

“AMIGO ENEMIGO”, DE ANTONIO DI BENEDETTO: UNA RELECTURA DE “EL FLAUTISTA DE HAMELÍN”**Rocío Colman Serra**

Universidad Nacional de Mar del Plata, CONICET

rocio.colmanserra@gmail.com

Resumen: El presente artículo analiza el cuento “Amigo enemigo”, de Antonio Di Benedetto y su puesta en su diálogo con la fábula alemana “El flautista de Hamelín”. Mediante un recorrido que atiende al rastreo de los vínculos intertextuales —el poema homónimo de Robert Browning, *La cruzada de los niños* de Marcel Schwob, el prólogo a *Artificios* de Jorge Luis Borges y *El concepto de lo político* de Carl Schmitt— y al contraste entre las modificaciones de las ediciones del 1953 y del 1971, se puntualizan los aspectos del texto que tematizan el proceso mismo de creación y el vínculo conflictivo entre el artista y su obra. Dichos aspectos parten de una sintaxis estrechamente vinculada a lo fónico y al diálogo intertextual que propone lazos hacia otros autores y otras obras centrales dentro de la configuración artística del autor.

Palabras clave: intertextualidad, invención, Di Benedetto, fábula, “El flautista de Hamelín”

“AMIGO ENEMIGO”, BY ANTONIO DI BENEDETTO OR THE REREADING OF “PIED PIPER OF HAMELIN”

Abstract: This paper analyses the short story “Amigo enemigo”, by Antonio Di Benedetto and its setting its dialogue with the German fable “Pied Piper of Hamelin”. Through an itinerary that attends to the tracing of intertextual links—the homonymous poem by Robert Browning, *La cruzada de los niños* by Marcel Schwob, the prologue to *Artifices* by Jorge Luis Borges and *Concept of the political* by Carl Schmitt—and the contrast between the modifications of the 1953 and 1971 editions, this article reviews the aspects of the text that thematize the process of creation and the conflictive link between the artist and his work. These aspects are based on a syntax closely linked to the phonic and to the intertextual dialogue that proposes links to other authors and other central works within the artistic configuration of the author.

Keywords: intertextuality, imagination, Di Benedetto, fable, “Pied Piper of Hamelin”

DOI: 10.24029/lejana.2022.15.2421

Recibido: el 9 de junio de 2021

Aceptado: el 18 de noviembre de 2021

Publicado: el 25 de febrero de 2022

En 1953, Antonio Di Benedetto publica *Mundo animal*, libro que reúne una serie de cuentos escritos entre fines de los cuarenta y principios de los cincuenta. Se trata de un volumen de relatos fantásticos que presenta, temática y formalmente, los lineamientos de una poética que se verá perfeccionada con los años y los sucesivos libros. “Amigo enemigo”, el segundo cuento del libro, puede ser leído como una alegoría del nacimiento del proceso creativo o, mejor aún, del artista. Un narrador protagonista cuenta cómo ha perdido la voz en el mismo momento en que observó a su padre colgando de la ducha, luego de haberse suicidado. Su progenitor lo ha dejado huérfano y mudo, es decir, falto de padre y de voz. Sin embargo, le ha quedado como herencia, o como lastre, su biblioteca. A pesar de no desearla, debe acarrearla consigo en su deambular por diferentes pensiones. Si bien se trata de textos escritos y, por lo tanto, factibles de ser asociados a la creación literaria, están alejados de la “alta cultura” y de la literatura en general, pues son “dos cajones de libros de química antigua que alternan con cabalísticos, astrológicos y quirománticos” (Di Benedetto, 1953: 14). En una de las pensiones, un pericote que ingresa del exterior se esconde entre los cajones de libros y al poco tiempo comienza a comérselos. Para evitar que los destruya, el narrador junta la miga del pan y lo alimenta con ella generando así la transformación del pericote en un ser monstruoso que lo ataca. Se defiende con una lapicera y se desmaya, de modo que cuando despierta, solo queda el rastro de sangre que ha dejado el monstruo en su huida.

El texto está estructurado en seis secciones separadas entre sí por tres asteriscos. Este método de división es común en otros cuentos del autor e incluso en sus novelas. Se trata de marcas que denotan ausencias temporales, es decir, lo no narrado y, en consecuencia, el silencio. A la vez que cada segmento es parte de la estructura del relato y posee una cierta independencia del resto. Las secciones contienen núcleos narrativos propios que podrían agruparse de la siguiente manera: 1) los libros, el padre muerto, la mudez; 2) el pericote, los niños, el sueño; 3) el sonido, la leyenda, la imaginación; 4) herencia, guerra; 5) proceso creativo y florecimiento del genio poético; 6) escritor, creación, escritura. Al aislar los núcleos se observa que la estructura responde a una suerte de recorrido iniciático en el que el personaje atraviesa diferentes etapas para, finalmente, superar la última prueba que será el enfrentamiento con el pericote y con todo lo que se ha dotado simbólicamente a este roedor a lo largo del relato.

Primer apartado: los libros, el padre muerto, la mudez

La oración con la que inicia el cuento contiene una elipsis nominal: el sujeto tácito de este comienzo obliga a buscar el referente más adelante, dos oraciones después. Se destaca, de esta manera, más que el interés por el objeto en sí, lo que este objeto representa para el narrador: el legado paterno que quizá nunca tocará. Al referirse a él, el narrador afirma que los libros: “Tienen algo de mi padre o él tenía algo de ellos, y yo nada tengo de él excepto esto. //Excepto esto y la mudez. No era mudo él, no. Pero fue por él” (Di Benedetto, 1953: 14). El sentido de estas cuatro oraciones está a la vista: explica que nada ha heredado de su padre excepto los libros y que, paradójicamente, son los libros los que “tienen algo” de su progenitor, no el narrador, a quien aparentemente no lo han alcanzado ni el carácter ni los rasgos físicos que denoten su abolengo. Sin embargo, al analizar en detalle la estructura del

fragmento es posible advertir que la línea de razonamiento no está únicamente organizada a partir de las vinculaciones de causalidad, sino que principalmente se mantiene por una conexión rítmica y sintáctica. En la primera oración, la elipsis del sustantivo “libros”, sostenida a partir del verbo, del pronombre personal “ellos” y del demostrativo “esto” es la línea que traza el recorrido y que une, como un hilo de Ariadna, la figura del padre y del narrador. Pero, además, genera un movimiento de vaivén entre los diferentes extremos: el verbo y el pronombre final hacen referencia al mismo objeto. Efecto de vaivén ligado al ritmo, que se acentúa en las tres oraciones siguientes a partir de las repeticiones del pronombre demostrativo (que hace referencia a los libros), del sustantivo “mudez” —y del adjetivo “mudo”— y del pronombre personal “él”. Los libros eran del padre y ahora son de él, tienen características del padre y él no tiene ninguna, el padre no era mudo y el narrador sí, la causa de su mudéz es la muerte violenta del padre. Se traza una suerte de recursividad de la que es imposible salir: el narrador está estancado en un lugar, fijado temporalmente en un estado sin poder superarlo.

Segundo apartado: el pericote, los niños, el sueño

En este segundo cuento, como en todos los del libro, aparece un animal: un pericote “que de tan joven podía confundirse con un ratón” (Di Benedetto, 1953: 14). El pericote entra en la habitación de la pensión buscando asilo: los niños que se bañan “en el canal, bajo el sauce” y “pasan las horas desnudos, alborotando” (1953: 15) hacen puntería sobre él, por lo que necesita refugio. Se genera una ambigüedad, ya que el discurso del narrador confunde los atributos de los niños y los del pericote: el roedor es el ser indefenso, que busca escapar de esos pequeños, que, en cambio, “escarban las cuevas” y juegan a cazarlos y de vez en cuando “muere alguno, de los chicos, se entiende, que muere ahogado” (Di Benedetto, 1953: 15). El verbo “escarbar” está atribuido a la actividad de los infantes y, por lo tanto, los acerca a una tarea común a los roedores. Nuevamente, el sintagma —mediante el uso del hipérbaton— está dispuesto de manera tal que no queda claro quién es el agente que realiza la acción, ya que la oración deja tácito al sujeto. Toda la secuencia de citas anteriores manifiesta una intencional ambivalencia entre pericotes y niños desde la cual se vuelve difícil distinguir en un primer momento cuándo se refiere a cada criatura. La identificación entre el pericote y los niños toma consistencia en las propias palabras del narrador-protagonista cuando, en su conversación con una muchacha, se refiere al pericote como su “hijo”. Se propone al animal (y a la relación del narrador con este) como una nueva forma de indagar en la problemática de los vínculos filiales. La relación padre-hijo está asociada en este texto a los sustantivos “creación” y “criatura”.

El pericote se oculta entre los libros, busca refugio allí y el narrador no se preocupa, ya que “se iría, sí, apenas digerido el miedo al amparo de los cajones surtidos de cábala de mi padre” (Di Benedetto, 1953: 15). Ya el verbo “digerir” anticipa la acción de deglución que culminará en la transformación de un pequeño pericote en un monstruo enorme y violento. El ingreso lo hace en un momento de ensoñación del narrador, ubicado en la ambigua línea que enlaza la vigilia con el sueño. Se detectan aquí los primeros indicios de una conexión de este relato con la estética romántica. En las jaculatorias órficas de Jean Paul sobre la naturaleza del genio, expresados por su *Vorschule der Ästhetik* [Lecciones preliminares de estética]: “el

genio es una armonía de todos los poderes del hombre, e incluye dos aspectos, uno de reflexión consciente [*Besonnenheit*] y el otro de lo inconsciente [*das Unbewusste*] el elemento más vigoroso del poeta” (Abrams, 1975: 307).

La posición del narrador es indefinida: no se sitúa ni en la realidad ni en el sueño, al que sin embargo invoca. En la primera edición de *Mundo animal*, la última oración de este segundo apartado se lee de la siguiente manera: “Continué invocando al sueño, que, despreocupado de mí, hacía las cosas a medias: No me tomaba del todo” (Di Benedetto, 1953: 15). En la edición de 1971, cambia el verbo compuesto “continué invocando” por “proseguí convocando”. La primera opción se acerca aún más a la concepción romántica del genio creador que busca en el inconsciente los elementos necesarios para alcanzar su producción. Se “invoca” al sueño como se invoca a las musas, ya que la inspiración poética y el genio poético están allí, en los terrenos del inconsciente.

Tercer apartado: el sonido, la leyenda, la imaginación

La ambigüedad entre niños y ratas se resignifica en el tercer apartado con la alusión al cuento tradicional alemán “Der Rattenfänger von Hameln”, que se conoce en el ámbito hispánico como “El flautista de Hamelín”. Se trata de la leyenda alemana que cuenta que la ciudad de Hamelín estaba invadida por ratones y ratas, mientras sus ciudadanos no sabían qué hacer. Un día llegó un hombre que se presentó como cazador de ratas y ofreció sus servicios a cambio de una retribución. Los ciudadanos aceptaron y el hombre, utilizando una flauta, logró hacer que todas las ratas salgan de las casas y lo sigan, conduciéndolas al río, donde se ahogaron. Los habitantes de Hamelín, libres ya de la plaga, decidieron no pagarle al flautista, incumpliendo su promesa. Tiempo después, el flautista volvió para vengarse: esta vez en lugar de los roedores, fueron los niños y niñas mayores de cuatro años los que acudieron a su llamada musical y lo siguieron fuera de la ciudad. Solo dos niños regresaron: uno era ciego y por tanto no vio nada, otro era mudo y nada pudo contar. Algunas versiones relatan que los niños fueron llevados a Transilvania, o a un mundo feliz en el interior de la tierra donde permanecieron ajenos a la maldad y crueldad del mundo de los adultos; otras, más crueles, que el destino de los niños fue igual que el de las ratas y murieron ahogados bajo el encanto de la flauta.

La vinculación con la leyenda alemana se propone inicialmente a partir del sonido: el narrador, luego de escuchar su mención por parte de un periodista llamado Rovira, no retiene nada de la historia más que el nombre, ya que, aclara, le “interesó nada más que por el sonido” (Di Benedetto, 1953: 15). El sonido juega un papel esencial en el cuento, en primer lugar, porque se relaciona directamente con la incapacidad del narrador para producirlo y, a la vez, porque conecta con la literatura y la cultura en general. En este tercer apartado se destaca la repetición del verbo “contar”: Rovira refiere una historia para un auditorio que lo escucha. Sin embargo, aquel que se encuentra imposibilitado de “participar en la conversación” también se “exime de atender” (Di Benedetto, 1953:15) aunque retiene ciertas palabras sueltas que le resuenan de manera especial.¹ En la primera publicación, al referirse a aquello a lo que

¹La repetición del verbo “contar” se observa en la siguiente cita: “Rovira, un periodista que acostumbra contar cosas y que me contó esta historia, decía algo para todos” (Di Benedetto, 1953: 15).

prestó atención, el narrador dice que percibió “nítidamente sólo la palabra «Hamelín» y las demás no, como si se mira la tela y se descuida el marco” (Di Benedetto, 1953: 15). La referencia a la pintura y a la observación de ella como desprovista de marco está en la línea del apartado anterior y la posición ambigua entre sueño y vigilia, representación y referente. El marco de un cuadro es lo que delimita las fronteras de lo representado, por lo que, descuidarlo o no atender a este implicaría no concebir ningún tipo de coto a la imaginación.

En la segunda edición, Di Benedetto realiza dos cambios en la oración anterior. En primer lugar, reemplaza el adverbio “nítidamente” por “distintamente”, y agrega un paréntesis esencial para su vinculación con la leyenda alemana y también con la importancia del sonido. La nueva oración se lee de la siguiente manera: “Yo percibí distintamente sólo la palabra «Hamelín» (o «Hameln», no memoro bien)” (2009: 46). En ese paréntesis, el nombre alemán se combina con el verbo “memoro” proponiendo una nueva repetición, ya no de un mismo término, sino de la resonancia que generan los fonemas bilabiales generados por las “m”. En este interés por la aliteración, más específicamente por el sonido, incorpora con el paréntesis el nombre original de la ciudad alemana y de la historia. “Der Rattenfänger von Hameln”, que se traduciría como “El cazador de ratas de Hamelín”, recopilada por los hermanos Grimm.

El narrador introduce dos intertextos a partir de un fragmento que, a su vez, se construye sobre el paralelismo sintáctico: “todo lo que pude recordar entonces, que es todo lo que sobre eso puedo recordar. «El tesoro de la juventud» y «El flautista de Hamelín»” (Di Benedetto, 1953: 15). En su memoria aparece la imagen de “un viejito de melena larga y blanca que toca un cornetín” y “con el dibujo una poesía —«del escritor inglés...»— que habla de flauta, no de cornetín” (Di Benedetto, 1953: 16). Conviene detenerse en este pasaje para subrayar el uso del verbo “recordar” dentro de estructuras sintácticas que reordenan elementos similares y juegan con la repetición a partir de la variación: “todo lo que pude recordar entonces, que es todo lo que sobre eso puedo recordar”. Esta estructura sintáctica, en la que el verbo “poder” está asociado a una facultad como la de “recordar”, introduce una serie de intertextos que están señalados mediante el uso del entrecomillado: “El tesoro de la juventud”, una enciclopedia infantil, originalmente inglesa, que fue traducida al castellano en 1920 y que era común encontrar en las casas argentinas de clase media. En segundo lugar, el nombre de la fábula, recogida en esa enciclopedia junto con la descripción en detalle de la forma en que esta fábula aparece: el dibujo y el poema “del escritor inglés”. El poema al que se hace referencia es el de Robert Browning, que reescribe la versión alemana y lleva su nombre. Además, la referencia a la historia conecta la narración (el cuento tradicional) y la poesía (el poema de Browning): dos géneros que se entrelazan en el relato.

Existe otro texto importante que a su vez retomaba el *Märchen* alemán y el hecho histórico con el cual se relaciona: *La cruzada de los niños*, de Marcel Schwob. Si bien el libro es de 1896, en 1949 la editorial *La perdiz* publica una traducción a cargo de Ricardo Baeza, con prólogo de Jorge Luis Borges y cinco ilustraciones de Norah Borges. En el archivo que la Biblioteca Nacional posee de la revista *Sur*, con fecha de octubre de 1950, figura un boletín de promoción y publicidades de libros, encabezado justamente por la anterior traducción del de Schwob. Se trata de un libro que se ubica temporalmente dentro del contexto situacional de la enunciación de *Mundo animal* (que fue escrito por Di Benedetto hacia principios de los cincuenta).

Es esperable que el prólogo de Borges se encontrara dentro del horizonte ideológico en el que se ubicaba Di Benedetto, más aún porque en el prefacio al libro reconoce su figura tutelar al escribir que fue él quien lo “animó con su ejemplo, en «La muerte y la brújula»” (Di Benedetto, 1953: 8). Si bien Di Benedetto alude directamente al cuento “En rojo de culpa”, se pueden extraer algunas hipótesis que van más allá de ese relato. De hecho, Jimena Néspolo, con respecto a esta mención, se pregunta a qué se refiere el escritor con la palabra “ejemplo”. Considera que existen tres posibles respuestas: buscar si existen conexiones entre ambos cuentos, pensar la palabra “ejemplo” en relación al modo en que Borges “ejerció” la literatura varias décadas antes, o proponer que Di Benedetto invoca a Borges más que para el relato “En rojo de culpa”, para justificar su “Página introductoria” donde él, igual que Borges en el “Prólogo” del año 1944, da una breve explicación de los modos y móviles del relato (Néspolo, 2004: 40). Allí, además, Di Benedetto lo ubica en la categoría de “culpable”, en la que primero se había puesto a sí mismo y podría decirse a todos los hombres, pero que principalmente funcionaría en esas palabras introductorias como sinónimo de escritor. Se puede leer en todo este recorrido un diálogo entre los diferentes prólogos: el de *Mundo animal* con el de *Artificios* (en el que aparece “La muerte y la brújula”) y a su vez con el que Borges redacta para la edición traducida al español del libro de Schwob en 1949. Más aún, cuando en ese prólogo se observa que Borges hace referencia al mismo poeta que aparece mencionado en este cuento de Di Benedetto, y no solo eso, sino que lo relaciona directamente con el procedimiento de “invención”:

En ciertos libros del Indostán se lee que el universo no es otra cosa que un sueño de la inmóvil divinidad que está indivisa en cada hombre; a fines del siglo XIX, Marcel Schwob —creador, actor y espectador de este sueño— trata de volver a soñar lo que había soñado hace muchos siglos, en soledades africanas y asiáticas: la historia de los niños que anhelaron rescatar el sepulcro. No ensayó, estoy seguro, la ansiosa arqueología de Flaubert; prefirió saturarse de viejas páginas de Jacques de Vitry o de Ernoul y entregarse después a los ejercicios de imaginar y de elegir. Soñó así ser el papa, ser el goliardo, ser los tres niños, ser el clérigo. Aplicó a la tarea el método analítico de Robert Browning, cuyo largo poema narrativo *The Ring and the Book [sic]* (1868) nos revela a través de doce monólogos la intrincada historia de un crimen, desde el punto de vista del asesino, de su víctima, de los testigos, del abogado defensor, del fiscal, del juez, del mismo Robert Browning... Lalou (*Littérature française contemporaine*, 282) ha ponderado la “sobria precisión” con que Schwob refirió la “ingenua leyenda”; yo agregaría que esa precisión no la hace menos legendaria y menos patética. ¿No observó acaso Gibbon que lo patético suele surgir de las circunstancias menudas? (Borges, 1949: 5-6)

En la cita anterior aparece una idea recurrente dentro de la literatura de Borges y que Di Benedetto retoma y reelabora: el universo entendido como un sueño que por medio de la imaginación es vuelto a soñar por un escritor que es simultáneamente “creador, actor y espectador”.

El escueto resumen que el narrador de “Amigo enemigo” realiza basado en sus recuerdos de la historia del flautista contempla la venganza como elemento final, aunque sin recordar de quién: “si de las ratas sobre el flautista o del flautista sobre la gente del pueblo, porque no le pagaron” (Di Benedetto, 1953: 16). Este final difuso lo lleva a imaginar, a “inventar” a su vez su propia venganza, que implica lanzar una plaga de pericotes sobre la ciudad. En su imaginación se configura a sí mismo como el personaje de la fábula, es decir,

como “actor”, capaz de encantar a los roedores para que procedan según lo que él mismo disponga.

Cuarto apartado: herencia, guerra

El final del apartado anterior da cuenta de que, a partir de la imaginación del narrador, el pericote se convierte en disparador de la invención literaria y en arma de dominio: en la cabeza del protagonista, que “pensaba nomás”, se concibe una invasión de una plaga de pericotes sobre la ciudad, invasión que a su vez puede leerse en relación con *La peste* de Camus. Esta temática aparece desarrollada aún más en otros dos cuentos de *Mundo animal*: “Pero uno pudo” y “En rojo de culpa”, en donde piojos de las plantas y ratones respectivamente invaden hogares humanos y se instauran enfrentamientos entre las especies. Asimismo ese dispositivo se retomará varias veces en su producción posterior, tanto en sus cuentos como en algunas de sus novelas.²

A su vez, en el inicio del cuarto segmento es el pericote, desde la deglución de los libros del padre, el que incide directamente en la literatura y en los recuerdos del protagonista, al invadirlo por medio de ingestión (la metáfora de la deglución aparece de diferentes formas en la mayoría de los cuentos de *Mundo animal*, asociada a la asimilación —siempre violenta— de lo “otro”): “Esos libros me resisten, pero quiero conservarlos. No quería que el pericote se los comiera” (Di Benedetto, 1953: 16). El momento y la manera en que el narrador advierte que el pericote está comiendo los libros vuelve a tender lazos hacia elementos clave de los apartados anteriores: por un lado, sucede de noche, a la hora del sueño —según se señaló anteriormente— y de la imaginación creadora; por otro, lo advierte a partir del sonido, de la misma forma que había retenido la fábula relatada por Rovira. Todos estos elementos se condensan en el primer párrafo de este apartado: “Esa noche el pericote estaba allí, adentro de un cajón. Tarde, en mi desvelo, pensando otras cosas de la infancia, lo escuchaba roer su alimento nuevo: los libros de mi padre” (Di Benedetto, 1953: 16). La solución que encuentra para impedir, momentáneamente, que los libros de su padre desaparezcan en las fauces del pericote es atiborrarlos con miga de pan; sustituye un alimento —los libros, su papel— por otro, la miga del pan que es, según relata, nunca ha sido de su agrado, más aún cuando escuchó a una mujer decirle a su hijo que era el “alimento de los tontos y de los mudos” (Di Benedetto, 1953: 17). El enunciado anterior equipara la falta o escasez de entendimiento con la incapacidad de hablar y reúne la concepción que los demás tienen acerca del narrador-protagonista.

La relación entre sintaxis y fonética marca la dinámica del texto. Donde primero se detecta esto es en el título: el sintagma “Amigo enemigo” elegido para este paratexto pone en nivel de igualdad (no existen conectores entre ambos términos) dos palabras que en principio son antitéticas. Su conexión, que no deja de lado la antítesis, se alcanza tanto por la ausencia de conector como por la repetición del sonido. El referente de este sintagma, se puede suponer, es el pericote, pero también el mismo protagonista e incluso su padre. El narrador, que acoge en primera instancia al roedor en su supuesta huida de los niños que le quieren dar

² En su narrativa posterior se pueden destacar, por ejemplo, el cuento “Hombre invadido” y la novela *El silenciero*.

caza, luego debe encontrar la manera de que su huésped no devore el legado paterno. Tal vez por este motivo es amigo enemigo: lo recibe en su “hogar” y este, en vez de agradecerle, le destruye los libros de su padre. De hecho, cuando una muchacha le pregunta para quién juntaba migas, él responde que para su hijo, que se llama Guerra y que “tiene los años de la humanidad y todavía más” (Di Benedetto, 1953: 17). En la introducción que aparece en la primera edición, Di Benedetto escribe: “El pericote que el hombre alimenta en «Amigo enemigo» es la guerra, justamente la guerra” (Di Benedetto, 1953: 8). Jimena Néspolo se refiere a esa aclaración de la siguiente manera: “esta explicación nos dice menos de lo que el texto, con sus múltiples proyecciones, podría insinuar. El gesto explicativo corre a destiempo con la intención de narraciones abiertas, polisémicas, que en rigor se distancian radicalmente del concepto tradicional de fábula” (2004: 48). Si bien es cierto que el cuento habilita múltiples proyecciones (de entre las cuales, mediante el presente análisis se rescatan aquellas que predisponen a una reflexión acerca del sujeto creador y sus creaciones), se puede suponer que esas líneas de la introducción se relacionan con algo más. La oposición “amigo enemigo” había sido esencial dentro de un texto de 1932, en el que el pensador alemán Carl Schmitt reflexionaba acerca lo político. Concepción Delgado Parra analiza el sintagma “amigo enemigo” propuesto por el alemán en su libro *El concepto de lo político* y encuentra que

la esencia de la oposición amigo-enemigo la explica a partir de la intensidad máxima de su relación, la esencia de la lucha, no es la competencia, ni la discusión, sino la posibilidad de la muerte física. La guerra procede de la enemistad y tiene que existir como posibilidad efectiva para que se pueda distinguir al enemigo. (2001: 180)

No resulta imposible conjeturar que Di Benedetto, hacia principios de los años 50, podía estar al tanto del concepto “amigo enemigo” propuesto por Schmitt, fundamentalmente porque además de haber sido uno de los más destacados pensadores alemanes en la teoría del Estado y de las ciencias políticas (e incluso sobre las ciencias jurídicas, ámbito que el escritor frecuentó durante sus años en el estudio del derecho), también fue conocido por ser uno de los ideólogos de los primeros tiempos del nazismo. De este modo, el concepto de “amigo enemigo” elaborado por Carl Schmitt se sumaría así a los tres intertextos mencionados (es decir, a la enciclopedia, a la fábula alemana y al poema inglés).

Quinto apartado: escritura, bestia cebada, lapicera/puñal

En el comienzo de esta sección, la situación del narrador ha cambiado. Se encuentra escribiendo una carta para su hermana que después de mucho tiempo se ha contactado con él, dándole la esperanza de que no está solo en el mundo. Sin embargo, mientras se halla absorto en esta tarea, escucha crujir uno de los cajones de libros del que aparece repentinamente el pericote convertido en una monstruosa y abyecta criatura. El pericote, al que solo ha visto el narrador y que, por lo tanto, bien podría ser producto exclusivo de su imaginación, ha crecido de forma descomunal. La escritura (en este caso, la de la carta a su hermana) de alguna manera promovió la actividad creadora y con ella, el desarrollo del aspecto ominoso del inconsciente. M. H. Abrams relaciona el “inconsciente colectivo” de Jung con esta problemática y detalla que es un “abismo primordial de donde emergen los monstruos de nuestros sueños y nuestros terrores nocturnos, y también las visiones de nuestros hacedores de

mitos, poetas y videntes” (1975: 308). Los núcleos narrativos del quinto apartado desarrollan, desde una vinculación con la teoría psicoanalítica, el proceso creativo y el florecimiento del genio poético. En una entrevista con Ricardo Zelarayán, en 1975, Di Benedetto reflexionaba acerca de la escritura y decía que el origen siempre estaba relacionado con un problema propio, “un meollo que me salió de adentro, porque es mi falla” (Zelarayán, 2016: 501). Y explicaba que esta falla a su vez era de la humanidad, por lo que escribir una ficción era el modo ideal de corregirla: “A veces se cree que eso va a ser decisivo para la humanidad, para la literatura, pero más a menudo se piensa que eso será decisivo para sacarlo a uno, aunque sea fugazmente, de su mediocridad. Para darle presencia, siquiera eso, ante la mirada de otro ser humano” (Zelarayán, 2016: 502).

Justamente, en el mismo momento en que el narrador se da cuenta de que ya no está solo porque ha recuperado a su hermana, descubre la transformación que ha sufrido el roedor. El pericote puede ser leído como símbolo de la imaginación del narrador, quien, en este punto del cuento lo nombra de diferentes maneras: “bestia cebada”, “monstruo asqueroso” (en la primera edición) y “engendro asqueroso” (en la segunda). Las formas de denominarlo, la actitud del roedor para con el narrador, “me miraba como en reclamación, como anunciando castigo, venganza” (Di Benedetto, 1953: 18), y la independencia respecto de su creador, recuerdan la novela de Mary Shelley y el vínculo entre el doctor Frankenstein y su criatura. Es en este punto cuando su “creación” ha crecido tanto que desborda los límites a los que primeramente la recluyó, que debe luchar contra ella.

El objeto que usa para defenderse es una lapicera, que lanza utilizándola “como un puñal” (Di Benedetto, 1953: 18). El arma que lo salva es precisamente el instrumento de escritura. Aquí se retoman, además, los temas sugeridos por la intertextualidad con el flautista de Hamelín y se unen directamente a cuestiones que hacen referencia a la producción literaria, ya que antes de desfallecer en su lecho (luego de haber herido gravemente al animal con la lapicera), “el miedo y el asco” le “forzaron un aliento de voz” que “dese[ó] que fuese una flauta”. Emergen las características del fantástico para proponer, nuevamente, una conexión directa con el acto de escritura y con la literatura: “Y mi arroyito de voz era el terror afinándose en música al paso por una flauta” (Di Benedetto, 1953: 19). El narrador logra domar su creación de manera similar a como el flautista de Hamelín lo hace con las ratas y lo hace en el punto máximo en el que resulta imposible determinar las fronteras entre lo racional y lo irracional, cuando el “más allá” de lo fantástico está más próximo. Al respecto, Louis Voz asimila el elemento fantástico a un monstruo y dice que existe un momento en el que “El monstruo atraviesa los muros y nos alcanza donde quiera que estemos; nada más natural, puesto que el monstruo está en nosotros. Ya se había deslizado en lo más íntimo de nuestro ser, cuando fingíamos creerlo fuera de nuestra existencia” (1965: 11).

La fábula alemana se reescribe magistralmente en este final fantástico en el que los mundos (el fantástico y el realista) se interconectan: desde la interpretación realista se lee que el narrador, ante esta situación, recupera la voz. Pero el texto no afirma en ningún momento que lo que realmente vuelva sea su voz. De hecho, se cuida de ser ambiguo en la mención de este sustantivo y de utilizar, como sinónimo, el sustantivo flauta. En todo caso, es una voz con características singulares: es una voz de arroyo, terror y música de flauta. El narrador desea que sea una flauta, que, de ser como la de la historia alemana, su virtud no es repeler a las ratas (pericote, en este caso) sino atraerlas hacia sí.

Último apartado: escritor, creación, escritura

El segmento final del cuento es el más breve de todos, y está compuesto de cuatro oraciones de las que se destacan el rastro de sangre asociado a la tinta, el narrador y la criatura: “Ha quedado el rastro de sangre hasta el canal. Yo no pude verlo, nunca podría verlo. Y sin embargo lo veo. Lo veo desplazándose como una bola lustrosamente inmunda con un lapicero hundido en un hoyo de tinta roja” (Di Benedetto, 1953: 19).

Si bien no queda explícito, leer el fragmento anterior en consonancia con el *Märchen* del flautista de Hamelín y atender a la elección de los términos y la repetición del verbo “ver”, habilita a una interpretación más que interesante. Vuelve a utilizar, en este final, el recurso de la elipsis: la segunda oración (“Yo no pude verlo”) evita, mediante el uso del pronombre demostrativo, enunciar el sustantivo y no queda claro si funciona como anáfora del rastro de sangre o catáfora del pericote. Al no quedar determinado su referente, es decir, al no vincularse exclusivamente con uno de ellos, refiere simultáneamente a los dos.

Su “arroyito de voz” que es “el terror afinándose en música al paso por una flauta”, conecta a su vez, por esta característica de curso de agua, con el sustantivo “canal”, hacia donde fue el rastro de sangre. La oración “ha quedado el rastro de sangre hasta el canal” bien podría referirse directamente al canal que ya ha sido mencionado (aquel de donde supone que provino el pericote). Sin embargo, y sin que esta opción quede descartada, el cuento también habilita a una segunda opción en la que el canal por donde pasa el arroyo sea su boca y su sonar, de flauta y agua. Por otra parte, la equiparación de los términos “sangre” y “tinta” no solo vincula la muerte del pericote con la emergencia de la escritura en el sujeto, sino que, a partir de la repetición del verbo “ver” asociado a los adverbios de negación, colocan al roedor como objeto principal de la creación, al que, es imposible detectar por los sentidos pero al que, sin embargo, se ve: “Yo no pude verlo, nunca podría verlo. Y sin embargo lo veo”. Curiosamente, en la citada entrevista que dio a Zelarayán, Di Benedetto utiliza metáforas similares a las empleadas en este cuento para referirse a su imaginación, sus creaciones y el proceso creativo:

Yo procedí así con los *engendros de sueños* llamados cuentos que me caían del cielo. Durante años, cuando me caía del cielo una mota de nieve que se parecía a un cuento, la soplaba con todo el trópico de mis pulmones para que se esfumara y no me distrajera de mi novela. Hace unos meses me sentí solicitado por estos episodios tan diminutos en los que por ahí descubría *gotas de mi sangre* esparcidas durante el día y acumuladas como un pequeño soplo. Otras veces eran pequeños tesoros de imaginación y fantasía, liberadores, que me habían sido donados no sé por quién durante *el sueño*. (Zelarayán, 2016: 506, subrayado mío)

Sus palabras proponen indirectamente una nueva similitud con Borges, quien dijo que soñó el cuento “El sur”. De manera similar, Di Benedetto afirma que sus relatos fueron primeramente sueños. En la misma entrevista utiliza la metáfora del tubo para explicar cómo se concibe a sí mismo: “Yo me concibo como un tubo, como un aparato lleno de tubos, una cantidad de tubos, pero no metálicos. [...] Es cuestión de saber hacerlo sonar” (Zelarayán, 2016: 507). Más allá de esta figura, que por forma y función se asemeja a la flauta, el sonido nuevamente aparece como elemento central para el autor y se observa en este texto de manera ejemplar. La importancia de la metáfora de la flauta, su relevancia, se detecta al leerla dentro

de las alusiones al proceso creador que propone el cuento. “Amigo enemigo” funcionaría como metatexto en tanto que el tema estructurante versa sobre elementos centrales de la literatura: el genio creador y la creación.

Según Rosemary Jackson existe en la narrativa fantástica una “zona paraxial” que “sirve para representar la región espectral de lo fantástico, cuyo mundo imaginario no es enteramente «real» (objeto), ni enteramente «irreal» (imagen), pero se localiza en alguna parte indeterminada entre ambos” (Jackson, 1986:17). Siguiendo la definición de Jackson, en estos cuentos es posible observar que la coincidencia entre el mundo imaginario “real” y el “irreal” se da a partir del encuentro entre el artista y su obra, ya que el personaje que deviene en artista podría ubicarse en el primer mundo y el producto artístico, es decir, lo imaginario (o lo que nace de la invención) en el segundo. La “zona paraxial”, el momento mismo en el que se observan con mayor fuerza los trazos fantásticos, es cuando estos dos mundos discontinuos coinciden. De hecho, como se señaló al comienzo, el cuento en su totalidad puede ser interpretado como un recorrido iniciático en el que el narrador-protagonista, según avanzan los diferentes apartados, va siguiendo un camino que lo convertirá finalmente en artista.

Esta interpretación, según la cual el principal hilo conductor del cuento es el nacimiento del poeta como tal, se ve reforzada al revisar las modificaciones que Di Benedetto realizó en la segunda edición de *Mundo animal*. Si bien los cambios entre una edición y otra no son muchos, se observa que fundamentalmente se trata de palabras sueltas cuyo principal objetivo pareciera ser pulir el estilo. Al momento de su segunda edición, en 1971, el autor ya ha publicado varios libros de cuentos y cuatro de sus cinco novelas, lo que hace pensar que las modificaciones en la segunda edición de su primer libro de cuentos tengan que ver, en principio, con una búsqueda de que esa escritura se asemeje más a la del escritor ya consagrado.

Algunos de los cambios de la segunda edición son modificaciones de los verbos: en la de 1953, por ejemplo, utiliza los verbos “hubiera” y “continué”, que luego reemplaza por “habría” y “proseguí”. Al leerlos en contexto, es decir, en su interacción con las otras palabras de los fragmentos que integran, se observa que los nuevos trabajan, además, desde lo fónico. El párrafo donde coloca el verbo “habría” en lugar de “hubiera” es uno en el que los fonemas “-ría”, “-bría” y “-dría” unen las tres oraciones que lo componen y conecta, además, a los tres personajes, es decir, al pericote, al padre y al narrador: “El pericote se *iría*, sí, apenas digerido el miedo al amparo de los cajones surtidos de cábalas de mi padre. Mi padre *habría* dicho: “Pobreza; anuncia la pobreza”. Yo, de pensarlo, *tendría* que haber preguntado: “¿Aún más?” (Di Benedetto, 2009: 45, subrayado mío).

Así, el texto reelabora la temática romántica propuesta por Keats según la cual, frente a un mundo donde la humanidad se encuentra resignada a un destino intrascendente y sin perspectivas de lograr elevadas metas, tan solo el hombre que es capaz de enfrentar al dolor de la Belleza revela un rasgo de suprema autoconciencia y de capacidad para crear su propia alma y para descubrir su identidad (González Oliver, 2004: 7).

En conclusión, y retomando la antítesis propuesta por el título, el cuento “Amigo enemigo” trabaja sobre el florecimiento del genio creador y a su vez sobre el vínculo conflictivo entre el artista y su obra, a partir de una sintaxis estrechamente vinculada a lo fónico y al diálogo intertextual que propone lazos hacia autores y otras obras centrales dentro de la configuración artística de Di Benedetto.

Bibliografía

- ABRAMS, Meyer. Howard (1975): *El espejo y la lámpara. Teoría romántica y tradición crítica acerca del hecho literario*. Buenos Aires, Nova.
- BORGES, Jorge Luis (1949): “Prólogo”. En Marcel Schwob: *La cruzada de los niños*. Buenos Aires, La perdiz: 4-6.
- (2011): “Prólogo”. *Artificios. Obras completas. Tomo 5*. Buenos Aires, Editorial Sudamericana: 99-100.
- DELGADO PARRA, María Concepción (2001): “El concepto de lo político en Carl Schmidt”. *Cuadernos de Materiales*, 14: filosofia.net/materiales/num/num14/n14d.htm (última consulta: 05/01/2022).
- DI BENEDETTO, Antonio (1953): *Mundo animal*. Mendoza, D'Accurzio.
- (2009): *Cuentos completos*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo.
- GONZÁLEZ OLIVER, Adelaida (2004): “El Romanticismo. La creación artística y el artista”. Recuperado de: <https://hum.unne.edu.ar/academica/departamentos/filosofia/digitales/02.pdf> (última consulta: 05/01/2022).
- JACKSON, Rosemary (1986): “El modo fantástico”. En *Fantasy: Literatura y subversión*. Buenos Aires, Editorial Catálogos: 11-23
- NÉSPOLO, Jimena (2004): *Ejercicios de pudor. Sujeto y escritura en la narrativa de Antonio Di Benedetto*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo.
- VAX, Louis (1965): *Arte y literatura fantásticas*. Buenos Aires, Eudeba.
- ZELARAYÁN, Ricardo (2016): “El escritor Antonio Di Benedetto. Un ser desdichado que tiene que luchar contra la palabra”. En Antonio Di Benedetto: *Escritos periodísticos 1943-1986*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo: 500-510.

© Rocío Colman Serra



<http://ojs.elte.hu/index.php/lejana>

Universidad Eötvös Loránd, Departamento de Estudios Hispánicos
1088 Budapest, Múzeum krt. 4/C