

La ciudad del futuro como enigma. Cruces entre Di Benedetto, Bradbury y Truffaut

The city of the future as an enigma. Crosses between Di Benedetto, Bradbury and Truffaut

...un enigma es inescrutable: no hay ninguna verdad oculta por descubrir en el centro, no hay ninguna respuesta definitiva a la pregunta. Un enigma es un dilema infinito sobre el cual solo es posible decidir en virtud de un acto de intuición ético-estético, no de una solución matemática como la que ofreceríamos para un problema.

Franco Bifo Berardi El primer punto, quizás el más serio, se refiere a los cuerpos de las personas muertas. ¿Cómo podíamos aceptar, sólo en nombre de un riesgo que no se podía especificar, que nuestros seres queridos y los seres humanos en general no sólo murieran solos, sino -algo que nunca había sucedido antes en la historia, desde Antígona hasta hoy- que sus cuerpos fueran quemados sin un funeral? Giorgio Agamben

Resumen:

Este trabajo analiza el relato de ciencia ficción "En busca de la mirada perdida", de Antonio Di Benedetto, a partir de la consideración de las relaciones que establece con la novela *Fahrenheit 451*, de Ray Bradbury, y con la versión cinematográfica que realizó de esa novela Francois Truffaut. Di Benedetto utiliza los andamiajes del género para pensar la ciudad del futuro como enigma –es decir más allá de toda respuesta unívoca–, y traza una síntesis superadora de la novela de Bradbury y la película de Truffaut, acercándose con su planteo a las problemáticas propias de nuestro tiempo, como la de la consideración de las posibilidades para la vida en comunidad, según el uso que hacen de este concepto autores como Giorgio Agamben y Franco Berardi.

Palabras clave:

ciencia ficción – enigma – ciudad – comunidad – escritura – tecnología – futuro

Abstract:

This paper analyzes the science fiction short story "En busca de la mirada perdida", by Antonio Di Benedetto, based on the consideration of the relationships established with Ray Bradbury's novel *Fahrenheit 451* and with the film version Francois Truffaut made of that novel. Di Benedetto uses the scaffolding of the genre to think about the city of the future as an enigma –beyond any unequivocal answer– and traces an overcoming synthesis of Bradbury's novel and Truffaut's film, approaching with his point of view the problems of our time, such as the

possibility of living in community, in the approach that authors such as Giorgio Agamben and Franco Berardi have to this concept.

Key words:

science fiction – enigma – city – community – writing – technology – future

INTRODUCCIÓN

Di Benedetto escribió su cuento de ciencia ficción, “En busca de la mirada perdida”¹, bajo el influjo de *Fahrenheit 451*, la novela de Ray Bradbury², y de la adaptación cinematográfica que Francois Truffaut realizó de esta en 1966. El mendocino utiliza los andamiajes del género para lanzar su incisiva mirada a través de las grietas del pensamiento y la imaginación. La ciudad del futuro es un enigma que nos interpela para indagar las oscuridades de nuestro tiempo y pensar las condiciones futuras para la vida en comunidad.

La escritura de Di Benedetto, muchas veces vinculada al género fantástico, en este caso modula claramente hacia la ciencia ficción, repasando explícitamente la historia del género a partir de la evocación del clásico de Bradbury y reflexionando acerca de la literatura de nuestro tiempo en ese desfasaje de tiempos futuros y reapariciones del pasado.

¿Es cierto, acaso, que ya todo ha sido “inventado y desmentido” (28) por aquellos “anticipadores pesimistas” (31) que escribieron en el siglo XX acerca del futuro? En el triángulo que va de Bradbury a Di Benedetto, pasando por Truffaut, vemos a la ciudad moderna como un espacio hostil y deshumanizado, donde la tecnología no hace sino alienarnos y funciona como un instrumento de dominación.

Ahora, que nos enfrentamos con el auge de los nacionalismos, el cierre de fronteras y el manejo de los cuerpos –sanos y enfermos– por parte del poder, esta visión futurista de Di Benedetto nos permitirá pensar algunas cuestiones que resultan acuciantes. Agamben y Berardi, dos de los intelectuales que han alzado la voz en estos meses de confinamiento y

¹ Salvo que se indique lo contrario, las citas referidas solo con número de página refieren a este relato.

² *Fahrenheit 451* fue publicada en episodios en la revista *Playboy* a lo largo de 1953. La novela fue una fuerte crítica a la censura y a las ya reconocidas quemaduras de libros por parte del poder. Por otro lado, también apuntaba contra la nascente sociedad de consumo que, a través de la manipulación mediática, buscaba generar consumidores predecibles y manejables. El título de la novela, que originalmente hacía referencia a la temperatura en la que se quema el papel, con el tiempo se ha convertido en emblema del totalitarismo y de la manipulación a través del miedo, a tal punto que el cineasta Michael Moore lo utilizó como intertexto para elaborar su argumentación antibélica y anti-Bush en *Fahrenheit 9/11*, de 2004.

caos, nos servirán de guía para hacer dialogar el texto del mendocino con los conflictos que vivimos actualmente y que él intuyó hace ya casi cuarenta años.

I

En su artículo “La ciudad en el discurso literario”, Rosalba Campra nos revela algunos de los lugares comunes que han nutrido la lectura a lo largo del siglo XX. Por ejemplo: “Para la literatura, ‘civilización’ equivale (...) a ‘progreso tecnológico’, y la deshumanización es su corolario inevitable” (27). O: “La narrativa provee ejemplos sumamente elaborados de la aniquilación de lo humano por obra de la ciudad” (27). Allí también habla de la “mitificación de la ciudad premoderna” (28) y de la “imagen de la naturaleza como expresión del paraíso perdido” (28). La ciencia ficción, sin dudas, ha recorrido estos caminos, y Ray Bradbury es un claro representante de ese humanismo nostálgico volcado a escenarios futuros. Di Benedetto toma a Bradbury como representante de esa literatura anticipatoria y remonta el género cuando este se encuentra en un momento de declive (Link, 128).

Lo interesante de Di Benedetto es que él no pretende encasillarse dentro de esa matriz genérica, sino que realiza su escritura desplegando una diversidad de formas y temas que se ampara bajo la unidad de su impronta estilística. En palabras de M. R. Lojo: “La unidad la aporta la coherente mirada poética que imprime a la ficción un tono, una visión cósmica y antropológica” (párr. 2).

Desde su impronta particular, Di Benedetto retoma los temas propios del género en la versión más clásica que encarna Bradbury. Pero, a su vez, nos plantea preguntas que están más cerca de las tensiones biopolíticas que vivimos actualmente: las políticas migratorias; la enfermedad, la muerte y el manejo de los cuerpos por parte del poder; el agotamiento de los recursos naturales. Situaciones que “ponen en crisis las nociones de humanidad y exigen (...) respuestas ontológicas y políticas” (Link, 137).

Tanto en el texto de Bradbury como en el de Di Benedetto, la ciudad se contrapone a la idea de comunidad en sentido tradicional. Si detrás del “instinto social”³ implícito en la *communitas*, uno imagina que lo que prevalece es el bien común, el problema está en qué tan grande es el grupo comunitario, es decir: cuántos quedan afuera de esa bondad. Porque

³ Según el diccionario Vox: “Communitas-atis f.: comunidad, estado o carácter común / instinto social, sociabilidad, afabilidad.” (Buenos Aires, Rei, 1995.)

“ninguna nación se imagina con las dimensiones de la humanidad” (Anderson, 25), pero, aun así, se identifican con el sentido comunitario:

[la nación] se imagina como comunidad porque independientemente de la desigualdad y la explotación que en efecto puedan prevalecer en cada caso, la nación se concibe siempre como un compañerismo profundo, horizontal. En última instancia, es esta fraternidad la que ha permitido durante los últimos dos siglos que tantos millones de personas maten y, por sobre todo, estén dispuestas a morir por imaginaciones tan limitadas. (Anderson, 25)

Está claro que la fraternidad de la que habla Anderson no es tal. El problema en esas comunidades fallidas es la “trampa de la identidad” (Berardi, Breathing, 108), puesto que la “identidad es un constructo psico-político que mantiene unido un cuerpo social que ha perdido su sentido de solidaridad” (Berardi, Breathing 109). La solidaridad no necesita de una identidad definida pues se basa en la libertad y en el deseo. Aquí pasamos a la reformulación del concepto de comunidad que han planteado autores como el mismo Berardi, Agamben o Jean Luc-Nancy: la comunidad siempre es algo por venir, no puede responder a una lógica del ser sino todo lo contrario, necesita de la desidentificación identitaria. Agamben habla de “la comunidad que viene”; Nancy de una “comunidad desobrada”. En ningún caso la comunidad puede objetivarse, de ahí su carácter complejo y paradójico. Berardi lo expresa de este modo:

Solo a partir de la desidentificación puede emerger una comunidad no opresiva. Una sociedad no autoritaria no se puede basar en una comunidad del ser, sino solamente en una comunidad del devenir; no en una comunidad de la memoria, sino solo en una comunidad de la experiencia; no en la comunidad territorial, sino en la comunidad de nómades que se encuentran provisionalmente en algún sitio, luego se dispersan y se vuelven a encontrar si lo desean. (Berardi, Breathing, 109-110. La traducción es mía)

Desde esta perspectiva, una comunidad no es una suma de sujetos definidos bajo una identidad excluyente de otros sujetos, sino el encuentro fraternal de singularidades aliadas en un impulso solidario.

Las ciudades del futuro imaginadas por Bradbury y Di Benedetto sintetizan todos los males de la imaginación identitaria exacerbada: la lucha por el territorio, la categorización de

los ciudadanos en castas o clases, la discriminación, la violencia, el doble discurso, etc. Como veremos, en estos relatos el sentido comunitario entendido como auténtica hermandad se ve desplazado fuera del núcleo urbano hasta que la situación cambie.

Así ocurre en la novela de Bradbury. Allí se plantea, a modo de distopía, una ciudad dominada por la tecnología y la uniformidad de pensamiento impuesta por un régimen que no tolera disidencias y se encarga de neutralizar toda forma de reflexión. Para eso, el poder cuenta con la brigada de bomberos, que ya no se encarga de apagar incendios sino de quemar libros y realizar toda clase de operaciones de inteligencia para descubrir a aquellos que esconden estas reliquias del pasado que pueden hacer que uno se mire a sí mismo y a su entorno y quiera cambiar algo. Por fuera de la ciudad, sin embargo, se abre una posibilidad para los valores comunitarios. Allí va a parar Montag, el bombero renegado que se integra al grupo de los que no se resignaron a no poder pensar y marcharon a los bosques, donde pasan los días memorizando libros para que ya nadie los pueda destruir.

En el texto de Di Benedetto la situación es más compleja y sutil, ya que la oposición no se presenta de un modo tan tajante. Allí nos encontraremos con que lo comunitario se refugia en el pequeño núcleo familiar, pero ni en la ciudad ni fuera de ella ese pequeño grupo se integra a un todo orgánico.

II

“En busca de la mirada perdida” apareció en *Cuentos del exilio*, de 1983. El relato, donde se menciona explícitamente la obra de Bradbury y se evoca la estética y algunos temas de la película de Truffaut, está situado durante el siglo XXI, en Gamine, la Ciudad-Estado del Aire. Esta metrópoli futurista se yergue sobre una estructura de sostén que la separa de la devastada corteza terrestre, donde aún persisten las Comarcas subdesarrolladas en las que se realizan cultivos y donde vive la gente que ya no podrá subir a la moderna y aséptica ciudad. En esta ciudad elevada las computadoras determinan la profesión de las personas según sus aptitudes y su rendimiento, y se rigen por “juiciosas reglas de medicina preventiva” (33) que determinan un riguroso manejo de los enfermos y de los difuntos. El narrador es un ex escritor que fue dado de baja por haber excedido el “período presuntamente útil (...) sin hacer nada que mereciera aprobación editorial” (26). Mediante tests se determinó que tenía aptitud para la agronomía y comenzó a trabajar en el “Departamento de Agricultura, sección técnico científica” (26). De entrada, ya se evidencia en el narrador un anacrónico empeño por manejarse según los códigos sociales

de una comunidad que ya no existe. Su amigo, el escritor Albatros, ha muerto y él se presenta frente a la viuda, movido por la nostalgia de los “velorio[s] a la antigua” (26): “Acudí a saludar a la esposa. Es una de las pasadas costumbres, que no perduraba en nuestra cultura. Pero me renació, como un mandato afectivo” (25).

La ciudad, en efecto, es sinónimo de deshumanización e individualismo. Allí uno no se rige por el afecto ni la emoción. No se admiten ruidos fuertes, los cuerpos de los difuntos son “volatilizados” (25), el contacto con los enfermos está prohibido y los animales no son admitidos.

Por fuera de la ciudad, y esto no lo sabremos hasta el último cuarto del texto, no encontramos nada parecido la amistosa comunidad culta de los bosques de Bradbury. En las Comarcas que subsisten sobre la corteza terrestre el panorama es bastante más sombrío:

Aunque la cultura podría confundirse con el nivel de la cuzqueña o la centroamericana de fines de 1800, quedan vestigios de los adelantos que se estancaron décadas más adelante, tales como los rascacielos que, desprovistos de elevadores de agua y servicios eléctricos, se han convertido en cuantiosos refugios del mal vivir. Cunden pobreza y ruina. (35)

De estos temas en *Gamine* prácticamente no se habla, como si fueran un tabú. De hecho, discursivamente la ciudad impone rodeos y eufemismos que van dejando en evidencia los conflictos con aquello que no se nombra. Por ejemplo: en la primera línea se dice que “Había cesado la vida de Albatros” (25), para comunicar que este murió. Ya de entrada aparece la muerte en escena, pero aparece sustraída a la palabra, así como el cuerpo del difunto tampoco está presente: ha sido volatilizado, ni siquiera cremado –porque tampoco hay cenizas–, simplemente no está.

Queda en evidencia una distancia entre el discurso y los hechos, un conflicto dentro de la voz del narrador. La cesura implícita en este particular uso del verbo ‘cesar’⁴ será una constante que le dará forma y sentido al texto. Este merodear de la palabra en torno a ciertos

⁴ El relato comienza con el verbo cesar y luego insiste con otros usos del mismo término. Más adelante este verbo vuelve a aparecer, también en un uso poco habitual, en un momento clave del relato: “Al desprendernos de *Gamine*, una noche, cuando descendíamos en el cohete de vuelo inverso, cesamos de pensar en ella como un prodigio de física antigravitacional y la contemplamos, con sus luces, semejante a una bandeja de piedras preciosas sin apoyo en el espacio.” (34). La *cesura* (etimológicamente no se emparenta con cesar, pero sí fónica e incluso semánticamente: corte, interrupción) que se recorre inversamente en esta escena ya está presente desde el principio del relato, aunque no de un modo manifiesto. La sibilante insistencia de *cesar* sugiere un filo que nos habla de cesuras, de cortes: espaciales, discursivos, afectivos.

temas huidizos, esta búsqueda planteada desde el título alude a aquellos problemas sobre los cuales hemos perdido la capacidad de mirar.

Lo contemporáneo de Di Benedetto reside en su capacidad de “inscribir una cesura y una discontinuidad” (Agamben, Lo contemporáneo, 7) en su tiempo que le permite pensarlo críticamente.

Pertenece en verdad a su tiempo, es en verdad contemporáneo, aquel que no coincide a la perfección con este ni se adecua a sus pretensiones, y entonces, en este sentido, es inactual; pero justamente por esto, a partir de ese alejamiento y ese anacronismo, es más capaz que los otros de percibir y aferrar su tiempo. (Agamben, Lo contemporáneo, 3)

Los neologismos y arcaísmos que abundan en este relato no son manierismos estilísticos ni meras formalidades⁵: el desfase de esos términos integra el presente a una perspectiva histórica que nos devuelve la capacidad de mirar en profundidad.

El personaje central, quien narra en primera persona, es un sujeto que está en conflicto con su rol de ciudadano de la Ciudad Estado Gamine y también con su recientemente renovado rol de escritor. Es alguien que cuestiona la normalidad de su tiempo al punto de romper con ella. El fastidio que manifiesta todo a lo largo del relato es síntoma de que algo no anda bien en su conciencia. La cesura, en este sentido, es algo de lo que no puede hacerse cargo: los ciudadanos de Gamine se han auto-erigido como lo mejor y más evolucionado de la humanidad. Sus niños, que juegan con robots, aprenden en el colegio que el mal uso de la energía nuclear “*solamente* ha causado el recalentamiento de la corteza terrestre” (31, el subrayado es mío). Y sin embargo la voz narrativa da vueltas una y otra vez preguntándose “¿Qué tiene el mundo actual de extraño?” (32). La pregunta le surge, no inocentemente, a partir de que se ve, sin haberlo buscado, nuevamente en posición de escribir, y de escribir, nada más y nada menos, que para reemplazar a su amigo

Albatros, quien los deslumbraba año a año con sus libros. Debe escribir dentro del marco genérico en el que se movía su antecesor: la ciencia ficción. Esto lo conduce a la lectura, o

⁵ Así describe Jimena Néspolo al estilo de Di Benedetto: “Una sintaxis marcadamente escandida, la utilización deliberada de arcaísmos y localismos, un uso anormal del verbo transitivo y de la metáfora en la conformación de imágenes de alta densidad simbólica son los rasgos formales distintivos de esta narrativa ansiosamente interesada –desde sus comienzos– en renovar cualquier molde, género o categoría textual rígidamente instituida. La densidad vital y problemática que adquiere la escritura en este proyecto estético-intelectual excede el vacío ejercicio formal, se asienta sobre una rotunda problematización del sujeto” (354).

reconsideración más bien, de algunos hitos olvidados del género. Así aparecen mencionados Bradbury y su obra *Fahrenheit 451*, texto que incomoda al narrador y a su secretaria, quien, a través del narrador, es incitada a reflexionar y opinar.

Ellos se empeñan en afirmar que nada ha cambiado, que se vive de un modo muy similar al del pasado y que “los anticipadores pesimistas” (31) no hicieron otra cosa más que equivocarse. No reconocen ninguna relación entre aquellas palabras de Bradbury y su experiencia cotidiana.

Es interesante observar en qué posición de lectura nos pone a nosotros, los lectores del cuento, que también podemos renegar de Bradbury, ya que somos, de alguna manera, el futuro de su texto, pero también somos el futuro de “En busca de la mirada perdida”, porque habitamos un mundo prácticamente cuarenta años posterior al momento en que Di Benedetto lo escribió, y también somos el pasado, porque la trama está situada en algún punto entre el 2063 y el 2900. Por otro lado, la vuelta a las Comarcas que emprenderá el narrador con su familia al final del relato

“implica volverse doblemente hacia el pasado, porque ese pasado no sólo es el ayer del sujeto actante sino también el ayer nuestro” (Néspolo, 335). Esa regresión se ve directamente reflejada en el léxico del narrador.

Reconsideramos, por lo tanto, los fundamentos de la ciencia ficción y, también, en este despliegue hacia el pasado y el futuro de la lengua, los fundamentos de nuestro tiempo.

III

El narrador de “En busca de la mirada perdida” está frustrado porque no puede accionar su mente a la ficción: está teniendo problemas para imaginar. Esto queda aun más en evidencia si observamos cómo lee. Él se pregunta “¿dónde están los bomberos de *Fahrenheit 451* que incendian libros y actúan como inquisidores del pensamiento?” (28-29), apelando a una literalidad que no es propia de la ficción. Parece no darse cuenta de la consistencia simbólica del texto y ahí donde lee “libro” no puede hacer circular el sentido a algo tan simple como “conocimiento”. No es necesario que quemen libros para ser inquisidores del pensamiento. El gran logro de esa inquisición, en todo caso, es haber internalizado los mecanismos de manipulación para que parezcan naturales. De hecho, la secretaria del narrador, al consultar acerca de *Fahrenheit 451* solicita una “síntesis ilustrativa” (28) de la menor cantidad de páginas posible. Di Benedetto se anticipa a la “automatización de la actividad cognitiva” (Berardi, *Futurabilidad*, 247) que estamos viviendo hoy en día:

Ya no es necesario quemar los libros si nadie quiere leerlos.

El narrador está evidentemente conflictuado con esa realidad de la que es parte: no logra ver otros paralelismos mucho más evidentes entre el texto de Bradbury y su tiempo, como la proliferación de pantallas, que sirven para mediar las relaciones humanas y manipular la información, o la transmisión televisiva del exterminio de los roedores (en la novela de Bradbury la cacería que se transmite es la de los disidentes al régimen)⁶.

Parece empeñado en que veamos su contradicción y eventualmente lo confesará: “Yo callaba mi real convicción [acerca de la ciencia ficción y textos como el de Bradbury]: que esos tanteos, a veces geniales, siempre consultaron dos ansiedades esenciales del ser humano: la de conocimiento y la de futuro” (32-33). Y no se puede hablar de conocimiento si se quiere disfrazar la realidad. La cesura entre el discurso políticamente correcto y lo que realmente ocurre abre el espacio para que el narrador vaya poco a poco desenmascarando esa realidad y la suya interna, que lo obliga a mirar al futuro y asumir las condiciones de su presente.

Nos vamos acercando entonces a las cesuras de las que nadie habla: la que los separa de los de abajo (a pesar de que los habitantes de Gamine de alguna manera 'flotan' en el aire, podríamos decir que se sostienen sobre la devastación que dejaron detrás y sobre todos los excluidos de ese mundo 'civilizado' de las alturas) y la de la muerte o “negación de porvenir” (33) que está implícita en la anunciada ‘cesación de la vida’ del hijo: “Porque Aldo enfermó. Y empezamos a perderlo (...) Después ya supimos, mi esposa y yo, que él moriría, no entonces mismo, tampoco más tarde de cinco a seis meses” (33).

El amigo ha muerto y el hijo va a morir. El hiato o la cesura no se asume hasta que lo toca a uno en lo más íntimo. Hasta ese entonces el mundo más allá de la cesura del aire era una simple incomodidad discursiva: “Excepto (...) cuando nos asomamos a los balcones de los bordes y observamos lo que está allá abajo...” (32) o “Yo estaba por transigir, admitiendo la situación diferente en la que se hallan las Comarcas, cuando me corté” (29). No se nombra a las personas que han quedado en esa tierra devastada y arrasada por el calor (el “solamente” del niño [31] omitía a las víctimas más directas de la catástrofe nuclear). Sin

⁶ Transcribo el fragmento de Bradbury y luego el de Di Benedetto: “La cámara cayó sobre la víctima, junto con el Sabueso. Ambos la alcanzaron simultáneamente. La víctima fue tomada por la cámara y el Sabueso como entre las patas de una enorme araña. El hombre gritó.” (Bradbury, 152) “Confíe en la eficiencia de las brigadas. A poco cancelarían el riesgo sanitario. Seguramente por televisión se nos haría observar los despojos de los roedores exterminados. Muchos habitantes de la Ciudad jamás habían visto uno vivo.” (“En busca de la mirada perdida”, 30)

embargo, la cesura parece tener un filo tácito que hace que el narrador se “corte” al momento de abordar el tema.

A partir de la enfermedad, esa realidad excluida es la única alternativa para no perder a su hijo *del todo*. Porque, como enfermo (y nunca se aclara cuál es el mal que padece), no puede cohabitar con su familia y su futuro cercano es la volatilización.

La cesura, ahora sí explícitamente, es la de los monitores de televisión:

No se admitía, por juiciosas reglas de medicina preventiva, la convivencia con los enfermos, y nos comunicábamos mediante monitores de televisión: el suyo en el hospital, suspendido sobre la cama, uno nuestro en el hogar y otro en el velotubo para verlo mientras andábamos en circulación. (33)

Todo aquello que el narrador antes no podía “imaginar” con respecto a su futuro, a pesar de la realidad de los hechos y de sus lecturas, de repente se convierte en su propia pesadilla. Sin embargo, esta pesadilla es un despertar de la forzada irrealidad de las alturas: liberada la mente de la buena conciencia del ciudadano medio, orgulloso de su status y de su condición privilegiada, la imaginación empieza a trabajar en su devenir hacia lo real: “Tendí el pensamiento por encima de ese tiempo establecido. No, me dije, martirizado pero firme. No. Él no podía llegar a faltarnos *del todo*, para siempre” (33). Solicita entonces autorización para emigrar con los suyos a las Comarcas, donde nadie les impedía estar juntos:

“Solamente obtendría un contacto directo con el suelo, con el auténtico humus, soportando esforzadas condiciones” (33).

La tierra, el suelo, se vuelve el punto de encuentro con el hijo. La “hermosa irrealidad” (29) de las alturas ya no es tan hermosa; lo auténtico, lo verdadero y palpable está en la tierra y ahí lo van a buscar.

Ahora sí las metáforas van cobrando sentido: Bradbury no parece tan lejano, la nube que difuminaba la realidad en la ciudad del aire pasa de ser un elemento denotativo y literal a connotar la ceguera de ese pueblo que pretende convencerse de su asepsia y su civilidad. El humus se vuelve lo verdaderamente significativo, es la raíz que pone en perspectiva todo lo demás y hace legible la realidad a los ojos del narrador: “Es como si estuviéramos en el mismo libro de Historia, aunque algunas páginas más atrás” (34).

El interés por lo anacrónico que mostraba el narrador desde el principio se vuelve anticipatorio de lo que tendrá que enfrentar. Su propio discurso va mostrando ese descenso

hacia la tierra y el pasado: de “velotubo”, “fonovisor”, “cicloconductor”, pasamos a “aljibe”, “brocal”, “granja”, “sembrados”, “hinoja”. Su doble condición de escritor futurista y agricultor se integrará al final, venciendo la cesura y erigiendo al texto como campo de integración.

El descenso desde Gamine en el cohete de vuelo inverso muestra el fin del encantamiento y vincula, a través del verbo “cesar”, la muerte de Albatros del principio con el fin de la ilusión: “... cesamos de pensar en ella como un prodigio de la física antigravitacional y la contemplamos, con sus luces, semejante a una bandeja de piedras preciosas sin apoyo en el espacio” (34).

Se pasa entonces de una apreciación científica e impersonal (es, sin duda, un prodigio de la física, pero ese comentario excluye cualquier consideración política o ética de ese prodigio) a una apreciación estética en la que la comparación, “semejante a...”, permite dar cuenta de esa realidad: una bandeja de piedras preciosas sin apoyo en el espacio es una bandeja con propensión a caer. Es un sistema que se sostiene sobre el desastre, que no está firme.

En este sentido, el narrador y su familia dan un paso atrás en la ‘evolución’, pero están dando un paso firme que les devuelve la cercanía, el compromiso y el afecto. Esta pequeña comunidad de tres que es la familia, a pesar de la precariedad a la que se somete, se contrapone a la asepsia indiferente de ese aparato estatal que hace de la cesura social una cuestión dada e inapelable.

En su último libro, *Breathing: Chaos and Poetry*, de 2019, Bifo Berardi asocia el fracaso del modo de vida del capitalismo moderno al auge de la automatización y de la abstracción:

... si el experimento humano apuntaba a expandir la esfera de la racionalidad y reducir el caos, ese experimento ha fracasado. Las mismas herramientas que permitieron la expansión de la racionalidad y del control humano (ciencia, tecnología, industria e información) han subsumido la vida a la abstracción. Y la calidez vital solo puede ser encontrada por fuera de las heladas paredes de la ciudadela de la razón. (Berardi, *Breathing*, 123)

Podemos pensar ese descenso a la corteza terrestre como el desenmascaramiento del fracaso del proyecto iluminista que marcó la modernidad.

Gamine podría ser pensada como la helada “ciudadela de la razón” y las comarcas son la sombra de su fracaso.

IV

En tierra la voz del narrador finalmente se hace cargo del verbo: “Mi pequeño doliente *murió*. Pero estuve –estuvimos– con él esos cinco meses y catorce días. Suavemente cesaba su vida. Hacia el final, no intentaba hablar. Sonreía, con ternura, no para él, para nosotros.” (36, el subrayado es mío). Y la experiencia de la muerte se vuelve un ritual compartido, de ahí el “pero”, la extensión al plural del “estuvimos” y la matización del “cesar” con el “suavemente”. La suavidad es lo propio de la tierra, del humus, y no de las nubes; es algo que se puede palpar. Así se da la contraposición de valores en el texto. Como el fuego en torno al cual se congrega la comunidad lectora en la novela de Bradbury: es un fuego que “calienta”, ya no “quema”⁷ como el de los bomberos.

En la corteza terrestre no hay fantasmas: el pequeño descansa en paz y los padres tienen el rito para evocarlo. Eso no disminuye el dolor, pero sí lo realiza, lo hace real y palpable, el hiato inabarcable de la muerte se acorta en esa mirada que se iba hacia adentro. Por eso la sensación de triunfo del “¡pero lo tenemos!” (36) entre signos de exclamación. El terror era que alguien se lo llevara de sus manos y que ese alguien no se pudiera señalar. Di Benedetto había padecido en carne propia ese umbral de brutalidad que estuvo a punto de convertirlo en un desaparecido más.⁸

El terror persiste en esa luz que viene de lo alto, ese astro que se parece a aquellas piedras preciosas a punto de caer:

... al asomarme al brocal, he encontrado en el fondo un ojo de luz penetrante que mira y se mueve. Yo sé que es el ojo de un astro que el pozo refleja en la superficie de agua quieta; que no es el de mi Aldo; que no hay fantasmas, ni podría serlo mi pequeño porque ya no pena. Sólo que me mira desde esas honduras con tanta fijeza como cuando se moría; sólo que esa mirada se va para adentro, como la de él se iba. Me llama y me llama para que lo siga, y yo le respondo, con una voz firme como mi decisión: “Sí, hijo. Ahí voy contigo.” (37)

⁷ “Un fuego extraño, pues significaba para él algo nuevo y distinto. No quemaba, *calentaba*.” (Bradbury, 150)

⁸ “En la madrugada del 24 de marzo de 1976 fue uno de los primeros detenidos en la ciudad de Mendoza, donde vivía y trabajaba. Se lo llevaron del edificio donde funcionaban *Los Andes* y *El Andino*, los diarios que dirigía y en cuyas páginas había publicado, a partir de 1972, notas sobre la represión policial y los atentados de grupos parapoliciales, fotos de presos e información acerca de procedimientos irregulares. Aunque nunca hubo una acusación en su contra (...) pasó un año y medio en la cárcel, en condiciones inhumanas, torturado y hacinado. Salió el 3 de septiembre de 1977, débil y desconcertado.” (Gelós, contratapa)

Aquí nace –en relación con el título del cuento– el deseo de buscar aquella mirada que se ha perdido, la del hijo; pero también podríamos pensar que es la mirada de la escritura: la de aquellos textos que hincan su diente en lo real más allá de las mistificaciones del poder. De hecho, relatar de un modo sensible el periplo vital de estas singularidades, es una forma de recuperar algo de esa mirada perdida. Pero para eso es necesario recuperar el cuerpo: el del hijo –literalmente cautivo del sistema de salud– y el propio, perdido en la mediación automatizante de la ciudadela elevada.

En ese sentido, Bifo Berardi asocia la posibilidad de imaginar con la liberación del lenguaje:

Solo un acto de lenguaje que escape los automatismos técnicos del capitalismo financiero permitirá el surgimiento de una nueva forma de vida. Solo la reactivación del cuerpo de la inteligencia colectiva –la finitud orgánica, existencial, histórica que contiene la potencia de la inteligencia colectiva– permitirá la imaginación de nuevas infinitudes. (Chaos and Poetry 31, la traducción es mía)

Y para lograr esa liberación Berardi invoca el concepto de “caosmosis”, urdido por Felix Guattari, que alude a la capacidad de “respirar con el caos” (Chaos and Poetry, 31): no se trata de negar el caos reinante, sino de que la inteligencia colectiva abra su potencia para imaginar un devenir posible a partir del caos. Su “Diario de la pandemia”⁹ es un claro intento de respirar con el caos reinante.

Volviendo a Di Benedetto, la búsqueda de “la mirada perdida” es, entonces, también la búsqueda de alianzas para activar esa inteligencia colectiva a través del lenguaje poético. Se trata de la invocación a un lector que pueda potenciar el juego de la palabra poética:

La poesía reabre lo indefinido a partir del irónico acto de exceder el sentido establecido de las palabras. En cualquier esfera de la actividad humana la gramática establece límites para definir un espacio de comunicación. En la era del capitalismo, la economía ha tomado el lugar de la gramática universal, atravesando los diferentes niveles de la actividad humana: la lengua, también, es definida y limitada por su economía de intercambio. De todas formas, mientras la

⁹ Se trata de siete textos publicados en el contexto de la pandemia, han sido traducidos como “Diario de la pandemia” o también como “Crónica de la psicodéflación”. Se puede leer en castellano en el sitio web de la editorial Caja Negra: <https://cajanegraeditora.com.ar/blog/tag/bifo-berardi/>

comunicación social es un proceso limitado, la lengua es ilimitada: su potencialidad no está limitada por los límites de lo significado. La poesía es el exceso del lenguaje, el significado separado de los límites de lo significado. La ironía, la forma ética del excesivo poder del lenguaje, es el juego infinito que las palabras realizan para crear, saltar y entremezclar el sentido. (Chaos and Poetry 32)

El personaje narrador de “En busca de la mirada perdida” es un escritor que no encuentra qué expresar ni cómo hacerlo, sin embargo, el relato de esa búsqueda –no exento de ironía ni ambigüedad– es en sí mismo el relato de una liberación que desde el título nos invita a sumarnos.

V

Fahrenheit 451 (1966) fue la primera película en color de Truffaut y la única hablada en inglés. No tuvo una buena recepción. Como en muchas adaptaciones, el seguimiento de la trama original es el punto más débil. Si bien Truffaut suprimió y modificó eventos y personajes, la historia se torna lenta y poco efectiva. Hay, sin embargo, una estética muy lograda en cuadros como el final en los bosques nevados y el futurístico monoriel donde viajan día a día todos aquellos individuos que se pierden en la contemplación de su propia imagen, buscando cualquier superficie que los pueda reflejar. Los títulos iniciales son presentados por una voz en *off*, de alguna manera exagerando el clima de analfabetismo reinante en esa sociedad plagada de antenas y controles.

En la novela de Di Benedetto *Los suicidas*, de 1966, el personaje principal, ávido de películas futuristas, ve dos veces seguidas *Fahrenheit 451* al momento de su estreno (190). Para cuando escribe “En busca de la mirada perdida”, aquellas imágenes siguen presentes en la mente del mendocino, del mismo modo que la historia que las inspiró. Al ver la estructura de sostén sobre la cual se desplaza el monoriel de la película de Truffaut uno no puede dejar de ver, a escala reducida, la estructura que sostiene a Gamine. Así como Di Benedetto menciona a Bradbury en su relato, Truffaut también había tomado especial cuidado en que en su película se vieran claramente los títulos de los libros que a él le interesaba homenajear. De hecho, consultó abogados para asegurarse de poder mostrar las portadas sin tener

problemas legales. Así aparecen, entre otros, Faulkner, Salinger, Proust, Sartre y hasta se menciona a *Crónicas marcianas*, del mismo Bradbury.

Es curioso notar, en este entramado de intertextualidades, cómo resuena en el texto de Di Benedetto la penúltima escena de la película de Truffaut. Allí el niño que está recitando en voz alta un texto de Stevenson¹⁰ a la intemperie no nota que su anciano tío y maestro muere a su lado y que sus palabras espejan lo que está ocurriendo:

No amo a mi padre. A veces me pregunto si no lo odio. He ahí mi vergüenza, tal vez mi pecado; a la vista de Dios, al menos, no fue mi culpa. ¿Cómo iba a amarlo? Nunca me ha hablado, nunca me ha sonreído; creo que nunca me tocó. Temía a la muerte más que a cualquier otra cosa. Y murió como pensó que lo haría, mientras caían las primeras nieves del invierno.¹¹

Las últimas dos oraciones son un agregado apócrifo al texto de Stevenson por parte de Truffaut y su guionista Jean-Louis Richard (RLSA, párr. 17). El director tuerce el texto para que juegue con la imagen: en ese momento el tío muere mientras comienza a nevar. Es de suponer que este cuadro calara hondo en Di Benedetto, en cuya vida y obra el tema paterno tiene resonancias trágicas¹². En el final de su relato también se da un juego de espejos. El agua refleja ese “ojo de luz penetrante” (37) que repite la mirada del hijo en el momento de su muerte. La ambigua réplica del padre: “Sí, hijo. Ahí voy contigo.” (37) duplica la posibilidad de la muerte y nos coloca frente a un padre que parece dispuesto a quitarse la propia vida.

Truffaut incluyó en su película escenas de declamación que no estaban en la novela. Así ocurre con el texto de Stevenson y también con un fragmento del capítulo 48 de *David Copperfield*. Montag obliga a su esposa Linda y a sus amigas a escucharlo leer esas líneas

¹⁰ Se trata de una novela inconclusa del año 1896: *Weir of Hermiston*.

¹¹ “I do not love my father; I wonder sometimes if I do not hate him. There's my shame; perhaps my sin; at least, and in the sight of God, not my fault. How was I to love him? He has never spoken to me, never smiled upon me; I do not think he ever touched me. He was more afraid of death than of anything else. And he died as he thought he would, while the first snows of winter fell.” (La traducción es mía)

¹² “Durante los años de la infancia, Di Benedetto conoció el peso de las preguntas o el sabor de las respuestas esquivas. El 13 de febrero de 1933, cuando tenía 10 años, murió su padre. Le dijeron que había sido de ‘muerte natural’ pero un ruido, una explosión que el chico oyó esa noche le despertó dudas. Desde entonces, y para siempre, pensó que se había suicidado. Esa muerte signó su destino de escritor, según contó mucho tiempo después. Así, a los 12 años escribió su primera novela. ‘Como no quería contar mis propios sufrimientos —explicó—, traté de cambiar la situación de los personajes, pero el resultado era el mismo: la destrucción de una familia’”. (Gelós, 23)

de la novela de Dickens en las que el narrador describe el lento ocaso de la vida de su anñada esposa:

Tomé la costumbre de bajarla en brazos todas las mañanas y de volver a subirla lo mismo todas las noches. Pasaba sus brazos alrededor de mi cuello y reía a lo largo del camino como si hubiera sido una apuesta. (...) Mi tía, la mejor y más alegre de las enfermeras, nos seguía con todo un cargamento de chales y de almohadas. (...) Parecía una alegre procesión, y mi «mujer-niña» era la más alegre de todos.

Pero a veces, cuando la cogía en mis brazos y la sentía cada vez más ligera, un vago sentimiento de tristeza se apoderaba de mí; me parecía que iba hacia un país glacial desconocido, y aquella idea ensombrecía mi vida. Trataba de ahogar aquel pensamiento; me lo ocultaba a mí mismo; pero una noche, después de oír gritar a mi tía: «¡Buenas noches, Capullito!» , me quedé solo ante mi pupitre, y lloré, pensando: «¡Oh qué nombre fatal! ¡Si fuera a secarse en su tallo, como las flores!».¹³

Hay un eco del ocaso de Dora en la suave cesación de vida del hijo del narrador. El texto de Di Benedetto funciona como una caja de resonancia en la que la versión de Truffaut aparece tangencialmente. El texto se vuelve más rico en cuanto que no plantea una polarización tajante como la de la novela de Bradbury, sino que, desde la buena conciencia de un ciudadano más se desanudan los conflictos que los rodeos discursivos pretenden enmascarar. Aquí el exilio es autoexilio y construye una mirada mucho más compleja que la simple condena de un régimen autoritario. En este caso el Estado acepta la voluntad del narrador y lo que se despliega meticulosamente es su buena conciencia de ciudadano “a salvo”: el colmo de la evolución, ya que son esos mismos privilegios los que no le permitirán acompañar a hijo en la penuria.

¹³ “I began to carry her downstairs every morning, and upstairs every night. She would clasp me round the neck and laugh, the while, as if I did it for a wager. (...) My aunt, the best and most cheerful of nurses, would trudge after us, a moving mass of shawls and pillows. (...) We made quite a gay procession of it, and my child-wife was the gayest there.

But, sometimes, when I took her up, and felt that she was lighter in my arms, a dead blank feeling came upon me, as if I were approaching to some frozen region yet unseen, that numbed my life. I avoided the recognition of this feeling by any name, or by any communing with myself; until one night, when it was very strong upon me, and my aunt had left her with a parting cry of 'Good night, Little Blossom,' I sat down at my desk alone, and cried to think, Oh what a fatal name it was, and how the blossom withered in its bloom upon the tree!” (La traducción es mía)

El ciudadano acalla su conciencia a cambio de poder ser uno de los privilegiados. En este contexto la imaginación se ve atrofiada porque el pensamiento lo está. Pero en la medida en que lo propio se ve amenazado, aquel que había renunciado al esfuerzo de imaginar un futuro, debe hacerse cargo de construir un nuevo futuro drásticamente distinto para los suyos en un plazo muy breve. Gamine, la ciudad estado que hasta ese momento se mostraba plena de certezas con respecto a su status y sus privilegios, puede ser leída entonces como anagrama de “enigma” (yo, lector, respondo a la búsqueda del título aportando mi mirada para el juego dentro de la palabra y con ella: reordeno los elementos y abro un nuevo sentido a partir del anagrama¹⁴).

Gamine se transforma en Enigma, y como tal se vuelve “inescrutable” (retomo aquí el epígrafe de Berardi) y solo admite como respuesta “un acto de intuición éticoestético” (Berardi, *Futurabilidad*, 180): no es algo que puedan resolver las computadoras. Estamos (lector, escritor y personaje) en el terreno de la ética y de la estética, del juego y de la dimensión erótica del lenguaje.

En *Futurabilidad* Berardi invoca el concepto de enigma para pensar las aporías de la economía capitalista:

La imaginación social está modelada por el contenedor, de modo tal que los contenidos de la actividad social se organizan en función del paradigma de acumulación y crecimiento, al tiempo que dichos contenidos (el conocimiento, el trabajo, la creatividad) producen posibilidades que exceden al contenedor.

La relación entre el semiotizador y los contenidos vivos es un enigma, y es preciso estudiarla como un enigma, no como un secreto. Un secreto, de hecho, es la verdad oculta de un dilema. Cuando nos enfrentamos a un secreto, sabemos que la respuesta verdadera existe, por más que esté oculta y a resguardo. Solo se trata de encontrar la llave que nos permita abrir la caja y ver la respuesta verdadera que encierra. (180)

Pero si se trata de un enigma, no se puede prefigurar lo que viene, y eso abre una esperanza: no hay algoritmo que anticipe esa jugada creativa. Los planteos de la esfinge son caprichosos y hay que resolverlos con ingenio poético más que con cálculo y abstracción.

“Ya no existe Roma; pero ha nacido Gamine” (31), le dice el narrador a su hijo. Siguiendo la lógica del anagrama, esta frase podría estar planteando el enigma de qué hacer

¹⁴ No soy el primero en relacionar la escritura de Di Benedetto al enigma: Martín Kohan, en su prólogo a *Declinación y Ángel* habla de su “fundación en el enigma” (9).

cuando el amor (Roma) deja de existir en la base de una sociedad. Es decir: cuando las singularidades que la componen se ven condicionadas por preceptos identitarios que no permiten la fraternidad solidaria. Agamben:

El amor no se dirige jamás hacia esta o aquella propiedad del amado (ser blanco, pequeño, dulce, cojo), pero tampoco prescinde de él en nombre de la insípida abstracción (el amor universal): quiere la cosa con todos sus predicados, su ser tal cual es.

(Agamben, La comunidad, 10)

Esta es la condición para la comunidad que viene: “el ser que viene es el ser cualsea” (Agamben, La comunidad, 9). Si hay un condicionamiento previo del ser, entramos en un orden opresivo y autoritario. Cambiar el modo de ver –recuperar la mirada perdida– es pasar de Gamine a Enigma: asumir que no hay respuestas unívocas ni certezas para las paradojas y contradicciones que se dan en la vida en común.

El narrador sacrifica su posición de ciudadano y la “opinión pública” le hace notar que “Humillaba al Estado desdeñando sus ventajas” (34). Sin embargo se respeta su voluntad y lo dejan partir. Tendrá la comunidad que pueda forjar con los suyos en ese escenario devastado.

La singularidad cualsea, que quiere apropiarse de la pertenencia misma, de su ser mismo en el lenguaje, y declina por esto toda identidad y toda condición de pertenencia, es el principal enemigo del Estado. (Agamben, La comunidad, 55)

El escritor/personaje de este relato, sin embargo, está lejos de ser presentado como un héroe que se opone al Estado. En un artículo reciente titulado “El calentamiento global y el equívoco de las prioridades” Marcelo Cohen reflexiona acerca de la delicada situación en la que nos encontramos como especie y cuestiona qué hacer desde el lugar del escritor. Frente al retorno de “la voz autonomista” que circunscribe el accionar de los escritores a la especificidad de la palabra y sus recovecos, él se sincera:

Me llama algo contiguo al hecho de escribir: el caudal del río en que me baño, el sabor y la bondad de los alimentos, los animales, la sombra, el azul del cielo, la sucesión de la existencia en un lugar, las capacidades de los cuerpos, la mayor parte de lo que da valor

a la existencia y la realidad de lo que nombramos, [lo que] la civilización ya casi no percibe y es la base de toda imaginación. (Cohen, parte 2, párr. 5)

Di Benedetto planteó en su relato la necesidad de reactivar esa capacidad de percepción. Su búsqueda de la mirada perdida termina con un escritor hundiendo las manos en el “auténtico humus”. Allí está su hijo muerto, convirtiéndose en humus también. Eso le da la certeza de tenerlo. Sin embargo, mientras saca agua del aljibe “afluye el recuerdo” y regresa la mirada del hijo que moría; pero no: “no hay fantasmas, ni podría serlo mi pequeño porque ya no pena”, se dice. En esa luz lo que regresa es la mirada de los pequeños y los vulnerables, aquellos que padecen la desconsideración de una civilización que dejó de percibir lo más elemental y urgente. La pesadilla del padre es que su hijo hubiera padecido ese destino solitario de fantasma, y otra vez reafirma su decisión de acompañarlo cueste lo que cueste: “Ahí voy contigo”.

Al final de su artículo, Cohen también reflexiona acerca de lo que regresa mientras realiza una tarea cotidiana:

Mientras: anoche, lavando un envase de yogur para reciclarlo, recordé que, según Deleuze, en el eterno retorno (copyright Nietzsche) lo que vuelve no es Lo Mismo sino Lo Otro. Interpreto que ese Otro es aquello que elevamos a alturas inalcanzables, o bien negamos, desplazamos o expulsamos, sean los dioses o sus disfraces, el cosmos, la energía, etc. De ser así, la Naturaleza que hemos apartado está volviendo según su indómita inconsciencia, y en nuestros raptos pusilánimes pensamos que se está vengando; cuando con sólo asimilar que no somos materia distinta volveríamos también nosotros, bajo una forma u otra, eternamente. (Cohen, parte 3, párr. 13)

La eternidad al alcance de nuestras manos, o de nuestros pies, parece, desde la perspectiva actual, inconcebible. Sin embargo, está ahí. Todo lo que escapa a la automatización cognitiva que impone su forma sobre nuestra sensibilidad, todo aquello que resulta incomputable y por lo tanto inconcebible en este mundo es lo que contiene la fuerza para la transformación de la mirada y de las condiciones de vida.

Di Benedetto imaginó la ciudad del futuro como enigma, es decir:

resistiéndose a aceptar cualquier tipo de respuesta automatizada y unívoca como definitiva. A su modo, él entendió, como Berardi ahora, que “La vibración existencial escapa a la computación” (Berardi, *Futurabilidad*, 253).

Bibliografía:

Agamben, Giorgio. “Lo contemporáneo”, en: *Boca de Sapo. Revista de arte, literatura y pensamiento*. N° 10, septiembre de 2011, págs. 2-7. Impreso.

---. *La comunidad que viene*. Valencia, Pre-Textos, 1996. Impreso.

---. “Una demanda”, en: *Quodlibet*, 13 abr. 2020. Web. 3 jun. 2020:

<https://www.quodlibet.it/giorgio-agamben-una-domanda>

Anderson, Benedict. *Comunidades imaginarias: Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. México, Fondo de Cultura Económica. 1993. Impreso.

Berardi, Franco “Bifo”. *Futurabilidad. La era de la impotencia y el horizonte de posibilidad*. Buenos Aires, Caja Negra. 2019. Impreso.

---. *Breathing. Chaos and Poetry*. South Pasadena, Semiotext(e), 2018. Impreso.

Bradbury, Ray. *Fahrenheit 451*. Minotauro, Buenos Aires. 1995. Impreso.

Campra, Rosalba. “La ciudad en el discurso literario”, en: *SyC* N°5. Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras (UDEBA). Mayo de 1994, págs. 19-40.

Cohen, Marcelo. “El calentamiento global y el equívoco de las prioridades” (parte 2), en: *Otra Parte*. 14 feb. 2019. Web. 8 oct. 2019:

<https://www.revistaotraparte.com/discusion/el-calentamiento-global-y-el-equivoco-de-las-prioridades-parte-2/>

---. “El calentamiento global y el equívoco de las prioridades” (parte 3), en: *Otra Parte*. 21 feb. 2019. Web. 8 oct. 2019: <https://www.revistaotraparte.com/discusion/el-calentamiento-global-y-el-equivoco-de-las-prioridades-parte-3/>

Di Benedetto, Antonio. *Cuentos del exilio*. Buenos Aires, Bruguera. 1983. Impreso.

---. *Los suicidas*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo. 1999. Impreso.

Gelós, Natalia. *Antonio Di Benedetto periodista: una historia que pone en tela de juicio el rol de la profesión*. Buenos Aires, Capital Intelectual, 2011. Impreso.

Kohan, Martín. “Prólogo”, en: Di Benedetto, Antonio. *Declinación y Ángel*. Buenos Aires, Gárgola. 2006. Impreso.

Link, Daniel. *Cómo se lee*. Buenos Aires, Grupo editorial Norma. 2003. Impreso.

Lojo, María Rosa. "Diversa unidad", en: *La Nación*. 4 mar. 2007. Web. 28 sept. 2019: <http://www.lanacion.com.ar/888227-diversa-unidad>

Nancy, Jean-Luc. *The inoperative community*. Minneapolis, University of Minnesota Press, 1991. Impreso.

Néspolo, Jimena. *Ejercicios de pudor*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora. 2004. Impreso.

The Robert Louis Stevenson Archive (RLSA). "References to Stevenson and his works in works of fiction and films". Web. 8 oct. 2019: <http://www.robert-louis-stevenson.org/richard-dury-archive/rlssworksinfiction.htm> - Truffaut, François. Dir. *Fahrenheit 451*. Anglo Enterprises / Vineyard Film. 1966.

DVD.