

TEMATIZAR LA CREACIÓN: EL OCULTO ENTRAMADO CON LA TRADICIÓN LITERARIA EN “MARIPOSAS DE KOCH”, DE ANTONIO DI BENEDETTO

*THEMATIZING CREATION: THE HIDDEN FRAMEWORK WITH LITERARY
TRADITION IN “MARIPOSAS DE KOCH”, BY ANTONIO DI BENEDETTO*

Rocío Colman Serra
Universidad Nacional de Mar del Plata
rocio.colmanserra@gmail.com

∞ RESUMEN

∞ PALABRAS CLAVE

Literatura fantástica
Intertextualidad
Di Benedetto
Borges
Invención

Ana María Barrenechea discurre acerca del fantástico y enfatiza la particularidad de estos textos de crear sus propias categorías a partir de una compleja red de relaciones textuales —que se observan en el nivel de la narración y de lo narrado— y extratextuales —con materiales socioculturales, incluidos los específicos de la tradición literaria, entre ellos los de su propio género—. Este es el caso de los primeros cuentos de Antonio Di Benedetto. En ellos se percibe, tal como lo indica Julio Premat, su adhesión a la tradición del fantástico como un acto consciente de posicionar su propia literatura en la familia intelectual de Borges y Sur, pero también como una manera de inscribirse en el campo literario de la época. En este sentido, las relaciones extratextuales tienden principalmente a construir una identidad signada por la necesidad de inscribirse dentro de un grupo literario específico. De hecho, sus primeros cuentos muchas veces construyen intertextualidades —nunca explícitas, sino más bien veladas— con los textos de Jorge Luis Borges o Julio Cortázar.



∞ ABSTRACT

∞ KEYWORDS

Fantastic literature

Intertextuality

Di Benedetto

Borges

Imagination

Ana María Barrenechea discusses the fantastic and emphasizes the particularity of these texts of creating their own categories from a complex network of textual relationships—that are observed at the level of the narration and of the narrated—and extratextual—with sociocultural materials, including those specific to the literary tradition, including those of its own genre—. This is the case of the first stories of Antonio Di Benedetto. In them, as Julio Premat indicates, their adherence to the fantastic tradition is perceived as a conscious act of positioning his own literature in the intellectual family of Borges y Sur, but also as a way of enrolling in the literary field of the epoch. In this sense, extratextual relationships tend mainly to build an identity marked by the need to register within a specific literary group. In fact, his first stories often construct intertextualities—never explicit, but rather veiled—with the texts of Jorge Luis Borges or Julio Cortázar.

Recibido: 01/08/2021

Aceptado: 26/03/2022

En 1967, Ángela Dellepiane escribe un artículo dedicado a una nueva generación de jóvenes escritores —principalmente novelistas— a la que denomina “los enojados”. Se trata, según ella, de un grupo de jóvenes, entre los que se encuentra Antonio Di Benedetto, que “quieren dejar constancia de los hechos” y “aspiran a un realismo total, aunque lo trasmitan de manera diferente” (1968: 240). Como todo intento de visión integral de un período —la autora misma lo aclara—, no debe ser tomado al pie de la letra. Más allá de esto, resulta interesante el enfoque que realiza acerca de la —para ese momento— reciente obra del mendocino.¹ Dellepiane lo destaca como uno de los mejores valores de esa promoción, que no solo se dedica a las novelas sino que también escribe cuentos y que alcanza un balance entre forma y contenido “del que carecen sus coetáneos, preocupados como están con sus denuncias o testimonios” (1968: 274).

Resulta interesante que considere a Di Benedetto dentro del grupo, ya que, a la hora de analizar la obra del autor, es mucho más común encontrar sus vínculos con la literatura fantástica que con la realista. Podría conjeturarse, entonces, que la expresión “realismo total” se refiere más bien a una especial forma de abordaje de lo real desde las herramientas que propicia el género fantástico. Las nuevas propuestas que fueron surgiendo la hora de analizar los textos del autor mendocino dan cuenta de esta aproximación. Por nombrar algunas más cercanas en el tiempo, se destacan los estudios de Jimena Néspolo, Fabiana Varela o Rafael Arce. Para Néspolo, si bien el rasgo fantástico de sus primeros relatos habilita un camino privilegiado de conocimiento y de problematización de la realidad, parecen escribirse sin un esquema previo, como una agrupación de

¹ Di Benedetto había publicado su primer libro de cuentos, *Mundo animal*, en 1953.

hechos simbólicos “sin un plan o desarrollo temático explícito” (2004: 57). Néspolo explica las características que, según ella, otorgan singularidad al género fantástico presente en las ficciones de Di Benedetto: la interrogación y la problematización de la categoría de personaje y el descubrimiento del poder subversivo de la palabra y la escritura. Afirma que el modo fantástico subvierte la visión unitaria y monológica propia de la novela “realista”, cuestiona la naturaleza de lo que ve y registra como “real” y propone la inestabilidad narrativa como la razón de su misma existencia (2004: 86). Por otro lado, para Varela —al reflexionar sobre el cuento “Mariposas de Koch”— es la experiencia de una realidad negativa, trágica y angustiante la que ocasiona en el personaje una actividad imaginaria compensatoria (2007: 215). La lectura de Rafael Arce, por su parte, sigue la línea de Néspolo y propone que el sujeto de estos relatos “se constituye en la imaginación como facultad de apertura de la realidad y no como su evasión” (2016: 128). En ninguno de los casos quedan dudas de su filiación con la literatura fantástica; sin embargo, si bien los críticos —fundamentalmente Néspolo— estudian algunas de las influencias directas —el grupo *Sur*, la filosofía existencialista, el cine, Kafka, Dostoievsky—, no se detienen en el análisis de la complejidad de sus particularidades estructurales y formales y, sobre todo, en cómo éstas interactúan con un estilo fantástico que emerge dentro de un horizonte ideológico literario específico y configuran así las características singulares de la poética de este autor.² La narrativa de Di Benedetto se conforma justamente desde esos planos: es allí donde los elementos de “conocimiento y problematización de la realidad” se construyen. Justamente es en esa intersección, en ese “tejido” (Barthes 1997: 14) en donde el hipérbaton, el ritmo, es decir, el juego con la sintaxis, sumado a la intertextualidad y el género fantástico, conforman fragmentos semánticos o “lexías” (1997: 14) que propician la emergencia del sentido.

En un artículo titulado “La respuesta de Kafka”, Barthes propone una serie de características que son operativas para analizar la obra de Di Benedetto. No es una novedad que existen puntos de contacto y que la poética del mendocino sigue en muchos aspectos a la del escritor checo; de hecho muchos críticos han detectado correspondencias y cercanías entre ambas obras (Arce 2016, Varela 2007, Yelin 2010). El mismo Di Benedetto ha remarcado en diversas oportunidades que Kafka figura entre sus lecturas más tempranas, junto con Dostoievsky y Pirandello. En el citado artículo Barthes señala respecto de la crítica sobre Kafka algo que también se observa en los estudios sobre Di Benedetto: se lo interroga poco; pues, dice, escribir a la sombra de sus temas no es interrogar. Para alcanzar a desentrañar su obra es necesario profundizar en los procedimientos narrativos, ya que “la literatura es un sistema signifiante cuyo ser está en la forma, no en el contenido o en la función” (2003: 215). La narrativa de Di Benedetto, el ser de su literatura, es su técnica. Al igual que en Kafka, el sistema alusivo funciona como un signo inmenso que interroga otros signos. Pero es la precisión de su escritura, una precisión estructural y no retórica, la que habilita a la alusión (Barthes 2003: 193).

Este artículo forma parte de una investigación que se centra en estos aspectos de su poética, es decir, en desentrañar las “técnicas semánticas” (Barthes 2003: 216) gracias a las cuales se

² Mijaíl Bajtín, en *El método formal en los estudios literarios* explica que el horizonte ideológico, además de reflejarse en el contenido de una obra artística, influye determinantemente en la totalidad de la obra: “La obra literaria es parte, de forma inmediata, de un medio literario, entendido como la totalidad de las obras literarias socialmente influyentes durante una época y para un grupo social dado [...]. Sería absurdo pensar que una obra, que ocupa cierto lugar justamente en el medio literario, hubiese podido evitar su influencia directa y determinante, o hubiese logrado eludir la unidad orgánica y las reglas específicas del medio” (1994: 73).

generan los sentidos de los textos. En relación con lo anterior, se rastrearán las conexiones literarias y filosóficas que dialogan con el relato “Mariposas de Koch”, cuento con el que da comienzo *Mundo animal* (1953), su primer libro.

Ana María Barrenechea discurre acerca del fantástico y enfatiza la particularidad de estos textos de crear sus propias categorías a partir de una compleja red de relaciones textuales —que se observan en el nivel de la narración y de lo narrado— y extratextuales —con materiales socioculturales, incluidos los específicos de la tradición literaria, entre ellos los de su propio género— (1991: 78).

Se puede leer, de acuerdo con lo anterior, la reflexión de Julio Premat acerca de la explícita adhesión de Di Benedetto a la tradición de la literatura fantástica como un acto consciente de posicionar su propia literatura en la familia intelectual de Borges y *Sur*, pero también como una manera de inscribirse en el campo literario de la época, “legitimando así ciertas opciones estéticas, sin que esa filiación sea plenamente reconocible en las características de la atípica producción del escritor mendocino” (2009b: 21). En este sentido, las relaciones extratextuales tenderían principalmente a construir una identidad signada por la necesidad de inscribirse dentro de un grupo literario específico. De hecho los primeros cuentos muchas veces construyen intertextualidades —nunca explícitas, sino más bien veladas— con los textos de Jorge Luis Borges o Julio Cortázar.

Pero también, resultan interesantes dos aspectos de la afirmación de Premat: por un lado, esa filiación que no es “plenamente reconocible” y por otro, la atipicidad de la “producción del escritor mendocino”, que además, está directamente relacionada con las dificultades que existen a la hora de analizar su obra. Justamente, en esa atipicidad, esa singularidad que se percibe pero que no se clasifica, están entrelazados los recursos que la constituyen.

La intertextualidad como recurso aparece en toda la obra de Di Benedetto, incluso en *Mundo animal*, donde los cuentos se conectan, tienden lazos y dialogan con otros textos de la tradición literaria, con otras poéticas. Es el caso de “Mariposas de Koch” (1953): en este relato un narrador en primera persona arma su monólogo apelando a un receptor plural y contándole por qué escupe mariposas. Las reminiscencias con “Carta a una señorita en París” (1951), de Cortázar, son evidentes, pero también sus diferencias. Ambos cuentos exploran la emergencia de “lo animal” o la “animalidad” —mariposas, conejitos— como atributos intrínsecos a los seres humanos. Cabe aclarar que la cercanía entre publicaciones habilita a pensar las conexiones pero no a leerlas bajo la “esfera de influencias” (Harold Bloom), sino más bien como dentro de una red de relaciones pertinentes en la que se incluirían además *El pentágono* (1955) —primera novela de Di Benedetto— y *Rayuela* (1963). Respecto de estos dos últimos textos, Jimena Néspolo señala que comparten un mismo principio de composición: “O, para decirlo sin eufemismos, *El pentágono* es la “novela de las Figuras” a la que Cortázar apuesta truncadamente en *Rayuela* y a la que solo habrá de arribar en *62. Modelo para armar*” (2005: 8-9).

Volviendo a los cuentos, el principal punto de conexión entre el Cortázar y el de Di Benedetto es, lógicamente, la expulsión de animales por la boca de los narradores quienes, por otro lado, nada pueden hacer para detener o mitigar tal situación. Como un vómito irrefrenable lanzan conejos y mariposas respectivamente. Son cuerpos que —según Sofía Criach en su artículo “Animal/humano: proximidades y fronteras en *Mundo animal* y otros textos de Antonio Di Benedetto”— funcionan como zona de contacto entre el mundo humano y el animal, porque en ellos mismos se inscribe la subjetividad:

Por momentos campo de batalla, armonioso pasaje entre los seres, otros, y la mayoría de las veces, escenario para el drama simbólico de las carencias y los desencuentros del hombre consigo mismo, el cuerpo es el espacio-hábitat del ser viviente que hace posible su misma existencia (Criach 2018: 51).

Willy Muñoz, en un artículo titulado “La alegoría de la modernidad en ‘Carta a una señorita en París’”, considera que el núcleo del cuento propone la relación entre la creación poética —representada por los conejitos— y su creador —el narrador protagonista—, creación que, además, luego cobra vida propia fuera de él (1982: 34). Partiendo de lo formulado por Muñoz, se observa que la problemática del cuento de Cortázar justamente estaría propuesta a partir del conflicto inerte que supone la relación entre la creación poética pura y el mundo representado en el relato: el resultado del contacto de los conejos con el mundo termina pervirtiéndolos, transformándolos en seres destructores y monstruosos que arrasan con todo lo que se presenta a su paso —principalmente los objetos referentes a la tradición diseminados por el departamento—. Por lo tanto, una de las lecturas posibles es autorreferencial, si se toma en cuenta la relación que se puede establecer entre los animales que los personajes de los cuentos de Cortázar y Di Benedetto expulsan y la creación literaria. En ambos casos la boca es la parte del cuerpo destinada a su expulsión. Lo particular de “Mariposas” es que también es el sitio por donde ingresan en primer lugar los animales provenientes del exterior. No es el único cuento en el que sucede esto: en “En rojo de culpa”,³ las ratas, que en principio habían “contratado” al narrador protagonista para que sirviese de una suerte de chivo expiatorio, terminan por atacarlo, desgarrándole la nariz y los labios, e ingresan a su cuerpo, nuevamente, por su boca.

En el ya citado artículo, Sofía Criach concluye que las zoografías de Di Benedetto señalan puntos de contacto entre lo humano y lo animal: el animal no representa al hombre como si este portara el disfraz de bestia, sino que en la idea de lo animal está encarnada la idea de lo humano, y viceversa. ¿Dónde están los límites entre uno y otro? (2018: 55). Justamente, esa expulsión de lo animal por la boca —así como también el ingreso en los otros dos cuentos— representa el momento en el que las diferentes especies se reencuentran.

Según Jorge Vázquez, los escritores del fantástico moderno han mostrado que el carácter de la existencia es impreciso, confuso y vago, es decir, que su naturaleza es la perplejidad. En consecuencia, la literatura fantástica acepta la aparición de lo sobrenatural, pero como parte integral del mundo y juega con las posibilidades epistemológicas y empíricas que eso permite. De ahí que lo sobrenatural no se perciba como un misterio amenazante sino como una posibilidad cognoscitiva. En este sentido, los elementos fantásticos se pueden pensar como herramientas de acceso a la complejidad de la existencia. Se trata de cuentos que no necesitan la preparación de lo insólito en su estructura, sino que lo muestran inmediatamente para poder mejor “violentarlos” con registros lúdicos: lo extraordinario deja de ser visto con solemnidad (Vázquez 2013: 20). En el cuento de Cortázar, la presencia de lo asombroso o extraño habilita la reflexión acerca de los impactos negativos que generan el choque entre el artista y su obra —pensados como un conjunto— y la realidad. Para alcanzar esa reflexión es necesaria e imprescindible la presencia de un fundamento inmanente a la poética borgeana: la imaginación. La imaginación recibe un rango determinante en todo sentido: “en el vértice del alma individual, en el límite de lo corpóreo y lo incorpóreo, lo

³ Este cuento forma parte *Mundo animal*.

individual y lo común, la imaginación es la escoria extrema que la combustión de la existencia individual abandona en el umbral de lo separado y de lo eterno” (Agamben 2007: 16).

Las mariposas de Di Benedetto se inscriben en la lógica fantástica que pondera a la imaginación como vertebrante, pero desde un ángulo propio, ya que las mariposas existen antes —e independientemente— del sujeto. El protagonista es un sujeto observador del entorno. Ha prestado atención a la forma de actuar de su burro y ha conjeturado que la “placidez de vida” y la “serenidad de espíritu” se deben al acto de mascar margaritas y, por qué no, mariposas. Esta indagación de la realidad es característica de su narrativa y a ella también hace referencia Julio Premat cuando analiza el fantástico “como una manera de mirar”. Pero la particularidad del protagonista en las ficciones de Di Benedetto es que no solo observa el comportamiento de su entorno, es decir, aquella realidad independiente de él mismo, sino que además intenta imitarlo para así alcanzar un estado que no posee. En otras palabras, el sujeto en algún punto intenta mimetizarse con esa realidad. Se pueden aislar aquí zonas de contacto con las ideas románticas, en este caso, de Fichte, para quien todo está centrado en agudizar el sentido para la participación del yo, es decir, para la propia actividad en la formación del mundo (Safranski 2009: 71).

Di Benedetto reinterpreta los postulados románticos según los cuales el mundo no es algo que se contrapone al sujeto tan sólo desde fuera, no es un determinado objeto extraño, sino que está empapado de yo, y los reelabora proponiendo un yo que se empapa del mundo. Para Di Benedetto, al igual que para Fichte, el concepto de “imaginación” expresa la movilidad con que el hombre se lanza hacia estos espacios. Kant lo había utilizado ya para designar la energía inherente a la percepción y al conocimiento, y en Fichte ese concepto se convierte en la clave de todo el sistema. Fichte no se refiere solamente a la imaginación consciente en el sentido de la fantasía, sino que habla además de una imaginación que actúa inconscientemente, la cual opera en el yo antes de que éste adquiera conciencia de sí. Lo que está como base es el sujeto, el yo que actúa y que conoce. No hay nada que conduzca más allá del absolutismo de este yo, pero todo conduce hacia dentro de él (Safranski 2009: 72-3).

La literatura como forma de conocimiento

Siguiendo las filiaciones con otros autores, el caso de Jorge Luis Borges es esencial: en los textos de Borges de la década del 20, la realidad presentada, al hablar de Buenos Aires y de sus barrios, por ejemplo, es aquella que primero ha pasado por el tamiz del sujeto. Así se observa en la afirmación que proclama que “es a fuerza de tardes que la ciudad va entrando en nosotros” (2011: 129). Es decir que la ciudad de Buenos Aires que se lee en los textos de Borges es la que, en primera instancia, ha sido moldeada por la subjetividad del yo. La realidad es literaria —y es poética— porque es inseparable del sujeto que la vive. Desde esta perspectiva, Borges retoma y reelabora los postulados de la filosofía idealista —interpretando a Berkeley a través de los ojos de Hume— según los cuales el mundo es una construcción mental reducible a vacuas apariencias, moduladas y delimitadas por nuestra facultad cognoscitiva (Martín 2002: 8). De ahí que en textos como “La Pampa y el suburbio son dioses” afirme: “Es indudable que el arrabal y la pampa existen del todo y que los siento abrirse como heridas y me duelen igual” (Borges 2011: 26). Es decir, que si el arrabal y la pampa existen, es solo porque el poeta los siente.

Para Elsa Repetto la ciudad de Buenos Aires aparece en la obra de Borges “como un proceso y no como un objeto, como una masa enmarañada de sentimientos, de deseos, de épocas diferentes, pero que apoya sobre elementos bien materiales” (1994: 18). Al Di Benedetto de los primeros cuentos, en cambio, el paisaje no lo roza. Sus textos lo excluyen, lo ignoran. Pero la realidad ingresa a partir de otros elementos, muchas veces animales —mariposas, pericote, mono, pájaros, perros, ratas—. Lo particular es que estos seres, portadores del mundo, son justamente los disparadores del otro mundo: el de la invención, el de la imaginación, el de la poesía. De esta manera, sus cuentos reelaboran la misma técnica de invención trabajada por Borges, técnica que obedece a concepciones de percepción y a estéticas similares. En consecuencia, los elementos externos al sujeto, una vez que han entrado en contacto con este, se vuelven inseparables de él y resulta imposible discernir cuando termina uno y cuando comienza el otro.

Mundo, mariposas, literatura

Entre los cuentos que integran la famosa *Antología de la literatura fantástica* (1940) de Borges, Bioy Casares y Silvina Ocampo, uno de los más recordados es “Sueño de la mariposa”, texto del que por otro lado Borges hace uso para sostener una de sus argumentaciones en “Nueva refutación del tiempo”. Se trata de una de las paradojas de Chuang Tzu recogidas por Herbert Giles en 1889. El texto original, que figura en el libro de Giles de 1889 es mucho más largo:

Érase una vez, yo, Chuang Tzu, soñé que era una mariposa, revoloteando de aquí para allá, a todos los efectos, una mariposa. Solo era consciente de seguir mis fantasías como mariposa, y era inconsciente de mi individualidad como hombre. De repente, me desperté y ahí estaba, yo mismo de nuevo. Ahora no sé si entonces era un hombre soñando que era una mariposa, o si ahora soy una mariposa soñando que soy un hombre. Entre un hombre y una mariposa hay necesariamente una barrera. La transición se llama Metempsicosis (32, Chuang Tzu, místico, moralista y reformador social. Traducido del chino por Herbert A. Giles, Londres: Bernard Quaritch, 1889).⁴

Borges, como es de esperar, realiza sus modificaciones y selecciona solo una parte (que es la que aparece en la antología): cambia, en su traducción, el narrador protagonista en primera persona por uno en tercera. El texto que reescribe es el siguiente: “ChuangTzu soñó que era una mariposa. Al despertar ignoraba si era Tzu que había soñado que era una mariposa o si era una mariposa y estaba soñando que era Tzu” (Borges, Bioy Casares, Ocampo 1967: 158).

La paradoja presenta la ambivalencia entre sueño y realidad —o sueño y vigilia—, confundiéndolas. Que en el primer cuento de *Mundo animal* lo fantástico emerja a partir de las mariposas permite trazar un vínculo con la paradoja anterior. Más aún porque en el prefacio reconoce la figura tutelar de Borges escribiendo que fue él quien lo “animó con su ejemplo, en ‘La

⁴ “Once upon a time, I, Chuang Tzu, dreamt I was a butterfly, fluttering hither and thither, to all intents and purposes a butterfly. I was conscious only of following my fancies as a butterfly, and was unconscious of my individuality as a man. Suddenly, I awaked, and there I lay, myself again. Now I do not know whether I was then a man dreaming I was a butterfly, or whether I am now a butterfly dreaming I am a man. Between a man and a butterfly there is necessarily a barrier. The transition is called Metempsychosis (32, Chuang Tzu, Mystic, Moralist, and Social Reformer. Translated from the Chinese by Herbert A. Giles, London: Bernard Quaritch, 1889)”. Todas las traducciones pertenecen a la autora excepto los casos en los que se señale lo contrario.

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 (2004: 40).

Pero Di Benedetto toma de Borges algo más, tal vez aquello que denomina “literatura evolucionada” y que comprendería una forma de fantástico cercana a la borgeana, no a nivel temático sino a nivel compositivo. Es más, “La muerte y la brújula” es un cuento que ocurre —según afirma Borges en el prefacio a *Artificios* (1944)— “en un Buenos Aires de sueños”. Nuevamente la paradoja de Chuang Tzu y las mariposas. Si bien en el primer cuento de Di Benedetto no se puede hablar de una problematización de la dicotomía sueño-vigilia, sí se detecta el cuestionamiento de la realidad a partir de la imaginación; y el elemento que sirve de vínculo es, justamente, el conjunto de mariposas. Rafael Arce trabaja esta hipótesis en un preciso análisis sobre *El pentágono*. En su artículo señala que el texto de Di Benedetto no propone un desencanto de la imaginación frente a la realidad, sino que afirma la potencia de la imaginación para “intensificar una experiencia que no quiere saber nada con distinguir lo real de lo irreal” (Arce 2018: 265) La imaginación adquiere un lugar relevante, preponderante en sus textos. Pero no como un estatuto opuesto a lo racional, lo verosímil o lo “real”, sino como el elemento compositivo de las ficciones configuradas en estos cuentos.

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 [...] los medios de que se vale [la narrativa fantástica] para establecer su “realidad” son inicialmente miméticos (“realistas” que representan “objetivamente” un mundo de “objetos”), pero luego cambian a otro modo que parecería ser maravilloso (“no realista”, que representa aparentes imposibilidades) si no fuera por su base inicial establecida en lo “real” (1986: 17).

En “Sueño de una Mariposa”, la “zona paraxial” está representada por el sueño y lleva a la indefinición, a la vacilación sobre la identidad del sujeto. Si bien la enunciación en el texto original está a cargo de un narrador en primera persona y en la reescritura de Borges, de un narrador en tercera, es en ambos casos el sujeto el que se disuelve entre la indeterminación de si se trata de un ser humano llamado Chuang Tzu o de una mariposa, principalmente porque no puede establecer cuál es el terreno de la vigilia y cuál el del sueño. De hecho el título que Borges elige para la parábola juega con esa imprecisión: la preposición “de” es ambigua en tanto puede designar pertenencia —se trata del sueño que tuvo una mariposa— como señalar el contenido —el sueño versó acerca de una mariposa—.

En los textos de Di Benedetto entorno y sujeto están en primera instancia claramente diferenciados. Así se observa, por ejemplo, en “Reducido”, cuento también incluido en este primer volumen, en el que el narrador protagonista cavila entre la posibilidad de irse a vivir al mundo de los sueños, con su perro también soñado. La realidad, es decir, aquel espacio del mundo representado que se corresponde con la vigilia del narrador es escuetamente mencionada en el

relato mediante la contraposición noche/día. Durante el día no tiene “perro y sí muchas fatigas” y su vida despierta es “miserable”. Reducido —así es el nombre que le da al perrito soñado— es una creación, un producto de su imaginación que, por otro lado, no domina, ya que le ha llegado “paulatinamente, como una integración demorada” (1953: 34). La habilidad imaginativa se concibe así como un proceso, no es producto de una inspiración repentina, sino que se trata del resultado de un trabajo. El terreno de la vigilia es, sin embargo, necesario para que aquélla pueda desarrollarse. De hecho la preocupación del narrador se dispara a partir de la comparación entre Reducido y el resto de los perros:

Tampoco advierto —he aquí otra cuestión importante—, por más que observe, que crezca ni siquiera un poquito, siendo como es tan natural que los perros de corta edad se desarrollen casi de día en día, como cabría decir exagerando un tanto (1953: 34-5).

El narrador/artista/escritor, mediante el poder de su imaginación, pero también sirviéndose de su experiencia del mundo durante la vigilia, se convierte en creador. Puede como tal alcanzar una “imitación de la creación y de la naturaleza no solo en lo real sino también en lo posible, su composición” (Abrams 1975: 402). Sin embargo, no controla este terreno a la manera de un Dios que dispone, sino que, por el contrario, se somete él mismo a la posibilidad de convertirse en una pieza más dentro del terreno de los sueños: el final del cuento lo descubre considerando la propuesta que Reducido le ha hecho —invirtiendo la suya inicial— de irse con “él a los sueños”.

En el caso de “Mariposas de Koch” la realidad ingresa al sujeto a través de un elemento “real”: mariposas blancas, tan blancas como las margaritas de las que se alimenta su burro. Pero el producto literario, resultado de esa interiorización del sujeto, resulta aterrador y destructivo, y está representado en esta historia por los cuajarones de sangre, que algunos confunden con una enfermedad terminal. En el caso de “Reducido”, si bien el producto de su creación en principio no podría asociarse a un elemento aterrador, sí resulta inquietante. De hecho, en cierto momento lo asimila a una pesadilla:

Es, entonces, mi Reducido, como una persistente pesadilla, que vuelve siempre, igual, torturante, y aunque él no puede considerarse de ningún modo una pesadilla y si lo fuera sería una pesadilla simpática, justamente como las pesadillas me tiene el corazón sobresaltado, no en el momento en que se extingue, sino en el día, por la probabilidad, nunca desechable, de que en la noche no vuelva (1953: 35).

Lo que perturba en ambos cuentos es la posibilidad que de un elemento propio de un plano trascienda hacia un territorio que le es extraño: las mariposas —imaginación— al plano de la realidad representada del sujeto narrador, o el sujeto narrador —vigilia— al mundo del perro —los sueños—. Se suman a “Mariposas de Koch”, a pesar de su brevedad, una serie de intertextos implícitos. La presencia de los intertextos, que en otros relatos del libro será aún más marcada, va de la mano con una forma de concebir la literatura —e incluso la vida— como un organismo que todo lo abarca y lo comprende: los textos no son estructuras cerradas y no han comenzado ni terminan en el cuento.

Salta inmediatamente a la vista la alusión del título, paratexto que establece una relación con Robert Koch, científico alemán que descubrió el bacilo que causa la infección de la tuberculosis. Se

sabe que la tuberculosis fue para los románticos una de las enfermedades que representaba una forma superior de vida más espiritual y profunda. Susan Sontag escribe al respecto que:

La enfermedad era un modo de volver “interesante” a la gente, que es la definición original de “romántico”. (Schlegel, en su ensayo “Sobre el estudio de la poesía griega” [1795], propone “lo interesante” como ideal de la poesía moderna, es decir, romántica). “El ideal de la salud perfecta —escribía Novalis en 1799-1800— solo es interesante científicamente”; lo realmente interesante es la enfermedad, “que pertenece a la individualización” (2012: 20).

Considerando lo anterior, es posible relacionar en primera instancia este cuento con la tradición romántica desde su vínculo con la enfermedad: la tuberculosis, un elemento de la realidad ingresa en el texto poético y se transforma, además, en elemento que eleva al sujeto enfermo, quien, siguiendo el ideal romántico, se vuelve “interesante”. En el texto de Di Benedetto ese vínculo está exacerbado en tanto y en cuanto está representado, además, por mariposas: frágiles, blancas y etéreas, que visten las cualidades de la poesía más pura. Su prosa, la elección de ciertos términos, resulta sorprendente. Así, el sintagma que se refiere al “carácter romántico supponible en una mariposa” sugiere la identificación de la mariposa como símbolo poético de la tuberculosis, pero también como símbolo de la poesía o incluso de la producción literaria. Además, el uso de la segunda persona castiza: “veréis” o del término “obscuridad” —que se mantiene idéntico en las sucesivas reediciones— puede pensarse como palabras puente que unen su texto con la tradición romántica española o, al menos, con esa concepción romántica del poeta enfermo.

La conexión con la tradición romántica va mucho más allá del mero vínculo temático: es justamente en sus postulados filosóficos donde se encuentran mayores contactos, y principalmente en la forma en que estos están dispuestos en el texto:

La obra de los románticos está llena de apelaciones al arte y a la historia y a lo que parece ser un críptico “anhelo por el infinito”. Uno podría preguntarse justificadamente: ¿cómo vamos a obtener respuestas a cualquier pregunta importante de los románticos si parece que nos alejan de los argumentos estructurales de los filósofos? Después de todo, es probable que para desarrollar una posición de cualquier cosa, uno necesite un sistema “serio” (no uno jugueteón compuesto de fragmentos y diálogos) (Frank 2003: 4).⁵

En este sentido es que es posible leer a la mariposa como un símbolo clave en el cuento: para los antiguos griegos era el emblema del alma y entre los tópicos tradicionales, el motivo de la mariposa destinada a abrasarse en las fuentes de la luz. Claro que en este caso las mariposas no van hacia la luz sino hacia la oscuridad del ser humano. La problemática existencialista se hace presente a partir de sus contactos con la literatura: en *Crimen y castigo*, Dostoievsky utiliza el símil de la mariposa atraída hacia su destino fatal para simbolizar dramáticamente la invencible angustia del

⁵ The work of the Romantics is filled with appeals to art and to history and to what is a seemingly cryptic “longing for the infinite”. One might then justifiably ask: how are we to get answers to any important questions from the Romantics if they seem to pull us in a direction away from the strict arguments of the philosophers? After all, it is likely that in order to develop a position of anything, one needs a “serious” system (not a playful one composed of fragments and dialogues).

protagonista, Raskólnikov, cada vez más irremediabilmente cercano a que se desenmascaren y castiguen sus crímenes.

Las mariposas de Di Benedetto no solo van hacia la oscuridad sino que tienen impulsos suicidas. Sin embargo se reproducen en su interior: de las que ingresaron y formaron pareja, nacen nuevas, “teñidas en lo más hondo de [su] corazón, que vosotros, equivocadamente, llamáis escupitajos de sangre” (1953: 13). En el relato de Cortázar, los conejitos son puramente producto del individuo y solo en la permanencia y contacto con el exterior se van volviendo entes destructores. En los textos de Borges, lo poético construye el entorno y es imposible distinguir los planos de realidad y fantasía. El texto de Di Benedetto, en cambio, parece proponer una tercera opción: la realidad es un elemento esencial para la construcción literaria, es a partir de ella que se alcanza la dimensión fantástica. Pero el resultado, el objeto que nace desde las profundidades del sujeto creador, es oscuro, teñido de sangre y de muerte. El fantástico en Di Benedetto no se puede desligar de lo trágico, y es, tal vez, en ese aspecto donde se encuentra la mayor coincidencia con la estética romántica.

Siguiendo con lo anterior, se puede conjeturar que existen ciertos elementos cuyo contenido simbólico apunta en principio a una reflexión sobre la relación entre la realidad, la literatura y el sujeto creador. Cada uno de ellos está representado por entes concretos en el cuento: las mariposas blancas —es decir, el objeto proveniente del mundo real—, las mariposas rojas —nacidas desde el interior del sujeto creador, que simbolizan, por lo tanto, el objeto literario— y el narrador protagonista —es decir, el creador—.

Rüdiger Safranski explica que Schopenhauer, lo mismo que Novalis, realiza una distinción entre el conocimiento según el principio de causalidad —lo que él llama “representación” — y la forma íntima, ligada al cuerpo, de entender la naturaleza desde dentro:

Sólo en mí mismo, dice Schopenhauer, experimento lo que es el mundo más allá de lo que a mí se me da en la representación. El hombre que se experimenta a sí mismo tiene una vivencia de la dimensión interior del mundo. Schopenhauer escribe en sus apuntes: “Hemos ido hacia fuera en todas las direcciones, en lugar de entrar en uno mismo, donde ha de resolverse todo enigma”. Lo que es el mundo, además de ser mi representación, es para Schopenhauer la voluntad experimentada en el propio cuerpo, la voluntad como aquel poder oscuro de la vida que actúa en el hombre igual que en la naturaleza entera (2009: 106-7).

En el caso de “Mariposas de Koch”, la metáfora romántica del “desborde”, de lo interno que se hace externo, funciona de manera ejemplar: las mariposas rojas, las mariposas de Koch, teñidas de la sangre del narrador, luego de haber habitado y haberse criado en su corazón, tienen el impulso, el deseo de ir “más allá de [su] corazón y de [su] cuerpo”. Son, a su vez, símbolo de la imaginación del narrador, ya que nacen en su interior. Lo singular es que, como se mencionó, parte del origen de esta “invención” está anclado en elementos del exterior, es decir, tanto en las mariposas blancas que ingresaron en el narrador, como también en el bacilo de Koch. Resulta posible, de esta forma, extraer una concepción cercana a la que Coleridge propone en la conferencia *Sobre poesía o arte* (1818), según la cual el arte es un mediador entre la naturaleza y el hombre. Siguiendo esta línea, “Mariposas de Koch” puede ser leído como una reflexión sobre el arte y su producción, concebidos como síntesis entre la naturaleza —representada por las mariposas blancas y también por la enfermedad de la tuberculosis—, y el sujeto creador quien —procesándola en su interior— la resignifica y le atribuye estatuto artístico. Es, en este sentido, no

solo el primer cuento del primer libro publicado por el autor, sino también un relato que permite leer simbólicamente una determinada concepción de la creación asociada a la imaginación y a la invención.

ROCÍO COLMAN SERRA es egresada en Letras por la Universidad Nacional de Mar del Plata. Actualmente se encuentra escribiendo su tesis doctoral con una beca de finalización de doctorado otorgada por el CONICET. Ha publicado trabajos en revistas como *Cuadernos del Hipogrifo* y *Variaciones Borges*.

Bibliografía

- ABRAMS, Meyer Howard. 1975. *El espejo y la lámpara. Teoría romántica y tradición crítica acerca del hecho literario*. Buenos Aires: Nova. Traducción de Gregorio Aráoz.
- AGAMBEN, Giorgio. 2007. "Estudio preliminar". En Emanuele Coccia, *Filosofía de la imaginación. Averroes y el averroísmo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, pp. 7-19. Traducción de María Teresa D'Meza.
- ARCE, Rafael. 2016. "Del símbolo a la metonimia vía Kafka. *Mundo animal* de Antonio Di Benedetto". *Acta Literaria*. N° 52, 125-44.
- _____. 2018. "Un deseo que permanece deseo. Antonio Di Benedetto y la potencia de la imaginación". *Cuadernos de Literatura*. Vol XXII, N°43, 250-75
- BARTHES, Roland. 1997. *S/Z*. México: Siglo XXI. Traducción de Nicolás Rosa.
- _____. 2003. "La respuesta de Kafka". *Ensayos críticos*. Buenos Aires: Seix Barral, pp. 187-93. Traducción de Carlos Pujol.
- _____. 2003. "La literatura, hoy". *Ensayos críticos*. Buenos Aires: Seix Barral, pp. 213-27. Traducción de Carlos Pujol.
- BAJTÍN, Mijail. 1994. *El método formal en los estudios literarios. Introducción crítica a una poética sociológica*. Madrid: Alianza. Traducción de Tatiana Bubnova.
- BARRENECHEA, Ana María. 1991. "El género fantástico entre los códigos y los contextos". En Morillas Ventura, Enriqueta (ed.), *El relato fantástico en España e Hispanoamérica*, Madrid: Siruela, pp. 75-81.
- BIOY CASARES, Adolfo; Jorge Luis BORGES y Silvina OCAMPO. 1967. *Antología de la literatura fantástica*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- BORGES, Jorge Luis. 2011a. "La pampa y el suburbio son dioses". *Obras completas*. Tomo 2. Buenos Aires: Sudamericana, pp. 22-6.
- _____. 2011b. "Buenos Aires". *Inquisiciones. Obras completas*. Tomo 1. Buenos Aires: Sudamericana, pp. 128-31.
- _____. 1967. "Prefacio". *Ficciones. El Aleph. Obras completas*. Tomo 5. Buenos Aires: Sudamericana, pp. 99-100.

- COLERIDGE, Samuel. 2002. *Espíritus que habitan el arte*. Pontevedra: Ellago Ediciones. Traducción de Daniel Casanova.
- CORTÁZAR, Julio. 2007. “Carta a una señorita en París”. *Bestiario. Deshoras*. Buenos Aires: Alfaguara, pp. 17-26.
- CRiach, Sofía. 2018. “Animal/humano: proximidades y fronteras en *Mundo animal* y otros textos de Antonio Di Benedetto”. *Anclajes*. Vol. XXII, N° 2, 35-56.
- DELLEPIANE, Ángela. 1968. “La novela argentina desde 1950 a 1965”. *Revista Iberoamericana*. Vol. XXXIV, N° 66, 237-82.
- DI BENEDETTO, Antonio. 1953. *Mundo animal*. Mendoza: D’Accurzio.
- FRANK, Manfred. 2003. *The Philosophical Foundations of Early German Romanticism*. Nueva York: State University of New York Press.
- JACKSON, Rosemary. 1986. *Fantasy: literatura y subversión*. Buenos Aires: Catálogos. Traducción de Cecilia Absatz.
- MARTÍN, Marina. 2002. “Borges perplejo defensor del idealismo”. *Variaciones Borges*. N° 13, 7-21.
- MUÑOZ, Willy. 1982. “La alegoría de la modernidad en ‘Carta a una señorita en París’”. *Revista INTI*. N° 15, 33-40.
- NÉSPOLO, Jimena. 2004. *Ejercicios de pudor. Sujeto y escritura en la narrativa de Antonio Di Benedetto*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- _____. 2005. “Lecturas impertinentes”. Prólogo a *El pentágono*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, pp. 5-22.
- PREMAT, Julio. 2009a. “Di Benedetto: silenciero”. *Héroes sin atributos. Figuras de autor en la literatura argentina*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, pp. 99-134.
- _____. 2009b. “Lo breve, lo extraño, lo ajeno”. *Antonio Di Benedetto. Cuentos completos*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, pp. 5-31.
- REPETTO, Elsa. 1994. *Relato y sociedad: realidad y fantasmas en el relato borgeano*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- SAFRANSKI, Rüdiger. 2009. *Romanticismo. Una odisea del espíritu alemán*. Barcelona: Tusquets. Traducción de Raúl Gabás.
- SONTAG, Susan. 2012. *La enfermedad y sus metáforas. El sida y sus metáforas*. Madrid: Debolsillo. Traducción de Mario Muchnik.
- SOSNOWSKI, Saúl. 1991. “Cábala, fantasía, ideología: apostillas diacríticas”. En Morillas Ventura, Enriqueta (ed.), *El relato fantástico en España e Hispanomerica*. Madrid: Siruela, pp. 83-91.
- VARELA, Fabiana Inés. 2007. “Cuerpos invadidos: Cuerpo y corporalidad en algunos relatos de Antonio Di Benedetto”. *Revista de Literaturas Modernas*. N° 37/38, 209-28.
- VÁZQUEZ, Jorge. 2013. “Las fronteras de lo fantástico”. *Cuadernos de Fronteras de tinta*. N° 3.
- YELIN, Julieta. 2015. *La letra salvaje. Ensayos sobre literatura y animalidad*. Rosario: Beatriz Viterbo.