidade”/ficção e vida/obra que leio como deliberadamente elaborada por Di Benedetto para questionar a possibilidade de uma biografia e também de uma autobiografia, cuja nitidez e fidedignidade é colocada em xeque, assim como a sua transparência referencial, tal como também a própria “autoria” como gesto individual.

Na primeira página de *Cuentos del exilio*, Di Benedetto escreve:

ILUSTRACIÓN PARA EL LECTOR

El título de este libro, posiblemente aprovechable en una ficha bio-bibliográfica, se debe a que los textos fueron escritos durante los años de exilio. Que, bien considerado, vino a ser doble: cuando fui arrancado de mi hogar, mi familia, mi trabajo, los amigos y luego, al pasar a tierras lejanas y ajenas. No se crea que, por más que haya sufrido, estas páginas tienen que constituir necesariamente una crónica, ni contener una denuncia, ni presentar rasgos políticos. Como me lo ha enseñado Lou, el silencio, a veces, equivale a una protesta muy aguda.

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

Ya que son pura y sencillamente ficciones.

el autor

en Madrid, el 30 de abril de 1983

Vemos, então, que, desde o início, o tom é irónico e deflagra já uma dúvida sobre a função de semelhante título do livro (“possivelmente aproveitável em uma ficha biobibliográfica”), no momento em que se registra o comentário sobre este, que alude, justamente, ao exílio vivenciado por aquele que assina a “Ilustración para el lector”, o “autor”, pois é assim que assina, “el autor” e não Antonio Di Benedetto. Logo, registra o local e a data de sua “ilustración”, algo que o escritor raramente fez em suas inumeráveis cartas enviadas a sua família, amigos e colegas sem data e muitas vezes sem lugar da emissão.

O conto que melhor deixa “escutar” (sigo a metáfora derridiana: “prestar ouvidos” ou “dar ouvidos” ao que o texto diz) uma voz exiliada talvez seja “Recepción” (DI BENEDETTO, 2009, pp. 522-524). Um narrador em primeira pessoa conta a visita à casa de uma família amiga com quem tivera profundos laços de amizade, provavelmente no dia do aniversário do patriarca, seu amigo. As breves descrições do lugar dão conta de um ambiente burguês numa mansão em dia de festa. Sugere o narrador ter estado ausente por um ano ou mais. Nesse dado e na hostilidade silenciosa e rejeição que lhe dispensam o amigo e sua família, assim

como a própria família do narrador, convidada à festa, estaria cifrada uma série identificável na sua literatura que, nesse conto, se abre quase que vertiginosamente: estranhamento, abandono, perda, expropriação, indignidade, usurpação, humilhação, rebaixamento, tortura moral, espera infrutuosa, exclusão, culpa, esquecimento, marginalização, etc. Essa série se repetiu constantemente em muitos casos de prisioneiros políticos durante os primeiros anos da ditadura militar que tiveram a sorte de não engrossar o número de mortos ou desaparecidos quando, por um motivo ou outro, recobram a “liberdade” e tentaram se readaptar a um entorno profundamente polarizado pelos ódios políticos e não menos temeroso das retaliações de um verdadeiro terrorismo de estado. Do mesmo modo, a série operou em muitos exiliados políticos a culpa principalmente, também a vergonha, a usurpação, a humilhação. Mas, provavelmente a culpa tenha sido a que mais vítimas causou. Culpa do sobrevivente quando tantos perderam a vida na tortura, no cárcere e nos campos de concentração; culpa daquele que deixou família e amigos no país; culpa dos que, durante os anos de privação de retorno, perderam pais, mães, parentes sem poder velá-los e nem os enterrá-los; culpa dos que não puderam dar suporte econômico a suas famílias naqueles anos de torturas e desastres econômicos, etc.

Mas, o mais importante de “Recepción” (título irônico, obviamente) é o modo em que retoma o tema kafkiano do estranhamento de alguém excluído de um ambiente supostamente próprio, presente em muitos de seus escritos. Quem seria dom Diego de Zama se não um *criollo* sem lugar, aparentemente um funcionário moderno em um meio de escravos e quase escravos e iletrados, entre o império espanhol e um vasto território selvagem cujo destino não seria outro que o da vassalagem mais perversa? Podemos observar os processos de formação latino-americana como processos de controle do vivo em prol de um racionalismo servil ao positivismo neoliberal operador de massacres e usurpações em guerras vivas ou espectrais, assombrando incessantemente o continente.

Esse tema, o estranhamento e esse lugar outro, “heterotópico”, que Di Benedetto singulariza na literatura argentina, está presente desde o início de sua carreira e abre passagens de comunicação entre seus textos e cifra uma chave de leitura de um mundo inóspito e perverso que o próprio autor vai desenvolver ao longo de toda a sua vida produtiva. No “entre-lugar” que o próprio autor teve na vida política e intelectual argentina e nessa heterotopia constante em relação a um

lugar outro no sistema literário argentino¹⁹, aí teríamos que procurar, justamente, a *dynamis* entre a sua vida e a sua obra à que se refere Derrida.

O breve relato “Asmodeo, anacoreta” tematiza justamente o que estamos propondo. O conto não só o tematiza, também o performa e o gestualiza em uma sucessão de frases curtas, utilizando uma sintaxe textual entrecortada por parágrafos extremamente curtos (uma característica também presente em seus textos jornalísticos) em sucessão vertiginosa que, no entanto, se trunca e se frustra a cada pausa, a cada elipse, a cada fragmentação. Essa estratégia dúplice se amalgama com a aparente duplicidade do personagem, Asmodeo, quem somente ao se ver refletido num espelho se vê como o veem. Asmodeo, quem depois de uma vírgula é nomeado “anacoreta”, no título, vaga como tal até chegar a um povoado atemorizando a todos os que cruzam seu caminho, menos um. Este lhe oferece ajuda perguntando-lhe o que precisa. Depois de pensar, Asmodeo lhe pede um espelho.

Em dezembro de 1966, Foucault leu duas conferências que foram transmitidas por rádio, “Utopias e heterotopias” e “O corpo utópico” que deram origem à versão publicada recém em 1984 na revista *Architecture, mouvement, continuité*. Ali, o teórico francês lançou as bases de um projeto que ele chegou a considerar, com entusiasmo, uma “nova ciência” e a chamou de heterotopologia e que contempla o conceito de heterotopia:

También existen, y esto probablemente en toda cultura, en toda civilización, lugares reales, lugares efectivos, lugares que están diseñados en la institución misma de la sociedad, que son especies de contra-emplazamientos, especies de utopías efectivamente realizadas en las cuales los emplazamientos reales, todos los otros emplazamientos reales que se pueden encontrar en el interior de la cultura están a la vez representados, cuestionados e invertidos, especies de lugares que están fuera de todos los lugares, aunque sean sin embargo

¹⁹ Uso o termo com liberdade, como metáfora do “lugar” de Di Benedetto no sistema literário argentino, consciente de que Foucault, ao falar de heterotopia, se refere a lugares reais e claramente identificáveis, tais como cárceres, hospícios, museus, bibliotecas, teatros, cinemas, jardins, etc., ou seja, espaços diferentes, esses outros lugares do espaços que vivemos. Ver em: <https://dialnet.unirioja.es/ejemplar/190372>

Ver: REALES, Liliana. “Antonio Di Benedetto: heterotopías y desplazamientos”, In: REALES, Liliana (ed.). *Homenaje a Antonio Di Benedetto*, 2017, pp. 75-86.

efectivamente localizables. Estos lugares, porque son absolutamente otros que todos los emplazamientos que reflejan y de los que hablan, los llamaré, por oposición a las utopías, las heterotopías. (FOUCAULT, 1997)²⁰

Para Foucault, haveria, no entanto, uma experiência mista entre uma utopia e uma heterotopia e esta seria o espelho: “creo que entre las utopías y estos emplazamientos absolutamente otros, estas heterotopías, habría sin duda una suerte de experiencia mixta, medianera, que sería el espejo”. Para o autor de *As palavras e as coisas*, o espelho é uma utopia porque seria “um lugar sem lugar” porque no espelho “me veo donde no estoy”, ou seja, o lugar onde pode ser ver alguém que acredita não estar aí onde se vê, “especie de sombra que me devuelve mi propia visibilidad, que me permite mirarme allá donde estoy ausente”. Mas, ao mesmo tempo, o espelho seria um lugar heterotópico ao realmente existir:

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

Esta seria a situação de Asmoedo, aquele que Di Benedetto nomeia “anacoreta” depois de uma vírgula. A escolha dessa pontuação foi certamente muito pensada. A vírgula, pontuação quase que atáxica, como diria Agamben (2002, p. 70), suspende absolutamente o compromisso de lhe consignar esse atributo – anacoreta - ao nome próprio, Asmoedo (que já, desde “sempre”, tem outro atributo como veremos a seguir). Fica, então, antes da vírgula, o nome, depois da vírgula um atributo possível de ser atribuído, ou não, ao nome. De fato, Asmoedo se

²⁰ Ver em: FOUCAULT, Michel. “Los espacios otros”, In: Revista Astrágalo, Año 1997, Número 7. Consultar en: <https://dialnet.unirioja.es/ejemplar/190372>

entende a si mesmo como um anacoreta errante. As primeiras palavras do relato são: “Asmoedo erró por el desierto un número innombrable de lunas” (DI BENEDETTO, 2009, p. 553). Voluntariamente entregue ao ostracismo, o personagem nunca antes havia adentrado num oásis, portanto, não entendeu por que as pessoas fugiam dele com desprezo: “Asmoedo dedujo que las gentes son más hostiles que las arenas, si no nos aman” (p. 553). Quando encontrou o único homem que não o desprezou, “Asmoedo sintió que le nacía un sollozo de afecto” (553). Foi esse homem a quem ele lhe pediu um espelho. Quando o personagem se viu refletido nele, o apartou de si com temor: “Cómo, ¿acaso tienes miedo de tí mismo?”, lhe perguntou o homem, ao que Asmoedo respondeu: “Sí, porque me he visto a través de la mirada de los otros hombres” (p. 554).

Como utopia, o espelho é o lugar inexistente, virtual, onde não se está, onde é possível me ver, me reconstruir, “onde não estou”. Como heterotopia, o espelho é esse outro lugar absolutamente real e, ao mesmo tempo, absolutamente irreal já que precisa do lugar utópico (inexistente) para se realizar. Talvez, afinal, Asmoedo, o demônio, seja o espelho dos homens. Existem várias versões de Asmoedo que é um dos nomes do demônio presentes no livro de Tobias e representa a força da luxúria e toda a série a esta associada. Então, Asmoedo seria demônio ou anacoreta? Talvez os dois, ao mesmo tempo. Para a sociedade, um monstro luxurioso e repulsivo, para ele próprio, um indigente penitente e asceta, quando não se vê através do olhar dos homens.

No tiene nombre, el Sur nomás

Talvez a sombra dessa imagem dúplice, a de Asmoedo, seja a que se projeta sobre a construção do personagem Emanuel, em torno ao qual se dá a narrativa em *Sombras, nada más...*, como tentarei explicar mais adiante. Um narrador onisciente em terceira pessoa administra, nesse romance, as informações e a construção do personagem e da história de tal modo a gestualizar algo que poderíamos chamar de *quase* memórias numa cena *quase* psicanalítica, freudiana, mais precisamente, e de forte revisitação de recursos oníricos, tão explorados desde o surrealismo do início do século passado. Desse modo, Di Benedetto coloca em cena, na cena de sua escrita, recursos escriturais que sugerem uma discussão em torno à memória, à biografia e à autobiografia e, operando desse modo, coloca em causa a possibilidade

de existir algo que possa ser uma memória, uma biografia ou uma autobiografia, colocando em questão esses gêneros, essas formas discursivas ou espaços escriturais, como se prefira chamá-los²¹.

A pergunta é: desde que lugar “fala” esse texto de Di Benedetto, como devo prestar ouvidos e emprestar os meus ouvidos a ele? Creio que uma resposta está nas seguintes palavras:

Emanuel [...] se reduce a preguntar solamente cómo se llama el lugar.

- No tiene nombre, el Sur nomás.

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

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

Adentrados num interior profundo e desértico (no romance nunca se

²¹ Alguns críticos com mais, outros com menos prudência têm acreditado ver em *Sombras nada más...* uma “clave autobiográfica que recorre el texto” (NÉSPOLO, 2004, p. 341). Mesmo que Néspolo tente manter um tom que não comprometa a sua discussão sobre se seria ou não um texto autobiográfico, mais adiante ela diz: “En la primera parte entonces se narran los primeros años en el periodismo, los primeros amores, y un acontecimiento familiar de importancia mayor en la vida de Antonio Di Benedetto: el suicidio de distintos miembros de la rama paterna, tema que había desarrollado ya en el año 1969 en su novela *Los suicidas* [...]” (p. 347). Essa única frase já é suficiente para lhe dar sustento a sua tendência a ler no romance traços autobiográficos, não da personagem e sim do autor. Acontece que, além da discussão de se seria ou não um ato biográfico, o um texto que oscilaria entre a autobiografia e a ficção, fomos buscar o atestado de morte do pai de Di Benedetto em Mendoza e comprovamos que a causa de seu falecimento foi registrada como doença. Também, o seu sobrinho Daniel Politino, a quem entrevistei em Mendoza, no ano 2017, me confirmou que o seu avô morreu de ataque cardíaco e que jamais em sua família, nem Antonio Di Benedetto, nem qualquer outro membro, falou em suicídio do patriarca. Ver, também, o trabalho de Rafael Arce, professor na Universidad de La Plata, titulado “Acto biográfico y política de la intimidad en la última novela de Antonio Di Benedetto”, em: <https://ri.conicet.gov.ar/handle/11336/39837>

Só para colocar mais um exemplo das possíveis transfigurações da memória do autor, em *Escritos periodísticos* incluí uma matéria que Di Benedetto escreveu depois da morte de Julio Cortázar, onde afirma tê-lo conhecido em 1944, em Mendoza, durante a sua estância como professor na Universidad Nacional de Cuyo (DI BENEDETTO, 2016, p. 447). Porém, concordo com Jaime Correas, quem tem uma das pesquisas biográficas mais detalhadas sobre a passagem de Cortázar por Mendoza, quando ele afirma: “Mi presunción es que cuando Di Benedetto asegura haber conocido a Cortázar en 1944 incurra en un anacronismo, quizás motivado por su ya deteriorada salud. Los indicios apuntan a pensar que en esa reunión en Godoy Cruz [com Lida Arone e Cortázar] de 1973 se vieron por primera vez, para continuar luego su amistad, consolidada en las dramáticas circunstancias del cautiverio a raíz de que Cortázar fue uno de sus más activos defensores” (CORREAS, 2017, p. 176).

menciona a Argentina e tampouco Mendoza ou a região de Cuyo - *no tiene nombre, el Sur nomás*), o jornalista Emanuel e sua equipe encontram um vendedor ambulante de bagatelas - essa é a definição de “*buhonero*”. No romance, o *buhonero* é um estrangeiro, sírio, residente naquele Sul remoto sem nome, onde signos e signaturas ainda estão por serem inventados. Um estrangeiro, vendedor de bugigangas no meio do nada, do deserto, nos confins daquele Sul sem nome: daí surge a voz que ouço nesse último romance de Di Benedetto no que diz respeito ao gênero e à encenação do cenário ou espaço da escrita naquele final de vida, na véspera de seu retorno a uma Argentina castigada e humilhada tentando se reerguer. Vendedor ambulante de bagatelas, feroz metáfora do escritor (e de seu texto) desterrado em pleno nada, esse nada que é todo exílio. O que restou da “Gran Cosa”, como se referia aquele amigo de Di Benedetto, outra vítima da ditadura, desaparecido desde maio de 1976, Haroldo Conti, à literatura, aquela literatura que se elevava como poder político, como valor social e cultural, seja para alimentar a construção de identidade nacional, seja como resistência e sublevação aos poderes instituídos, mas em qualquer caso, a Gran Cosa, a grande missão da literatura²²? Texto de despedida, publicado no mesmo ano da morte de seu autor, *Sombras, nada más...* marca uma transição entre a literatura densa, a literatura pensante, como diria Evando Nascimento, a literatura como projeto estético e como obra (autor, estilo, reflexão sobre o mundo e sobre a própria literatura, especificidade, o livro dentro do livro, o narrador representado como o escritor daquilo que lemos, autorreflexividade e autorreferencialidade) e as literaturas pós-autônomas às que se refere Josefina Ludmer²³.

O declínio da estética na aurora da inestética prenuncia já certas literaturas do presente. O último romance de Di Benedetto está entre esses dois momentos²⁴. Não se trata agora do cigano indiano ou nepalês, Melquíades, o autor dos pergaminhos onde estão cifrados em sânscrito a origem e o destino de Macondo (o mundo) e da centenária família Buendía, ou seja, autor do que lemos quando lemos *Cem anos de solidão*, um mundo mágico e misterioso no qual prevalece uma certa

²² Ver: CONTI, Haroldo. *La balada del álamo carolina*. Buenos Aires, Emece.

²³ Ver: LUDMER, Josefina. “Identidades territoriales y fabricación de presente. Literaturas posautônomas”, In: *Aquí América Latina. Una especulación*, 2010.

²⁴ Di Benedetto começou a escrever *Sombras nada más...* em New Hampshire, depois de ganhar uma bolsa da Fundação MacDowell. Passou cinco meses nos Estados Unidos durante os quais se ausentou algum tempo para viajar a alguns países de América Central, entre eles a Guatemala e a Venezuela. O livro foi finalizado em 1984 e publicado em 1985.

inocência nos personagens e um acolhimento do leitor nessas páginas escritas para o desfrute e o gozo. Se trata, agora, do sírio vendedor de bugigangas num deserto que parece anterior a toda civilização, a toda letra e a todo mistério da letra. No entanto, de certo modo, como no romance de Gabriel García Márquez, o fim é o começo e o começo é o fim, pois no deserto que a sua literatura surgiu com uma palavra que rasga o silêncio e ecoa nas altitudes do Aconcágua, é aí que ela também se acaba: “¿Quién es, abuela, el hombre de la arena?”, pergunta o personagem, Emanuel, agora criança, no final de *Sombras, nada más...* . “Un ser protervo y ominoso”, responde a avó (DI BENEDETTO, 2008, p. 303). Um ser ruim e sinistro, como Asmoedo, o demônio (ou o anacoreta?) do deserto.

Entre a “Gran Cosa” e essas literaturas que “atravessam a fronteira de ‘a literatura’” (LUDMER, 2010, p. 151), *Sombras, nada más...* toma a forma da memória, “de la autobiografía, el reportaje periodístico, la crónica, el diario íntimo, y hasta de la etnografía”, como afirma Ludmer quando se refere às literaturas pós-autónomas (p. 151). Todas essas “formas” mencionadas estão na última narrativa de Di Benedetto e, também, algumas estão na de Onetti, no seu último livro publicado em vida: *Cuando ya no importe*. Esse romance, mistura de livro de viagem e diário pessoal do personagem, Carr, inclui por momentos um discurso etnográfico com o deslocamento da fronteira de “Santamaría”, agora apocopado o nome da cidade fictícia de *La vida breve*, Santa María, para a proximidade com o Brasil.

No caso de *Sombras, nada más...*, o discurso de tipo etnográfico e o de crônica jornalística tomam algumas páginas e quase sempre para se referir aos habitantes do deserto. Mas o discurso predominante desse romance é o de fragmentos de memória lançados no espaço textual já como restos, pedaços dessa Gran Cosa, agora sem o valor da Obra, pequenos objetos sem valor ou com o valor que pode ter um gesto confessional no final de uma vida: bugigangas no meio do deserto. Isto se desprende do próprio texto, pois é necessário explicar que esse romance gestualiza a situação da literatura e, segundo tento expor, ele se coloca entre o que Ludmer chama “literaturas autónomas” e “literaturas pós-autónomas”, dramatizando, justamente, essa situação de transição, algo ao que aponta também o último livro de Onetti, *Cuando ya no importe*, publicado em 1993. Se nesse livro de Onetti os fragmentos que o compõem falam de uma revisita aos temas e personagens mais importantes de sua obra, e daí seu tom memorialístico e também

extraordinariamente espectral, no último livro de Di Benedetto também se revisitam momentos de seus escritos anteriores e, principalmente, a “vida” de seu personagem, Emanuel, e se narram vários episódios que levam a supor se tratarem de uma transfiguração de determinadas vivências do próprio autor. Mas, o que interessa aqui é o tom, a dicção biográfica do narrador, a sucessão de fatos que, tais como espectros, como sombras, se lançam em suas páginas em uma chave que convida os seus leitores mais próximos a escutarem a voz do próprio autor em uma confissão devastadora, tanto pelos fatos narrados como pelos fatos silenciados. Esse perigoso jogo de máscaras tão bem encenado, que nem sequer precisou do uso intimista da primeira pessoa do singular para proceder às superposições de imagens entre a “realidade” e a ficção, aproxima ainda mais o romance do que Ludmer entendeu como literaturas pós-autónomas. Porque, de fato, para a crítica argentina esses dois momentos da literatura não estão tão separados e o que os une é justamente colocar em questão o valor literário:

Las escrituras posautónomas pueden exhibir o no sus marcas de pertinencia a la literatura y los tópicos de la autorreferencialidad que marcaron la era de la literatura autónoma: el marco, las relaciones especulares, el libro en el libro, el narrador como escritor y lector, las duplicaciones internas, recursividades, isomorfismos, paralelismos, paradojas, citas y referencias a autores y lecturas. [...] O pueden ponerse como “Basura” (Héctor Abad Faciolince, *Basura*, I Premio Casa de América de Narrativa Americana Innovadora, Madrid, Lengua de Trapo, 2000) o “Trash” (Daniel Link, *La ansiedad* [novela trash], Buenos Aires, El cuenco de plata, 2004). Eso cambia su estatuto de literaturas posautónomas.

En las dos posiciones o en sus matices, esas escrituras plantean el problema del valor literario. (LUDMER, 2010, p. 155)

Escrito no exílio, *Sombras nada más...* não fala do exílio nem dos fatos que o motivaram, mas fala, sim, *desde* o exílio. Desde esse lugar vem a voz, aquela à que há de se prestar ouvidos. E isso tem várias consequências. Josefina Ludmer diz: “En la migración la lengua se desterritorializa. El migrante pierde el suelo de la lengua, cae en el subsuelo y el subsuelo no tiene límites. [...] Desde el punto de

vista territorial, las migraciones sudamericanas son, en casi todos los casos, descensos a varios subsuelos sociales [...]” (LUDMER, 2010, pp. 182-183). Também, eu acrescentaria, o migrante ou o exilado pode conhecer subsolos morais, legais (quando, por exemplo, lhe é negado um passaporte e, com ele, o direito de ir e vir ou quando é detido constantemente na rua por causa de sua aparência, etc.), econômicos, afetivos, profissionais, etc. que “se funden con la literatura del subsuelo del presente: con el naturalismo de las secreciones y los afectos desnudos” (p. 183). Curiosamente, o narrador de *Sombras nada más...* menciona três romances de Dostoiévski: *Noites brancas*, *Crime e castigo* e *Os irmãos Karamazov*, mas não *Notas do subterrâneo* que em espanhol se titula: *Memorias del subsuelo*. As referências a Dostoiévski são quase as únicas menções a escritores em todo o livro²⁵ e a omissão de *Memorias del subsuelo* não é inocente, com certeza. Conhecemos bem a ferocidade autodestrutiva e autodepreciativa do monólogo do narrador de Dostoiévski, tomado por uma culpa doentia e um sentimento de fracasso e humilhação insuportáveis. A literatura do subsolo do presente retoma e revisita o funcionário frustrado (cuja voz, há de se aceitar, não parou de ecoar na literatura do século XX) “con el naturalismo de las secreciones y los afectos desnudos” aos que se refere Ludmer. Esse é o tom da voz narrativa que se refere a Emanuel e que ele mesmo usa quando a voz lhe é cedida pelo narrador. Em um descontrole emocional provocado por ciúmes, Emanuel marca um encontro com a mulher que deseja naquele momento e que mais tarde se tornará a sua esposa, Eva ou Ave, como ela se faz chamar:

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

²⁵ Também há uma breve menção a Draghi Lucero e outra a Manuel Puig.

A cena de insultos, tapas e violência se prolonga ainda por um par de páginas com a aceitação silenciosa da mulher com quem se casará e a quem ferirá com palavras e trairá sistematicamente também sob a sua aceitação silenciosa e submissa.

A construção do caráter abjeto de Emanuel será capaz de explorar situações de baixa moral seguida muitas vezes de culpa obsessiva e rebaixamento de si até explorar quão fundo pode ser esse subsolo de memórias que, com certeza, jamais teriam sido ideadas desde outro lugar senão o do desterro, ao menos não nesse tom confessional e expurgatório, essa excrecência, íntima e pública ao mesmo tempo, presente em alguns textos do exílio - ou de migrantes, como prefere chamá-los Josefina Ludmer, incluindo, assim, os que migraram sem pedir asilo político.

No tiene nombre, el Sur nomás: assim, sem nome, como o sírio (o estrangeiro migrante) vendedor de bagatelas se refere aos confins daquele vasto território da língua de Emanuel (o jornalista arrogante que o interpela), prenunciando a iminente perda daquela nação enquanto território da língua, assim, sem nome, como ela é lembrada, essa nação o assombrará durante todo o romance e, tal como o espelho de Asmoedo, mostrará o lugar onde ele já não está. A perda da nação obriga a uma mudança no estatuto da língua. A esse fenômeno, Ludmer o chama de “a passagem da nação à língua”. Perdido o solo da língua, cai-se no subsolo, diz ela (p. 182).

Se escribe porque se falló en el suicidio

Sergio Chejfec, um dos escritores argentinos que em repetidas oportunidades manifestou grande admiração pela literatura de Di Benedetto, escreveu uma resenha no mesmo ano de publicação de *Sombras nada más...* para a revista *Punto de vista*, na qual deixa clara a sua decepção em relação a esse último romance, começando pelo título de seu texto: “Lo inesperado de una novela”. No início de seu texto, Chejfec referenda aquilo que desde as primeiras páginas deste trabalho venho colocando em relação ao exílio como metáfora da situação da literatura de Di Benedetto no sistema literário argentino. Para ele, desde a publicação de *Zama* (1956), o mendocino vinha escrevendo “desde el exilio” (CHEJFEC, 1985, p. 40) por causa de seu proposital afastamento das literaturas

centrais na Argentina, colocando-se num lugar de exilado dentro de seu próprio país, tomando distância das vicissitudes de seu sistema literário:

Ante los sucesivos cambios que el sistema literario argentino fue generando en lo que se refiere a modelos de escritor, de literatura (de géneros, de lecturas de la historia y de la literatura misma), Di Benedetto constantemente conservó un lugar signado por la distancia con respecto a esos cambios centrales [...]. (CHEJFEC, 1985, p. 40)

Para Chejfec o grande mérito da literatura do mendocino foi o uso da linguagem, “con una precisión y austeridad extremas [...] una gran condensación estética” (p. 40). Seriam previsíveis as mudanças no projeto escritural de um autor que, como Di Benedetto, sofre esse duplo exílio: primeiro no interior de seu próprio país, quando a sua literatura se diferencia do “sistema literário argentino” e se apresenta densa, com um estilo singularíssimo, austero, elíptico, de frases cortantes e curtas, provocando um grande estranhamento em seus leitores? Depois, quando o exílio político acontece na Espanha, com a perda do solo da sua nação, é a sua literatura que acaba exilada de si mesma, provocando uma visível mudança: “Di Benedetto no volvió a escribir como antes, excepción hecha de algunos relatos y páginas de su última novela” (p. 41).

Não voltar a escrever como antes do exílio é previsível devido à experiência limite que este provoca. Não se trata somente de uma mudança a outro país, se trata de não poder retornar a seu próprio país e passar a viver uma vida de, praticamente, um pária, sem família, sem casa, sem a sua biblioteca, sem os seus originais, sem trabalho, sem amigos (os amigos do exílio são provisórios, tudo no exílio é provisório, como se tudo, absolutamente tudo, estivesse na iminência de acabar de um momento a outro, tudo está a perigo, constantemente). Mas é a perda do solo da língua, aquele som, aquela dicção, aquela intimidade que somente a língua pode nos retornar como imagem de pertença a algo, a uma cultura, a uma comunidade, a algo que possa se parecer à vida e ao futuro, à promessa, é essa perda a que abre o subsolo, aquele que não tem fundo. Mas é justamente aí, nessa vertigem, nesse afundamento, que nasce outra dicção, aquela que já não busca a Obra, aquela que descortina o “umbral de otra representación” porque aquele que escreve já se converteu em outro. Convertido em outro, a busca agora é por aquele que ficou

perdido, atrás, num tempo inascível, como as sombras.

Copio, a seguir, as impressões de Chejfec em 1985, assim que o livro foi publicado, para que se entenda melhor a surpresa que provocou até em alguém com um agudo senso crítico e considerado, na época, um dos mais promissores escritores argentinos da nova geração, como se tivesse esperado do autor de *Zama* a continuidade de uma poética que pertenceu a uma época e a um espaço anteriores ao desastre:

Lo que antes constituía austeridad, precisión y neutralidad, ahora está más cercano a cierto afán puntillista de exagerada locuacidad; y llama la atención cómo este neutralismo lingüístico que ostentó siempre Di Benedetto, en la precisa época de su lejanía geográfica – cuando de cierta perspectiva más lo hubiese necesitado – se transforma en el texto en una lengua que cobija gran cantidad de palabras y estructuras castizantes. Una ubicuidad lingüística de Emanuel – que se esboza también en su estadía final en Guatemala – que con seguridad Di Benedetto nunca antes hubiera compartido en la medida en que resulta contradictoria con su poética. (CHEJFEC, 195, p. 41)

Talvez já não seria “Antonio Di Benedetto”, aquele que assinava seus escritos com seu nome e *em* seu nome. Agora, mesmo assinando seus escritos com seu nome, talvez já não os assinasse *em* seu nome. Com o exílio, entra em cena, se gestualiza e dramatiza, uma negatividade: “o ser negativo que é o que não é, e não é o que é” (AGAMBEN, 2006, p. 11). Como em Asmoedo, aquele que é o que não é: o anacoreta; e não é o que é: o demônio, entra em cena uma despersonalização e dessubjetivação. “Fosse eu apenas, não sei onde ou como, uma coisa existente sem viver”, diz o poema de Fernando Pessoa²⁶. Essa negatividade e esse nada que para Heidegger são constitutivos do ser, no subsolo da língua, no afundamento sem fim, adquirem não só força, se expõem, se mostram, tiram a máscara e se manifestam.

O jogo de máscaras está tão bem construído em *Sombras nada más...* que Sergio Chejfec se refere a Emanuel como o narrador de suas próprias memórias

²⁶ Ver: “Passos da cruz”, in: PESSOA, Fernando. *Poemas*.

quando o que lemos é um narrador heterodiegético relatando memórias, acontecimentos, especulações, etc. relacionados a Emanuel. Esse personagem não é o narrador do romance, apenas narra quando lhe é cedida a voz narrativa em alguns momentos. O jogo leva a pressupor ou imaginar um pseudônimo: Emanuel *seria* o próprio autor? Ou: Emanuel *seria* o narrador, com voz impostada sob alguma falsa identidade, de suas próprias memórias? E mesmo que esse romance lançasse sombras autobiográficas sobre as suas páginas elas nunca fariam retornar os acontecimentos passados e, ainda, como escreve Derrida:

Ese relato que entierra al muerto y salva al salvo como inmortal no es *auto*-biográfico porque el signatario cuente su vida, el retorno de su vida pasada en cuanto vida y no en cuanto muerte, sino que, justamente porque *se* la cuenta, él es el primero si no el único destinatario de la narración. En el texto. (DERRIDA, 2009, p. 43)

O que quer dizer que nunca qualquer memória de Emanuel, narrada por outro ou por ele mesmo, seria para um leitor e sim para ele mesmo. Ele mesmo encenaria uma auto-narração, um relato como excrecência expurgatória cujo destinatário nunca poderia ser outro senão ele mesmo. Não é por acaso que um dos episódios finais do livro fora destinado ao retorno da culpa e da confissão desgarrada:

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

Maldoror, lembrança do sofrido arcanjo do mal de Lautréamont, traz a memória do jovem repórter Ubaldo Saturnino Badiali, que se lançou embaixo das rodas de um ônibus na época em que trabalhou sob a chefia de Di Benedetto. Badiali é autor da peça de teatro *Añejo en el avispero*, apresentada em Mendoza em 1967, e foi repórter de Di Benedetto quando este foi chefe da editoria “Artes e Espectáculos” do jornal e depois, em 1967, quando ascendeu a subdiretor de *Los*

*Andes*²⁷. Dois anos mais tarde, o mendocino publicou *Los suicidas*, romance que explora um tom jornalístico para narrar uma pesquisa sobre o suicídio e uma experiência suicida.

Mas o processo de envelhecimento do personagem Emanuel (nome que significa “Deus está conosco”) segue uma lógica similar, uma vez mais, à de Onetti em *Cuando ya no importe*. Ali, o uruguaio inclui a carta de despedida de seu personagem mais emblemático, o doutor Díaz Grey (aquele que, em alguns momentos da literatura onettina, vira o escritor daquilo que lemos), na que confessa a sua relação incestuosa com a sua filha, María Elvira (algo quase ignorado pelos seus críticos, pois é curioso que os críticos onettianos não se refiram à relação incestuosa do emblemático Díaz Grey com a sua filha), antes de se suicidar:

Estoy mirando la nada y allí no hay tradiciones ni moral ni moralinas. Perdón si daño. Basta decirle que ella se saltaba las clases y yo el hospital. Josefina cobró mucho dinero y cumplió callándose. (ONETTI, 1993, p. 200)

Em *Sombras nada más...* se narra a relação pouco clara que Emanuel tem com a filha de uma ex namorada chamada Olvido. A jovem, é nomeada com o mesmo nome da mãe, “Olvido hija” e aparece de improviso, já adulta, numa cena que não deixa claro se também é filha de Emanuel ou não. O que sim lemos é a culpa que este sente por uma transgressão que não se saberá se cometeu ou não:

La protesta contra sí mismo. La condenación. La huida a otro país. Como explosión aislada, no por ello menos lacerante, surge el intento de atropello contra la pureza de Olvido hija,

²⁷ Ver: PELLETTIERI, Osvaldo (Dir.). *Historia del teatro argentino en las provincias*. Buenos Aires, Galerna, 2007, p. 270. Em entrevista concedida a Mauro Caponi e a mim, em julho de 2015, em Mendoza, o jornalista Alberto Atienza, repórter de Di Benedetto durante as décadas dos anos de 1960 e 1970 até a detenção de ambos pelas forças militares, narrou que seu colega de redação, Ubaldo Badiali, sofria de problemas psiquiátricos e que, efetivamente, se suicidou se jogando sob um ônibus em alta velocidade na Av. Bandera de Los Andes, em Mendoza. Atienza também contou que Badiali teria entrado na sala de Di Benedetto umas horas antes comunicando-lhe que iria se suicidar e desejava se despedir dele. Como atitudes como essa eram comuns em Badiali, segundo Atienza, Di Benedetto não acreditou que o faria. Depois da tragédia, Atienza assegura que Di Benedetto “entrou numa crise profunda” e se repetia, com culpa: “Como não percebi, como não percebi”.

Essa relação quase oculta entre o suicídio e o incesto (mesmo que este seja insinuado) ocupa as últimas páginas de um livro mais confessional do que memorialístico. O fim, então, está em não ter evitado alguém próximo de tirar a sua própria vida e em desejar a própria estirpe, como se não houvesse algo mais repulsivo para encerrar uma história de vida onde o resto foi apenas bagatelas sem valor e sem sentido: sonhos de poder, ascensão social, mulheres conquistadas, viagens internacionais, direção do jornal, etc. O fim está no começo, a serpente come o próprio rabo, auto eliminação de si mesmo e da sua estirpe. Suicídio e incesto são temas recorrentes na literatura latino-americana: pensemos em *Sobre héroes y tumbas* do amigo pessoal de Di Benedetto, o seu admirado Ernesto Sabato, pensemos em *Cien años de soledad* de Gabriel García Márquez, *La tía Julia y el escribidor* de Mario Vargas Llosa, *Pedro Páramo* de Juan Rulfo, “La casa tomada” de Julio Cortázar, e antes, no século XIX, *Cumandá* de Juan León Mera, *María* de Jorge Isaac, *Aves sin nido* de Clorinda Matto de Turner, *Cecilia Valdés* de Cirilo Villaverde. A lista seria enorme. Também é interessante assinalar que um par de anos antes de iniciar a escrita de *Sombras nada más...* Di Benedetto escreveu uma matéria para *Consulta semanal*, incluída neste trabalho em “Jornalismo e exílio”, sobre *La muchacha de las bragas de oro*, de Juan Marsé, intitulada “Más lejos, ¿son conocidos los novelistas españoles?”, do dia 8 de dezembro de 1978, comentando o incesto e a tentativa de suicídio do personagem principal. Ali, ele assim se refere à história do livro de Marsé:

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

No entanto, o fim está também na confissão, está num texto confessional que é da ordem de um testamento onde a culpa e sua confissão são centrais e o *ensaio* (ensaio e encenação, e não outra coisa) da sinceridade, fundamental. Seria

esse o ensaio de um gesto que busca a redenção? Seria uma exposição sem reservas, a outra face oferecida ao golpe, como diria Levinas?:

J'ai été depuis toujours exposé à l'assignation de la responsabilité, comme placé sous un soleil de plomb, sans ombre protectrice, où s'évanouit tout résidu de mystère, d'arrière-pensée par où la dérobade serait possible. Exposition sans retenue à l'endroit même où se produit le traumatisme, joue tendue au coup qui frappe déjà, sincérité comme dire, témoignant de la gloire de l'infini. Elle rompt le secret de Gygès, du sujet voyant sans être vu, sans s'exposer, le secret du sujet intérieur. (LEVINAS, 1978, p. 227)

Sabemos do reconhecimento e admiração de Derrida por Emmanuel Levinas e de quanto a sua obra foi motivo de comentários e retomadas por parte do argelino quando posto a repensar o complexo conceito de ética e o não menos complexo conceito de Deus. Em 1995, quando da morte de Levinas, Derrida proferiu as suas conhecidas palavras de despedida que começaram assim: “Sabia que a minha voz tremeria [...] pronunciando esta palavra de adeus, esta palavra “a Deus” que de uma certa maneira recebi dele, esta palavra que ele me ensinou a pensar ou a pronunciar de outra forma” (DERRIDA, 2004, p. 15). Em “Donner la mort”, em *L'Étique du don*, Derrida escreve: “suponho que *adieu* possa significar ao menos três coisas” (p. 15). Das três, me detenho na terceira: “O a-deus (*à-dieu*), o para Deus ou o diante de Deus antes de tudo e em toda relação com o outro, em qualquer outro adeus. Toda relação com o outro seria, antes e depois de tudo, um adeus” (p. 15). Note-se a dupla significação que ele dá à palavra adeus: diante de Deus e essa relação com Deus como relação com o outro, a qual estaria signada por um adeus, uma despedida. Mas antes, em 1991, Derrida tinha publicado a sua *Circonfissão*, consistente em cinquenta e nove parágrafos escritos para serem impressos na margem inferior do livro de George Bennington intitulado *Jacques Derrida* (BENNINGTON e DERRIDA, 1996). No parágrafo nove, o filósofo argelino escreve:

[...] sempre se pede perdão quando se escreve, a fim de deixar em suspenso a questão de saber se porventura pede-se perdão por escrito por algum crime, blasfêmia, perjúrio anterior ou se

porventura pede-se perdão por escrever, perdão pelo crime, a blasfêmia ou o perjúrio nos quais consiste presentemente o ato de escrever, o simulacro de confiança de que necessita o sobrelanço perverso do crime para esgotar o mal, aquele que em verdade fiz, o pior, sem ter certeza de tê-lo mesmo eliminado de minha vida [...]. (DERRIDA, 1996, p. 41)

Simulacro de confiança: seria isso o que sugere, para a minha leitura, esse livro de Di Benedetto. Simulacro e não mera duplicidade. Emanuel d'Aosta não é o duplo que reproduziria a voz autobiográfica do autor e tampouco seria a sua mera máscara. O narrador heretodiegético do romance opera um simulacro de confissão na imitação da voz do personagem Emanuel d'Aosta. *Sombras nada más...* é um relato confessional, mas de um personagem cuja voz narrativa precisa da intermediação de um narrador heterodiegético e isto opera uma lógica do simulacro que, ao se manifestar, faz aparecer o fantasma. O efeito de funcionamento do simulacro é o fantasma. É por esse motivo que esse livro é tão espectral e, talvez, consciente disso, o autor lhe deu o título que lhe deu. Derrida (1994) pensa que a maneira de aparecer do fantasma é o assédio, estando num lugar, mas sem ocupá-lo. Isto nos remete à virtualidade, modo atual de assédio com o qual é necessário aprender a viver, assim como nesse entre-lugar da lógica binomial tal como presença/ausência, dentro/fora, exterior/interior, vida/morte, ou seja, viver como fantasmas, entre um e outro lado do binômio, entre vida e morte, presença e ausência, etc. O efeito de tal espectralidade é o da destruição dos binômios com o qual se faria possível, por fim, pensar que entre realidade e ficção, entre uma voz e a sua imitação anda assolando um fantasma e, porventura, talvez o que este peça não seja mais do que perdão. Mas, o fantasma, em *Sombras nada más...* pede perdão por escrever, posto que escrever sempre será uma falta, um faltar à promessa. Afinal, a escrita não mais é do que uma incessante abertura ao vazio e à falta. Não há escrita autobiográfica sem culpa, mesmo que essa escrita seja uma simulação de autobiografia ou memórias de um personagem falando pela voz de seu narrador. Pensemos que a autobiografia se dá e se oferece a um julgamento, a um tribunal, imaginário ou não. E podemos pensar que, em última instância, toda escrita é autobiográfica²⁸, ou seja, o fundamental de toda escrita é o traço autobiográfico.

²⁸ Na entrevista concedida a Lucette Finas em 1972 titulada “Tener oídos para la filosofía”, Derrida afirmou: “Digo yo, lo digo porque todo lo que escribo, se ve enseguida, es terriblemente

Tudo o escrito não seria mais do que a justificativa e o pedido de perdão pelo erro e pela errância.

Então, talvez, “se escribe porque se falló en el suicidio”, escreveu J-F. Lyotard a propósito de sua leitura de alguns textos de Hannah Arendt e a Shoah. “Arendt habla mucho del suicidio de los judíos en ‘Nous autres réfugiés’” (LYOTARD, 1997, p. 77). Sabemos que Lacan define o desejo como relacionado à falta e ao significante. Lyotard, em suas *Lecturas de infancia*, o entende como força pulsional: “Bauticémosla *infantia*, lo que no se habla. Una infancia que no es una edad de la vida y que no pasa. Ella puebla el discurso. [...] Ella es su resto”. E mais adiante: “Blanchot escribía: *Noli me legere*, no me leerás. Lo que no se deja escribir, en lo escrito, llama quizás a un lector que no sabe ya leer o no sabe todavía: ancianos, niños del jardín de infantes, disparatando sobre su libro abierto: a.d.a.d. (LYOTARD, 1997, p. 13)”. Não saber ler para saber, por fim, aprender a escutar. Saber “escutar” o que os textos de alguém que sobreviveu a uma experiência limite poderiam dizer. Se tentou ler os escritos de Di Benedetto no exílio como os escritos de um sobrevivente? E o que seria um sobrevivente?

É notável que *Sombras nada más...* nunca se refira a qualquer situação semelhante a uma experiência de cárcere, tortura e exílio salvo a breve passagem onde, ao mesmo tempo, se aborda na figura do repórter Maldoror o suicídio e o desterro. Quando esse personagem está diante de Emanuel para lhe pedir emprego no jornal que ele dirige, se apresenta como escritor em busca de emprego de jornalista e mostra uma pasta com seus papéis escritos aos que chama “romance do desterrado”:

- ¿Pero usted realmente ha conocido el destierro, el exilio?

Maldoror le devuelve una mirada serena, clara, al tiempo que descuelga levemente, como un desdén, el labio, y contesta con otra pregunta:

- ¿En dónde cree que estoy? [...]

- Pues se diría que es de acá, que no es un extraño. Destierro implica ser puesto afuera.

Maldoror luce una actitud que es la del asentimiento a lo que

autobiográfico. Incorregiblemente”. Ver em: DERRIDA, Jacques. *El tiempo de una tesis*. Barcelona, Proyecto A, 1997, pp. 39- 47, trad. de Cristina de Peretti. Texto aparecido por primeira vez em: *La Quinzaine Littéraire*, 16-30 de novembro de 1972.

Emanuel sostiene, y corrobora con mucha calma:

- Yo estoy fuera. (DI BENEDETTO, 2008, p. 235)

Desterrado no seu próprio país, Maldoror não sobrevive a essa experiência e se suicida. Como um espírito - que vive em tanto morto para a instância que ele mesmo teria sido, mas já não é mais - que vive para um luto, o luto de si mesmo ou a “pérdida de sí mismo”, como diz Lyotard, o sobrevivente “no puede decir más yo” (p. 64) e para falar do que foi não pode fazê-lo a não ser em terceira pessoa. A autobiografia é impossível. “Esta imposibilidad de hacer el duelo de la presencia pasada (y de reconducir su fuerza sobre el sí mismo presente, gracias a nuevos objetos) se llama melancolía”, diz Lyotard (p. 66). Sem mencioná-lo, se compreende que Lyotard se refere, de certo modo, a Freud e a seu ensaio “*Trauer und Melncholie*” (“Luto e melancolia”), de 1917. Melancolia é o que leio também em todas as entrevistas que Di Benedetto deu a jornais depois de retornar a seu país em 1984. Todas, sem exceção, são marcadas por uma extrema melancolia que, segundo o que estou propondo aqui, se refere a um luto, sim, mas também à luta por poder voltar a acreditar na possibilidade de um recomeço, um nascimento, um futuro. O futuro e toda possibilidade de renascimento, nascimento ou esperança, o melancólico os entende como uma ilusão. O sobrevivente dos campos de concentração, do cárcere político, da tortura e da desapropriação violenta vive em duelo incessante pela perda de si e de seu entorno, é o “desaparecido de cuarta categoría”, como o autor o definiu em um memorável artigo publicado na Espanha no ano anterior ao seu retorno à Argentina:

La primera categoría es de los que un día fueron arrancados de su hogar o de su medio y nunca más se supo de ellos. La segunda agrupa a los que estuvieron detenidos o encarcelados y hay indicios vehementes de que pueden haber sucumbido a la tortura o, bien fueron pasados por las armas. La tercera es la de aquellos a quienes no se volvió a ver y la de los no identificados al descubrirse en los cementerios cuerpos bajo la inscripción "N. N.". Nos ocuparemos de la cuarta categoría, que, dada su situación de subsistentes²⁹, tienen derechos que reivindicar ahora con el advenimiento de la democracia en su

²⁹ “Subsistente”: o ainda vivo, aquele que ainda existe.

país. [...] son muchos los que a raíz de su apresamiento perdieron casa y familia, bienes del afecto y bienes materiales. En materia de pérdida de bienes no se puede pasar por alto un desenfadado robo, camuflado como *botín de guerra*: el saqueo -de las cajas fuertes de algunos bancos, con la tolerancia de los banqueros que aceptaron la falsificación de firmas como que era el propio interesado o depositante quien había ido a retirar el dinero y las alhajas ahí guardados. En algún caso se ha simulado la firma, para estas extracciones, de un muerto o de alguien desde tiempo en el exilio.³⁰

Como é fácil perceber, está falando de sua situação, mas também a de tantos outros exiliados, e está pedindo respeito e consideração: “el respeto puede salvar [...] de ser sólo un sobreviviente, un viviente con su aniquilación aplazada”, comenta Lyotard (p. 69). De fato, durante seu exílio e ainda depois de seu retorno à Argentina, Di Benedetto oscila entre uma profunda melancolia (com autoagressão a sua imagem, diminuição de si e de seu valor, insistência em uma suposta “culpa”, etc.) que pode ser facilmente lida em suas entrevistas e em cartas enviadas a amigos, e um vago desejo de renascimento, esperança e recuperação. Pois, é impossível afirmar que, enquanto sobrevivente da tortura e detenção em um momento em que se produziram em torno de 30.000 desaparecimentos forçados de pessoas por motivos políticos em seu país, o desespero tenha cedido lugar ao total ceticismo, efeito reconhecível em algumas das vítimas do desastre dos campos de concentração, da tortura e perseguições que afetou uma geração de argentinos, de um modo ou de outro. Esse efeito devastador se arrasta como epidemia nas sociedades contemporâneas arrasadas pela violência neoliberal, chegando ao cinismo.

Para Lyotard, o efeito da passagem do desespero ao ceticismo é a infância.

Infantia

El efecto es la infancia, que entiende *como si*, que entiende del dolor debido a la impotencia y de la queja de ser demasiado pequeña, de estar ahí rezagada (respecto de los otros) y de

³⁰ Ver em: https://elpais.com/diario/1983/12/20/internacional/440722810_850215.html

O artigo apareceu na edição impressa do jornal *El país* da Espanha do dia 20 de dezembro de 1983.

haber llegado demasiado pronto, prematura (en cuanto a su fuerza), que entiende de promesas no cumplidas, de decepciones amargas, de desfallecimiento, de invención [...] La infancia es el estado del alma habitada por algo a lo que jamás se da ninguna respuesta, la conduce en sus empresas una arrogante fidelidad a ese anfitrión desconocido del que se siente rehén. [...] Comprendo aquí la infancia como obediencia a una deuda, que se puede llamar deuda de vida, de tiempo, o de acontecimiento, deuda de ser ahí pese a todo, de la que sólo el sentimiento persistente, el respeto, puede salvar al adulto de ser sólo un sobreviviente, un viviente con su aniquilación aplazada. (LYOTARD, 1997, p. 69)

Assim como em *Zama*, também em *Sombras nada más...* a infância vem fechar um ciclo, vem anunciar a morte, porque afinal, nesse umbral, no umbral da morte, há uma voz que ressoa e relembra, uma vez mais: “Nos ha nacido un niño”. A boa nova anuncia a infância se repetindo, trazendo o assombro daquilo que ainda não é, mas também daquilo de que é impossível escapar, que irá, de todos modos, se repetir. Lembremos do final de *Zama*:

Despegué los párpados tan pausadamente como si elaborara el alba.

Él me contemplaba.

No era indio. Era el niño rubio. Sucio, estragadas las ropas, todavía no mayor de doce años.

Comprendí que era yo, el de antes, que no había nacido de nuevo, cuando pude hablar con mi propia voz, recuperada, le dije a través de una sonrisa de padre:

- No has crecido...

A su vez, con irreductible tristeza, él me dijo:

- Tú tampoco.

(DI BENEDETTO, 2016, p. 294)

As páginas finais de *Sombras nada más...* estão dedicadas ao tema da infância numa breve leitura psicanalítica de *Der Sandmann*, “O homem de areia”, de E. T. A. Hoffmann, incluído em seu livro de contos, *Nachtstücke*, publicado em 1817. Mas antes desse *umbral* (porque é final e abertura ao mesmo tempo) há uma viagem a um dos territórios que Di Benedetto, como jornalista e escritor,

visivelmente apreciou, valorizou e não seria exagerado dizer que o marcou enquanto experiência outra. A outra América Latina, a ameríndia, cuja forte presença sobrevivente na Bolívia, no Peru ou na Guatemala ele apreciou em suas visitas a esses países ou, então, recriou na imagem do Paraguai poético de *Zama*. Nas páginas finais, Emanuel relembra algumas de suas viagens e delas destaca a que fez à Guatemala para visitar uma amiga “conocida en un congreso”. A amiga, Alba Rosa, é uma acadêmica, investigadora das culturas k’iche’ e maia guatemalteca, se dedica a pesquisar o *Popol Vuh* e convive com arqueólogos da região. Não é por acaso que Di Benedetto escolhe essas passagens das memórias de Emanuel para serem as finais pois lhe permitem cifrar certas mensagens como: “Los arqueólogos, celosos de los tesoros, no conceden que los visitantes se lleven ni un objeto ni un fragmento como recuerdo de esas memorias que, realmente, no les pertenecen, ni como memoria siquiera” (p. 293). O que equivale a ter entendido que a história é esforço arqueológico, não para a recuperação e reconstrução da mesma e sim para o assombro do encontro com ruínas e fragmentos de sucessivos desastres e devastações sem pertença, nem sequer como memória, apenas como assombrações, como fantasmas que não deixam de vir, uma e outra vez, a um presente intempestivo e descontínuo que demanda um saber lidar com o obliterado de um mundo entre a *polis* e a *apolis*, essa América Latina entre o deserto e a exuberância. E é ali que Emanuel irá ser assombrado novamente pela ausência de futuro no umbral da doença e da morte que se lhe apresenta na figura dos senhores do infra mundo do Xibalbá, espécie de inferno no *Popol Vuh*: “[...] el Xibalbá era el lugar de la desesperación, del desvanecimiento de los muertos” (p. 298). Ali, naquele lugar, ele, por meio da voz do narrador, se perguntará desesperançado e desesperado:

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

E, mais adiante: “Una luz de razón le alumbra su historia al trasluz de los

personajes de la leyenda *quiché*: perdió el poder y no en estos días, sino cuando se desprendió del periódico, su instrumento de autoridad” (p. 300). Mas se o Xibalbá é a antessala da morte e o lugar do desespero gerado pela perda do poder, pela ruína impostergável, o *Popol Vuh* também é o livro de uma cosmogonia, de uma aurora, do primeiro amanhecer do mundo, de sua infância: “o que não se deixa escrever, no escrito. *Noli me legere*, não me lerás”. “Urgido por la fatalidad de hacer algo, de poblar de algún modo el tiempo, quise recordar, en mi sombra, todo lo que sabía”, diz o narrador de “La escritura del Dios”, conto de Jorge Luis Borges incluído em *El aleph*, de 1949 (BORGES, 1974). Preso há anos em um cárcere “profundo e de pedra”, o narrador borgeano, o “último sacerdote del dios”, dedicar-se-á a tentar decifrar a sentença mágica que uma mente absoluta, a de seu deus, teria criptografado para conjurar as “muchas desventuras y ruinas” do fim dos tempos e chega à conclusão de que uma única palavra de deus seria equivalente à plenitude. As “ambiciosas e pobres” vozes humanas seriam apenas sombras e simulacros dessa voz plena. Portanto, a sua busca é uma busca inútil para os homens. Não há correspondência entre a voz de deus e a linguagem meramente humana. Esse labirinto infinito onde o homem se perde, a linguagem, se apresenta como um sonho dentro de outro sonho dentro de outro e assim, até o infinito “que es el número de los granos de arena” (p. 598) com que sonhara o narrador. Porém, Tzinacán, o narrador, o mago da pirâmide de Qaholom, depois de ter decifrado a mensagem na decodificação das manchas na pele do jaguar preso na cela ao lado dele, decide não pronunciar as quatorze palavras que a compõem, palavras que o tornariam novamente jovem, poderoso e invencível. Pois, ele explica: “quien ha entrevisto el universo, quien ha entrevisto los ardientes designios del universo no puede pensar en un hombre, en sus triviales dichas o desventuras aunque ese hombre sea él. Ese hombre ha sido él y ahora no le importa. Qué le importa aquel otro [...] si él, ahora, es nadie” (BORGES, 1974, p. 599). Quando se entendeu, por fim, a mensagem escrita na pele do jaguar, quando ela se revela, já não tem mais importância, já não se é o mesmo homem: “Un hombre se confunde, gradualmente, con la forma de su destino; un hombre es, a la larga, sus circunstancias”, diz Tzinacán (p. 598). No exílio, no cárcere, nos campos, todos se convertem em outro, todos se aproximam de ser ninguém. E o passado, aquilo que se foi no passado, agora é o estranho, o irreconhecível, sombras que reaparecem “cuando ya no importa”, como diria Onetti.

Nas páginas finais de *Sombras nada más...* há uma modesta homenagem a Borges na citação de “La escritura del Dios” que, por sua vez cita o *Popol Vuh*. No conto de Borges, Tzinacán sonha que morre na sua cela, sufocado sob um “hemisferio de arena”. Em *Sombras nada más...*, Emanuel lembra do conto de Hoffmann, “O homem de areia”, narrado pela sua avó. Ele volta à infância, àquele subsolo da língua:

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

Os medos infantis reaparecem no final: a areia jogada nos olhos do menino pelo homem do saco para o enceguecer, ou seus olhos arrancados para servir de alimento para as “corujas”. Mas o mais temido: “el arrancar los ojos a los niños que se portan mal es el símbolo de la castración, el arenero representa al padre castrador” (p. 305). Como em “el libro de arena” borgeano, o começo retorna no fim e já não é mais possível distinguir entre um e outro. Sabemos da incursão de Peter Sloterdijk no, afinal, insondável e infinito problema da linguagem em seu livro de 1988, *Zur Welt kommen, Zur Sprache kommen. Frankfurter Vorlesungen*³¹. Infinito e insoldável, o problema que a linguagem abre no horizonte do pensamento obriga a aceitar que aquilo que produzimos – a linguagem – nos produz também em uma espiral infinita que, afinal, obriga a admitir, tal como o perplexo vendedor de bíblias: “Si el espacio es infinito estamos en cualquier punto del espacio. Si el tiempo es infinito estamos en cualquier punto del tiempo” (BORGES, 1985, p. 328). “Un libro sin comienzo ni fin es un libro poco apropiado para ser poseído en términos humanos, ya que se corre el riesgo de que el entendimiento habite en lo monstruoso, y si en este libro desmedido uno pasa las hojas excesivamente se arriesga a convertirse él mismo en un monstruo”, escreve Sloterdijk (p. 37). Por

³¹ Uso a tradução ao castelhano de Germán Cano: SLOTERDIJK, Peter. *Venir al mundo, venir al lenguaje. Lecciones de Frankfurt*. Valencia, Pre-textos, 2006.

esse motivo, o narrador borgeano “perde” o livro na Biblioteca Nacional Argentina, o que é o mesmo que não tê-lo perdido jamais. O monstro sempre retorna. “Si se dispone de una posesión ilimitada, la otra cara de la moneda es necesariamente una pérdida infinita, y es aquí donde radica la causa de la melancolía” (p. 37), afirma o filósofo alemão. A possessão ilimitada, o gozo infinito encontra seu limite, por fim, na cegueira, na privação da visão, *Noli me legere*. O “protervo” e o “ominoso” faz dano, sim, à infância porque ela é um acidente num mundo onde a linguagem se lhe antecipa sempre, em qualquer circunstância.

Raul Antelo, em seu texto em homenagem a Di Benedetto titulado “El glosador” escreve:

Em 19454, Guimarães Rosa anticipa “Uns índios (sua fala)”, uma de las piezas póstumas de *Ave, palabra*. Del mismo modo, Di Benedetto se conoce a sí mismo como un glosador, alguien que pasa por la propia experiencia de la lengua tornada otra, bárbara, desconocida. De allí la incidencia de términos tupis, *carachai*, el *mpaipig*, el *mbeyú*, el *manguruyú*, los bosques de *y-cipó*, de tal suerte que, como decía Paulo, el escritor se aproxima, excluyentemente, del habla infantil y de la visión porque en *Zama* los adultos son ciegos y los niños, videntes. Es esa precedencia de lo infantil o arcaico sobre lo maduro y racional que deja al intelecto adulto “sin fruto”, ocioso, vacío, inoperante y la novela se transforma en efectiva desconstrucción de la palabra estado. (ANTELO, 2017, p. 47)

Muito mais do que lampejos de uma autobiografia ou simulacros da mesma, o que *escuto* entre essas sombras deixadas por Di Benedetto é a impossibilidade de uma autobiografia, no mesmo gesto em que se registra a degeneração de um gênero e a degeneração da força vital. Nesse momento se reconhece, por fim, que uma autobiografia radical ou fundamental é desde sempre impossível uma vez lançados na linguagem e seu sistema de trocas, irreversível comércio de sentidos e inscrições, no qual já se perdeu o mundo, agora cindido entre eu e o mundo. A melancolia, essa perda infinita, é a própria impossibilidade de uma autobiografia.

TERCEIRO TOPOS ARQUIVOS

El historiador no elige de modo casual o arbitrario sus documentos de la masa indeterminada e inerte del archivo: él sigue el hilo sutil e inaparente de las firmas, que exigen aquí y ahora su lectura. Y de la capacidad de leer estas firmas, que son por naturaleza efímeras, depende justamente, según Benjamin, el rango del investigador.

Giorgio Agamben

A exposição

Andreas Huyssen, em *After the Great Divide* (1986) (*Después de la gran división*)³² se pergunta:

¿Qué es realmente la *Vergangenheitsbewältigung* (superación del pasado) y cuál su significado en la Alemania posguerra? En el libro *Die Unfähigkeit zu trauern* (1967), Alexander y Margarete Mitscheilich describieron la *Vergangenheitsbewältigung* – de la cual el Holocausto es un componente esencial pero no el único – como el proceso psíquico de recordar, repetir y atravesar; un proceso que debe empezar en el individuo pero que sólo puede completarse exitosamente si es sustentado por la instancia colectiva, por toda la sociedad. (HUYSEN, 2006, p. 175)

Quando Antonio Di Benedetto retorna à Argentina em 1984, o país apenas tinha iniciado seu processo de “reconhecer” um passado demasiado recente e aterrador e levaria algum tempo ainda para iniciar o processo de “recordar”- ao qual se referem Alexander e Margarete Mitscheilich - os crimes do terrorismo de Estado que se instalou antes mesmo do golpe cívico-militar do dia 24 de março de 1976. Esses crimes foram reconhecidos, identificados, computados, descritos, etc., num árduo trabalho iniciado formalmente pela *Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas* (CONADEP), presidida pelo escritor e amigo de Di Benedetto, Ernesto Sabato, fundada no dia 15 de dezembro de 1983 pelo presidente Raúl Alfonsín, que assumira a presidência apenas cinco dias antes. Menos de um ano depois, no dia 20 de setembro de 1984, a Comissão entregou ao presidente um informe final que mais tarde se publicaria sob o título *Nunca más*. O informe foi um dos documentos essenciais que serviram de base para o Juízo às Juntas militares argentinas, um procedimento da justiça contra os crimes de lesa humanidade praticamente sem paralelo no mundo ocidental.

³² Uso a tradução ao castelhano de Pablo Gianera: HUYSEN, Andreas. *Después de la gran división*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2006.

Depois de uma longa e rigorosa pesquisa documental, de várias entrevistas com pessoas que conviveram com Di Benedetto em Mendoza e em Buenos Aires e de intercâmbios de materiais e ideias com alguns dos seus mais importantes críticos, não há nada até hoje que possa documentar qualquer hipótese de que Antonio Di Benedetto foi detido e encarcerado no mesmo dia do golpe militar por uma suposta militância política naquele momento ou por causa de seu trabalho literário. Di Benedetto foi detido no jornal *Los Andes*, de Mendoza, onde trabalhava como subdiretor, a escassas duas horas de oficializado o golpe militar em Buenos Aires, sendo um dos primeiros prisioneiros políticos do regime que se instaurou no dia 24 de março de 1976 até o dia 10 de dezembro de 1983. Depois de passar pela provação da perda da liberdade e a tortura foi solto no dia 3 de setembro de 1977 e em dezembro desse mesmo ano embarcou para o exílio na Espanha onde permaneceu até 1984, quando retorna definitivamente a seu país. Foram sete anos que o escritor passou no exílio. A pouco tempo de ter regressado à Argentina, em Buenos Aires, o escritor concedeu uma entrevista ao jornalista Miguel Briante na qual comenta brevemente os motivos de seu encarceramento:

Le digo que no quiero molestarlo más. Dice que no es molestia, que la conversación es agradable y además lo pone a prueba. Hablamos un poco. Le digo que él también es periodista.

- Lo fui – dice -. Deberé volver a serlo, necesito hacerlo para reimplantarme aquí. No he cesado de hacer periodismo a pesar de que, cuando me arrancaron del diario donde trabajaba y me hicieron pasar ese calvario tan largo, una de las conclusiones provisionarias que adopté fue abandonar el periodismo para siempre. Es decir: pensé que el periodismo me había hecho mucho mal. Posiblemente eso sea erróneo, y yo haya hecho mal con el periodismo posiblemente y he recibido mi castigo.

- Qué hizo usted además de informar?

- No causé simpatía. A los militares no les gustó lo que yo propiciaba o yo ordenaba escribir, sobre tal o cual tema que ellos no querían que se supiera. (DI BENEDETTO, 2016, p. 554)

A perseguição, encarceramento, tortura, desaparecimento e morte assim como o exílio de muitos escritores, artistas e jornalistas argentinos durante o último regime militar tem sido motivo de várias pesquisas e trabalhos acadêmicos e de investigação jornalística. Não vamos insistir aqui sobre os aspectos históricos e sócio-políticos dos estados de exceção e dos exílios argentinos (uma longa e díspar lista que se inicia com a independência mesma do país do reino espanhol), mas vamos insistir em lembrar que Di Benedetto não teve tempo em vivenciar o processo de “superação do passado” nos termos em que o descreve Huyssen, pois morreu de acidente cerebral em 10 de outubro de 1986, quando o seu país tentava se reerguer do mais duro golpe de sua história.

Quando iniciei o trabalho de recuperação de materiais para constituir um arquivo que pudesse auxiliar os estudos sobre a obra do autor mendocino foi para tentar entender os mecanismos pelos quais foram surgindo determinados modos muito iluminadores de analisar a sua literatura, mas também outros que deixaram em zonas obscuras certas informações, certas facetas, alguns textos fundamentais e, ainda, para tentar entender certas omissões, compromissos tardios ou silêncios inexplicáveis. Pensemos nos silêncios que cercaram circunstâncias muitas vezes trágicas como as que transformaram os últimos dez anos da vida de Di Benedetto no reverso do que foram seus anos anteriores. Durante todo o período da ditadura militar na Argentina, o nome do escritor foi praticamente obliterado, com exceção de algumas resenhas publicadas em Buenos Aires, assim como escritos seus publicados também em meios principalmente da capital. Ainda hoje, certa opacidade continua cobrindo a sua literatura e também o seu trabalho jornalístico. Quanto a sua biografia, a sua vida, o que se sabe realmente? Naturalmente, podemos entender que uma vida é uma singularidade de existência transitando em um espaço, em um tempo e uma paisagem literária determinados, em relações de poderes políticos, econômicos, culturais, institucionais sempre complexas e nebulosas. Porém, sabemos também que uma persistente e agravada opacidade continua insistindo quando não prestamos atenção ao sistema discursivo ao qual pertence uma determinada crítica que pretende explicar a sua literatura, quando não prestamos atenção aos silêncios, às cesuras, ao tipo de montagem de certos significantes, aos procedimentos de escritura, ao lugar desde o qual se lança um determinado tipo de discurso. É essa a necessidade que ressurgiu ao pensar as circunstâncias e as condições que fizeram possível uma determinada enunciação

crítica, assim como também uma enunciação literária dentro de um sistema determinado ou como discurso que chega transtornando-o e obrigando-o a reacomodar-se. Também sabemos que os “contextos” - palavra incômoda hoje pois é necessário pensar nas condições que tornam possíveis determinadas práticas e não contextos como panoramas estáticos e analisáveis cirurgicamente -, as forças políticas e discursivas em permanente movimento e interação que demandam a montagem e a aceitação da história como essencialmente anacrônica, devem ser pensados e revisados quando se fala de qualquer literatura, singularmente a de um escritor que sofreu uma violenta interrupção do curso de sua vida produtiva. Se produz com o corpo, com os afetos, com a racionalidade e o intelecto, com todo o aparelho racional e emotivo que é profundamente afetado pela tortura e pelo exílio.

Depois de ter retornado de Córdoba, após uma breve e frustrada experiência como estudante de direito na universidade daquela cidade, Di Benedetto teve o firme propósito de não sair de sua cidade natal, de produzir a sua obra naquele ambiente, naquele *ethos* tão singular dentro do panorama literário argentino e também numa geografia que desde sempre convocou ao isolamento, à separação. Não poder voltar a sua cidade e ser obrigado ao exílio significou uma violência da qual ele nunca se recuperou. Disso dão testemunho as suas entrevistas, mas também, aqueles sussurros que escapam entre as linhas de seus textos, principalmente os literários escritos durante o desterro. É importante lembrar aqui que nunca foram achados os originais de sua obra. Julio Premat tem comentado em várias oportunidades que o arquivo pessoal de Di Benedetto, antes de ser detido em março de 1976, foi destruído por sua esposa, Luz Bono, quem, pouco tempo depois, se separou do escritor. A mesma informação obtive durante a entrevista que fiz a um dos seus inseparáveis amigos de infância, Emilio Fluixá, em junho de 2014, dois meses antes de seu falecimento, quem me relatou que Luz Bono destruiu o arquivo pessoal do escritor e desmontou a sua biblioteca, ambos hospedados na nova casa do casal, especialmente desenhada por um reconhecido arquiteto mendocino quem incluía uma espécie de bunker no seu interior, onde o escritor se isolava - principalmente do ruído - para poder escrever. A casa, que ficava na esquina das ruas Catamarca com Pedro B. Palacios, a sete quarteirões do jornal *Los Andes*, que Di Benedetto caminhava todos os dias no mesmo horário de manhã, foi demolida para a construção de uma concessionária de carros.

Quando o escritor regressou à Argentina, iniciou a construção de um arquivo pessoal bastante rudimentar no qual anexou, entre muitos outros materiais, cartas pessoais; um currículo vitae escrito a máquina com correções do próprio autor (Ver Ilustrações Nº 20, 21, 22, 23 e 24 em Anexos); a carta na qual pede a sua aposentadoria, onde narra algo da violência à qual foi submetido; fotografias; recortes de jornais, etc. Esses materiais foram conservados por Cristina Lucero, irmã de Graciela Lucero, última companheira do escritor que morreu alguns anos depois dele, e integram o Fundo Digital que Mauro Caponi organizou e dá base a sua tese de doutorado. Cabe lembrar que o Fundo ideado por Caponi é interativo, o que permite um rastreamento das redes das quais o escritor fez parte, pois um Fundo Digital permite, com muito mais facilidade, reconstruir histórias de vida e redes pessoais e profissionais dos autores e rastrear processos de pensamento por meio de links que remetem a outras experiências, nacionais e internacionais.

É importante observar que, durante seus anos no exílio, Di Benedetto quase nunca se referiu publicamente à sua detenção e às torturas que sofreu. Essa ausência é notável na famosa entrevista que concedeu a Joaquín Soler Serrano, para o programa *A fondo* da televisão pública espanhola (TVE), em 1978. Essas rasuras, elipses e silêncios motivados por sentimentos difíceis de definir, um misto daquela culpa do sobrevivente à que se refere Primo Levi, medo de denunciar nos meios de comunicação os crimes cometidos pela ditadura para preservar a sua família que tinha ficado na Argentina, pelo pudor e um sentimento de rebaixamento de sua pessoa, comum entre muitos sobreviventes dos campos de concentração e centros clandestinos de tortura, dificultam a reconstrução dos arquivos de escritores que vivenciaram tais circunstâncias. A própria vítima, muitas vezes, se encarrega de apagar os rastros. Porém, também é notável que, ao retornar a seu país, Di Benedetto tenha sentido a necessidade da denúncia, talvez, motivado por um forte sentimento de responsabilidade de ser a voz dos caídos, daqueles que já não mais podiam falar. Isso fica evidente nas várias entrevistas que concedeu entre 1983 e 1986. Porém durante o exílio, Di Benedetto quase nunca se referiu ao esfacelamento de sua família. À separação de sua esposa se somam os anos que passou sem ver a sua filha, Luz Di Benedetto, e os que passou sem ver a sua irmã, Carmen, e seu sobrinho, Daniel Politino. Este último me concedeu uma entrevista em novembro de 2017 durante a qual me relatou as viagens que realizou com a sua mãe dirigindo

o carro desde Mendoza à La Plata para visitar seu tio e que os dois foram as únicas pessoas da família a fazê-lo durante a sua prisão.

Recapitulando, então, o arquivo ao qual me refiro acima deu base e materiais ao Fundo Digital Antonio Di Benedetto, obra de Mauro Caponi, uma habilidosa e árdua tarefa que consiste em uma seleção de temas reunidos no que ele, muito apropriadamente, chama “coleções”, que pretendem identificar certo rastros deixados por: discursos críticos que vão desde os que surgiram contemporaneamente aos textos ficcionais que Di Benedetto foi publicando em vida até a atualidade; por fragmentos autobiográficos; por currículos escritos a máquina e corrigidos laboriosamente a mão pelo próprio autor quando, de volta do exílio, teve que reinaugurar a sua vida profissional aos sessenta e dois anos em uma cidade quase estranha, a capital de uma Argentina irreconhecível; cartões postais enviados a sua família desde viagens que ainda nos soam quase inverossímeis, pois foram muitas e algumas em circunstâncias que não temos conseguido esclarecer³³; a carta enviada ao ministério do trabalho onde narra a prisão e a tortura e solicita a devida aposentaria que nunca chegará; a emotiva carta recebida das mães da Plaza de Mayo; as cartas a seu entranhável amigo Abelardo Arias e tantos outros; testemunhos gravados de pessoas que com ele conviveram; homenagens; catálogos; fotografias; entrevistas; a casa materna em Mendoza, onde almoçava todos os dias e descansava durante a sesta sob uma parreira gigante (Ver Ilustração Nº 25 em Anexos); a rua San Martín e as árvores da rua San Martín onde ficava (fica) *Los Andes* de onde uma escolta militar o levou para sempre de Mendoza.

Temos presente que, assim como todo texto, um arquivo demanda o gesto ético de tornar explícita a relação que o sujeito que aí intervém mantém com os objetos, as imagens, os enunciados e também explicitar as suas motivações e procedimentos. Desde que lugar esse sujeito fala e como se define a relação entre a instância pública e a privada que integram a construção de um arquivo. Ou seja, o que define um arquivo é a relação que o sujeito mantém com os objetos arquiváveis, que sempre será mediada por afetos e ideologias. A partir dessa posição se poderá

³³ Daniel Politino me cedeu em torno de vinte cartões postais que Di Benedetto enviou a sua mãe, Sara Fisígaro, e a sua irmã, Carmen Di Benedetto, durante as suas viagens a diversos países. A partir desses cartões podem ser reconstruídas muitas dessas viagens que nunca foram pesquisadas a fundo e das quais há pouquíssimos testemunhos. Os cartões postais integram o Fundo Digital Antonio Di Benedetto, assim como fotografias inéditas que pertencem ao arquivo pessoal de Politino.

traçar uma certa relação entre arquivo e literatura e começar a entender que este ou aquele não é exatamente Di Benedetto e sim o procedimento que se usou para o arquivamento de objetos que assim reunidos constituem um sistema que em definitivo é um sistema discursivo.

Como montar um arquivo que, antes de mais nada, deixe abertas as portas para outras montagens em outros presentes que permitam, anacronicamente, redescobrir não somente a potência de uma literatura, também as suas condições de possibilidade naquelas décadas, anos cinquenta, sessenta, setenta e oitenta que não cessam de voltar uma e outra vez porque é ali onde a literatura reflexiva, a arte que deseja mostrar o seu processo, permite pensar que tudo pode ser entendido como uma construção imaginária, o que descortinou um presente em que “El arte de esta época – de nuestro presente, dice Jean-Louis Déotte – no sería el de la ruina, que es siempre un fragmento, sino el de la ceniza a la cual el crítico difícilmente pueda aferrarse. Uno no se imagina que este arte genere el estar-juntos, la comunidad, sino al contrario, se esfuerza por desunir la menor conexión social [...]” (DÉOTTE, 2013, p. 8). É interessante recordar aqui a diferença que vê Didi-Huberman entre o *museu* como aparato do Estado que exige centralismo e controle e a *exposição* como máquina de guerra ou dispositivo de saber associado ao nomadismo que, segundo ele, proporciona recursos que incrementam a potência do pensamento porque se baseia na montagem, “que es un proceso inagotable” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 25). Então, o que se propõe é um arquivo como *exposição* e não como museu.

Gostaria de citar apenas um exemplo para ilustrar algo do que estou argumentando. Examinando as fotografias de Di Benedetto publicadas por jornais argentinos de 1984, quando regressou de Espanha, depois do exílio, e comparando-as com as fotografias dos anos anteriores a sua detenção em 1976, a longa barba, a boina e roupas desportivas haviam substituído os ternos escuros, a camisa e a gravata com os que aparecia como diretor do conservador *Los Andes* de Mendoza nos anos anteriores ao golpe militar. A essas imagens vão associadas entrevistas e declarações do escritor muito diferentes das pouquíssimas entrevistas anteriores a 1976. A mudança se devia, naturalmente, a razões por todos conhecidas, mas lendo com calma as suas entrevistas dadas durante o exílio e depois do regresso a seu país, pensei que havia algo em seu passado que não havia sido esclarecido.

Comecei uma busca por dados que pudessem mostrar um elo entre esse Di Benedetto que ficou tão conhecido depois de 1983 e o anterior, um que

possivelmente ficara sepultado pelo diretor de *Los Andes*. Desse modo, encontrei informações sobre a sua militância no Partido Socialista, sobre a sua candidatura a deputado e a sua participação na “Comisión de Prensa” desse partido. Essas informações nunca haviam sido mencionadas antes, provavelmente porque eram desconhecidas ou por motivos de outra ordem. Quando esses dados vieram à luz, um setor da crítica mais conservadora criticou-me ter usado a palavra “militância” para me referir, exatamente, à *militância* de Di Benedetto no Partido Socialista. Por que? Porque esse significante, segundo ele, estava, por metonímia, associado a uma ideologia da atual política argentina com a qual discorda. Talvez por esse motivo, essa militância de Di Benedetto fora esquecida por alguns ou simplesmente desconhecida por não ter querido ser vista. Situações como essa, foram pensadas por Foucault como desejo de controle do que se enuncia e silenciamento do que se deseja ocultar. O dado mencionado surge como um fragmento, um resto, a partir do qual podem ser visualizados outros e, desse modo, montar não somente uma hipótese e uma possível digressão sobre a complexa posição de um escritor, um jornalista diretor de um importante e conservador jornal de província nessa específica constelação histórica, como também arriscar a partir dali uma montagem, um desenho de dita constelação assim como uma revisão da crítica que foi disputando o controle do arquivo Di Benedetto.

O que exige, em definitivo, um pensamento sobre o arquivo? Uma reformulação do problema, do termo mesmo “arquivo”. Teríamos que pensar em um espaço no qual é possível reconstruir uma cena primordial a partir de indícios que poderão desenhar nada mais do que cenas espectrais produzidas pelo mesmo gesto de arquivamento. Derrida assim entendeu o paradoxo: “o arquivamento tanto produz quanto registra o evento”.

PARTE II

JORNALISMO E EXÍLIO

Antes e depois de ser escritor, jornalista

Os motivos pelos quais Di Benedetto foi encarcerado e teve de exilar até o retorno da democracia na Argentina ficaram obscuros e foram terreno fértil para suposições, especulações e mitos que vão desde os mais ingênuos até os mais perversos, principalmente na sua província natal. Em 2011 foi publicado *Antonio Di Benedetto periodista*, da jornalista argentina Natalia Gelós, livro no qual ela sustenta que o escritor sofreu o cárcere e a tortura pelo exercício ético de sua profissão num momento em que o país se encaminhava para um golpe cívico-militar. O livro é um ensaio biográfico focado nas atividades jornalísticas do autor e baseado em relatos de pessoas que conviveram com ele, porém, faltava conhecer os textos escritos por ele para jornais. Foi desse modo que iniciei a recuperação dos textos jornalísticos de Di Benedetto os quais compilei no livro de 2016, *Escritos periodísticos*, organizado com os materiais recuperados durante uma pesquisa de campo realizada na Argentina³⁴. Porém, trata-se de uma seleção dos textos escritos e publicados no seu país, faltando os textos que o autor mendocino escreveu e publicou no seu exílio em Madri. Esses textos nunca antes foram recuperados e nem sequer lembrados pela crítica especializada na obra do autor, ficando todos esses anos no esquecimento.

A presente pesquisa apresenta uma seleção e comentário de textos publicados por Di Benedetto na Espanha com o intuito de contribuir à reflexão proposta neste trabalho que, vale lembrar, resumidamente, se refere à procura de reconhecer e entender os efeitos do exílio nos textos produzidos em suas circunstâncias, tomando o caso do escritor mendocino. Com a compilação que se apresenta neste trabalho e que deverá culminar com a publicação de a quase totalidade de textos jornalísticos publicados na Espanha, que Mauro Caponi e eu estaremos preparando, é possível começar um trabalho comparativo entre a sua

³⁴ A pesquisa foi realizada durante meu último pós-doutorado na UNCuyo entre agosto de 2013 e julho de 2014, com bolsa da CAPES. Ver: DI BENEDETTO, Antonio. *Escritos periodísticos*. Compilación de Liliana Reales. Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2016. No estudo preliminar do livro, sustento a mesma tese de Gelós, a qual pude comprovar analisando as edições de *Los Andes* que Di Benedetto comandou antes do golpe militar, entrevistando jornalistas que trabalharam com ele e analisando as matérias que ele publicou com a sua assinatura durante todos os anos em que trabalhou como jornalista em seu país.

produção antes e durante o exílio e tentar perceber as marcas que este imprimiu, não somente nos seus escritos literários, também nos jornalísticos. O trabalho que aqui apresento foi possível graças à recuperação dos textos que meu orientando de doutorado, Mauro Caponi, realizou com persistência e tenacidade durante sua estância de estágio doutoral em Madri, entre agosto de 2017 e janeiro de 2018³⁵. Sem a sua contribuição este trabalho não teria sido possível e certamente demoraríamos muito tempo mais para apresentar os textos do autor escritos em meios de comunicação espanhóis os quais, lidos em sua totalidade, em seu conjunto, não só revelam dados importantes para pensar certas cenas biográficas do autor como também para pensar hipóteses que realacionem a sua literatura do exílio com a sua produção jornalística da mesma época. Cabe lembrar que Di Benedetto também escreveu para jornais os argentinos *Clarín*, *La Prensa* e *El periodista* durante seu exílio e que incluí uma seleção desses textos em *Escritos periodísticos* (DI BENEDETTO, 2016).

Do mesmo modo em que a sua obra jornalística ficou no esquecimento durante muitos anos, pouco se sabe sobre a biografia profissional do autor durante os anos que viveu na Espanha. Não existem pesquisas dedicadas a esse assunto, apenas dados esparsos, alguns muito pouco confiáveis e a maioria sem apoio documental. Nesse período também publicou suas antologias de contos *Absurdos*, *Caballo en el salitral* e *Cuentos del exilio*, sendo esta última antologia escrita no exílio, como foi comentado no Topos “Deslocamentos, heterotopías, estilo e otobiografía”. Também publicou a terceira edição de seu romance mais importante, *Zama*, escreveu *Sombras nada más*, recebeu vários prêmios e ministrou conferências em universidades e institutos de pesquisa da Europa e da América. Tampouco há, na fortuna crítica sobre o autor, trabalhos que relacionem sua produção jornalística e os escritos ficcionais que publicou durante o desterro, ficando uma imagem demasiado fragmentada e incompleta de sua produção escritural.

³⁵ Também, corresponde a Mauro Caponi a reprodução das imagens dos textos publicados na revista *Consulta* para a impressão em papel que será mostrada à Banca durante a apresentação deste trabalho. Já, na digitação dos textos que aqui apresento colaborou Sérgio Barboza, também integrante do Núcleo Juan Carlos Onetti de Estudos Literários Latino-americanos. A edição final dos textos será publicada pela editora Adriana Hidalgo de Buenos Aires.

A recuperação, compilação e publicação em livro dos textos jornalísticos do escritor publicados na Argentina entre 1943 e 1986 trouxe a luz um Di Benedetto jornalista esquecido, desconhecido dos críticos, da academia e dos leitores atuais. Foi uma verdadeira redescoberta do escritor, pois a sua face mais oculta, menos conhecida e talvez a mais importante para ele mesmo, a de jornalista, revelou a íntima relação que ele estabelecia entre o texto jornalístico e o texto literário. Além disso, muitos fatos biográficos foram revelando-se na medida em que foram aparecendo seus escritos para jornais, pois me foi possível reconstruir algumas de suas viagens em caráter de correspondente ou enviado especial ao exterior, viagens estas que tiveram grande importância na sua formação como escritor e lhe permitiram cultivar amizade e diálogo com escritores tais como Robbe Grillet, Heinrich Böll, Eugène Ionesco, Augusto Roa Bastos, etc. Do mesmo modo, a análise das edições do jornal *Los Andes*, de Mendoza, que ele dirigiu entre 1968 e 1976, revelou a linha editorial que ele imprimiu num dos principais jornais argentinos da época, principalmente nos anos de profunda crise política anteriores ao golpe militar do dia 24 de março de 1976 e que lhe valeu o encarceramento, a tortura e seu posterior envio à ante-sala da morte, o cárcere de prisioneiros políticos de La Plata, na província de Buenos Aires, de onde pôde sair com vida graças à intermediação de Heinrich Böll, Ernesto Sabato, Victoria Ocampo e outros importantes escritores. Antonio Di Benedetto foi, em vida, um dos intelectuais mais respeitados em seu país e no exterior é hoje considerado um dos grandes escritores argentinos.

Di Benedetto trabalhou durante mais de três décadas como jornalista em sua cidade natal, Mendoza, no jornal *Los Andes*, onde começou como repórter e exerceu as tarefas de diretor e, ao mesmo tempo, colaborou com os jornais *Clarín*, *La Nación* e *La Prensa* de Buenos Aires. Durante esses anos, o argentino produziu uma grande quantidade de textos entre crônicas, notícias e opinião e foi enviado especial a vários países da América Latina e da Europa. O seu trabalho como jornalista na Argentina foi brusca e violentamente interrompido quando foi levado preso pelas forças repressoras no mesmo dia do golpe militar de 1976, no dia 24 de março, sem nenhuma acusação formal. Di Benedetto recuperou a sua liberdade no dia 3 de setembro de 1977 e nesse mesmo ano embarcou para o exílio na Espanha onde morou e trabalhou até 1984, quando regressou a uma Argentina que tentava se reerguer depois de sete anos de violenta repressão. O escritor se instalou em Buenos

Aires onde lhe foi oferecido um cargo de funcionário público na Casa de Mendoza e, finalmente, morreu de um acidente vascular, no dia 10 de outubro de 1986.

A recuperação, compilação e publicação daqueles textos teve como uma das mais importantes contribuições a revelação da profunda relação que o autor estabeleceu entre a escrita para meios de comunicação e a escrita literária, chegando, muitas vezes, a uma transgressão de gêneros bastante ousada para aquela fase do jornalismo argentino dos tradicionais e conservadores meios de comunicação provincianos. Também, foi possível estabelecer a gênese de muitos de seus temas literários, tratados antes em crônicas jornalísticas para, depois, se tornarem temas de sua literatura, como é o caso, por exemplo, de su primera crônica assinada e publicada na revista mendocina *Millcayac*, no dia 10 de dezembro de 1943, titulada “Animales mendocinos son mayoría en nuestro zoológico” (DI BENEDETTO, 2016, pp. 51-59), exatamente dez anos antes de seu primeiro livro de contos, *Mundo animal*, coletânea que reúne alguns contos escritos ainda durante os anos de 1940. Por outro lado, lendo hoje as matérias de crítica de peças de teatro e de artes plásticas publicadas na Espanha que apresentamos aqui, é obrigatório o retorno do olhar àqueles textos da década de 1940 quando o jovem Di Benedetto se iniciava, de modo quase humorístico às vezes e muito timidamente nos seus julgamentos, nos mesmos assuntos naquela província perdida na solidão do deserto mas com uma vida cidadina com pretensões. Me refiro a “Juan Bono, actor mendocino, ganador en el Teatro Nacional” e “Una carta en la vida de Luis Francese” (DI BENEDETTO, 2016, pp. 68-81), onde, por primeira vez escreve sobre teatro, um tema ao que voltará em um grande número de matérias escritas com notável entusiasmo para a revista *Consulta* de Madri.

Seus textos jornalísticos permitem observar suas preocupações estéticas, usos da linguagem, presença de outras artes, principalmente do cinema, do teatro e das artes plásticas, na sua formação como escritor e, em menor medida e de modo mais tangencial, suas preocupações políticas e sociais em crônicas que revelam muito de sua personalidade e de seu projeto pessoal enquanto escritor pertencente a uma geração que mudou a literatura de língua espanhola. Outro aspecto que veio à luz ao publicarmos os *Escritos periodísticos*, foi a surpreendente renovação da linguagem jornalística que Di Benedetto inaugurou desde uma cidade periférica como Mendoza e um jornal de província, como *Los Andes*:

[Seu texto jornalístico] luta contra a escrita retórica, pedagógica ou generosa em facilidades. Luta contra o excesso, o excedente e os lances de fácil sedução. Seu texto se tornará, ao longo dos anos, mais económico, sintético, sóbrio e absolutamente singular no panorama da escrita jornalística argentina. De fato, entre sua escrita jornalística e literária parece que não existira uma fronteira entre estilos, mesmo cada um respondendo a demandas e destinos diferentes. Mas, o estilo tão singular e comentado por seus críticos literários também se destaca nos textos que escreveu para jornais. (REALES, 2016, p.18. Tradução minha)

[...] todas as suas matérias, algumas já desde o início, estão marcadas por certos procedimentos que se observam também em sua obra literária: o fragmento; o recorte brusco, sem prévios avisos nem concessões; as elipses; o sugerido antes que o explícito; as frases breves que insinuam uma desconfiança radical no excessivo, na palavra fácil, na crítica ou o elogio definitivo; a inteligente ironia; o laconismo; a montagem; o enquadre. Muitos desses procedimentos dialogam com o cinema, com cujo imaginário o mendocino teve uma convivência estreita, assim como vários contemporâneos e amigos seus, como Augusto Roa Bastos ou Juan José Saer. (REALES, 2016, p. 19. Tradução minha)

O próprio Di Benedetto costumava afirmar que se tornou jornalista antes de ser escritor, potenciando, assim, seu trabalho jornalístico como atividade produtora, posto que ele o entendia como espaço de associação sistemática e de fusão e transgressão de gêneros. Para Walter Benjamin:

[...] a tese do intelectual como produtor precisa recorrer ao exemplo da imprensa. Porque é nela [...] que se percebe que o processo de fusão, já mencionado, não somente ultrapassa as distinções convencionais entre os gêneros, entre ensaístas e ficcionistas, entre investigadores e vulgarizadores, mas questiona a própria distinção entre autor e leitor. Nesse processo a imprensa é a instância decisiva, e por isso é dela que tem que partir qualquer análise do intelectual como produtor. (BENJAMIN, 2011, p. 125)

Benjamin acreditava que uma verdadeira história das imagens, da arte, deve aceder ao inconsciente da visão e que isso pode se conseguir, na crônica, somente através da montagem interpretativa. De fato, a transgressão de gêneros e fusão de formas literárias, por exemplo, que Benjamin observa com o fortalecimento da reprodutibilidade técnica e da sociedade de massas e cujo palco é o jornal, está presente em muitos dos textos jornalísticos de Di Benedetto que misturam, em liberdade e solidariedade entre gêneros, a crônica, o relato histórico, a notícia, a biografia, a descrição, a narrativa ficcional, a opinião, num gesto libertário que recusa toda coação e não simula a falsidade da pretendida neutralidade dos meios de comunicação. Esse gesto abre, por sua vez, a possibilidade de se formarem cadeias significantes, como diria Lacan, inusitadas e relacionar séries infrequentes.

Durante os trabalhos que realizamos com um grupo de pesquisa do Instituto de Literatura Hispano-americana da Universidad de Buenos Aires, coordenado pelo Prof. Dr. Roberto Ferro, entre 2013 e 2016, sobre transgenericidade, intitulado “El concepto de transgenericidad en el sistema literario latinoamericano. Géneros, poéticas, lenguajes y archivos en la cultura de los siglos XX y XXI”, detectamos que a transposição transgenérica incide não somente nas poéticas literárias, como também no deslocamento social das instituições relacionadas à cultura e à comunicação na América Latina. Isto nos levou a pensar nos efeitos da transposição genérica na configuração da cultura latino-americana. Dos quatro momentos de mudanças significativas da cultura continental que observamos, destacamos a renovação da década de 1960 e início da década de 1970 e o das últimas décadas do século passado até o presente, quando a transgressão genérica adquire grande força. É notável a força que adquiriu o romance neopolicial latino-americano, a finales dos anos da década dos anos de 1960 (quando algumas nações entram num ciclo de golpes militares que aumentam na década seguinte), com a transgenericidade que o caracteriza, sendo a transgressão genérica um gesto de desobediência à autoridade do gênero mas também um modo insubordinado de discutir, desde a literatura, o clima de decepção e violência que tomou conta das sociedades. No que se refere especificamente a Antonio Di Benedetto, é importante observar que a sua literatura é essencialmente experimental e, assim como o seu texto jornalístico, contribuiu notavelmente a modos de elaborar a tensão entre história, biografia, autobiografia, jornalismo e ficção, uma problemática muito presente na literatura do nosso continente.

Consulta semanal

Em outubro de 2006, o jornalista mendocino, Miguel Títiro, que fora repórter de Di Benedetto na década de 1970, entrevistou Emilo Fluixá³⁶, quem, como antes já lembramos, foi um dos melhores amigos do escritor, e ao lhe perguntar sobre como Di Benedetto passou o seu exílio, ele respondeu:

- Muy depresivo y con dificultades económicas. Yo hacía un periplo. Primero veía a Enrique Oliva (Francois Lepot, ex corresponsal de *Clarín* en Europa) en París y luego bajaba a Madrid a juntarme con Antonio. Casi no tenía ingresos y entonces lo vi a (Marcos) Cytrynblum, por entonces secretario general de Redacción de *Clarín*, que lo ayudó mucho al pagarle muy bien y en dólares las notas que mandaba desde España. Luego surgió el ofrecimiento para dirigir una revista médica y entonces dejó de colaborar con el diario porteño³⁷.

A “revista médica” a que se refere Fluixá é *Consulta semanal*. Foi uma publicação de um setor da comunidade médica de Madri que convidou Di Benedetto para ser o Presidente de seu Conselho Editorial em 1978, quando a revista entrou no que chamou de seu “2º período”. Trata-se de uma publicação que durou poucos anos mais do que durou o exílio do escritor, dedicada a tratar de assuntos relacionados à saúde, com uma equipe médica prestigiosa da capital espanhola integrando o grupo de Consultores e que possuía uma seção dedicada à cultura, espaço onde o escritor argentino publicou artigos sobre literatura, cinema, teatro, artes plásticas, música, etc³⁸.

O primeiro texto de Di Benedetto publicado em *Consulta* que Mauro Caponi registrou é datado em 17 de novembro de 1978 e o último foi de 16 de dezembro de 1983, sendo que em 1984 retornou à Argentina. Além de observarmos algumas mudanças em relação aos textos publicados antes do exílio (que comento mais

³⁶ Emilio Fluixá foi advogado, militante peronista, ministro do governador justicialista de Mendoza, Carlos Horacio Evans, e foi um dos que apresentou o recurso de amparo para que o presidente Néstor Kirchner retirara as fotos de Jorge Rafael Videla, Leopoldo Fortunato Galtieri e Roberto Viola (os três presidentes das Juntas Militares que governaram entre 1976 e 1983) da galeria de presidentes argentinos da Casa Rosada, sede do governo do país.

³⁷ “Él decía que tenía una hermana y tres hermanos”, em: *Los Andes*, 7 de outubro de 2006.

³⁸ A outra revista com a que colaborou na Espanha foi *Arteguia*. Di Benedetto trabalhou com a equipe editorial dessa revista durante dois anos e nela publicou alguns artigos.

adiante), a surpreende descoberta que Mauro Caponi fez foi que o escritor inaugurou uma série de pseudônimos para assinar algumas matérias, sendo esta a primeira vez em sua carreira que recorre a esse procedimento. Mauro Caponi conseguiu recuperar quase 400 matérias publicadas pelo escritor durante os cinco anos que ali trabalhou³⁹, assinadas com seu nome e os pseudônimos que Caponi imediatamente suspeitou serem todos dele posto que “depois da sua saída da revista não voltaram a aparecer, assim como tampouco durante a temporada que passou em New Hampshire, nos Estados Unidos”⁴⁰.

Até o momento, não temos conseguido avançar na verificação se todos esses pseudônimos correspondem realmente a Di Benedetto, porém suspeitamos que sim. No entanto, por prudência, e até consultar algumas fontes que se encontram em Buenos Aires e Madri, aqui sustento que, com certeza, ao menos três deles são pseudônimos do autor mendocino, me apoiando no mesmo procedimento que segui para verificar a sua autoria das crônicas que escreveu na sua juventude, quando cubriu o trágico e devastador terremoto de San Juan, na Argentina, em 1944⁴¹: o estilo. Desse modo, aqui reúno os textos efetivamente assinados com o nome dele e os assinados com três de seus pseudônimos: Greco, Ben Simple e Numa. Este último é o mesmo com o qual assinou a dedicatória da edição de *Grot* a sua mãe, Sara Fisígaro, em 1958 (Ver Ilustrações N° 26 e 27, em Anexos).

Se poderia pensar que o uso do recurso a pseudônimos se deveu à intenção de se ocultar como autor, preservando seu nome, não desejando oferecê-lo a uma autoria com a qual não queria se comprometer por questões de estilo e qualidade escritural ou mesmo políticas. Porém, observando com atenção a qualidade, os temas e o cuidado de cada texto, se percebe que todos os assinados com seu nome e os assinados Greco, Numa e Ben Simple seguem o mesmo padrão e estilo. Também, excetuando a matéria que publicou em *El país* que comento adiante, não há nenhuma outra que se refera a questões políticas de modo direto, pois bem sabemos que todo texto é, em última instância, uma tomada de posição política. Desse modo, somos obrigados a especular que Di Benedetto desejou preservar seu

³⁹ É importante enfatizar que esse corpus nunca antes fora recuperado. Mauro Caponi foi o primeiro em realizar o trabalho de recuperação integral desses materiais sendo que esse foi um dos objetivos que definimos para o seu doutorado sanduíche na Espanha, orientado por mim e supervisionado pelo professor Eduardo Becerra, da Universidad Autónoma de Madri.

⁴⁰ Observação de Mauro Caponi.

⁴¹ Ver: DI BENEDETTO, Antonio. *Escritos periodísticos*, pp. 82-90.

nome para que este não ocupasse todos os espaços da revista destinados à cultura, dando a impressão de não possuir uma equipe de reporteres, como aconteceu quando foi “Jefe de Sección” e diretor de *Los Andes*. *Consulta* foi uma revista semanal e Di Benedetto escreveu mais de um artigo por número, somando, às vezes, até três ou quatro na mesma edição, ocupando todo o espaço de cultura da revista apesar de ter tido colaboradores importantes, tal como o jornalista argentino, Ambrosio García Lao, quem assina algumas matérias⁴².

As assinaturas de seus textos variaram entre o seu nome completo, a inicial de seu nome seguida de seu sobrenome completo: A. Di Benedetto; as iniciais de todo seu nome: A. D. B., e os pseudônimos: Greco; Rigoletto; Ben Simple; Numa; Ben Turpin; Dito Serrao e Ditto. Mas a sua função nessa publicação não foi somente a de repórter, também, como outrora, ocupou funções de chefia, como a de presidir o Conselho Editorial, cargo que lhe deu certa hierarquia na empresa e também lhe exigiu muita responsabilidade, posto que grande parte do que ali se publicava passava pela sua aprovação ou não. A linha editorial da revista foi definida pelo conjunto do Conselho, porém, a aplicação dessa linha a cada edição correspondeu a seu diretor. É comum ver o escritor em fotografias de atos oficiais, reuniões, cerimônias da empresa da revista (Ver Ilustração Nº 28 em Anexos), junto à cúpula de sua administração, tal como aconteceu em várias edições de *Los Andes*. Esses dados e o tom dos artigos que publicou em *Consulta* autorizam a especular que Di Benedetto ocupou um lugar privilegiado e se sentiu à vontade numa publicação bastante ousada que, naturalmente, esteve financiada pela indústria farmacéutica, com uma importante quantidade de anúncios de fármacos a cada edição.

É curioso que nas entrevistas que Di Benedetto concedeu depois de seu retorno do exílio não haja registros mais elucidativos de sua passagem nada secundária por *Consulta semanal*. O seu trabalho de cinco anos em *Consulta* rendeu muitas matérias, muita produção. Esta descoberta vai absolutamente na contramão daqueles que sustentaram, muitas vezes alimentados pelas entrevistas concedidas pelo próprio autor, uma ideia de seu exílio marcado principalmente pela pobreza, o desamparo e a depressão. A quantidade de textos por ele publicados nesse período atesta, ao menos, muito trabalho. E nas fotografias publicadas na revista, volta a

⁴²Ambrosio García Lao nasceu na província de Buenos Aires mas morou em Mendoza onde teve uma destacada atividade como jornalista do Canal 7 de televisão organizando um dos pioneiros “telenoticieros” argentinos.

aparecer um Di Benedetto de roupas clássicas, muito bem vestido, com seus ternos e gravatas impecáveis, tais como os da época de *Los Andes*, em Mendoza.

Consulta semanal foi fundada por Salomón Lerner Mutzmajer (Ver Ilustração Nº 29, em Anexos), um argentino de família judaica vinda da Rússia no final do século XIX que se instalou num povoado ao Norte da província de Santa Fe, na Argentina. Nascido em 1929, em 1955, Lerner se mudou para Bogotá e ali, três anos mais tarde, fundou a sua primeira livraria, a qual existe até hoje, administrada pelo seu filho, Rubén Lerner. Dez anos mais tarde, a sua livraria chegou a ter mais de 160.000 livros, tornando-se referência incontornável na Bogotá letrada. Lerner foi amigo de Gabriel García Márquez, Fernando Botero e importantes intelectuais da época como também de médicos, advogados, empresários, etc., ampliando seus negócios até se mudar a Madri, onde abriu a empresa de edições Edilerner que é a que publicou *Consulta semanal*. Porém, antes, em Bogotá, Salomón Lerner já tinha fundado uma revista dedicada à saúde, a *Tribuna Médica*, primeira revista colombiana de divulgação científica que se tornou conhecida em todo o continente. Foi ele, esse empresário argentino-colombiano, quem convidou Antonio Di Benedetto a ocupar o maior cargo jornalístico daquela revista espanhola que, naturalmente, estava muito distante do que significou a experiência do escritor no jornal *Los Andes* de sua Mendoza natal.

Inovadora, a revista se dedicou a temas de saúde dos mais variados mas também alimentou de modo bastante vanguardista temas polémicos como o aborto ou o segredo médico, e outros como a “terceira idade”, por exemplo. Para elaborar as matérias sobre esses temas eram realizadas reuniões da equipes jornalística e médica da revista com convidados especialistas nos temas abordados. Essas reuniões ficaram registradas em fotografias que ilustram as matérias onde se vê a Di Benedetto ocupando a cabeceira da grande mesa desde a qual presidia as sessões que lhe davam garantias de poderem sair matérias com subsídios de profissionais competentes e embasamentos jurídicos, médicos, sociológicos, etc, dependendo dos temas tratados.

No Nº 1 da II Época, que é quando Di Benedetto inicia seu trabalho na revista, aparece um brevíssimo Editorial onde se comunica que “Consulta semanal será, sobre todo y ante todo, periodismo médico”, o que significa que toda ela, excetuando as seções dedicadas à cultura, está dirigida a assuntos relacionados à

saúde. Nessa primeira edição, Di Benedetto publica um estranho texto que se titula “Jorge Luis Borges: elogio de la sombra” e no cabeçalho explica:

Esta es una sección hecha por y para el paciente, pero dirigida al médico. El enfermo ilustre puede contarnos en esta página cuál es su dolor, cuál su limitación, cómo su propia patología ha afectado a su producción profesional. Comenzamos en este número con Borges, un hombre de letras, mil veces a la puerta del Nobel, que apenas consigue ver otra cosa que sombras. De sus mismos textos, dedicados a su ceguera, hemos sacado su versión de la enfermedad que le afecta. Hemos trazado un relato sincero que está escrito, redactado, tal y como Borges pueda hacerlo. (CONSULTA, 17 de noviembre de 1978)

O texto em questão é uma imitação de Borges com uma miscelânea de frases que ele pronunciara ou escrevera a propósito de sua cegueira. Foi uma forma de homenagear o escritor que o mendocino mais admirou e quem lhe concedeu a primeira entrevista importante de sua carreira, que publicou em *Los Andes*⁴³, logo depois de ter saído *Zama* em Buenos Aires, no ano 1956. Essa escolha envolve, sem dúvidas, uma toma de posição cultural, pois muito bem poderia ter escolhido um escritor espanhol para iniciar essa nova fase da revista.

Tengo un poco de miedo, no sé a qué

“Tengo un poco de miedo, no sé a qué. Un miedo que nació con la partida obligatoria y violenta hacia aquí, después de la cárcel, y que no sé si se acabaría con el regreso. Ese miedo es la substancia del exilio que me toca vivir. Y las palabras, la única manera de conjurarlo”, escreveu Daniel Moyano⁴⁴, a propósito de seu exílio na Espanha onde chegou no dia 8 de junho de 1976 e onde morou até a sua morte, em 1º de julho de 1992. O medo e a paranoia constantes são, sim, sequelas do cárcere e do exílio políticos. E isso Di Benedetto o conhecia muito bem. Os motivos que levaram o escritor a retornar a seu país penso estarem relacionados a seus

⁴³ Ver: “Título de doctor honoris causa se dará hoy en Mendoza a Borges”, In: DI BENEDETTO, Antonio. *Escritos periodísticos*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2016, pp. 91-94.

⁴⁴ Ver em: http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/lenguaje-y-exilio/html/118fd950-a101-11e1-b1fb-00163ebf5e63_2.html#I_0 (Consultado em 28/04/2019 às 14h15).

projetos literários, seus desejos, seus sonhos de ainda poder recuperar algo, um pouco, daquilo que conseguira em momentos como nos que escreveu “Caballo en el salitral” ou “Aballay” ou *Zama* ou “El juicio de Dios” porque a língua, sabemos, é um evento social, cultural, político e não é o mesmo escrever em castelhano na Espanha que na Argentina. No entanto, são evidentes o desgaste, a melancolia e o medo paranoico que Di Benedetto sentiu ao retornar a um país no qual ainda estavam demasiado abertas as feridas provocadas pela violenta repressão e o terror do Estado. Além disso, a sua reinserção no país se deu numa cidade que ele sempre sentiu alheia, Buenos Aires. Mendoza reagiu demasiado tarde ao retorno de seu escritor maior e recém em 1986, a Universidade Nacional de Cuyo lhe outorgou o Doutorado Honoris Causa, que não chegou a receber porque morreu antes.

A sua situação profissional poderia não ter sido das melhores em *Consulta semanal*, posto que se tratou de uma revista com interesses editoriais muito diferentes dos que motivaram a vida jornalística do autor. Porém, ele tinha estabilidade laboral e ocupava o maior cargo da publicação. Desde esse lugar, Di Benedetto escreveu crônicas, resenhas, críticas sobre literatura, teatro, cinema e artes plásticas em um tom entusiasmado, visivelmente a vontade nos temas tratados e muitas vezes festivo.

Os escritos jornalísticos do mendocino publicados na Argentina que compilei em livro são aqueles que levam a sua assinatura e muitas vezes foram resultado de suas viagens como enviado especial tanto de *Los Andes* como de outros jornais com os que colaborou, notadamente *La Prensa* de Buenos Aires. O último texto que recuperei assinado por ele e publicado enquanto ainda residia no seu país foi “Julio Cortázar: ‘Mendoza, puerta de mi casa...’”, que apareceu em *Los Andes* no dia 11 de março de 1973 (DI BENEDETTO, 2016, pp. 414-417). Depois houve uma interrupção até o dia 5 de abril de 1981, quando, já morando na Espanha, saiu a sua primeira *Carta de Europa*, “García Lorca a la torera” em *La Prensa*. A essa matéria lhe seguem mais nove textos enviados a diferentes publicações: *Clarín*, *La Prensa*, *El periodista* e *Diario Mendoza*, esta última datada em 12 de janeiro de 1986.

A seleção de escritos que Antonio Di Benedetto publicou na Espanha que aqui apresento consiste em sessenta e cinco textos aparecidos em *Consulta semanal*, quatro, na revista *Arteguia* e um, no jornal *El país*. Fora a matéria publicada em *El país*, nenhuma outra trata da repressão na Argentina. A passagem de Di Benedetto

por *Consulta semanal* não é um dado menor, não é um evento para ter sido tão pouco levado em conta pelos seus críticos. Foram cinco anos de intenso trabalho como chefe de redação, como repórter e como cronista. Foram quase 400 matérias por ele escritas e publicadas. Cada semana, Di Benedetto devia assistir peças de teatro, filmes, espetáculos de dança, vernissages, ler novas publicações de livros, dirigir reuniões de pauta, distribuir trabalhos, viajar, às vezes, a outras províncias espanholas, receber consultores especiais para assessorarem alguns temas, etc. Se tratou de uma vida intensa que, incluiu reedições de suas obras, como *Absurdos* em 1978, *Zama* em 1979, *Caballo en el salitral* em 1981 e *Cuentos del exilio* em 1983. O escritor também viajou por alguns países da Europa em 1977, viajou a Estados Unidos e Venezuela em 1981, a Guatemala em 1982, a Paris em 1983.

Em New Hampshire, onde começou a escrever *Sombras nada más...* ficou de outubro de 1981 a março de 1982, com uma breve interrupção para uma viagem a Guatemala. Em 1979 viajou a Canarias para participar do famoso “I Congreso internacional de escritores de lengua española” que, já desde a sua abertura, no dia 5 de junho daquele ano, foi marcado por curiosidades e contratemplos, além, é claro, de participações memoráveis. Por exemplo, o diretor da Real Academia Espanhola, Dámaso Alonso, não compareceu para abrir o evento, tal como todos o esperavam, porém, dias depois participou com uma conferência onde explanou a sua preocupação com a fragmentação do espanhol, falado em vinte países por mais de 250 milhões de pessoas, naquele momento. Presidente do Congresso, Juan Carlos Onetti, protagonizou algo que ficou na memória de todos: se negou a participar nos atos previstos reclinando-se no seu quarto do hotel para ler e nem seus prezados amigos espanhóis, Félix Grande e Luis Rosales, conseguiram tira-lo dali. As impressões Di Benedetto sobre o congresso foram publicadas em *Consulta* no dia 29 de junho sob o título “Memorial de Canarias. Invasión de escritores y tenaz defensa guanche”, assinado por Ben Simple, um dos textos selecionados que reproduzimos aqui. Se trata de uma crónica bem-humorada onde prevalece um tom de matéria mais para uma seção de “comportamento” que de “cultura”, algo que também é possível ler em suas matérias publicadas antes do exílio. Eventos culturais como o mencionado congresso e coberturas de festivais de cinema receberam esse tipo de tratamento do autor. Destaque merecem as palavras que Di Benedetto dedica a Juan Rulfo quem foi admirado pelos escritores de sua geração e conhecido por sua inclinação ao silêncio e à austeridade. Assim se refere a ele:

“Juan (o Pedro) Rulfo es un ser interior, que anda por el mundo (el páramo) y, como lo apuntó el corresponsal de *El País*. A veces sonrío (pero, agreguemos, no a la vida)”.

Em “Goya y Picasso, Alberti y Salvat”, do dia 9 de março de 1979, também assinado Ben Simple, Di Benedetto faz um sentido elogio a Rafael Alberti, quem passou trinta e sete anos exilado na Argentina, aonde chega em 1940, regressando a Espanha em 1977:

El poeta anduvo en el exilio cuarenta años, con su drama personal a cuestas. El drama teatral, “Noche de guerra...” es hijo del exilio y nació afuera, lejos, en América, como tantos vástagos de la sangre española. Tiene más o menos mitad de edad de lo que duró el destierro del padre.

Como Ben Simple, o autor também publicou um comentário sobre o livro do brasileiro Eric Nepomuceno em: “*Hemingway: Madrid no era una fiesta*. Aquel, que fascinado por España...” no dia 16 de março de 1979. O livro, publicado pela editora Altalena, saiu por uma coleção dirigida por Héctor Tizón, escritor argentino nascido em Jujuy e admirado por Nepomuceno assim como Juan Rulfo, com quem o brasileiro manteve uma longa e estreita amizade.

Já, dos escritos assinados com seu nome, merece destaque a sua resenha “Poesía fílmica. Cuando suecos se escribe con Z”, do filme do italiano Ermanno Olmi, *L'Albero degli zoccoli*, traduzido ao espanhol *El árbol de los zuecos* (em português *A árvore dos tamancos*), ganhador da Palma de Ouro do Festival de Cannes de 1978. Trata-se de um texto que se diferencia notadamente de outros publicados na mesma época em jornais de grande circulação como, por exemplo, *El país* de Espanha. Di Benedetto destaca o tom poético do filme e o tratamento emotivo que este tem, aproveitando o espaço que a revista lhe oferece para enfatizar questões mais de fundo e menos superficiais ou dispensáveis. Ou seja, prefere menos informação e mais opinião.

Mas, talvez, sejam as matérias que lhe dedicou às artes plásticas as que mais chamam a atenção nesta fase de sua escrita jornalística. Conhecemos bem a admiração e o interesse de Di Benedetto pelo cinema. Ele chegou a escrever várias críticas e acompanhar vários festivais nacionais e internacionais, como o de Cannes, São Sebastião e Mar del Plata, entre outros. Porém, na fase madrilenha chama a

atenção a grande quantidade de matérias dedicadas às artes plásticas, principalmente à pintura. Esta descoberta nos sugere voltar o olhar àquele Di Benedetto que em 1961 viaja a Córdoba, na Argentina, em busca dos rastros do extraordinário Fernando Fader e escreve uma das melhores crônicas de sua fase mendocina: “Fader de la sierra y la soledad”, publicada em *Los Andes*⁴⁵ e ilustrada com uma série de fotografias de Pedro Suzarte, fotógrafo daquele jornal durante trinta anos (Ver Ilustração N° 30. em Anexos). Na crônica, Di Benedetto descreve as paragens das serras cordobesas que Fader pintou com um texto poético que recria o ambiente melancólico, solitário e silencioso de suas pinturas na última fase de sua vida, passada naquele lugar: “En Ischilín está su muerte (su tumba) y en Loza Corral su vida (su casa)” (DI BENEDETTO, 2016, p. 233).

Em Madri, o escritor teve a oportunidade de visitar grandes exposições como as de Salvador Dalí, titulada “Dalí en plenitud” da que faz a seguinte descrição:

En la obra de Dalí abundan o, al menos, no faltan: los huevos cascados, los relojes blandos, las ventanas, las Teresas, las máquinas, las alusiones (siquiera en los títulos) al atomismo y lo cósmico. Y en ello cabe, por cierto, el hormiguero que comparte con otras cosas animadas el riego de los cuadros de Dalí. Donde tampoco están olvidados los frutos del mar, especialmente en la obra de amplias dimensiones “La pesca del atún”, y otros bichos de familias diversas, desde los escorpiones a representantes del ganado menor, aunque siempre dando de ellos más bien una muestra, un índice, una porción y nada más, como se puede cotejar viendo el cuadro “Retrato de Gala con dos chuletas de cordero en equilibrio sobre el hombro”, pintado en 1933.

Di Benedetto dedica longas matérias escritas em tom por vezes bem-humorado ao dadaísmo, ao pontilhismo, ao impressionismo, temas que visivelmente lhe despertaram grande interesse. Sobre o impressionismo ele explora, entre vários outros assuntos, aquele que foi de interesse de Merlau-Ponty quando este se interrogava se Cézanne não teria se perguntado “si la novedad de su pintura

⁴⁵ Ver: DI BENEDETTO, 2016, pp. 233-235.

no provendría de un defecto de sus ojos, si toda su vida no habría estado cimentada sobre un accidente de su cuerpo”? (MERLAU-PONTY, 2000, p. 33). O mendocino tituló a sua matéria: “El arte impresionista. ¿Pudo ser generado por un problema de salud visual?” e chamou de “enunciado de uma suspeita” a hipótese que descreve com um tom jocoso: “Porque lo que se trata de establecer es si Monet para pintar usaba gafas o, careciendo de ellas, debía realizar extraordinarios esfuerzos de aproximación a los objetos a fin de verlos bien. Tal planteamiento en virtud de que la sospecha – o intuición no desarrollada – insiste en que los primeros impresionistas, o alguno de ellos, eran miopes”. Também dedica matérias a Ramón Casas, Fernand Leger, Goya, Murillo, Modigliani, Pierre Bonnard, Matisse, Jorge Ludueña, etc. A maioria das matérias sobre artes plásticas estão assinadas com seu nome.

A seguir, apresento sessenta e cinco matérias publicadas entre 1978 e 1983 em *Consulta semanal* e *Arteguia*, das mais de quatrocentas escritas no exílio, escolhidas pelos diversos temas tratados e não descartando brevíssimos textos que dão conta dos pequenos espaços que o autor devia preencher em *Consulta* para fechar a edição de cada semana. Se entende, então, que a sua atividade profissional em Madri não consistiu na de um escritor convidado a apenas escrever crônicas e sim na de um jornalista diretor de uma revista que devia se encarregar de definir pautas, distribuir tarefas, cuidar da qualidade das diversas matérias que se publicariam, definir as manchetes, enfim, fechar cada edição semanal. Dessas atividades e do legado escrito que Di Benedetto deixou principalmente em *Consulta semanal*, ele quase nunca falou nas diversas entrevistas que lhe foram feitas depois de retornar do exílio. Trata-se de um silêncio mais do que sugestivo.

PODE-SE CONCLUIR?

Como alertamos desde o início, este trabalho seguiu uma orientação ensaística que assume o fragmento como modo de apresentar um problema que demandaria, sem dúvidas, uma pesquisa “interminável”. Então, apresentei aqui fragmentos de um problema que leio desde três lugares escolhidos porque os considero essenciais para alargar os horizontes de leitura de temas complexos que, necessariamente, se entrecruzam e não podem ser nem obviados por medo ao “lugar comum”, nem incorporados com simplicidade e ingenuidade. Me refiro aos temas dos exílios, das biografias e dos arquivos. Perante a complexidades de tais temas, também foi necessário operar recortes dolorosos e difíceis, mas que me possibilitaram uma certa focalização que evita o meramente historiográfico e transita entre a especulação, a análise textual mas também incorpora dados das forças, tanto históricas quanto teóricas, que interagem em momentos cruciais da época em que Di Benedetto escreveu seus textos.

Para me organizar escolhi três lugares que chamo de topoi. O primeiro topos abordado foi o do exílio, entendido como situação existencial e também como castigo político. A ele associo o modo de escrita literária de Di Benedetto que, segundo entendo, potencia a produção de uma literatura que faz do texto um lugar de desertificação, rejeitando uma linguagem barroca, uma retórica florida, uma sintaxe explicativa e uma redação pedagógica. A sua linguagem não precisa de nada mais do que a palavra justa, breve, cortante, naquele limite da representação, limiar da vida e da morte, como é o deserto de sua terra. Nesse topos questionei a ideia de que a sua literatura responderia a programas e demandas existencialistas e proponho que ela teria sofrido o impacto radical da crise da linguagem e da representação, da virada linguística do século XX e da crise da *humanitas*, entendendo que qualquer salvação radical teria que passar por um *fora* do poder e da linguagem ao qual não teríamos acesso. Talvez seja essa a causa de algo como um “sentimento de culpa” que muitos críticos apontaram em sua literatura, mas sem identificar a origem ou simplificando tão complexa questão para enquadrá-la dentro do que eles consideram uma “biografia”.

No segundo topos, tentei me concentrar numa leitura *otobiográfica* dos escritos do exílio de Di Benedetto, tentando identificar o corpus que, efetivamente, ele produziu no exterior para contribuir à não propagação de equívocos em relação a esse tema. Desse modo, comentei algumas reescrituras destacando as mudanças que operou em alguns contos incluídos em *Cuentos del exilio*, que, na verdade não foram escritos no desterro. Mais tarde, me detive em sua obra maior dessa fase, *Sombras nada más...*, tentando observar principalmente duas questões. Esse romance pertenceria a uma transição entre o que Josefina Ludmer entendeu como literaturas autónomas e literaturas pós-autónomas. Também, refuto a ideia de que ele seja autobiográfico ou sequer um “ato” ou “cena” autobiográfica, representando esse romance, justamente, a impossibilidade de uma autobiografia. Primeiro, porque penso que Di Benedetto, assim como vários outros autores contemporâneos seus, como Juan Rulfo, Juan Carlos Onetti e Héctor Tizón, para mencionar apenas três, desconfiaram do gênero ao ponto de nunca pensarem na possibilidade de escreverem uma “autobiografia”. E, em segundo lugar, mas não menos importante, cabe perguntar: seria possível a autobiografia de um sobrevivente? Se esquece, por acaso, que o romance foi escrito depois do cárcere, da tortura e da privação do seu solo? Lido com atenção, como poderia se sustentar que *Sombras nada más...* poderia ser a autobiografia da vida de um escritor e de um jornalista com o grau de complexidade de Di Benedetto, de alguém que teve que lidar com a difícil situação de dirigir um dos maiores jornais conservadores do interior da Argentina sendo, ao mesmo tempo, um dos escritores mais importantes e renovadores da literatura do seu país e, também, ao mesmo tempo, escrevendo para jornais com uma linguagem profundamente nova e surpreendente? O lugar de Di Benedetto como escritor profundamente renovador da literatura hispano-americana e, ao mesmo tempo, como diretor de um jornal conservador que, no entanto, tentou manter-se leal a seu ideário libertário e democrático e a seus princípios éticos no exercício da sua profissão de jornalista, é um tema denso e demanda uma reflexão complexa que muito pouco tem a ver com a figura de Emanuel d’Aosta.

No terceiro topos, expliquei algo do trabalho de arquivos que viemos realizando, destacando a atividade de Di Benedetto como jornalista que iniciei em 2014 e que culminará com a edição dos textos para meios de comunicação que escreveu no exílio, materiais completamente inéditos em livro e desconhecidos pela maioria de seus críticos. Apresentei aqui um recorte de sessenta e cinco matérias

publicadas pelo escritor em Madri que revelam, essencialmente, uma continuidade de seu estilo tão peculiar de escrever textos jornalísticos que em seus inícios, na Argentina da década de 1950, resultou extraordinariamente inovador e assombroso. Esse estilo se manteve ao longo de toda a sua vida produtiva e nem sequer o exílio político, a dolorosa experiência do cárcere e da tortura, a privação de retornar a seu país durante sete anos, conseguiram modificar. Di Benedetto consagrou muitas horas de seus anos de exilado à atividade jornalística e seu estilo sofisticado de enunciação, seu laconismo, seu modo indireto e pouco didático de escrever para o grande público leitor de meios massivos de comunicação continuou a ser praticamente o mesmo de seus anos dourados na Argentina, entre as décadas de 1950 até a metade da década de 1970. Houve, obviamente, um amadurecimento do texto e a influência das circunstâncias que facilitaram uma grande dedicação a temas culturais e também a situação muito mais central, culturalmente falando, de uma cidade como Madri, tão distante da situação marginal da Mendoza de Di Benedetto. É notório que a sua sintaxe, o seu laconismo, a sua falta de interesse em uma escrita pedagógica, suas elipses, a ausência de dados que ajudem o leitor a se localizar melhor e, assim, entender melhor o texto, enfim, a sua aversão aos didatismos, que já eram evidentes nos seus escritos para jornais publicados na Argentina antes do desterro, se mantêm na sua fase madrilenha, mas agora num texto mais maduro, menos hostil, de certo modo, que os textos da fase mendocina.

No entanto, percebo tentativas de tornar seu texto mais adequado às demandas de um leitor não argentino em seus escritos ficcionais. Essas tentativas não me parecem que se repitam em seus escritos jornalísticos. A densidade, o impacto de estranhamento, a desertificação do texto ficcional, que caracterizam a sua fase argentina, não se repetem na sua fase madrilenha em seus textos ficcionais com a intensidade que os caracterizou nos anos anteriores ao golpe militar de 1976. Sobre os motivos poderíamos especular, e muito. E essa necessidade de especulação abre uma nova fase da pesquisa que possa avançar, a partir dos dados e das leituras aqui apresentadas. Mas, por enquanto, apenas vou propor que a literatura, aquela estranha instituição que permitiria dizer tudo, como queria Derrida, exige, ao mesmo tempo, e por isso mesmo, algum tipo de fé ou de esperança, algo que elimine, nem que seja enquanto se escreve, o gesto descrente. Penso que o desterro e as humilhações sofridas provocam feridas que a literatura não ignora na hora do encontro, que sempre é amoroso, de desejo e espera. Também, uma literatura é

muito mais do que o gesto individual de criação, é um envolvimento passional, desejante, festivo com os outros, com os que estão junto em alguma *Gran Cosa*, que seja esta a militância, a resistência, a invenção de uma nova linguagem, algo que concite o outro. No exílio, não há comunhão e, se a há, é contingencial. Alguns conseguem conviver com isso e fazer dessa realidade força criativa. Mas as literaturas dos exílios podem perder o poder subversivo das décadas de 1960 e 1970, tornando-se um espaço onde se coloca em causa o valor social e o valor literário. O exílio, com seu feroz aviso de não expiração, de não vencimento, de eternidade, pode motivar uma reformulação poética dos textos, chegando a contribuir com um deslocamento ou estremecimento do sistema literário, tornando-se, desse modo, um dispositivo que é necessário levar em conta na hora da leitura.

BIBLIOGRAFIA

- ACOSTA, Monto José. *Periodismo y literatura*. Madrid, Guaderrama, 1973.
- ADORNO, Theodor. *Televisión y cultura de masas*. Córdoba, Eudecor, 1966.
- AGAMBEM, Giorgio. *A linguagem e a morte*. Trad. Henrique Burigo. Belo Horizonte, Editora da UFMG, 2006.
- AGAMBEM, Giorgio. “La inmanencia absoluta”, In: ALLIEZ, Eric (et alle) *Gilles Deleuze. Una vida filosófica*. Paris, Institut Synthélabo, 1998, e Revista *Sé cauto e* Revista *Euphorion*, Colombia, 2002.
- AGUILERA, Octavio. *La literatura en el periodismo y otros estudios en torno a la libertad y el mensaje informativo*. Madrid, Paraninfo, 1992.
- ALTAMIRANO, Carlos, SARLO, Beatriz. *Literatura y sociedad*. Buenos Aires, Hachette, 1983.
- ANTELO, Raul. *Algaravia: discursos de nação*. Florianópolis, EDUFSC, 2010, 2º edição revisada.
- ANTELO, Raul. *Crítica acéfala*. Buenos Aires, Grumo, 2008.
- ANTELO, Raul. *Archifilologías latinoamericanas. Lecturas tras el agotamiento*. Córdoba, Eduvim, 2015.
- ANTELO, Raul. “El glosador”. In: REALES, Liliana (org.). *Homenaje a Antonio Di Benedetto*. Mendoza, Facultad de Filosofía y letras, UNCuyo, 2017, pp. 29-47.
- ASTRADA, Carlos. *Metafísica de la pampa*. Buenos Aires, Biblioteca Nacional, 2007.
- ATORRESI, Ana. *Los géneros periodísticos* (Antología), Buenos Aires, Colihue, 1996.
- BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Trad. Antonio Gonçalves. Lisboa, Ed. 70, 1987.
- BARTHES, Roland. *Preparação do romance*. São Paulo, Martins Fontes, 2005.
- BECERRA, Eduardo, MILLARES, Selena, FERNÁNDEZ, Teodosio. *Historia de la literatura hispanoamericana*. Madrid, Editorial Universitas, 1995.
- BECERRA, Eduardo y PIGLIA, Ricardo. *El arquero inmóvil. Nuevas poéticas sobre el cuento*. Madrid. Páginas de Espuma, 2006.
- BECERRA, Eduardo. “Juan Carlos Onetti: la imaginación siempre exiliada”, In: REALES, Liliana e FERRO, Roberto (orgs.). *Os anos de Onetti na Espanha*. Florianópolis, Letras Contemporâneas, 2010.
- BENJAMIN, Walter. *Magia, técnica, arte e política*. São Paulo, Brasiliense, 1994.

- BENJAMIN, Walter. *Origem do drama trágico alemão*. Belo Horizonte, Autêntica, 2011.
- BENNINGTON, Geoffrey e DERRIDA, Jacques. *Jacques Derrida*. Trad. Anamaria Skinner. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1996.
- BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro, Rocco, 1987.
- BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. São Paulo, Martins Fontes, 2005.
- BORELLO, Rodolfo. “La literatura mendocina 1940-1962”, in: *Revista Artes y Letras Argentinas*. Fondo Nacional de las Artes, Año III, N° 14, marzo, 1962.
- BORGES, Jorge Luis. *Obras completas, 1923-1972*. Buenos Aires, Emece, 1974.
- BORGES, Jorge Luis. *Prosa*. Barcelona, Círculo de Lectores, 1985.
- BRACAMONTE, Jorge. “Espiral del sujeto e historización. Entre “Aballay” y Zama”. In: REALES, Liliana (edit.). *Homenaje a Antonio Di Benedetto*. Mendoza, Edifyl, 2017.
- CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira. Momentos decisivos*. Rio de Janeiro, Ouro sobre Azul, 20012.
- CAPONI, Mauro Enrico. A fragmentação da identidade em Zama: uma leitura genealógica. Orientadora, Liliana Reales, 2015. UFSC. Florianópolis, 2018.
- CATTAROSI Arana, Nelly. *Literatura de Mendoza. Historia documentada desde sus orígenes a la actualidad 1820-1980*. Mendoza, Inca, 1982.
- CATTAROSI Arana, Nelly. *Antonio Di Benedetto. “Casi” memorias*. Mendoza, Ediciones Culturales, s/d.
- CORREAS, Jaime. “Aportes documentales para una biografía futura de Antonio Di Benedetto”. In: REALES, Liliana (org.). *Homenaje a Antonio Di Benedetto*. Mendoza, Facultad de Filosofía y letras, UNCuyo, 2017, pp. 167-179.
- CHEJFEC, Sergio. “Lo inesperado en la novela (Sobre *Sombras nada más...*)”, in: *Punto de vista* N° 24, Buenos Aires, agosto/octubre, 1985.
- DELGADILLO, Diego Florez. *Sombras, nada más... ou o esgotamento de uma escrita*. Orientadora, Liliana Reales, 2018. 116 p. UFSC. Florianópolis, 2018.
- DEL RÍO REYNAGA, Julio. *Teoría y práctica de los géneros periodísticos informativos*. México, Diana, 1991.
- DE MAN, Paul. *Alegorias da leitura*. Trad. Lenita R. Esteves. Rio de Janeiro, Imago, 1996.

- DÉOTTE, Jean-Louis. *La época de los aparatos*. Trad. Antonio Oviedo. Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2013.
- DERRIDA, Jaques. *Gramatología*. São Paulo, Perspectiva, 1999.
- DERRIDA, Jaques. *De la gramatologie*. Paris, Minuit, 1967.
- DERRIDA, Jaques. *Fuerza de ley*. Madrid, Tecnos, 2002.
- DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo. Uma impressão freudiana*. Rio de Janeiro, Relume Dumara, 2001.
- DERRIDA, Jacques. *Os espectros de Marx*. Rio de Janeiro, Relume Dumara, 1994.
- DERRIDA, Jacques. *Aprender por fin a vivir*. Entrevista con Jean Birnhaum. Trad. Nicolás Bersihand. Buenos Aires, Amorrortu, 2006.
- DERRIDA, Jacques. *Otobiografías. La enseñanza de Nietzsche y la política del nombre propio*. Trad. Horacio Pons. Buenos Aires, Amorrortu, 2009.
- DERRIDA, Jacques. *Essa estranha instituição chamada literatura*. Belo Horizonte, Editora da UFMG, 2014.
- DERRIDA, Jacques. *Adeus a Emmanuel Levinas*. São Paulo, Perspectiva, 1997.
- DERRIDA J., FERRER D., Contat M., Rabaté J.-M., Hay L., « Une discussion avec Jacques Derrida. Archive et brouillon. Table ronde du 17 juin 1995 », *Pourquoi la critique génétique ? Méthodes et théories / sous la direction de Michel Contat et Daniel Ferrer*, CNRS Éditions, 1998, p. 189-209.
- DI BENEDETTO, Antonio. *Absurdos*. Barcelona, Pomaire, 1978.
- DI BENEDETTO, Antonio. *Caballo en el salitral*. Barcelona, Bruguera, 1981.
- DI BENEDETTO, Antonio. *Zama*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2016.
- DI BENEDETTO, Antonio. . *Cuentos completos*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2009.
- DI BENEDETTO, Antonio. *El silenciero*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2007.
- DI BENEDETTO, Antonio. *Los suicidas*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2006.
- DI BENEDETTO, Antonio. *El pentágono*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2005.
- DI BENEDETTO, Antonio. *Absurdos*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2004.
- DI BENEDETTO, Antonio. *Declinio y ángel*. Buenos Aires, Gargola, 2006.
- DI BENEDETTO, Antonio. *Sombras nada más...* Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2008.
- DI BENEDETTO, Antonio. *Escritos periodísticos*. Compilación y Prólogo de Liliana Reales. Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2016.

- DI BENEDETTO, Antonio. “Feroces, en una tarde hermosa”, In: *El Urogallo*. Madrid, 1972, pp. 41-45.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ante el tiempo*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2005.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *La exposición como máquina de guerra*. Minerva. Revista del círculo de bellas artes, IV época, n° 16. Madrid, 2011.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. Un pensamiento por alegrías. Entrevista concedidas a Daniel Lesmes. Minerva. Revista del círculo de bellas artes, IV época, n° 30. Madrid, 2018.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Survivance des lucioles*. Paris, Minuit, 2009.
- FERRO, Roberto. *De la literatura y los restos*. Buenos Aires, Líber, 2009.
- FERRO, Roberto. *Los nuevos clásicos*. Buenos Aires, Gente Sur, 1990.
- FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. Trad. Salma Tannus Muchail. São Paulo, Martins Fontes, 1992.
- FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*. Trad. Luis Felipe Baeta Neves. Rio de Janeiro, Forense. 1995.
- FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. Trad. Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo, Loyola, 1998.
- FOUCAULT, Michel. “Los espacios otros”, In: Revista Astrágalo, Año 1997, Número 7. Consultar en: <https://dialnet.unirioja.es/ejemplar/190372>
- FOUCAULT, Michel. *¿Qué es usted, profesor Foucault? Sobre la arqueología y su método*. Trad. Horacio Ons. Buenos Aires, Siglo XXI, 2013.
- FREUD, Sigmund. “Luto e melancolia”, in: *Obras psicológicas completas XIV*. Rio de Janeiro, Imago, 1974, pp. 271-294.
- GASPARINI, Philippe. *Autofiction. Une aventure du langage*. Paris, Seuil, 2008.
- GELÓS, Natalia. *Antonio Di Benedetto, periodista: una historia que pone en tela de juicio el rol de la profesión*. Buenos Aires, Capital Intelectual, 2011.
- GENETTE, Gérard. *Discurso da narrativa*. Trad. Fernando Cabral Martins. Lisboa, Vega, 1971.
- GOMIZ, Lorenzo. *Teoría del periodismo. Cómo se forma el presente*. Buenos Aires, Paidós, 1991.
- GRÉSILLON, Almuth. *Éléments de critique génétique*. Paris, PUF, 1993.
- LORENZ, Günter. *Diálogo con América Latina*. Valparaíso, Pomaire, 1972.

- HAY Louis, Pastor Platero E. (trad.), “Del texto a la escritura”, *Genética textual / introducción, compilación de textos y bibliografía de Emilio Pastor Platero*. Madrid, Arco Libros, “Bibliotheca Philologica. Serie Lecturas”, 2008, p.35-52.
- HAY, Louis (ed.), *Essais de critique génétique*. Paris, Flammarion, 1979.
- HUYSSSEN, Andreas. *Después de la gran división*. Trad. Pablo Gianera. Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2006.
- JITRIK, Noé. *Panorama histórico de la literatura argentina*. Buenos Aires, El Ateneo, 2009.
- JITRIK, Noé. *La nueva promoción*. Mendoza, Biblioteca San Martín, Cuadernos de Versión, 1959.
- JITRIK, Noé. *Producción literaria y producción social*. Buenos Aires, Sudamericana, 1975.
- JITRIK, Noé y LÓPEZ, Silvana. *Transgenericidad. Ensayos críticos*. Buenos Aires, Corregidor, 2015.
- JITRIK, Noé. “Exilios, desplazamientos, narraciones: pasiva gesta de Onetti”, In: REALES, Liliana e FERRO, Roberto (orgs.). *Os anos de Onetti na Espanha*. Florianópolis, Letras Contemporâneas, 2010.
- KIERKEGAARD, Soren. *O conceito de ironia*. Petrópolis, Vozes, 1991
- KIERKEGAARD, Soren. *Temor y temblor*. Madrid, Tecnos, 2007.
- LACOUÉ-LABARTHE, Philippe y NANCY, Jean-Luc. *El absoluto literario. Teoría de la literatura del romanticismo alemán*. Buenos Aires, Eterna cadencia, 2012.
- LARRE BORGES, Ana Inés. “Juan Carlos Onetti: el exilio antes del exilio”, In: REALES, Liliana e FERRO, Roberto (orgs.). *Os anos de Onetti na Espanha*. Florianópolis, Letras Contemporâneas, 2010.
- LEVI, Primo. *Los hundidos y los salvados*. Trad. Pilar Gómez Bedate. Barcelona, Muchnik, 2000.
- LEVINAS, Emmanuel. *Autrement qu'être ou Au delà de l'essence*. Paris, Martinus Nijhoff, 1978.
- LUDMER, Josefina. *Aquí América latina. Una especulación*. Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2010.
- MAIZ, Claudio. *El ensayo latinoamericano*. Mendoza, UNCuyo, 2003.
- NANCY, Jean-Louc. *Le partage des voix*. Paris, Galilée, 1982.

- NANCY, Jean-Louc. “La existencia exiliada”. Trad. Juan Gabriel López Guix. *Archipiélago. Cuadernos de crítica de la cultura* 26-27, pp. 34-40, 1996.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Sentido y sinsentido*. Trad. Narcís Comadira. Barcelona, Península, 2000.
- MIRANDA, Wander Melo. *Corpos escritos*. São Paulo, EDUSO, 2009.
- MUÑIZ-HUBERMAN, Angelina. “Edmond Jabès: exilio, palabra, memoria”. *Revista Cauce*, Centro Virtual Cervantes, N°29, 2016.
<https://cvc.cervantes.es/literatura/cauce/cauce29.htm>
- NÉSPOLO, Jimena. *Ejercicios de pudor*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2004.
- ONETTI, Juan Carlos. *Confesiones de un lector*. Madrid, Alfaguara, 1995.
- ONETTI, Juan Carlos. *Réquiem para Faulkner*. Montevideo, Arca, 1976.
- PREMAT, Julio. *Haroldo Conti et Antonio Di Benedetto. Deux écritures de l'espace*. These de Doctorat. Université de Paris III, Sorbonne Nouvelle, Mars 1992.
- RAMA, Ángel. *Transculturación narrativa en América Latina*. México, Siglo XXI, 1985.
- RAMOS, Jorge Abelardo. *História da nação latino-americana*. Florianópolis, Insular, 2011.
- RAMOS, Graciliano. *Linhas tortas*. Rio de Janeiro, Record, 2005.
- RAMOS, Graciliano. *Memórias do cárcere*. Rio de Janeiro, Record, 2011.
- RAMOS, Ricardo. *Graciliano, retrato fragmentado*. São Paulo, Globo, 2011.
- RANCIÈRE, Jacques. *La palabra muda*. Buenos Aires, Eterna cadencia, 2009.
- REALES, Liliana. *A vigília da escrita. Onetti e a desconstrução*. Florianópolis, Ed. da UFSC, 2009.
- REALES, Liliana (org.). *Homenaje a Antonio Di Benedetto*. Mendoza, Facultad de Filosofía y letras, UNCuyo, 2017.
- REALES, Liliana. “Rastros de una escritura”, In: DI BENEDETTO, Antonio. *Escritos periodísticos*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2016.
- REALES, Liliana e WOLFF, Jorge (orgs.). *O fantasma do outro*. Florianópolis, Cultura e Barbárie, 2017.
- REALES, Liliana “Ironia, estranhamento e infinitização da literatura”, in: REALES, Liliana e CAPELA, Carlos (orgs.). *Arquivos de passagens, paisagens*. Ed. Da UFSC, 2012, pp. 217-227.

- RICOEUR, Paul. *A metáfora viva*. Trad. Dion Davi Macedo. São Paulo, Loyola, 2000.
- RODRÍGUEZ, Fermín. *Un desierto para la nación. La escritura del vacío*. Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2010.
- ROIG, Arturo. *El pensamiento latinoamericano y su aventura*. Buenos Aires, El andariego, 2008.
- ROIG, Arturo. *Los diversos aspectos de la vida cultural de Mendoza entre 1915 y 1940*. Mendoza, Fasanella, 1964.
- ROIG, Arturo. *Breve historia intelectual de Mendoza*. Mendoza, D'Accurzio, 1966.
- SAER, Juan José. *La narración-objeto*. Buenos Aires, Planeta, 1999.
- SAER, Juan José. *El concepto de ficción*. Buenos Aires, Ariel, 1997.
- SAER, Juan José. "Prólogo", in: Di Benedetto, Antonio, *El silenciero*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 1999.
- SALLES, Cecília Almeida. *Gesto inacabado. Processo de criação artística*. São Paulo: Annablume, 1998.
- SANTAMARÍA, Luisa. *El comentario periodístico. Los géneros persuasivos*. Madrid, Paraninfo, 1990.
- SANTIAGO, Silvano. *Em liberdade*. Rio de Janeiro, Rocco, 1994.
- SANTOS, Boaventura de Souza. *Para a revolução democrática da justiça*. São Paulo, Cortez, 2011.
- SARLO, Beatriz. *Escritos sobre literatura argentina*. Buenos Aires, SigloXXI, 2007.
- SARLO, Beatriz. *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*. Buenos Aires, Nueva Visión, 1988.
- SLOTERDIJK, Peter. *Venir al mundo, venir al lenguaje*. Trad. Germás Cano. Valencia, Ore-textos, 2006.
- STEIMBERG, Oscar. *Semiotica de los medios masivos*. Buenos Aires, Atuel, 1993.
- STEINER, Geroge. *Lenguaje y silencio*. Barcelona, Geisa, 2003.
- TARCUS, Horacio. *Diccionario biográfico de la izquierda argentina. De los anarquistas a la nueva izquierda (1870-1976)*. Buenos Aires, Emecé, 2007.
- TRAVERSO, Enzo. *La historia como campo de batalla*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2012.

URIEN BERRI, Jorge. “Antonio Di Benedetto. El autor de la espera”, in: DI BENEDETTO, Antonio. *Escritos periodísticos*, compilado por Liliana Reales. Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2016, p. 586.

VATTIMO, Giovanni. *Ética de la interpretación*. Trad. Teresa Oñate. Barcelona, Paidós, 1991.

VIÑAS, David. *Literatura argentina y realidad política*. De Sarmiento a Cortázar. Buenos Aires, Jorge Alvarez, 1964.

WOLFE, Tom. *El nuevo periodismo*. Barcelona, Anagrama, 1998.

ZIZEK, Slavoj. *Primeiro como tragédia, depois como farsa*. São Paulo, Boitempo, 2008.

ANEXOS

ANEXOS

SEGUNDO TOPOS



VERSIÓN: ASIGNACIÓN SUCESIVA DE UN SUEÑO, CAPA
ILUSTRACIÓN Nº 1

REVISTA "VERSION"

S U M A R I O

FILOSOFIA, ENSAYO Y CRITICA MARTIN HEIDEGGER: El principio del fundamento; ANGEL J. BATTISTESSA: El poema y sus músicas; MIGUEL ANGEL ASTURIAS: Porfirio Barba Jacob; JOSE BIANCO: El teatro de Graham Greene; ERNESTO EPSTEIN: La música en la educación. **POESIA** JORGE ENRIQUE RAMPONI, RAFAEL ALBERTI, ABELARDO VAZQUEZ, JORGE VOCOS LESCANO, CESAR MERMET y DYLAN THOMAS (versión bilingüe). **FICCION** JORGE LUIS BORGES: Everything and nothing; ANTONIO DI BENEDETTO: Asignación sucesiva de un sueño; CONRADO NALE ROXLO: El hombre que vendió el alma al gato. **NOTAS** ADOLFO F. RUIZ DIAZ: Ortega desde su último libro. **BIBLIOGRAFIA** ENRIQUE ZULETA ALVAREZ: Contribución a una bibliografía de la cultura hispanoamericana. **RESEÑA DE LIBROS** por Vicente Cicchitti, Enrique Zuleta Alvarez y Félix della Paolera

OTOÑO 1958

MENDOZA

**VERSIÓN: ASIGNACIÓN SUCESIVA DE UN SUEÑO, SUMÁRIO
ILUSTRACÃO Nº 2**

ASIGNACION SUCESIVA DE UN SUEÑO

Dormido junto a su esposa, el señor de Salta 1410 sueña. Sueña que debe matar.

Ha sido llamado a una oficina y la persona que lo recibe le da órdenes. El moblaje es suntuoso y antiguo. No se puede resistir al dueño de ese despacho imponente. ¿Quién es? Puede ser un ministro. ¿Qué quiere? Dice algo que ahora se entiende mejor: que él tiene que matar. Matar. ¿A quién? El funcionario lo está diciendo y cuando el funcionario habla pareciera que lo hace con rigurosa claridad, pero cuando las palabras llegan al señor de Salta 1410 ya no se entienden tan bien. La víctima designada tiene algo de conocida, pero ¿quién es precisamente? Un nombre, un rostro que no se puede fijar. ¿A quién hay que dar la muerte? El señor de Salta 1410 no pone mucho celo en comprender el encargo, porque algo le dice que es imposible y que él no tendrá que cumplirlo. Sin embargo, no está cómodo ante el funcionario. Ese funcionario que se pronuncia con tanta fluidez y al mismo tiempo con tanta suavidad, tan confiado en su jerarquía y en su dominio, tan seguro de que el señor de Salta 1410 le obedecerá...

Durante el día no piensa en el sueño, no lo recuerda tampoco.

En la segunda noche, soñando, acude puntualmente a una nueva citación del funcionario. Cuando está allí, delante del escritorio de molduras, se pregunta cómo ha llegado. No es, sin embargo, lo que más lo preocupa. Cavila: "¿Otra vez?"... Y ahora se amilana. Presiente que el funcionario insistirá en el mandato y será más enérgico. Tan ciertamente lo ha previsto y tan largo y poderoso ha sido el momento de temor, que ya la reclamación se ha producido y ha sucedido todo. Queda con la orden adentro, atravesada como un mal bocado.

Se despierta. El cuarto permanece oscuro. Todo es muy desagrada-

ble. Enciende el velador. Sí, la esposa está echada a su lado, lo cual no tiene importancia ni lo conforta. Si apaga y vuelve a dormirse, ¿se continuará el sueño? Apaga y se duerme. No sueña más.

En el día hace memoria del sueño. Es algo que destempla, nada más. Porque, se dice el señor de Salta 1410, ¿qué pensar de un sueño? No obstante, le molesta como un negocio inconcluso. No; peor: como un mal-entendido.

Recela de la noche; recela del sueño. Por nada, se dice, sólo porque le fatiga los días.

Encarga a la mujer:

—Si hablo dormido, despertame.

Comprende que ésa no es toda la solución. Debió decirle:

—Si me hablan cuando estoy dormido, despertame.

Pero decir eso sería un disparate.

El sueño de la tercera noche es una reiteración de los anteriores. Pero el señor de Salta 1410 sueña que se ha familiarizado con la situación. Se atreve a discutir la necesidad de matar a esa persona que él sabe y no sabe quién es: “¿Por qué hay que matarlo? ¿Es tan condenable?”. La respuesta o la discusión entre él y el funcionario se pierde en una bruma.

Una bruma que no se despeja en la vigilia y lo obliga a interrogarse: ¿conoce, realmente, al hombre que los sueños han elegido para que perezca por su mano? Casi podría contestarse que sí, que es alguien 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; sabe 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 vereda. El señor de Salta 1410 sospecha que, para saber quién es el condenado, sólo le falta algo así como despertarse.

El señor de Salta 1410 es religioso. El sueño de las tres noches lo perturba y quisiera dilucidarlo para no temerle. Pero, ¿hay en él suficiente coraje para entender los designios del funcionario y, lo que puede ser más terrible, para identificar al funcionario? ¿Dios?... Ante la idea

de Dios, se persigna mentalmente, por que está en la calle y prefiere que no lo vean en acto de sumisión religiosa. ¿Dios? No; su Dios no puede disponer el crimen. Y es por eso que al señor de Salta 1410 lo aterra suponer quién pronuncia las órdenes nocturnas.

Cuando no distingue los árboles a través de la ventana, reconoce la noche como el tiempo anterior a la lucha; tiene que luchar, ya no contra el sueño porque no se puede, no contra quien sea el funcionario, sino simplemente contra el mandato. Hay una manera.

Al soñar, en la cuarta noche, padece el enfrentamiento con el funcionario: “¿No ha cumplido, hoy tampoco?”. Tiene que decir que no. Está quemándose de preocupación. Pero saca despacito su recurso: muy humildemente argumenta que puede haber un error y, si está en lo cierto, pide que el sueño sea transferido a otra persona. El funcionario lo atiende y después se expide: “No hay tal error. Sin embargo, si usted no está de acuerdo, lo consideraremos”.

Al despertarse, el señor de Salta 1410 nota que ha dormido las últimas horas con una sonrisa cortesana y esperanzada. Lo siente en los músculos que rodean los labios.

En la quinta noche, un hombre que tiene su cama en Salta 1422 sueña que es llamado ante un funcionario y que el funcionario le ordena matar a alguien que, por muchos motivos, debe morir malamente.

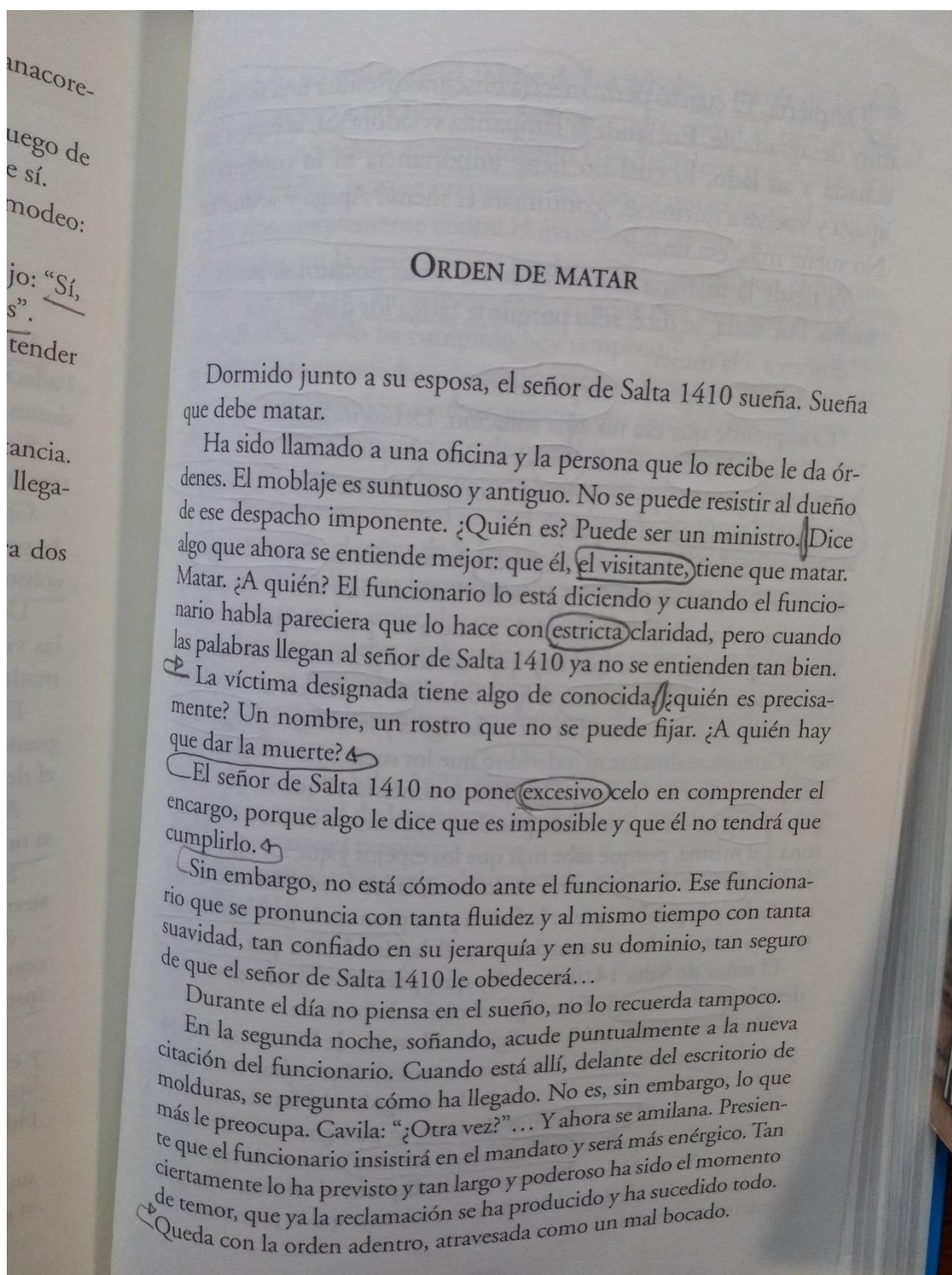
El hombre de Salta 1422 piensa el mandato mientras hace su trabajo normal de la mañana. La orden del sueño coincide con amargas razones propias.

Tempranito, en la tarde, el hombre de Salta 1422 mata al señor de Salta 1410.

ANTONIO DI BENEDETTO

VERSIÓN: ASIGNACIÓN SUCESIVA DE UN SUEÑO, P 3
ILUSTRAÇÃO Nº 5

“Orden de matar”, em: DI BENEDETTO, Antonio. *Cuentos completos*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2009, pp. 555-557.



ORDEN DE MATAR P. 1

Observação: as marcas no texto correspondem às mudanças que o próprio autor realizou em relação à primeira publicação, na revista *Versión*, cuja cópia apresentamos abaixo.

ILUSTRACIÓN N° 6

Despierta. El cuarto permanece a oscuras. Resulta una situación muy desagradable. Enciende la lamparilla veladora. Sí, la esposa está echada a su lado, lo cual no tiene importancia ni lo conforta. Si apaga y vuelve a dormirse, ¿continuará el sueño? Apaga y se duerme. No sueña más, esa noche.

Ya desde la mañana desconfía de las horas nocturnas, recela del sueño. Por nada, se dice, sólo porque le fatiga los días.

Encarga a la mujer:

-Si hablara dormido, despiértame.

Comprende que ésa no es la solución. Debió indicarle:

-Si me hablaran cuando esté dormido, despiértame.

Puede entender que inquietarla, con esa advertencia, a la compañera se le antojaría un disparate.

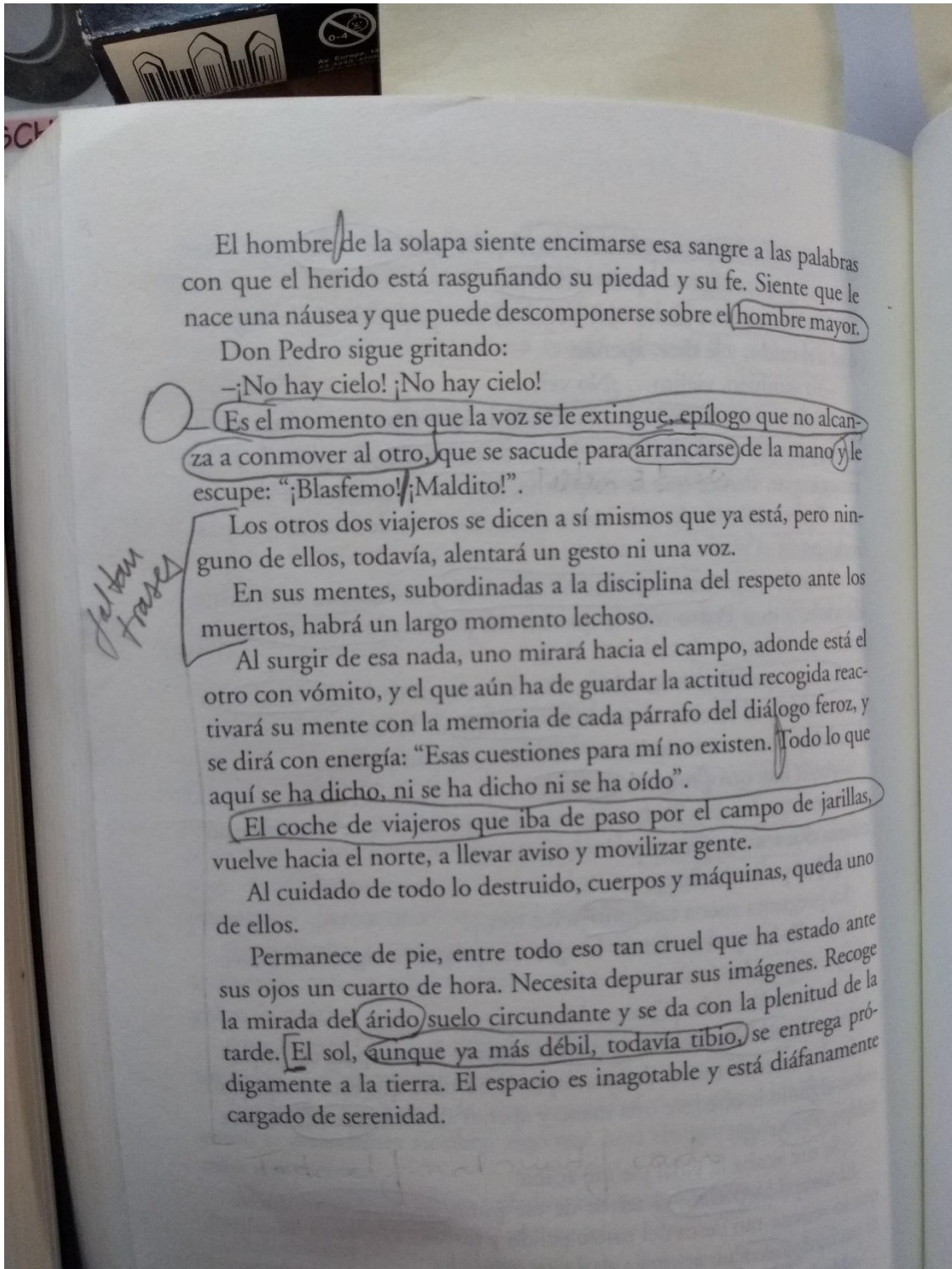
El sueño de la tercera noche reitera los anteriores. Sin embargo, el señor de Salta 1410 percibe que se ha familiarizado con la situación. Se atreve a discutir la necesidad de matar a esa persona que él sabe y no sabe quién es: "¿Por qué hay que matarlo? ¿Es tan condenable?". La respuesta o el diálogo con el funcionario se enreda en una bruma.

Una bruma que no se despeja en la vigilia y lo obliga a preguntarse: "¿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 acera.

El señor de Salta 1410 sospecha que, para saber quién es el condenado, únicamente le falta algo así como despertarse.

El señor de Salta 1410 es religioso. El sueño de las tres noches lo perturba y quisiera dilucidarlo para no temerle. Pero, ¿hay en él suficiente coraje para tratar de entender los designios del funcionario?... ¿Dios?... Ante el pensamiento de Dios se persigna mentalmente, porque está en la calle y no le agradaría ser visto en acto de sumisión religiosa. ¿Dios? No; su Dios no puede disponer el crimen. Y es por eso que al señor de Salta 1410 lo aterra suponer quién pronuncia las órdenes nocturnas.

ORDEN DE MATAR P. 2
ILUSTRAÇÃO Nº 7



ORDEN DE MATAR P. 3
ILUSTRAÇÃO Nº 8

el urogallo

Colaboran en este número: Javier ADURIZ - Ricardo ADURIZ - Beatriz ALVAREZ - José ARES
Ruy BELO - Juan BENET - Carlos BOUSOÑO - Teresa CABALLERO - Horacio CASTILLO
Antonio DI BENEDETTO - Dolores de DURAÑONA - Sara GALLARDO - Griseida GAMBARO
Gustavo GARCIA SARAVI - Ricardo GULLON - Joan HARTMANN - Oscar HERMES VILLORDO
Luis MARTINEZ CUITIÑO - Marcelo ORTALE - Rafael Felipe OTERIÑO - Alvaro TORRES DE TOLOSA
Jaime SILES - Luisa VALENZUELA - Carlos VITALE - Celia ZARAGOZA

CUARTO CENTENARIO DE OS LUSIADAS - ESCRITORES ARGENTINOS

AÑO III-NUMERO 17
SEPTIEMBRE-OCTUBRE
1972

REVISTA EL UROGALLO: CAPA
ILUSTRACIÓN N° 9

EL UROGALLO
Revista Literaria Bimestral

DIRECCION: Elena Soriano.
Matías Montero, 24 — Madrid (6)

CONSEJO DE REDACCION

ESPAÑA

José Luis Abellán
Andrés Amorós
Manuel Andújar
José Ares
Jorge Campos
Ricardo Doménech
Luciano G. Egido
Eusebio García Luengo
Angelina Gatell
José Luis Giménez-Frontín
José Hierro
Eduardo Naval
Antonio Núñez
Francisco Rodón

EXTRANJERO:

Francisco Ayala
Giuseppe Bellini
José Corrales Egea
Fernando Charry Lara
Antonio Ferres
Iring Fetscher
Ivar Ivask
Julio Ortega
Mario Szychman
Arthur Terry
José Miguel Ullán
Ramón Xirau
Franz Josef Zapp
Celia Zaragoza

DIBUJANTE: Pepe Plá

ADMINISTRACION

(Suscripciones)
Lagasca, 21 — Madrid (1)
Teléfonos: 225 74 75-76-77

DISTRIBUCION EN ESPAÑA

Fernando Mateus
Recoletos, 7 — Madrid (1)
Teléfonos: 225 65 56

Condiciones de venta:

ESPAÑA: 60 pesetas número
Suscripción anual: 340 pesetas
EXTRANJERO: 1 \$ USA número
Suscripción anual: 6 \$ USA
(Aparte, sobreportes aéreos)

Talleres Gráficos de Ediciones Castilla, S. A.
Maestro Alonso, 21. Madrid - 28

Depósito legal: 27487-1969
Madrid

EL UROGALLO: EXPEDIENTE
ILUSTRACIÓN N° 10

EL UROGALLO **SUMARIO**
Revista literaria bimestral
 Núm. 17 Stbre.-Otbre. 1972

DIBUJO DE ZAMORANO	
LA BARAHUNDA Carlos Bousoño	5
DOS POEMAS Juan Benet	7
FOTO DE ARCHIVO NUMERO XVII	
IDA Y VUELTA DE CAMOENS José Ares Montes	9
ENCANTRO DE GARCILASO DE LA VEGA CON DONA ISABEL FREIRE, EN GRANADA NO AÑO 1526 Ruy Belo	16
TRES POETAS ARGENTINOS: Gustavo García Saravi Beatriz Álvarez Carlos Vitale	24 25 26
NUEVOS POETAS ARGENTINOS, presentados por Ricardo Adúriz: Luis Martínez Cuitiño, Horacio Castillo, Dolores de Durañona, Marcelo Ortale, Rafael Felipe Oteríño, Alvaro Torres de Tolosa, Javier Adúriz	27
FEROCES, EN UNA TARDE HERMOSA Antonio Di Benedetto	41
ANTONIO DI BENEDETTO, BOOM LITERARIO Celia Zaragoza	46
LA GRAN NOCHE DE LOS TRENES Sara Gallardo	49
LA VENGANZA Teresa Caballero	55
RETRATO DE EDUARDO MALLEA Oscar Hermes Villordo	58
LA HISTORIA DE PAPITO Luisa Valenzuela	61
EL AMOR Y LA MUJER VISTOS POR CORTAZAR Joan Hartmann	64
ANÁLISIS DE UN DESMEMBRAMIENTO TEMPORAL Jaime Siles	70
LA GRACIA (Obra en un acto) Griseida Gambaro	73
MITOS ORFICOS Y CANCER SOCIAL Ricardo Gullón	80
DEFENSA DE LA LITERATURA, IX Elena Soriano	90
NOTAS CRITICAS Andrés Amorós Angelina Gatell	94
INFORMACION BIBLIOGRAFICA	99

EL UROGALLO: SUMÁRIO
 ILUSTRAÇÃO Nº 11

Feroces, en una tarde hermosa

Antonio Di Benedetto

Es un día del medio invierno, bondadoso de sol.

Carlitos, que tiene su auto propio, sus ideas propias y sus placeres personales, se dice: «Limpiecito para correr», en cuanto se libera del tránsito suburbano de San Rafael.

Carlitos lleva su plan: a las seis de la tarde estará en Mendoza, a las siete cumplirá con gusto el ritual del noviazgo visible y a medianoche... «¡la vida!», se dice. Mañana a las doce se hallará de nuevo en San Rafael, sentado a la mesa familiar, con un intenso cansancio en los párpados, tal vez, pero también con un gozo secreto, inconmensurable, en todo el cuerpo.

Don Pedro hace el viaje de Mendoza a San Rafael con pausas recuperativas: a las once almorzó en Tunuyán; después se detuvo en Campo Los Andes, a tomar un té fuerte y digestivo con la familia de un oficial amigo. Ahora se cubre las piernas con una manta. El sol dora el aire, pero don Pedro debe prevenirse de dos fríos: el natural de julio, que se cuele en el auto como en una cueva húmeda, y el propio de su edad, que suele recostarse en los huesos.

Don Pedro compara el color de la atmósfera con el de sus vinos blancos reservas y la mirada, subyugada insensiblemente por el azul, se entrega al vasto cielo.

Don Pedro está pensando en el cielo. Se dice que este momento es un anticipo que se le ha concedido.

Entonces revienta un neumático delantero del auto de don Pedro y el auto enloquece. Vibra, brinca y se retuerce. Otro auto, a unos metros, viene como viniendo al asalto. Pero el coche de don Pedro, desembocado, domina al chófer, gira y corta el camino. El auto de Carlitos, desatado en la carrera, no se puede parar, se desacata al freno y le hinca profundamente sus fauces calientes.

El chófer de don Pedro ha muerto en el asiento. Don Pedro no lo

sabe. Él ha caído en el piso del coche, con algo muy destrozado, que no quiere mirarse, porque siente las brasas de la carne en sangre. Llama: «¡José! ¡José!», al chófer. Pero piensa que el auto puede incendiarse y no espera. Abre la puerta de la izquierda, se arrastra y se arroja al pavimento. Repta con impusos de la pierna y el brazo izquierdos, pero lo mismo se hace crueldad en el costado abierto y purpúreo. Consigue apartarse dos metros y cree haber llegado muy lejos, supone que ya está fuera del peligro de la explosión y de las llamas. Ahora puede gritar.

Grita, grita, llamando a José, nombrando sus brutales dolores y también la muerte como recurso para conmover tanto silencio. Porque don Pedro oye sus gritos, sus gritos y nada más. Se aterra: está en la pampa, a muchos, muchos kilómetros de donde vive la gente, y está solo, despiadadamente solo porque José no responde y tampoco aparece quien sea que los chocó.

Sin embargo... una sombra lenta se expande sobre sus ojos. Alza la mirada, con un súbito recelo, como si temiera un robo o el golpe de gracia.

Ante él está Carlitos, el sobretodo abierto, doblado el cuerpo sobre un brazo que se contiene el vientre.

No habla. Mira no más, con curiosidad y un poco de espanto, como si considerara su obra, algo que hizo sin querer hacerlo y le salió monstruoso.

Don Pedro, de verlo tan callado y tan quieto, le pierde la desconfianza. Le ruega, pero con mucha vehemencia:

—¡Ayúdeme! ¡Sálveme! Llame a alguien. Busque a un médico.

Carlitos sonrío extrañamente, entresacando la sonrisa de su propio estupor.

Don Pedro se asusta de verle esa cara, pero aparta el temor porque lo necesita, porque no hay más a quien recurrir. Le implora, le ofrece dinero para seducirlo, cualquier cosa que desee, con tal de que consiga o le preste un socorro.

Carlitos sonrío, ahora con bondad, compadecido de la ingenuidad del caído, y le dice, apenas:

—Yo también, viejito... ¿No ve?...

Y quiere hacer algo para que vea lo que tapa con el brazo, pero el ademán, o el recuerdo de sí mismo, de súbito le afloja las energías. Parece que se desploma, que caerá encima de don Pedro. Entonces, a Carlitos le viene el miedo, un miedo total y espasmódico.



Cuando llega un auto, un auto cualquiera, con gente de viaje, a don Pedro sólo le quedan sus propios espasmos y un pedacito de vida.

Han bajado tres hombres. Dos se ocupan de los caídos en el camino y el tercero revuelve la entraña de los autos entreverados. Muy pronto comunica en voz alta a sus compañeros:

—Aquí hay otro. Está muerto.

Esto escucha don Pedro. La voz lo despierta y le revela sobre su cabeza dos rostros preocupados e indecisos.

—¿Qué podemos hacer por usted?

La pregunta suena tan tonta, a los tres...

Don Pedro parece acatar lo que esa pregunta significa. Suavemente, responde:

—Nada... Ya nada. ¿Qué podrían?...

Pero de improviso se rebela. Cita todas sus fuerzas para un impulso final. Pretende tomar de las solapas al hombre que está inclinado sobre él. Pero sólo le obedece una mano y apenas alcanza una solapa. Ruge:

—¡Se me acaba la vida! ¡Se me acaba!

El atrapado siente el terror de ese puño anormalmente fuerte que lo retiene tan cerca del rostro pálido y furioso. No busca lidiarlo ni excitarlo más, pero no acierta a darle un consuelo:

—No importa. Tendrá otra vida de eterno sosiego.

Don Pedro niega con un alarido:

—¡No! ¡Ésta es la vida! ¡No hay otra!

El esfuerzo le hace chorrear sangre de la nariz.

El hombre tomado de la solapa siente encimarse esa sangre a las pala-

bras con que el herido está rasguñando su piedad y su fe. Siente que le nace una náusea y que puede descomponerse sobre el anciano.

Don Pedro sigue gritando:

—¡No hay cielo! ¡No hay cielo!

El hombre domina el vómito naciente y a su vez se enardece:

—¿Qué sabe usted? ¿Qué sabe? ¿No es religioso?

Don Pedro enciende los ojos contra él:

—¡Sí, soy! ¡Pero no hay cielo!

El hombre padece una violencia que pareciera destrozarlo. Se sacude para librarse de la mano. Gime en el arrancón, le escupe: «¡Blasfemo! ¡Blasfemo! ¡Maligno!», y se le van las manos, muy abiertas, como para tapar la boca de don Pedro. Pero el amigo le aferra un hombro y lo sacude. Pasa la crisis.

Don Pedro solloza, quebrantado, y sorbe, quién sabe si el aire, quién sabe si el llanto.

El viajero, todavía arrodillado en el suelo, se conmueve y se arrepiente de su ira:

—Por piedad, por piedad de usted mismo, no blasfeme más. Rece, rece. ¿Por qué ha dicho todo eso? ¿Por qué?

Don Pedro llora como llorando su respuesta:

—He perdido mi oportunidad.

El hombre no lo entiende pero prueba un alivio:

—No; su oportunidad llega ahora, señor. Sea fuerte.

Sin embargo, don Pedro tiene su idea; ya no dialoga, habla para sí mismo:

—He perdido mi oportunidad. Siempre fui bueno, siempre fui honesto.

El hombre que está de pie traduce mentalmente: «Nunca gocé locamente de la vida. Perdí la oportunidad de hacerlo».

Don Pedro repite: «Siempre fui... Siempre fui...», y va mermando su vida y, con el intento de hacer la frase, le sube el borbotón de sangre hasta los labios.

El hombre arrodillado lo sufre en el estómago. Se convulsiona. Se levanta y camina, trastornado de inseguridad, por la descompostura, por la violencia.

Queda allá, entre la jarilla, sacudido por las arcadas, mientras acá se forma en silencio la inmovilidad.

Los otros dos viajeros se dicen a sí mismos que ya está, pero ninguno de ellos, todavía, alentará un gesto ni una voz. En sus mentes, subordi-

nadas a la disciplina del respeto ante los muertos, habrá un largo momento lechoso.

Al surgir de esa nada, uno mirará hacia el campo, adonde está el otro con su 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. Por lo tanto, todo lo que aquí se ha dicho, ni se ha dicho ni se ha oído».

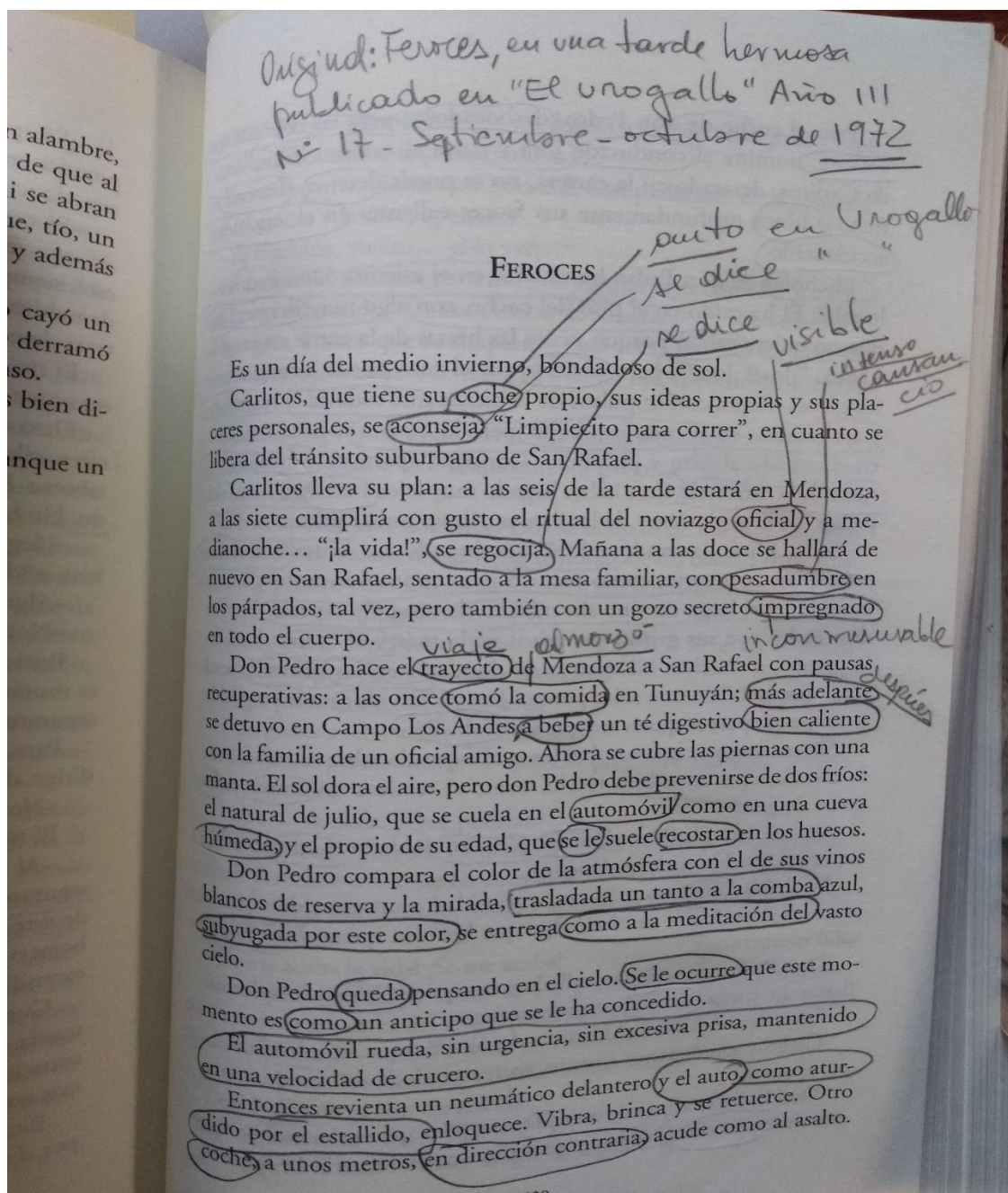
El automóvil vuelve hacia el norte, a llevar aviso y movilizar gente. Al cuidado de todo lo destruido, cuerpos y máquinas, queda uno de los viajeros.

Permanece de pie, entre todo eso tan cruel que ha estado en sus ojos un cuarto de hora. Necesita depurar sus imágenes. Recoge la mirada del suelo circundante y se da con la plenitud de la tarde.

El sol se entrega pródigamente a la tierra. El espacio es inagotable y está diáfananamente cargado de serenidad.



“Ferozes”, em: DI BENEDETTO, Antonio. *Cuentos completos*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2009, pp. 529-532.



FEROCES P. 1

ILUSTRAÇÃO Nº 17

Observação: as marcas no texto correspondem às mudanças que o próprio autor realizou em relação à primeira publicação, na revista *El urogallo*, cuja cópia apresentamos abaixo

Pero el coche de don Pedro, desbocado, supera las energías del volante, domina al conductor, gira y corta el camino. El vehículo de Carlitos, desatado en la carrera, no se puede detener, desacata el freno e hinca profundamente sus fauces calientes en el automóvil accidentado.

El chofer de don Pedro ha muerto en el asiento. Don Pedro no lo sabe. Él ha caído en el piso del coche, con algo muy desgarrado, que no quiere mirar, porque siente las brasas de la carne en sangre. Llama: "¡José! ¡José!", pero advierte que el auto puede incendiarse y no espera. Repta con impulsos de la pierna que todavía le responde y apoyándose en el codo izquierdo, pero lo mismo se hace crueldad en el costado abierto y purpúreo. Consigue apartarse y arrojar al suelo de la carretera. Cree haber llegado muy lejos y estar ya fuera del peligro de la explosión y de las llamas. Ahora puede gritar.

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, porque José su servidor no le responde y tampoco aparece quien sea que los embistió.

Sin embargo... una sombra lenta se expande sobre sus ojos. Alza la mirada, con un súbito recelo, como si temiera un atraco o un golpe de gracia.

Ante él está Carlitos, el abrigo abierto, doblado el cuerpo sobre un brazo que le contiene el vientre.

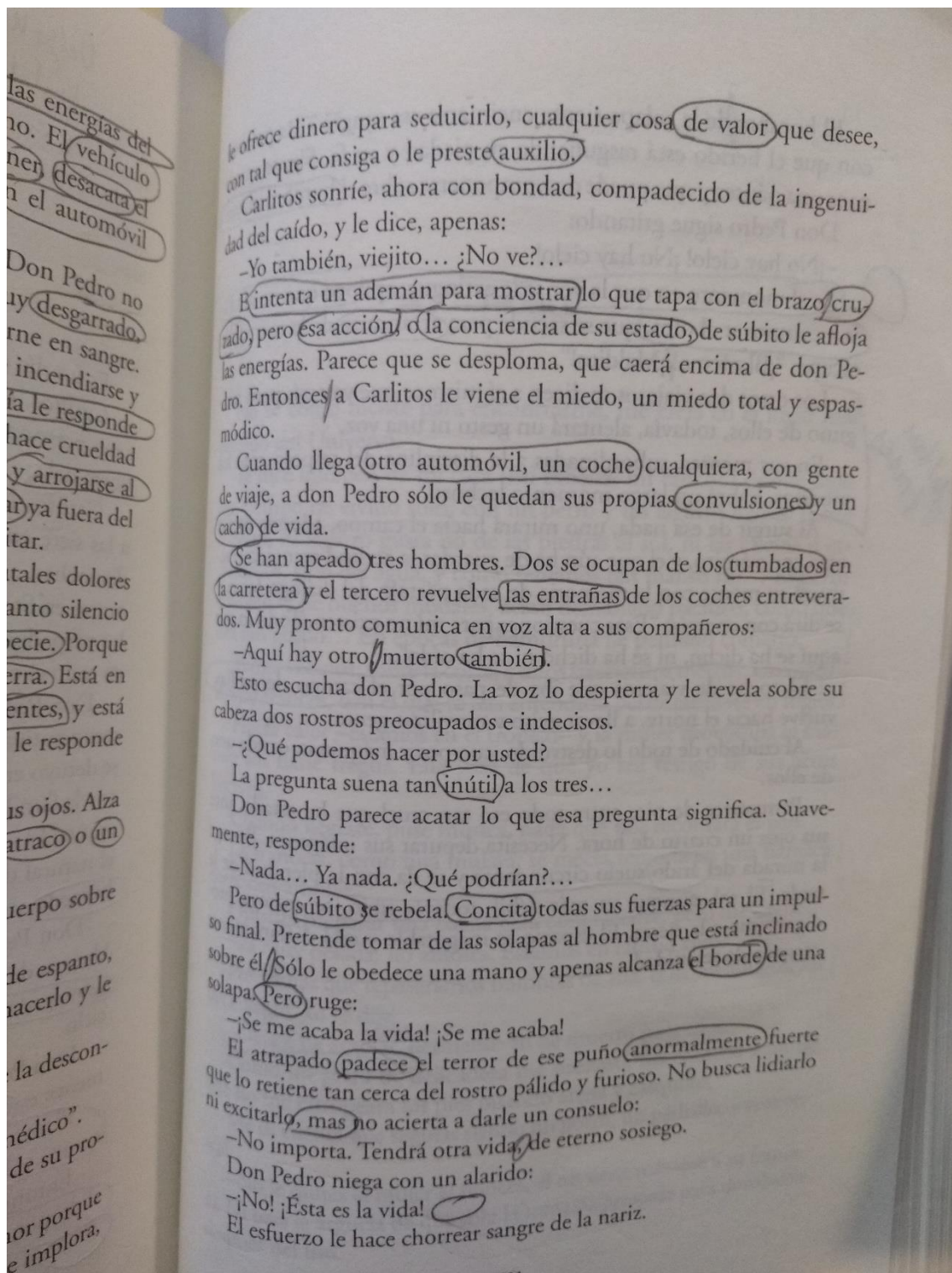
No habla, mira no más, con curiosidad y un poco de espanto, como si considerara su obra, algo que hizo sin querer hacerlo y le salió monstruoso.

Don Pedro, de verlo tan callado y tan quieto, le pierde la confianza. Le ruega, aunque con vehemencia:

"¡Ayúdeme! ¡Sálveme! Llame a alguien. Busque a un médico".

Carlitos sonrío extrañamente, entresacando la sonrisa de su propio estupor.

Don Pedro se asusta de verle esa cara, pero aparta el temor porque necesita su socorro. No hay más nadie a quien recurrir. Le implora.



FEROCES P. 3.
ILUSTRA O N  19

ANEXOS TERCEIRO TOPOS

Antonio Di Benedetto

Argentino, nació el 2 de noviembre de 1922, en Mendoza, ciudad donde pasó la mayor parte de su vida, excepto durante 1960 en Francia y el exilio de 1976 a 1984 en distintos países europeos y americanos.

Estudios

Tres años de Abogacía en las Universidades Nacionales de Córdoba y Tucumán.

- Cursos de Civilización Francesa en la Sorbonne, París.
- Cursos de idioma francés en la Alianza Francesa de Mendoza y después en la de París.

Larga carrera periodística, desde la adolescencia. Ha sido subdirector del diario "Los Andes", así como del vespertino "El Andino", ambos de Mendoza, y corresponsal de "La Prensa", de Buenos Aires, hasta la implantación del gobierno de facto militar.

Después en Madrid fue presidente del Consejo de Redacción de la revista científica y cultural "Consulta", redactor de la columna "Artes y Letras" de la Agencia EFE para todos los países de lengua española, y crítico de la revista "Arte-guía".

Desde Europa mandaba despachos a "La Prensa", "La Nación" y "Clarín", de Buenos Aires.

Especializaciones

Efectuó estudios especiales sobre Literatura Fantástica con Roger Caillois en Francia, de los que derivaron conferencias y ensayos, así como ponencias para congresos y una guía del género como "Antología oral latinoamericana".

En Buenos Aires, actualmente, se desenvuelve como enseñante de la redacción de narrativa en talleres ~~de~~ literarios.

Fue director de los espectáculos de Cine Artístico en el teatro Independencia de la Universidad Nacional de Cuyo, hacia 1956.

Al presente es ~~es~~ asesor en el Instituto Nacional de Cinematografía, de Buenos Aires, después de haber sido asesor en ~~en~~ la Dirección

**CURRÍCULO ESCRITO POR ANTONIO DI BENEDETTO EM 1984, P. 1
ILUSTRAÇÃO Nº 20**

Nacional del Libro de la Secretaría de Cultura de la Nación.

Cine y otros espectáculos

Su cuento "As" fue filmado y pasado en ATC color, de Buenos Aires, en 1985.

Fue coautor del libro cinematográfico de "Alamos talados", versión en largometraje de la novela de Abelardo Arias.

Su novela "Zama", respaldada por el Instituto Nacional de Cinematografía de la ~~Argentina~~ Argentina, tuvo comienzo de filmación en Paraguay, con los artistas ^(españoles) Charo López y Mario Pardo de protagonistas.

Su cuento ~~El Juicio de Dios~~ "El Juicio de Dios" se filmó en gran parte en 1982-83, hasta el fallecimiento de los principales intérpretes, Ángel Megaña y Alba Mujica. Se halla a punto de ser terminado, con el respaldo económico del Instituto Nacional de Cinematografía

Fue coautor del espectáculo artístico de la Fiesta de la Vendimia, Mendoza, 1956.

Becas

- Guggenheim, de EE.UU. para escribir "Absurdos", cuentos .
- Mac Dowell, de EE.UU. para escribir "Sombras, nada más", novela.
- Del Gobierno de Francia, en 1960 y 1977.
- Del ICI (Instituto de Cooperación Iberoamericana), Madrid 1983-84.
- De la Sociedad de Escritores de Alemania Occidental, con el patrocinio de Heinrich Böll (Premio Nobel de Literatura)

Condecoración y otras distinciones

- Condecorado como caballero de la Orden del Mérito de la República Italiana.
- Medalla de oro de la Alianza Francesa, por su aporte al acercamiento cultural franco-argentino y la defensa de los derechos humanos.
- "Leader ground" del Departamento de Estado de EE.UU.
- "Pluma de plata" del PEN Club Internacional, Buenos Aires, 1984.

CURRÍCULO ESCRITO POR ANTONIO DI BENEDETTO EM 1984, P. 2
ILUSTRAÇÃO Nº 21

Nivel académico

Elegido miembro de número de la Academia Argentina de Letras, para el sillón de Joaquín V. González, en 1984, después de haber sido miembro correspondiente desde 1975.

En octubre de este año, 1985, se trasladará a Madrid, invitado por la Real Academia de la Lengua, para consultas idiomáticas.

Producción literaria

6 novelas, entre las que destaca "Zama", premio de Roma "Italia-América Latina".

1 "nouvelle" salida en edición bilingüe, hispano-inglesa, "Declamación y Ángel".

8 volúmenes de cuentos, conjunto en el que sobresale "Caballo en el salitral", por ser el más premiado y más ~~leído~~ abordado por la crítica, así como por su inclusión, junto a "Zama", en programas de estudios universitarios de varios países.

En 1986 aparecerán, en edición de Alianza (Madrid y Buenos Aires) dos volúmenes: "Cien cuentos" y "Relatos completos".

Traducciones

De algunas de sus novelas, al francés, italiano, alemán, ~~ya~~ polaco, portugués, rumano etc,

De algunos de sus cuentos, a los mismos idiomas y a otras lenguas, como la inglesa, griega, búlgara y afrikaans.

Traducciones propias

De cuentos de Henri Barbusse, del francés al castellano, para la revista "Leoplán".

- De cuentos de Pirandello, del italiano al castellano, para revistas.
- De la "Gran enciclopedia del diente", del doctor Theil, de la Academia de Ciencias de París, obra que abarca ciencia, historia, arte y religión.

Bibliografía

Libros dedicados a este autor o a su obra de Graciela Ricci, Malva

**CURRÍCULO ESCRITO POR ANTONIO DI BENEDETTO EM 1984, P. 3
ILUSTRAÇÃO Nº 22**

Santa Margherita Ligure.

- Entrega de los Oscars en Hollywood.
- Revolución de Bolivia que llevó al poder a René Barrientós.
- Inauguración de la línea aerocomercial de Londres a Buenos Aires con paso por Irlanda, Groenlandia, Canadá, Terranova y Bahamas.

Recompensas de los tiempos más recientes

A la veintena de galardones obtenidos en el orden nacional de la Argentina y media docena o más de Italia y España durante el exilio hay que agregar los siguientes:

- El premio Konek, obtenido en paridad con Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares.

- El premio "Esteban Echeverría" de novela.

Conferencias, en particular sobre Literatura Fantástica, Jorge Luis Borges, Ionesco ~~et al~~, teatro del absurdo, Camus, Objetivismo etc.

En las Universidades norteamericanas de New York, Chicago, Illinois y New Hampshire.

Antes de la instauración del gobierno de facto de los militares y a la desaparición de éstos, ^{hablo} en las Universidades de Buenos Aires, Salta, ~~Formosa~~ Tucumán, Córdoba, de Cuyo, de Rosario.

En la Biblioteca Nacional, de Buenos Aires, por invitación especial del entonces director, Jorge Luis Borges, acerca de la Literatura Fantástica.

Nivel académico

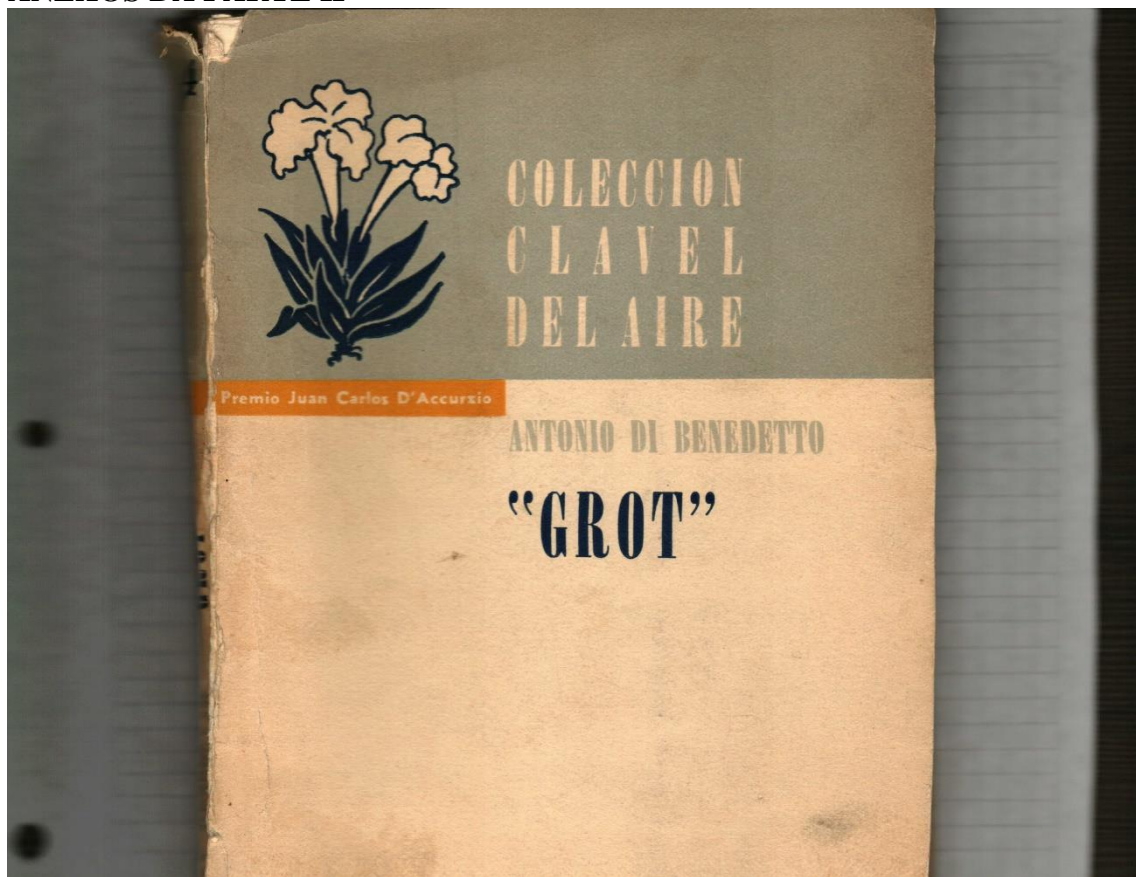
Elegido miembro de número de la Academia Argentina de Letras, en el sillón de Joaquín V. González, en 1984, después de haber sido miembro correspondiente desde ~~188-1905~~ junio de 1975.

CURRÍCULO ESCRITO POR ANTONIO DI BENEDETTO EM 1984, P. 5
ILUSTRAÇÃO Nº 24



FOTO DE DI BENEDETTO COM SUA MÃE, SARA FISÍGARO, A SUA FILHA, LUZ, E SEU SOBRINHO, DANIEL POLITINO NA CASA MATERNA EM MENDOZA
ILUSTRAÇÃO Nº 25

ANEXOS DA PARTE II



CAPA DE GROT
ILUSTRAÇÃO Nº 26

G R O T

homenaje del hijo
a la buena madre,
aunque siempre cual-
quier homenaje, cual-
quier cosa que le o-
frezca, me parece po-
co para lo que ella
merece.

a Mami Sarita
de Numa

abril de 1958

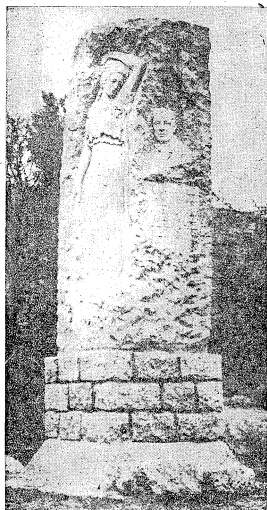
**DEDICATÓRIA PARA A SUA MÃE, SARA FISÍGARO, NA PRIMEIRA
EDIÇÃO DE GROT
ILUSTRAÇÃO Nº 27**



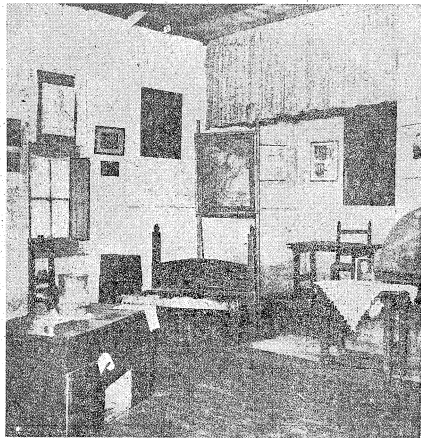
**FOTO DE DI BENEDETTO DIRIGINDO UMA REUNIÃO COM A EQUIPE DE REDAÇÃO DA REVISTA *CONSULTA SEMANAL* EM MADRI, 1983.
ILUSTRAÇÃO Nº 28**



**FOTO SALOMÓN LERNER, DONO DA REVISTA CONSULTA SEMANAL
ILUSTRAÇÃO Nº 29**



El monumento de Perloti. Aquí comienza Loza Corral.



El taller. Muebles criollos de algarrobo. Retrato de la esposa, Adela Guizañu. En el caballete, Ripamonte y Quiros, pintados por éste con dedicatoria a Fader



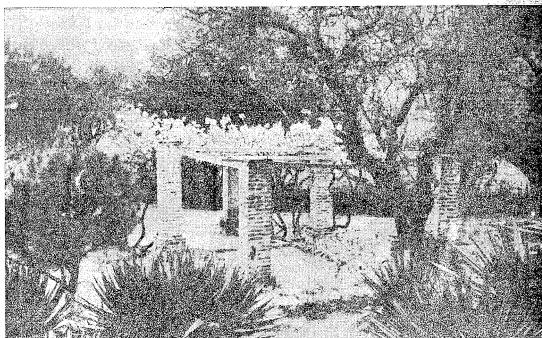
"Regando la huerfina" y el "Desnudo" con blancos de 1921. Postre: clásicos, Dostoyevski y Zola en alemán, y una silla de cuero crudo

FADER DE LA SIERRA Y LA SOLEDAD

Textos: ANTONIO DI BENEDETTO Fotos: PEDRO SUZARTE



Vivienda y estudio, también fortaleza



El parralito (un algar de la tierra dejada)



"Las colchas", primera versión (la definitiva está en Mendoza). La estufa imita el horno de campo

Fernando Fader es mendocino. ¿Quién puede dudarlo, si él mismo lo dice, aunque parece que nació en Buenos Aires? En Mendoza ha vivido su huella familiar y artística, también el recuerdo de su primera y desventurada vida de Cabildo. Pero medita la ciudad en un siglo y su obsesión se ha transformado. ¿Quién podría bailar, ahora, su lago de Pichicongo, también, después de que tres puñales, por el así y la anexión...

En Ischilín está su muerte (su tumba) y en Loza Corral su vida (la casa). Ischilín tiene la iglesia jesuítica de 1739, sin follaje, y tiene en la plaza el alfilerado de tres siglos, pero no hay plaza tan igual en un pueblo de la Colonia. Al depender del auto cremoso, pasamos en la historia, "Cuarenta casas hoy", "Resistidos, ruinas", "Y si son quehaceres", "Muebles". No son casas sino chozas, con techo de paja. Resguardaban una, donde murió una mujer de 130 años, "Parecía una india", "Habría un plebiscito que viera a pinta". Esto recientemente: "Fader dimitió aquí".

Entre Ischilín y Loza Corral están los 7 kilómetros de camino de vigilia, los vacíos ahumados de árboles que sirven de alfilerado, los prietas obedientes cabalgadas por puntitos rojos, los caracuchos que se comen en los ríos, los pilones de lora y caliche de nave grisácea, la mala agricultura distante, el amerillado del chanar, el blanco de las cascadas, el rojo de la yerbena, el amarillito y el añilero, y ese ciclo, ese ciclo distante desde una casa amañandosa — que a cada rato opacó otro — en sus brazos de río. Más allá, cuando vino de Loza Corral — el caballo, con su firma parisiense de Berjos y Berrios.

Loza Corral tiene la casa empotrada en el cerro. Posee aborturas, sin embargo, en su hermetismo, de castillo fuerte, copado del viento, el que lo hizo apartada del mundo de los demás. Tal vez sea una primera impresión, como los condones, de Fader, que vestían la lágrima de su infancia en todo el oro poco en ríos los ojos del alma. La casa — viva — viviera al cielo — queda todo el hueso del artista y del hombre. Desde la casa, se ve en sus ojos, según decirlo del hombre de Córdoba de este año.

En el corral han nacido, recién, tres cabritos, los dellos la intención — común y bella en primera instancia. Uno flaquea, es de rosita. El frío de la Sierra se desmenuza, ahumado, en el aire frío. El odio recoge el ambiente, la sangre que se derrama en el agua, el agua que se mancha de sangre, y se traslada al aparato de la cocina, donde arde la tiana. (Fader, quieto, le dejó enredado).

Córdoba, noviembre de 1961.



En la salita de música el autorretrato mural: Fader-cóndor. "Donde los otros no llegaron, yo llegaré".

FADER DE LA SIERRA Y LA SOLEDAD, LOS ANDES, 19 DE NOVIEMBRE DE 1961 ILUSTRACIÓN N° 30