

Discusiones en torno a las relaciones entre literatura y cine en la escritura experimental de Antonio Di Benedetto

por Sofía Criach
(Universidad Nacional de Cuyo – CONICET, Argentina)

RESUMEN

Este trabajo se inscribe en la discusión en torno a la relación existente entre la cinematografía y la llamada “literatura experimental” de Antonio Di Benedetto. Se parte de la consideración del cine como manifestación artística central en la escena de los años 50, es decir, como un fenómeno cultural de amplio alcance cuyas proyecciones se pueden advertir en la literatura de mediados de siglo. Esta apreciación, por un lado, explica ciertos aspectos de las dos corrientes literarias con las que el escritor de Mendoza ha sido relacionado: el objetivismo francés y el behaviorismo de la novela norteamericana de entreguerras; por el otro, ilumina muchas características formales y temáticas de sus textos.

Palabras clave: Di Benedetto - literatura experimental – cinematografía – nouveau roman – behaviorismo

ABSTRACT

This paper discusses the relation between Antonio Di Benedetto’s so-called “experimental literature” and cinematography. The starting point is regarding film-making as an artistic expression that was central to the 1950s scene; i.e., as a wide-ranging cultural phenomenon with distinct projections on mid-century literature. On the one hand, this view accounts for certain aspects in the two literary movements associated with the Mendocinian author: French objectivism and interwar American novel behaviourism. On the other hand, it sheds light on many formal and thematic features in his texts.

Keywords: Di Benedetto – experimental literature – cinematography – nouveau roman – behaviourism

Introducción

Antonio Di Benedetto (1922-1986) es una de las figuras más destacadas de la literatura de Mendoza y un escritor fundamental en el conjunto de las letras argentinas del siglo XX. A pesar del importante reconocimiento recibido en el exterior, evidenciado por la traducción de sus obras a otras lenguas y por los numerosos premios obtenidos, Di Benedetto no fue verdaderamente valorado en toda su dimensión por la crítica argentina sino hacia el final de su vida y después de su muerte. Este “escritor recuperado” es el autor de *Zama* (1956), considerada una novela esencial de la narrativa latinoamericana, una obra que ha despertado mucho interés en los investigadores como así también lo han hecho, aunque en menor medida, *El silenciero* (1964) y *Los suicidas* (1969). En cambio, la abundante narrativa breve de Di Benedetto no ha recibido, al menos de manera sistemática, la misma atención.



Al indagar el estado actual de la bibliografía sobre el escritor se observa que, aunque la mayoría de los críticos reconoce el carácter experimental de su literatura, no existe un estudio ni análisis específico sobre este aspecto en su relación con el cine. Encontramos algunos planteos y puntualizaciones sobre el tema en los artículos de Carlos Dámaso Martínez (2008), Fabiana Varela (2009) y Teresita Mauro (1992), así como también en los completos trabajos de Jimena Néspolo (2004) y de Carmen Espejo Cala (1993), pero no un estudio específico y completo sobre el asunto. Por ello, este trabajo propone abordar las modulaciones de la escritura experimental de Di Benedetto en relación con el impacto que tuvo sobre él la cinematografía, partiendo de la consideración de esta última como terreno artístico esencial dentro de la escena cultural de los años 50. Es decir, se propone una exploración de las relaciones que guardan experimentalismo y cinematografía en la obra de Di Benedetto y, por extensión, en el contexto de época.

El escritor mismo defendió, en una entrevista realizada por Günter Lorenz en el año 1968, la importancia del diálogo entre las artes y las influencias que de otras áreas recibe el escritor: “el artista que vive en un medio cultural y artístico rico y abundante, y participa de él, se enriquece. Entre las artes hay una especie de corriente constante, interacciones y contraprestaciones” (1972:126). Y más adelante expresa: “Si es escritor, no puede quedarse en el conocimiento y la frecuentación de los literatos y la literatura, alterna con pintores y músicos, asiste a los conciertos, al teatro y las exposiciones. De tal modo, aunque no ande pidiendo nada en préstamo a las otras artes [...] recibe incentivos, inducciones, para su propia obra” (1972:127). Esta declaración obliga a reflexionar sobre su obra desde un enfoque comparador que considere los fenómenos de las distintas áreas artísticas como manifestaciones de un todo cultural más amplio y que, por tanto, tenga en cuenta las interacciones que se establecen entre las diferentes disciplinas: en este caso, algunas posibles relaciones entre el cine y la literatura.

1. Relaciones cine/literatura a mediados del siglo XX y la escritura experimental de Di Benedetto

El problema cine-literatura: algunas reflexiones

Desde el nacimiento mismo de la cinematografía está presente el debate sobre las similitudes y diferencias entre literatura y cine. En realidad esta discusión ha versado frecuentemente en torno a la especificidad o dependencia de esta última forma expresiva con respecto a la literatura, discusión desigual desde su origen si consideramos que el cine es un arte novísimo, mientras que las letras tienen a su favor una tradición de miles de años en la cultura humana. No obstante, en los últimos tiempos el cine ha alcanzado cierto estatus de autonomía y, aunque nutrido de la tradición teórica literaria, se considera que las extrapolaciones se dan en ambos sentidos, es decir, de los estudios literarios a los cinematográficos y viceversa (Zavala 2010: s/p).

En lo que se refiere a su identidad genérica, el cine es asociado con frecuencia a lo que en literatura constituye el género narrativo. El director David W. Griffith definió el film, precisamente, como una narración en imágenes, aunque poniendo el acento en el segundo término, es decir, en que la narración *nace* de las imágenes (Gregorich 1968: 49). En el caso de la literatura podríamos invertir esta fórmula: las imágenes *nacen* de la narración, porque un texto es, antes que nada, escritura, materia verbal, y sólo de su lectura surge la representación mental de lo narrado.

Es este vínculo entre cine, literatura e imagen el primer punto de importancia para comprender la escritura experimental de Di Benedetto. Recordemos las palabras del escritor en el prólogo a *Declinación y Ángel* (1958), caso ejemplar de empleo literario de técnicas cinematográficas, en el que expresa que la obra “está narrada exclusivamente con imágenes visuales —no literarias— y sonidos” (1958:13). Rafael Arce explica que la imagen novelesca tiene un doble carácter, visual-verbal, por lo que la relación con el cine dejaría incompleto el análisis del texto

puesto que habría que considerar “la especificidad material de la narración escritural” (2014: 14). Sin embargo, si tomamos la declaración del Di Benedetto no con el sentido reduccionista que implicaría hablar de imagen y de cine ignorando el material verbal del que está hecho todo texto literario, y en cambio la vemos como clave de lectura, estas palabras iluminan verdaderamente su obra. Esta clave de lectura se funda en dos sentidos: uno concreto, en el cual el escritor desea que se aborde ese texto como si, en lugar de leerlo, estuviéramos “viéndolo y escuchándolo”; es decir, esperando del lector una postura más sensitiva hacia la materia verbal, como si el cuento se tratase de un pequeño film (actitud que no implica en absoluto dejar de lado que se está frente a una escritura y no frente a un producto audiovisual; ningún lector olvidará nunca que *está leyendo*). En un sentido más amplio y general, hablar de imágenes visuales en lugar de imágenes literarias indica que para el autor no hay una diferencia real entre estos tipos, o bien que quiere hacer difusos sus límites, lo que revela un rasgo de su poética: la predominancia de la construcción de imágenes entre las técnicas narrativas preferidas por Di Benedetto, y asimismo, la resistencia a considerar las artes como compartimentos estancos, idea reforzada por su explícito afán de nutrirse de todo procedimiento renovador de la escritura sin importar de dónde este provenga.

Por otra parte tenemos el planteo sobre el lugar que ocupa el cine en el conjunto de las artes. Zavala considera que está constituido por cinco sistemas semióticos simultáneos:

la imagen (heredera de la pintura, la fotografía y los medios digitales), el sonido (ligado a la música y la estética de lo cotidiano), la puesta en escena (derivada de la tradición teatral), la narrativa (inevitablemente ligada a la narratología literaria) y el montaje, que es el componente menos estudiado y el más específicamente cinematográfico (2010: s/p).

Pero aunque el cine parezca una síntesis de todas las artes, y en cierto modo probablemente lo sea, los fenómenos culturales tienden en general a esta clase de “impurezas”. Por ello es que, cuanto más se inserta al cine en el desarrollo de la cultura y se abandonan las jerarquías artísticas, más fácilmente se manifiesta su vínculo natural con otras zonas culturales, en las que la relación entre cine y literatura es sólo una de las tantas posibles. Para este trabajo en particular nos interesa estudiar las manifestaciones de las letras con las cuales ha sido vinculado Antonio Di Benedetto en relación con el desarrollo de la cinematografía a mediados del siglo XX.

El objetivismo francés y la narrativa de Di Benedetto: experimentalismo y renovación

A partir de 1950, después de la Segunda Guerra Mundial, comenzó a desarrollarse en Francia la llamada “nueva novela” o *nouveau roman*. No se trataba de una escuela o un grupo coherente, sino de varios escritores que comenzaron a considerar como insatisfactorias la novelística tradicional y sus técnicas. Entre sus principales representantes estaban Alain Robbe-Grillet, Michel Butor, Nathalie Sarraute, Claude Simon y Marguerite Duras, quienes coincidieron en el rechazo de los elementos constitutivos de la novela tradicional: el argumento e intriga, que garantizaban la coherencia del relato; los personajes nacidos de un falso juego de profundidad psicológica; la narración lineal; el narrador omnisciente. Dentro del *nouveau roman* se distinguen diversas soluciones literarias para la renovación literaria, entre las cuales destacamos la de Robbe-Grillet, quien fuera el máximo representante del llamado “objetivismo”.

Robbe-Grillet no se interesó en la realidad psicológica en sí, sino en su aspecto fenoménico. Consideraba que el mundo no podía ser aprehendido según nuestros hábitos y orden, porque no es “ni significativo ni absurdo. Es, sencillamente” (1964: 25). Por eso buscó recuperar la libertad de la mirada, desligándola de los prejuicios y convencionalismos a los que la adhería el autor y transformándola así en una especie de cámara fotográfica o cinematográfica. Esta objetividad no era neutralidad ni ausencia de subjetividad, sino rechazo de las significaciones morales o metafísicas que los escritores atribuían *a priori* a los objetos y a los personajes. Robbe-Grillet consideraba que

los objetos simplemente estaban allí, inalterables, presentes, porque debían ser sólo eso, y el hombre, sólo el hombre; que después de la Segunda Guerra Mundial se había perdido parte de la esencia de lo humano, tanto en un plano individual como comunitario, y entonces habría de cobrar importancia en la literatura el cosmos de los objetos. A esto se iba a sumar la creciente tecnología e industrialización de las sociedades, en las que el objeto como tal cobró gran importancia, a veces al punto de generar un extrañamiento hacia ellos, esto último observable tanto en el escritor francés como en Di Benedetto. En este intenso afán de experimentación artística, Robbe-Grillet encontró en el cine un entorno ideal; además de escritor fue un reconocido cineasta: filmó una decena de películas y escribió importantes guiones, entre ellos el del clásico film *El año pasado en Marienbad* (1961), de Alain Resnais. Es esta cercanía entre el escritor objetivista y el cine lo que nos lleva directamente al autor mendocino.

Reconocemos en el escritor una etapa de experimentación formal bastante fuerte, en la que se inscriben los relatos de *Cuentos claros* (1957), *Declinación y Ángel* (1958) y *El cariño de los tontos* (1961), y la novela *El pentágono* (1955). Si bien no abandona nunca estas ansias de una nueva forma de escribir, la década del 50 representa su momento más intenso, cuando Di Benedetto tenía las mismas motivaciones que los representantes del *nouveau roman*: renovar los moldes de la narrativa mediante caminos de escritura diferentes de los que se habían llevado a cabo hasta entonces.

El adjetivo “experimental”, con que su obra muchas veces fue rotulada, ha sido entendido peyorativamente en el sentido de ensayo frívolo o pueril, de tentativa, de tanteo; por ello algunos críticos lo rechazaron, como Jimena Néspolo. Sin embargo, sus “inquietudes experimentales”, como expresa la investigadora Fabiana Varela, tienen que ver con una profunda necesidad de variación y de búsqueda formal, de un “yo cambiante que muta a lo largo del tiempo” (2005:188). Similar concepción tuvo Abelardo Arias, para quien “experimental” quería decir la elección de una entre muchas posibilidades expresivas, sin que ello implicara transformarla en una vía exclusiva de escritura. Di Benedetto mismo expresa en una entrevista televisiva realizada por Joaquín Soler Serrano: “la literatura [...] debe cambiar ante todo. Y luego yo también debo cambiar de libro en libro” (citado en Varela2005:188). Por su parte, Juan José Saer considera que esta calificación es resultado del fracaso de los críticos para comprender su escritura y, por tanto, para clasificarla: “Ni fantástica ni realista, ni urbana ni rural, ni clásica ni de vanguardia, ni escapista ni en gagé” (2004:49), nos dice Saer de la novela *Zama*. Sin embargo, esta dificultad de clasificación podría aplicarse a muchos de sus textos. Teresita Mauro admite que el afán innovador de Di Benedetto terminó por convertirse en una pesada carga (2006:201); en la misma línea se expresó Alberto Cousté, para quien el mendocino fue un escritor más en sufrir la incapacidad de los críticos:

los autores que se empeñan en prolongar la cacería, que cambian de estilo y de propuesta, que deja a sus críticos sin marco referencial y a sus lectores en la más incómoda de las incertidumbres, suelen quedarse a la vez sin postre [...] A esta tribu de organizadores de la incomodidad pertenece Antonio Di Benedetto (1975:7).

En síntesis, la denominación de experimental aplicada al escritor ha supuesto dos aspectos complementarios: por un lado, elecciones estrictamente literarias suscitadas por su afán renovador —uso de un lenguaje depurado y riguroso; gran densidad significativa; empleo de recursos novedosos, muchos provenientes de la cinematografía; etc.—, y por el otro, dificultad de los críticos para ubicarlo en una corriente estética determinada.

Sin embargo, hay una línea literaria en la que la mayoría de los estudiosos coincide en incluirlo: el objetivismo. Incluso tuvo lugar una polémica bastante importante acerca de la autoría del primer cuento de carácter objetivista: el “El abandono y la pasividad”, del libro *Declinación y Ángel* (1958). Según nos dice Néspolo, la crítica alemana insistió en considerarlo, junto a otros

cuentos de Di Benedetto, como anticipatorio del *nouveau roman*, ya que, aunque publicado en 1958, fue escrito en 1953. Es decir, en el mismo año de aparición de *Les gomme* (1953) y antes de *La jalousie* (1957), textos de Alain Robbe-Grillet considerados fundantes del *nouveau roman*. Si tenemos en cuenta, además, la teorización que el escritor francés hizo de este nuevo modo de escritura en *Pour un nouveau roman*, que data de 1963, Di Benedetto aparece como verdadero precursor del movimiento.

“El abandono y la pasividad” es “un esquema de relato desprovisto de explícita cohesión argumental” (Soto 1958:10). Di Benedetto lo explica en una declaración que precede al cuento: “‘El abandono y la pasividad’ está compuesto sólo de cosas, pero no simulándoles vida y lenguaje como en las fábulas. El florero es florero y la carta es carta. Si el vidrio y el agua hacen estragos es en función meramente pasiva. El drama humano se halla implícito” (*Declinación y Ángel* 1958: 13). Efectivamente al leer el texto parece que nada ocurriera; sólo se describen los cambios de estado que sufren los objetos a causa de la acción que sobre ellos ejerce un ser humano que nunca se nombra ni se muestra, pero cuya presencia el lector intuye. Sin embargo, percibimos en los objetos tanto la acción humana que se ejerce sobre ellos, como al narrador objetivo que sólo intenta mostrar lo que ocurre como si fuese una cámara, pero que al elegir determinada adjetivación o punto de vista nos revela su subjetividad inherente. Como señala Jorgelina Loubet, aunque Di Benedetto no describa personas, no elimina el reflejo de lo humano que se detecta en las cosas: “posa sobre ellas una mirada que, lejos de pretenderse inocente, asume la carga humana total” (1970: 96). Abelardo Arias también apoya esta concepción cuando dice que Di Benedetto “Deja hablar a las cosas, y son ellas las que revelan, en algunos de sus cuentos, el dramatismo de la existencia” (1965: 38). De tal manera, objetivismo no equivale de ninguna manera a deshumanización; Di Benedetto es más *objetista* que *objetivista*, en tanto que pone los objetos en el centro de la narración pero no abandona la figura humana, que implícita o no, nunca se halla ausente. Es a lo que se refiere Maturó (1987: 24) cuando dice que el objeto, en el autor mendocino, tiene matices expresionistas, en el sentido de “subjetivistas”.

En la ya nombrada entrevista de Günter Lorenz, Di Benedetto relata su encuentro con Robbe-Grillet en 1963 y la discusión que tuvieron acerca del polémico nacimiento del objetivismo, y deja en claro que no se atribuye el origen de la corriente ni se considera seguidor de la misma. Más bien plantea la posibilidad de que, a un mismo tiempo, escritores de distintas partes del mundo sientan o piensen lo mismo sobre el estado de la literatura del momento y encuentren soluciones parecidas a ese problema:

Puede suceder que más o menos al mismo tiempo, un autor de Francia, otro de Japón y un tercero de la Argentina, sin conocerse entre sí, y sin comunicarse, sientan el mismo cansancio por las formas narrativas en uso e igual interés por la consideración de conflictos humanos propios de la época. [...] Puede ocurrir que al libro del autor francés se le reputa fundador de un Ismo, ¿no? Digamos del Ismo X. [...] Puede ocurrir también que años adelante, por traducción o divulgación de cátedra, lleguen a Europa el libro japonés y el sudamericano, que resultarán fácilmente ubicables en el Ismo X, aunque su nacimiento haya sido contemporáneo del libro francés y esto último no sea muy demostrable, porque tardaron en ser impresos o distribuidos [...] (1972:120-121)

Di Benedetto manifiesta, así, la consciencia de que la pertenencia a un país central o a uno considerado marginal o periférico probablemente determinará la relación fundador/seguidor. En este caso, Francia se constituirá para los críticos en el nido del objetivismo y los escritores de otros países, como Di Benedetto, serán vistos como meros seguidores:

Si no se pone empeño en dar al César lo que es del César, queda sin dilucidar si los libros de aparición o recepción tardía son seguidores o cofundadores del Ismo X. Y la sospecha de imitación no caerá nunca, en casos de duda, sobre el autor europeo, sino que el autor nipón y el sudamericano, 'subdesarrollados', pasan a ser sospechosos [...] (1972:121).

Por su parte, Jimena Néspolo relaciona la tendencia al objetivismo en Di Benedetto con una vuelta al realismo, como una nueva preferencia hacia las “situaciones cotidianas, comunes y posibles” (2004: 113), consideración acertada pero incompleta, ya que no explica la renovación formal de su escritura. De aquí la relevancia que cobra el cine como factor cultural esencial para entender este aspecto, especialmente en lo que se refiere a un fenómeno cinematográfico en particular: la *Nouvelle Vague* francesa. En auge entre los años 1959 y 1960, los representantes de este movimiento, pese a su heterogeneidad (François Truffaut, Jean-Luc Godard, Claude Chabrol, Alain Resnais, entre otros), compartían un interés: crear filmes alejados del academicismo y el esteticismo del cine clásico. Al realismo de estas películas, que venía dado por los rodajes exteriores, los diálogos simples, las historias sencillas, debe sumarse el fuerte carácter de experimentación formal que tuvieron algunos realizadores, como Resnais, especialmente en lo referido al montaje. Hacer una analogía en la literatura de la técnica del montaje es posible a partir de ciertos fragmentos del cuento largo “Declinación y Ángel” (1958):

Los dedos del muchacho apresan la ventana de guillotina y elevan el cristal.
La mujer se inclina hacia el vano y entra una oleada de voces del andén.
Toda la gente está ante ella: hacia adelante, hacia atrás, ahí enfrente. Un rostro, del que retira la mirada; un color, una cabeza, la altura de alguien que sobresale, aquel que corre...
Por encima de los hombros de la mujer, el muchacho diferencia caras de hombres. (194)

En esta secuencia, el escritor pasa rápidamente de la imagen de los dedos del muchacho a la mujer, luego a las personas que están ante ella, y de inmediato se coloca desde la perspectiva visual del joven. Este “montaje” secuencial refuerza la simultaneidad de los hechos y la apariencia cinematográfica de este texto cuya publicación data de 1958, antes de la emergencia de los realizadores de la *Nouvelle Vague*, quienes habrían de explotar las posibilidades de esta técnica de tal modo que, sin desmedro del realismo, una pluralidad de sensaciones germinase en el espectador. Esto pone en evidencia que las posibilidades renovadoras que el cine proponía estaban “en el aire” y eran aprovechadas ya por los literatos, como aquellos del *nouveau roman* el mismo Di Benedetto, ya por los cineastas.

La narrativa norteamericana de entreguerras (1920-1940): el ojo-cámara

Hacia 1910 la literatura norteamericana comienza a sufrir una gran transformación, producto de las complejas situaciones económicas y sociales que se vivían en los Estados Unidos. Este proceso de cambio irá gestando un grupo de escritores que se convertirán, a partir de la década del 20, en los mayores representantes de la narrativa norteamericana del siglo XX, extendiendo su influencia a literatos de todo el mundo. Es la llamada “generación perdida”—así denominada por Gertrude Stein—, alrededor de la cual se acomodaron muchos de los escritores de la época—, en la cual ubicamos a figuras como John Dos Passos, William Faulkner, Ernest Hemingway, John Steinbeck y Francis Scott Fitzgerald, entre otros.

El mayor influjo estilístico de esta generación provenía de las teorías y procedimientos elaborados por la misma Stein, quien desarrolló una escritura precisa y depurada que permitía una exploración profunda de las emociones individuales sin perder la objetividad ni caer en el sentimentalismo. Además, se comenzó a experimentar con el relato simbólico, el collage, el fluir libre de la conciencia y también con el lenguaje cinematográfico. Como ya vimos, el cine, siendo

una de las grandes revoluciones culturales del siglo XX, produjo enormes cambios, que Claude-Edmond Magny expresaba así: “Ya no percibimos de la misma manera en que lo hacíamos hace cincuenta años, en particular, hemos adquirido la costumbre de ‘ver relatar’ historias, en lugar de oírlas narrar”(citado por Néspolo 2004: 128). Esta diferencia entre el *mostrar* y el *contar* ya había sido señalada por Henry James con su principio narrativo del “*show, don't tell*”, y se acentuó en la escritura de los narradores norteamericanos.

Por su lado, Guillermo de Torre (1968: 181), sin menospreciar el influjo del cine y en coincidencia con Néspolo, destaca también los reflejos del behaviorismo o conductismo presentes en la novela norteamericana de entreguerras, en lo que describe como “una actitud previa de considerar como únicamente real, en la vida psicológica de un hombre o de un animal, aquello que podría percibir un observador puramente exterior, representado, en último extremo, por el objetivo de un aparato fotográfico”(1968: 181). Es decir, los escritores no nos brindan los sentimientos o los pensamientos de sus personajes, sino la descripción objetiva de sus actos, el registro de su conducta ante una situación dada (Mauro 1992:13).

El behaviorismo considera que los juicios de valor no pueden ser anunciados *a priori* por un sujeto, sino que surgen a partir del comportamiento, de la acción objetivamente observable de las personas. De aquí que su versión literaria pretendiera reflejar con exactitud la realidad sin hacer intervenir a ningún sujeto, incluso el narrador. Siendo imposible esto último, la solución fue acotar su campo de acción haciendo que se limitara a transcribir las acciones y palabras de los personajes, sin expresar sus interioridades. De este modo se renunciaba a dotar de sentido lo que intrínsecamente no lo tenía, como los objetos o los hechos. Este “mostrar sin opinar” llevó directamente a un narrador que actuaba como una cámara, como un objeto no humano que presentaba una imagen sin acompañarla de análisis psicológicos ni sociológicos, con lo que conductismo y cámara constituían dos caras de la misma moneda. Así, el behaviorismo se acercaba al cine y a la vez, a la nueva novela francesa. La novelística norteamericana de entreguerras llegó masivamente a la Argentina por esos años y repercutió en los autores de la generación del 55, entre ellos Di Benedetto, quien reconoció la influencia de la narrativa de Faulkner sobre él (Lorenz: 130).

También en nuestro país las interacciones entre el cine y la literatura fueron muy significativas en las décadas del 50 y del 60. Aunque su modalidad básica fue la adaptación cinematográfica de novelas y relatos de autores argentinos (Martínez 199: 275), muchos escritores se interesaron por el cine y la redacción de guiones, como Beatriz Guido, Adolfo Bioy Casares, Jorge Luis Borges, Juan José Saer o Manuel Puig, siendo este último uno de los más representativos ejemplos de la comunión cine/literatura a lo largo de toda su carrera artística. Comenzaron a llegar filmes neorrealistas italianos, de la *nouvelle vague* francesa, y también películas inglesas, suecas y estadounidenses, a la vez que aparecían cineclubes y revistas sobre cine. En síntesis, en lo que se refiere al auge cinematográfico, Argentina se alineaba con la tendencia mundial.

2. La escritura experimental de Di Benedetto y el cine

Los vínculos que existieron a mediados del siglo XX entre el cine y la literatura son manifiestos; la cinematografía y sus procedimientos eran una tendencia que “estaba en el aire” y contaminaba otras áreas artísticas, al tiempo que recíprocamente se nutría de la literatura. Considerando de este modo la estrecha relación cine/literatura como un rasgo de época, se vuelve más fácil comprender la escritura experimental de Di Benedetto y su ubicación histórica en la cultura argentina y mundial. Este vínculo también fue observable en su trayectoria vital, puesto que tuvo la posibilidad de presenciar y participar de la edad de oro del cine en Mendoza, que se

desarrolló durante la breve pero intensa existencia de los estudios *Film Andes*.¹ El escritor formó parte de aquel mundo artístico cumpliendo muchos papeles: guionista, crítico, jurado, historiador, periodista y defensor del cine local.

Esta cercanía de Di Benedetto con el cine se vio reflejada en su obra, especialmente en la década del 50. El cuento largo “Declinación y Ángel” (1958) es probablemente el ejemplo más claro de un modo narrativo que traslada o recupera recursos cinematográficos en provecho de la experimentación literaria. Empero, esta forma de escritura también se ve manifiesta en otros textos: por un lado, en su particular empleo de la sintaxis, y por el otro, en la construcción audiovisual de las narraciones. En cuanto al primer aspecto, la preferencia por los párrafos y las oraciones breves que presentan por separado cada acción de los personajes o cada descripción de los objetos y los espacios, hacen que la lectura del texto se convierta en la “visión mental” de una sumatoria de imágenes, una sucesión de cuadros como fotogramas de una película. En lo que se refiere al segundo aspecto, la construcción de algunos de sus cuentos mediante una constante combinación de imágenes y sonidos convierte la materia verbal en la emulación de un producto audiovisual. Quizás el célebre “Caballo en el salitral” sea el ejemplo más elaborado y refinado del esplendor visual y auditivo del que por momentos Di Benedetto es capaz:

De las islas se suelta la liebre. Ahonda su refugio el cuye. El zorro prescinde de su odio a la luz solar y deja ver a campo abierto su cola ampulosa detrás del cuerpo pobrete. Sólo en el ramaje queda vida, la de los pájaros; pero ellos también se silencian: viene el puma, el bandido rapado, el taimado que parece chiquito adelante y crece en su tren trasero para ayudar el salto (Di Benedetto 209: 237).

Expresiones como *cimbrón*, *voces*, *pita*, *achicharra*, *relincho*, *pitidos*, *ruido excesivo*, *resuello*, *resoplante*, *rumores*, *vocinglera*, *traqueteo*, *trinos*, se complementan a las constantes imágenes de gran fuerza plástica, como la del fragmento anterior, y hacen funcionar al cuento a la manera de un pequeño cortometraje cargado de intensidad expresiva y sobria emotividad.

Por otro lado, el cine también fue para Di Benedetto un incentivo de las temáticas desarrolladas en sus textos. Además de los realizadores de la *Nouvelle Vague* a los que ya hicimos referencia, otro fenómeno cinematográfico de mediados del siglo pasado parece guardar especial cercanía con el escritor mendocino: el neorrealismo. Entre 1955 y 1959 se publicaron breves reseñas cinematográficas elogiosas en el diario *Los Andes*, sin firma, varias de ellas sobre películas italianas de la época. Es muy probable que muchas de estas reseñas hayan sido escritas por Di Benedetto, quien por esos años dirigía la sección de “Espectáculos” del matutino.

El *neorrealismo*, surgido en Italia durante la posguerra, en la segunda mitad del siglo XX, se presentó como el intento de contraponer a la angustia existencial propia de la posguerra una actitud de confianza en el mundo, dejando de lado los contenidos intimistas e individualistas para acercarse a un realismo más democrático y popular. Por ello los personajes sobresalientes de este movimiento lo constituían los obreros, campesinos, partisanos, etc., y los temas, la vida de aquellos hombres, con sus luchas y miserias.² El gusto por los finales de intenso patetismo, conmovedores;

¹ *Film Andes* fue un estudio cinematográfico fundado en 1944 en Mendoza, y cerrado en 1960. Constituyó, en esos años, el único foco productivo de cine del país fuera de Buenos Aires, por lo que la prensa comenzó a llamar a la provincia la “California argentina”. Los estudios rodaron gran cantidad de películas hasta que, por el difícil contexto político y la falta de protección legislativa, no pudieron evitar la bancarrota.

² Aunque presente en la literatura, fue en el cine donde el neorrealismo dio rápidamente sus mejores frutos, con directores como Roberto Rossellini, Cesare Zavattini, Vittorio De Sica y Giuseppe De Sanctis, creadores de muchos clásicos del cine italiano: *Roma città aperta* (1945), *Paisà* (1946), *La terra trema* (1948), *Ladri di biciclette* (1948), *Riso amaro* (1949), *Non c'è pace tra gli ulivi* (1950), entre otros. El cine neorrealista se

la preferencia por los personajes “mínimos” o insignificantes, como los niños; la descripción de la vida cotidiana de los hombres de pocos recursos, del campo o de los suburbios; la triste realidad de la mujer; constituyen rasgos que vinculan la escritura de Di Benedetto a la corriente neorrealista. A esto se suma el tema de la niñez trágica, muy frecuente en el escritor y que lo vincula a otro cineasta de su misma tierra: Leonardo Favio y su *Crónica de un niño solo* (1964). Tanto por los personajes como por la temática y ambiente, ciertos relatos podrían definirse enteramente como neorrealistas: es el caso de “Pez”, “Los reyunos”, “As” y “El juicio de Dios”.

Conclusiones

Abordar la discusión en torno a las relaciones cine/literatura en Antonio Di Benedetto permite la distinción de tres conceptos que ayudan a iluminar el semblante experimental de muchos de sus textos: behaviorismo o conductismo, objetivismo y neorrealismo. Estos tres fenómenos se relacionan entre sí, por lo que resultaría una pretensión arbitraria la inserción de Di Benedetto en sólo uno de ellos. Objetivismo y cine son dos fenómenos que van de la mano porque en ambos la supremacía está en la imagen. Por su parte, la narrativa norteamericana de entreguerras, con su narrador-cámara, escueto y en apariencia deshumanizado, refleja la influencia de la cinematografía en la literatura. Estados Unidos, Francia, Italia, Argentina: las proyecciones del cine y de sus técnicas en la literatura están presentes, y como diría Di Benedetto, escritores de distintos puntos del globo pueden encontrar soluciones parecidas a un mismo problema. Él mismo se opuso siempre a las afirmaciones maniqueas de los críticos y destacó el importante papel del cine como fuente de recursos para la nueva narrativa: “Nuestro rechazo de cierta literatura nos llevó a escribir de otra manera; para escribir de esa otra manera, usamos para hacer propia nuestra propia composición recursos que estaban en todas partes, especialmente a través del cine” (citado por Néspolo 2004: 159). Néspolo acierta al titular el capítulo donde aborda este tema “La esterilidad de una polémica”, ya que Di Benedetto no es clasificable enteramente como objetivista ni seguidor de los narradores norteamericanos, ni como neorrealista o regionalista. Su originalidad, así como la variedad y sincretismo de influencias que hallamos en él, es incompatible con los encasillamientos.

Si hablamos de influencia del cine en Di Benedetto no es en el sentido antiguo y afianzado del término “influencia”: una cosa (activa) que produce sobre otra (pasiva) ciertos efectos. Por el contrario, es más un influjo, un ir y venir en el cual el cine colabora con la literatura y viceversa, más aun considerando que Di Benedetto, si bien fue antes que nada escritor, se mostró productivo en ambos ámbitos. De esta manera partimos de la consideración de los fenómenos artísticos no como compartimentos estancos, sino como expresiones culturales en las que el nomadismo, las influencias, las fusiones y las combinaciones son rasgos inherentes. El propio escritor, que durante su vida logró conciliar sus actividades periodísticas, literarias y cinematográficas, enriqueciendo cada área con el trabajo en las otras dos, es ejemplo de ello.

Finalmente, es necesario atender a los medios de recepción de los fenómenos culturales por parte de un escritor. Aunque Di Benedetto haya considerado valiosas las riquezas del cine, ya por contacto directo a raíz de sus diversos trabajos en ese campo, ya de modo indirecto por la lectura de los norteamericanos y de los franceses, en ningún caso se trató de una recepción pasiva, sino de una incorporación activa, reflexiva y consciente de todo aquello que la cultura pudo brindarle para renovar las formas de la narrativa de la época y colmar sus afanes de experimentación literaria.

caracterizaba por tramas ambientadas entre los sectores más desfavorecidos, que reflejaban la situación económica y moral de la Italia de la posguerra y reflexionaban sobre los cambios en los sentimientos y en las condiciones de vida: frustración, pobreza, desesperación. Eran comunes los rodajes exteriores y la presencia de actores no profesionales (Petronio 1990:979).

BIBLIOGRAFÍA

Fuentes

DI BENEDETTO, Antonio. (1958) *Declinación y Ángel*. Ed. bilingüe español-inglés. Mendoza, Biblioteca Pública General San Martín.

DI BENEDETTO, Antonio (2009). *Cuentos completos*. 3 ed. Buenos Aires, Adriana Hidalgo.

Bibliografía general

GREGORICH, Luis (dir.) (1968). *Capítulo Universal. La Historia de la Literatura Mundial*, Buenos Aires, CEaL.

JITRIK, Noé (dir.) (2000). *Historia crítica de la literatura argentina. La narración gana la partida*, t.11, Buenos Aires, Emecé.

MARTÍNEZ, Carlos Dámaso (1999). “Literatura/cine: tensiones y desencuentros”, en Noé Jitrik (dir.). *Historia Crítica de la Literatura Argentina*, t.10, Buenos Aires, Emecé, pp. 275-293.

LORENZ, Günter (1972). *Diálogo con América Latina: panorama de una literatura del futuro*, Valparaíso, Ediciones de la Universidad de Valparaíso-Pomare.

OZOLLO, Javier (2004). “La California Argentina. Film Andes y la industria vitivinícola mendocina (1944-1957)”, en *Universum*, vol.2, nº 19, pp. 126-137. Recuperado de www.scielo.cl

PETRONIO, Giuseppe (1990). *Historia de la Literatura Italiana*, Madrid, Cátedra.

POIRIER, Emilie (2012). “La influencia neorrealista en los nuevos cines latinoamericanos: los límites suplantados”, en *El ojo que piensa. Revista de cine iberoamericano*, año 3, nº 5, enero-junio, Guadalajara, Universidad de Guadalajara. Recuperado de www.elojoquepiensa.net

ROBBE-GRILLET, Alain (1964). *Por una novela nueva*. Trad. de Caridad Martínez, Barcelona, Seix Barral.

TORRE, Guillermo de (1968). *Ultraísmo, existencialismo y objetivismo en literatura*, Madrid, Guadarrama.

VARELA JÁCOME, Benito (1967). *Renovación de la novela en el siglo XX*, 1ª edición, Barcelona, Destino.

ZAVALA, Lauro (2010). “Cine y literatura. Puentes, analogías y extrapolaciones”, en *Razón y palabra*, nº 71, sin paginar. Recuperado de www.razonypalabra.org.mx

Bibliografía específica

ARCE, Rafael Gerardo (2014). “Antonio Di Benedetto, precursor del *nouveau roman*”, en *Impossibilia. Revista internacional de estudios literarios*, nº 7, abril, pp. 12-32.

ARIAS, Abelardo (1965). “El primer cuento 'objetivista' de lengua española”, en Antonio Di Benedetto. *Twostories*, Mendoza, Voces, pp. 37-43.

BAJARLÍA, Juan Jacobo (2004). “Antonio Di Benedetto y el objetivismo”, en Ana María Barrenechea y otros, *Ficciones argentinas. Antología de lecturas críticas*, Grupo de investigación de Literatura Argentina de la Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, Norma, pp. 245-250.

COUSTÉ, Alberto (1975) “Prólogo” a Antonio Di Benedetto, en *El juicio de Dios. Antología de cuentos*. Buenos Aires, Orión, pp. 7-10.

ESPEJO CALA, Carmen (1993). *Víctimas de la espera: la narrativa de Antonio Di Benedetto*, Sevilla, Vicerrectorado de Huelva.

LOUBET, Jorgelina (1970). “Crítica”, en *Nueva Crítica*, nº1, 95-101.

MARTÍNEZ, Carlos Dámaso (2008). “Antonio Di Benedetto: la fascinación del cine y la levedad de su escritura”, en *Zama. Revista del Instituto de Literatura Hispanoamericana*, FFyL, UBA, Año 1, nº 1, pp. 181-185.

MATURO, Graciela (1987). “Estudio preliminar” a Antonio Di Benedetto, *Páginas de Antonio Di Benedetto seleccionadas por el autor*, Buenos Aires, Celtia, pp. 11-39.

MAURO, Teresita (1992). “La estética del cine en un relato de Antonio Di Benedetto”, en *Ensayos. Revista de la Escuela Universitaria de Formación del Profesorado de Albacete*, Universidad de Castilla-La Mancha, nº 6, febrero, pp. 9-20.

NÉSPOLO, Jimena (2004). *Ejercicios de pudor. Sujeto y escritura en la narrativa de Antonio Di Benedetto*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo.

SOTO, Luis Emilio (1958). Introducción a Antonio Di Benedetto. *Declinación y Ángel. Decline and Angel*. Ed. Bilingüe, Mendoza, Biblioteca Pública General San Martín, pp. 10-14.

VARELA, Fabiana Inés (2005) “Reflexiones sobre el proceso creador en Antonio Di Benedetto”, en *Revista de literaturas modernas*, n° 35, Mendoza, Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Literaturas Modernas, pp. 179-194. Recuperado de <http://bdigital.uncu.edu.ar/104>

VARELA, Fabiana Inés (2009). “Antonio Di Benedetto: del cine a la literatura”, en Mariana Genoud de Fourcade (ed.), *Unidad y multiplicidad, tramas del hispanismo actual: VIII Congreso Argentino de Hispanistas*, t. III. Mendoza, Sociedad Argentina de Hispanistas, Facultad de Filosofía y Letras, UNCuyo, pp. 417-423.