

Lectura de un cuento desde una perspectiva cinematográfica: *Declinación y Ángel*, de Antonio Di Benedetto¹

A Short Story Reading from a Cinematographic Perspective:
Declinación y Ángel, by Antonio Di Benedetto

SOFÍA CRIACH

Universidad Nacional de Cuyo (Mendoza, Argentina)
CONICET (Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas)
Argentina
sofiacriach@gmail.com

(Recibido 26-06-2014;
aceptado 21-03-2015)

Resumen. La escritura de Antonio Di Benedetto ha recibido frecuentemente la denominación de experimental. Esta caracterización puede explicarse, en muchas ocasiones, por el importante influjo del arte cinematográfico en el escritor, lo que se observa tanto en el empleo de procedimientos cinematográficos, como en la elaboración de algunos de sus cuentos casi exclusivamente a partir de imágenes y sonidos, a la manera de un producto audiovisual. En función de esta premisa, se realiza una lectura del cuento largo o *nouvelle* “Declinación y Ángel” (1958) desde una perspectiva cinematográfica que explora la aplicación de recursos provenientes del cine en la escritura literaria. Se indagará también los vestigios que este tipo de escritura ha dejado en el resto de la narrativa breve de Di Benedetto, así como la relación temática y formal que sus textos experimentales guardan con ciertos tipos de cine, como el neorrealista italiano y la *Nouvelle Vague* francesa.

Palabras clave: *literatura latinoamericana; Argentina; cuento; análisis literario; cine.*

Abstract. Antonio Di Benedetto’s writing has been frequently characterized as “experimental”. This can be often explained by the important influence of cinematographic art on the author, which is visible in the use of cinema procedures and in some of his short stories construction with images and sounds, as they were audiovisual products. Based on this premise, we do a reading of the long story or *nouvelle* “Declinación y Ángel” (1958) from a cinematographic perspective that analyzes the application of cinema techniques on the literary writing. We also investigate the traces which this kind of writing has left on the rest of Di Benedetto’s brief narrative, as well as the thematic and formal relation between his experimental texts and certain types of cinema, like Italian neorealism and French *Nouvelle Vague*.

Keywords: *Latin American literature; Argentina; short stories; literary analysis; cinema.*

¹ Para citar este artículo: Criach, Sofía (2015). Lectura de un cuento desde una perspectiva cinematográfica: “Declinación y Ángel”, de Antonio Di Benedetto. *Alabe* 12. [www.revistaalabe.com]
DOI: 10.15645/Alabe.2015.12.1

Introducción

Antonio Di Benedetto² es un escritor singular y decisivo en el conjunto de la literatura argentina y latinoamericana del siglo XX. Sin embargo, su ubicación marginal en la geografía cultural del país –nacido en Mendoza, lejos de Buenos Aires–, y más aún, la originalidad de su escritura, reacia a las clasificaciones, ha hecho de su estudio un ejercicio tardío y esporádico por parte de los críticos. No obstante, en la actualidad, después de un largo período de espera y olvido, ha sido redescubierto y su figura ha cobrado significativa importancia en el mundo de las letras.

Aunque la mayoría de los críticos reconoce el carácter experimental de su escritura, no se ha desarrollado un análisis profundo y específico sobre este aspecto en relación con el cine³. Pero precisamente, el experimentalismo de Di Benedetto se explica, en muchas ocasiones, mediante el reconocimiento del importante influjo del arte cinematográfico en él, lo que se observa en el empleo de procedimientos cinematográficos, y también en la elaboración de algunos de sus cuentos casi exclusivamente a partir de imágenes y sonidos, como si en lugar de un texto escrito se tratase de un producto audiovisual.

Partiendo del postulado anterior, haremos una lectura del cuento largo o *nouvelle* “Declinación y Ángel” (1958), del libro homónimo, desde una perspectiva cinematográfica que explore la aplicación de recursos provenientes del cine sobre la escritura literaria. Partimos, además, de dos supuestos metodológicos: por un lado, un enfoque hermenéutico que permite encontrar, analizar e interpretar los significados no evidentes de los textos, insertándolos en su contexto y considerándolos como resultado del trabajo interno del autor; y por el otro, una perspectiva comparadora de carácter intersemiótico que considera los fenómenos de las distintas áreas artísticas como manifestaciones de un todo cultural más amplio, y que, por tanto, tiene en cuenta las diversas interacciones que se establecen entre las diferentes disciplinas o ámbitos: en este caso, las relaciones entre el cine y la literatura.

² Antonio Di Benedetto nació en Mendoza, Argentina, en 1922, y murió en Buenos Aires en 1986. Además de escritor, fue un destacado periodista y desarrolló también varios trabajos en el ámbito del cine. Fue secuestrado el primer día del golpe de estado de 1976 y mantenido prisionero durante diecisiete meses. Luego de ser liberado, se exilió en varios países y residió, sobre todo, en España. Regresó a la Argentina en 1984. Durante su vida recibió numerosos premios nacionales y extranjeros. *Zama* (1956) es considerada su obra más importante y uno de los textos fundamentales de la narrativa latinoamericana del siglo XX. Además de las novelas, se abocó también a la escritura de cuentos, cuya abundancia y calidad literaria son igualmente indiscutidas.

³ Encontramos algunos planteos y puntualizaciones sobre el tema en el artículo de Carlos Dámaso Martínez, “Antonio Di Benedetto: la fascinación del cine y la levedad de su escritura” (2008), y en “Antonio Di Benedetto: del cine a la literatura” (2009), de Fabiana Varela. También la tesis de Carmen Espejo Cala, *Víctimas de la espera: la narrativa de Antonio Di Benedetto* (1993) y en la obra de Jimena Néspolo, *Ejercicios de pudor. Sujeto y escritura en la narrativa de Antonio Di Benedetto* (2004).

2 - Relación entre el cine y la obra literaria de Antonio Di Benedetto: consideraciones previas

Es un hecho indiscutible el que el cine fue una de las grandes revoluciones culturales del siglo XX y que como tal, extendió muchos de sus atributos propios sobre las otras artes, como la pintura, la música, y por supuesto, la literatura. La novedad hizo de la cinematografía, durante largo tiempo, la gran tendencia artística, el fresco manantial al cual acudirían a beber los creadores ávidos de renovación. Así, muchos escritores tomaron, aplicaron y transformaron con sus plumas procedimientos y técnicas del cine. Algunas corrientes literarias, como el objetivismo francés y la *generación perdida* norteamericana⁴, ejemplifican con claridad las proyecciones, fusiones y combinaciones que nacieron de la reunión cine/literatura, así como la variedad de estilos que surgieron de esta confluencia.

El objetivismo, conocido en Francia con la más amplia denominación de *nouveau roman*, constituye una tendencia clave para comprender esta interacción entre lo literario y lo cinematográfico, no sólo por los aspectos técnicos y formales visibles en los textos escritos, sino también porque varios de sus mismos representantes se dedicaron tanto a la literatura como al cine. Alain Robbe-Grillet, quien fuera el principal portavoz de este grupo, desarrolló sus obras focalizando el interés, no 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 significativa ni absurdo. Es, sencillamente” (1964: 25). Por ello, buscó recuperar la libertad de la mirada emancipándola de los prejuicios y convencionalismos, y buscando su transformación en una especie de cámara fotográfica o cinematográfica. Esta objetividad, sin embargo, no debía entenderse como neutralidad ni como ausencia de subjetividad, sino como un rechazo de las significaciones morales, metafísicas o de cualquier tipo que los escritores solían atribuir *a priori* a los objetos y a los personajes. Los objetos simplemente estaban allí, inalterables, presentes, porque debían ser sólo eso, y el hombre, sólo el hombre. Robbe-Grillet pensaba que la Segunda Guerra Mundial había supuesto la pérdida de una parte de lo humano, tanto en un plano individual como comunitario, y entonces había cobrado importancia en la literatura el cosmos de los objetos, que además fueron ganando cada vez más valor en la vida humana debido a la creciente tecnología e industrialización de las sociedades, al punto de resultar casi extraños al hombre. A esta visión de la realidad se sumaron en Robbe-Grillet fuertes afanes de experimentación artística que lo hicieron hallar en el cine un terreno fértil para sus creaciones.

⁴ El mayor influjo estilístico de esta generación de escritores –que habrían de convertirse, a partir de la década del 20, en los mayores representantes de la narrativa norteamericana del siglo XX–, provenía de las teorías y procedimientos elaborados por Gertrude 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, destacamos, con el lenguaje cinematográfico. Sus representantes más destacados fueron Hemingway, Steinbeck, Faulkner, Dos Passos, Fitzgerald.

Relacionada con el objetivismo francés, pero anterior en el tiempo, tuvo lugar la llamada *Neue Sachlichkeit*, que significaba precisamente “nueva objetividad”. Se trató de un grupo de artistas alemanes que durante el período de entreguerras –los años de la República de Weimar–, bogaron por una pintura de estilo realista que reflejaba la resignación y el mal ánimo de la época, muchas veces con fuerte carga de crítica social, y se oponía a los excesos del expresionismo y del arte abstracto: “there was the ambition to approach reality in a more direct, restrained and ‘objective’ way, a new realism” (Kester 89). Si bien se destacó principalmente en las artes plásticas, esta corriente también tuvo frutos en la poesía, la fotografía, el teatro, la arquitectura y la literatura de la época, así como también en el cine, con las obras filmicas de Georg Pabst (por nombrar sólo a su principal representante). Si comparamos esta corriente con otros movimientos de vanguardia, como el surrealismo por ejemplo, veremos que siempre estamos ante una gran “sinestesia” en la cual las novedades atraviesan transversalmente las distintas áreas artísticas y éstas, a su vez, se retroalimentan constantemente. Por ello la cinematografía sería naturalmente “cotejada” con el resto de las artes (Sánchez-Biosca, 96), ya desde los años veinte. En lo referente a la literatura, desde la *Neue Sachlichkeit* alemana al objetivismo francés, y más tarde, los estudios narratológicos, se observa que los hilos literarios se han entrelazado y se entrelazan constantemente con los del séptimo arte. Esta simpatía entre el escritor y el cine es lo que aproxima a Antonio Di Benedetto al objetivismo.

La trayectoria vital del escritor argentino estuvo íntimamente relacionada con el desarrollo de la cinematografía desde su misma implosión en su provincia natal, Mendoza, y formó parte de aquel mundo artístico bajo distintos roles: guionista, crítico, jurado, historiador y defensor del cine local. El mismo Di Benedetto destacó el importante papel del cine como fuente de recursos para la nueva literatura: “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*” (Néspolo, 2004:159). Así, su interés y trabajo en el campo cinematográfico enriquecieron de manera notable su escritura, especialmente los relatos que conforman las colecciones *Cuentos claros* (1957) y *Declinación y Ángel* (1958), en los cuales eligió alejarse de los narradores deliberadamente embusteros de un Borges, por ejemplo, para convertirse en la mirada objetiva de una cámara: revelar lo que se ve, no lo que sucede, o en otras palabras, *mostrar* las historias en lugar de *contarlas*.

Esta literatura renovada *mostraba* porque había recibido el gran estímulo del cinematógrafo en lo que se refiere a la predominancia de la imagen. Sin embargo, sin menospreciar esta relación, también es preciso destacar los reflejos del behaviorismo o conductismo presentes en la novela norteamericana de entreguerras –la *generación perdida* a la cual ya se hizo referencia– que puede describirse 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” (de Torre, 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).

Es posible distinguir en varios textos de Di Benedetto rasgos objetivistas y conductistas. Sin embargo, en los objetos que *nos muestra* se percibe más que la cosa misma: el lector “ve” la acción humana que se ejerce sobre el objeto, como así también al narrador objetivo que 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. Aunque muchas veces no describa personas, no elimina el reflejo de lo humano que se detecta en las cosas, demostrando así que objetivismo no equivale de ninguna manera a deshumanización. Aunque algunos críticos no noten gran diferencia entre los dos términos, 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, aunque pueda estar implícita, nunca se halla ausente. Es a lo que se refiere la investigadora Graciela Maturo cuando dice que el objeto, en el autor mendocino, tiene matices expresionistas⁵, en el sentido de “subjetivistas” (Maturo, 1987: 24).

También se ha relacionado la tendencia al objetivismo en Di Benedetto con una vuelta al realismo, como una nueva preferencia por las “situaciones cotidianas, comunes y posibles” (Néspolo, 2004:113), consideración acertada pero incompleta porque en sí no explica la renovación formal de la escritura, su carácter experimental. De aquí la relevancia que cobra el cine como factor cultural esencial para entender esta cuestión y la relación que los críticos han establecido entre Di Benedetto, objetivismo y behaviorismo norteamericano. A todos ellos los aúna la predominancia de la imagen, lo que se *muestra*, la naturaleza fuertemente visual de las obras.

2- El empleo literario de técnicas cinematográficas en “Declinación y Ángel”

Habiendo realizado esta sucinta referencia a las relaciones cine/literatura en Antonio Di Benedetto –con varias puntualizaciones que se retomarán más adelante en otros apartados– a continuación llevaremos a cabo la propuesta específica de este estudio: la exploración y el análisis de diversas técnicas básicas del cine aplicadas por el escritor en su cuento largo o *nouvelle* “Declinación y Ángel”⁶. Hemos escogido este texto por tra-

⁵ El expresionismo como movimiento artístico de principios del siglo XX buscaba representar, no la realidad objetiva, sino las emociones subjetivas que los hechos y objetos despertaban en una persona. De allí que puedan describirse ciertos rasgos del realismo de Di Benedetto como expresionistas. Sin embargo, la aproximación es mínima y el escritor se aleja notablemente de otros aspectos fundamentales del movimiento, como la distorsión, la exageración, el primitivismo y la fantasía.

⁶ Cuento perteneciente al libro homónimo *Declinación y Ángel*, publicado en 1958. En este se narran, interrelacionándose, las historias mínimas de los habitantes de un edificio de departamentos: Cecilia, bella joven, amante de Julián, un hombre casado de carácter violento; Ana, ama de casa sometida al dominio de su marido, quien intenta aprovecharse de ciertas circunstancias para violentar a Cecilia; Ángel, pequeño hijo del matrimonio anterior, que muere en el final del cuento al caer del techo, donde jugaba con su barrilete junto al plomero mientras este último intentaba arreglar el tanque de agua del edificio.

tarse de un caso ejemplar de aquello que podríamos llamar escritura “cinematográfica” o “literaria-audiovisual”. Aclaremos también que, por razones de extensión, hemos seleccionado sólo unos pocos ejemplos de cada técnica y que, por tanto, sólo se presenta una pequeña muestra de un conjunto mucho mayor.

Planos, puntos de vista y encuadre

Comenzamos por los planos, puesto que constituyen una de las técnicas del cine que más atiende Di Benedetto. Un plano es la perspectiva desde la cual el observador percibe la imagen desde un punto determinado, y sus diferentes tipos se diferencian según si el encuadre es más abierto o más cerrado. El cuento abordado justamente es, en gran parte, un juego de planos llevado a cabo con gran maestría por el escritor.

El *plano general* o *panorámico* muestra la figura humana entera y también el escenario en el que se desarrolla la acción: “[Cecilia] Está contra el combinado y a un lado y otro hay sillones amarillos y mesitas adamascadas y cortinas azules y más allá el bar americano, y *todo queda extendido en panorama* ante la sirvienta”⁷. El *plano medio* presenta al personaje aproximadamente desde la cintura para arriba, a modo de busto: “*Medio cuerpo* del niño: los brazos sostienen el piolín como un fusil liviano” (227); “Si se recorta sólo *medio cuerpo* de Cecilia, resalta más su brazo que apunta al suelo, estremecido [...]” (204). Es destacable la expresión de Di Benedetto en la cita anterior (“si se recorta”), que parece una instrucción destinada al director de una película, cuando en realidad son indicaciones para el lector a fin de que este último imagine sólo medio cuerpo del personaje, como si estuviera viendo un filme y sólo aquello se mostrase en cámara.

También tiene lugar el *primer plano*, generalmente del rostro humano, para captar al máximo las expresiones faciales: “*Una cabeza* de mujer reposa sobre un respaldo de cuero sujeto a leves sacudimientos rítmicos. También en una atmósfera gris azulada que diluye los contornos, se ve *otro rostro*, dormido, el de un adolescente” (190). En “Declinación y Ángel” se observa una asidua alternancia del uso del primer plano con el del *plano* detalle. Este último, que capta pormenores de una escena o de una persona, es empleado por el escritor para mostrar partes del cuerpo u objetos de manera aislada del conjunto del que forman parte, centrando la atención del lector en determinados detalles de los mismos: “Un dedo corre el puño del saco y deja libre toda la redondez del reloj pulsera” (195); “Un dedo de la mujer aprieta tres veces, en la botonera” (196); “El pie de Cecilia alcanza el primer escalón” (195).

Otra técnica cinematográfica empleada por Di Benedetto, y relacionada con el plano, es la de los *puntos de vista*, de los cuales distinguimos dos tipos: cámara objetiva y cámara subjetiva. Claramente es posible establecer una analogía con la categoría literaria de *focalización*, externa e interna respectivamente, puesto que una película es también

⁷ Di Benedetto, Antonio (2009) *Cuentos completos*. 3a ed. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 199. En adelante se cita por esta edición y se consigna sólo la página. Todo uso de bastardilla en las citas es mío y tiene como función destacar palabras o expresiones claves.

una narración. Así como en la literatura el lector imagina sólo lo que el narrador le cuenta, y no lo que es ajeno al narrador (sea cual fuere la focalización), el espectador de cine ve sólo aquello que la cámara le presenta ante sus ojos. Y si bien se puede intuir lo que no se ve e interpretar lo que no se muestra, ello es tarea del lector y no está supuesto ni dirigido por el autor. Analizaremos a continuación este aspecto.

En la cámara objetiva se adopta un punto de vista “neutro”, como un espectador externo que mira desde afuera lo que está pasando. Podemos identificarla con la focalización externa, en la cual el narrador no es capaz de acceder a la interioridad de los personajes; de allí que se hable de mayor objetividad en el relato. El narrador se limita a expresar lo que ve y lo que oye como si fuese, justamente, una cámara que sólo puede filmar desde afuera: “El auto para ante un montón de ripio volcado en la calzada. El muchacho salta afuera. Sus brazos se encumbran y descienden sosteniendo la valija. Corre por delante pisando el ripio con delectación y deja la valija en el puente. Las manos femeninas reciben el vuelto” (195).

En la cámara subjetiva, por el contrario, se adopta un punto de vista interno que coincide con la mirada de un personaje, para colocar al espectador en el lugar del mismo, lo que sería análogo a la focalización interna. En el primer ejemplo, la visión que tiene el lector no es amplia, sino la limitada del joven del tren que observa desde atrás de Cecilia: “*Por encima de los hombros de la mujer*, el muchacho diferencia caras de hombres” (194). Luego, el lector comparte la visión de Cecilia, en un juego de planos que se corresponde con el movimiento de los ojos de la mujer: “Acude a la ventana. Pestañea. *Arriba*, de frente, está el sol. *En el techo*, con los bordes de su figura comidos por la claridad solar, el plomero. *Detrás*, contemplando el interior del tanque, el niño” (200). Los ojos de un personaje como Ángel son la “cámara” que cercena, de nuevo, la visión del lector: “*Su mirada recorta* la porción de la escalera con la barandilla de raulí lustroso en pendiente hasta quebrarse en la verticalidad de la columna cuadrada y violeta: un desmesurado ángulo que se cierne sobre otro plano donde la madre empuja la puerta, sin peso y sin ruido” (209); “[Ángel] Se arroba en todo cuanto lo circunda: *a su nivel*, en la vecindad, le guiñan con sus inconstantes cuajarones de sol los vidrios de los departamentos horizontales [...]” (228). Más tarde, la visión del esposo de Ana: “*Ve* a la esposa sentada en un banquito, *de espaldas*, callada, y a la mujer de arriba en la bañera [...]” (202); “Una imagen, para la *mirada del hombre*, de todo el cuerpo de la mujer” (218). Pero uno de los ejemplos más significativos es el siguiente:

Ahora *se ve* levantarse el cuerpo de Cecilia y caminar como decapitado y a dos metros inclinarse y la mano buscar un botón de la radio y, cuando la música llega, girarlo con los dedos para que el volumen sea estruendoso y, cuando hasta ese punto ha subido sube también la visión –*Silvia levanta la mirada*– y ya *está* en bastardilla una cabeza [...] (199).

Todo lo que se narra es visto por los ojos de Silvia, la sirvienta. El cuerpo de Cecilia está “decapitado” porque la criada tiene la cabeza gacha. Sólo cuando alza la mirada se hace visible para ella –y para el lector– la cabeza de Cecilia, lo que constituye una clara muestra del recorte de mundo que es propio de la visión de un solo personaje⁸.

Otra técnica cinematográfica observable en Di Benedetto corresponde al *encuadre*, que consiste en la parte de la realidad que se ve a través del visor de la cámara, lo cual determina aquello que el espectador verá. Puesto que la cámara es un dispositivo tecnológico que tiene sus límites, no es posible mostrar toda la realidad, sino sólo aquello que el director decide incluir en el encuadre. De modo semejante, el narrador de un relato también sitúa al lector en un determinado punto desde el cual los personajes y la acción son observados, aunque puede cambiarlo cuantas veces quiera sin temor de “marear” a quien lee. Extrañamente, Di Benedetto elabora un narrador que pone límites a lo que puede contar, como si fuese un director de cine que debe circunscribirse a la visión del lente de la cámara, simulando desconocer la libertad de la literatura.

El *ángulo de encuadre*, por su parte, es el punto y la dirección en que se coloca la cámara respecto del objeto filmado. En el ángulo *normal* o *neutro* la cámara se sitúa a la misma altura que los personajes; es el más frecuente, el empleado normalmente por el narrador de un texto, a menos que expresamente indique que una imagen es vista desde otro tipo de ángulo. En el ángulo *picado*, la cámara se sitúa por encima del objeto, lo que en general provoca que el personaje se vea más pequeño o indefenso. En el siguiente ejemplo, el niño Ángel está sentado en la escalera y desde esa altura ve bajar a Cecilia y a Julián: “El niño se sienta en el último tramo, los codos en las rodillas, la cara entre los dos puñitos. *Desde su posición se ve*, en el descenso, la melena negra y el vestido blanco de Cecilia, las espaldas fuertes del hombre bien forradas de paño negro” (209).

En el ángulo *contrapicado*, por el contrario, la cámara se sitúa por debajo del objeto, lo cual puede, por ejemplo, realzar o magnificar un personaje, o bien mostrarlo maligno o amenazador. En el siguiente fragmento Julián es visto por Ángel, y desde esta perspectiva el niño solo alcanza a ver su torso y cabeza, tan alto es para él que mira desde abajo: “Julián visto de cintura arriba, *como desde los ojos del niño*” (208). No por azar se presenta a Julián de este modo, ya que el lector descubrirá más adelante que es un hombre malvado, un golpeador. Este enfoque actúa como una sutilísima anticipación, destacando el carácter amenazador del hombre y la insignificancia del niño, que acabará siendo la víctima.

En otra ocasión, aquella del encuentro del niño con el joven del tren, vuelve a escogerse la perspectiva en contrapicado de Ángel que, pequeño, todo lo observa desde una altura inferior: “La cara del adolescente, *vista desde abajo*” (211). Lo mismo ocurre

⁸ Agrego, por su carácter ilustrativo, un fragmento del cuento “Ítalo en Italia”, en el que se observa perfectamente cómo la visión de la realidad que llega al lector está determinada por el personaje y su perspectiva: “Reviso el mar, sigue excitado. Percibo una leve fatiga y me echo *de espaldas*. El sol en los ojos me hace mal y me vuelvo *de costado*. Adquiero otra *perspectiva, desde abajo, desde el nivel de la playa*. Descubro el cuerpo de una muchacha, tan natural, tan confiado... Entre los dos, crecidas por el *primer plano*, sus sandalias... *Al fondo* (ahora sí), en el encuentro de dos colinas y con respaldo de otra, perduran serenas las columnas paganas...” (470).

cuando, sobre el techo, mira hacia el cielo y ve la parte interior de las alas de las palomas: “Arriba de nuevo, los ojos del niño, a la búsqueda de su querida cometa [...] Un imprevisto y suave viraje y muchas de ellas descubren, al levantar las alas, la blancura tierna del plumón interno” (228).

En el *ángulo cenital*, la cámara se sitúa de forma totalmente perpendicular a la tierra, lo que permite tener una perspectiva desde el aire de los personajes: “*Si se observa de arriba*, cuando entra a su departamento, abajo a la izquierda, en el suelo, se manifiestan trozos reconocibles de un jarrón dorado” (203); “*Desde arriba* se ve caminar solo al hombre de abajo, hacia su departamento (206); “*De arriba*, el cuadro es de grises densos, de sueño cargado de palpitaciones” (220); “*desde arriba* del convoy se ve, adelante, la locomotora afanosa” (191); “Comedor de lujo visto *desde lo alto*” (210). Es una técnica que permite visualizar fácilmente los espacios donde ocurre la acción así como los movimientos de los personajes en ellos.

Los desplazamientos de la cámara

“Declinación y Ángel” está narrada como si fuese, verdaderamente, el proyecto de una película. Antonio Di Benedetto escribe esta historia al modo de un guionista que debe brindar las indicaciones a un imaginario director de su obra, especialmente en lo que respecta al enfoque de la cámara y sus movimientos.

La *cámara fija* es la que permanece inmóvil mientras registra todo lo que sucede delante de ella: “*La visión se ha serenado* en ese último *enfoque* y, *trasladada* a la altura del techo del vagón, ahí donde se detiene y se deshace la puntilla del humo, *muestra* entre la simetría de los asientos verdesucios un uniformado de blanco y birrete que avanza con pausas, repartiendo vasitos cónicos de plástico” (192). En el fragmento anterior, la “cámara” asciende y se mantiene en ese punto de altura, para observar. Es notable, además, el hecho de que las palabras destacadas puedan ser asociadas fácilmente a una cámara y sus movimientos.

En los ejemplos siguientes la cámara se coloca, detenida, a un costado del personaje de Cecilia: “El rostro de la mujer de abajo, *visto de perfil* muestra los labios en movimiento y una mirada deseosa de contar” (201); “Rostro de la mujer, siempre *de perfil*” (211). Los casos como estos son abundantes: todos los momentos en que Di Benedetto narra sin que la descripción se desplace por el espacio, es decir, eligiendo un ángulo de observación y manteniéndolo. Otro ejemplo interesante es el siguiente:

Ante sus pies, sobre el pavimento comienza el giro de la rueda trasera de un auto, que desaparece.

En ese sitio entran rueda y guardabarros delanteros de otro automóvil, mientras al previo ruido de arranque se sobrepone el de la frenada del que estaciona (194).

Se puede notar que la visión del narrador permanece fija y observa un punto del suelo, la rueda; el auto arranca, y la rueda y el guardabarros de otro auto vienen a ocupar ese recorte espacial. La “cámara” no se ha movido de su sitio.

En oposición a la fija tenemos la *cámara móvil*, dentro de la cual, a su vez, debemos distinguir entre movimientos físicos (desplazamiento con respecto a un punto) y movimientos ópticos (del lente de la cámara).

Los movimientos físicos son varios. Tenemos la *panorámica*, que es el giro de la cámara sobre su propio eje; este giro puede ser vertical, horizontal u oblicuo, y generalmente sirve para describir un escenario o para relacionar elementos de la misma escena que no están en el mismo cuadro: “[Cecilia] Está contra el combinado y a un lado y otro hay sillones amarillos y mesitas adamascadas y cortinas azules y más allá el bar americano, y todo queda extendido en *panorama* ante la sirvienta [...]” (199). El *travelling* es el desplazamiento de la cámara de un lugar a otro, y puede ser lateral (sigue al personaje desde su costado), frontal (sigue al personaje de frente a él) o circular (gira alrededor del personaje). A continuación, algunos ejemplos: “*En escorzo*, el caño de boca espumosa y la figura del obrero con la frescura y los centelleos del agua en la alegría del semblante (226) (ejemplo de *travelling* lateral); “*Una mirada aérea*, que entretanto haya ido de la espalda de la sirvienta, girando en redondo, a encontrar de frente a Cecilia, *podrá ver* en ésta los párpados que un instante se entornan como vencidos [...] (196) (ejemplo de *travelling* circular). Finalmente, *libre* es llamada la cámara que se mueve sin seguir un orden concreto:

Una visión puede planear dos metros por encima de las cabezas, dejar abajo la fuente de música, distante pero existente; circular, leve y ligera, entre el humo que es siempre gris y siempre azulado; sentirse –la mirada– como un objeto, como una nave aérea que perfora, separa, recibe cálidas adherencias, envolturas como gasas... marearse de ausencia y regresar hasta un sitio fijo por encima de esa lamparilla hipócrita que apenas insinúa, como si fuera una brasa, la frente, la nariz, el mentón de los dos que hablan [...] (214).

La riqueza visual referente a la construcción de las imágenes y el juego de movimientos observable en el fragmento anterior demuestra la maestría del escritor, pero también evidencia la influencia del arte cinematográfico, que trajo consigo una nueva manera de mirar y de mostrar que no ha podido sino enriquecer la escritura literaria.

Por otra parte, cuando se habla de los movimientos ópticos hay que referirse al *zoom*, que consiste en el acercamiento o alejamiento de un objeto sin desplazar la cámara: “Comedor de lujo visto desde lo alto y de ahí, *si se descende* a una mesa determinada, se encuentran las manos de Cecilia entretenidas en los pliegues de una servilleta” (210); “*Si el enfoque descende* manifiesta en el suelo una caja chata y un papel semivolcado sobre ella” (216). En estos fragmentos, la “cámara” observa desde lo alto y luego se acerca hacia un objeto determinado (las manos de Cecilia, en el primer caso, y un papel, en el siguiente). Puede darse también el caso contrario: que el *zoom* del narrador se aleje del objeto observado y permita de esta manera una visión más amplia del fragmento de mundo delimitado por el encuadre: “*De arriba*, el cuadro es de grises densos, de sueño cargado de

palpitaciones. *Pero más encima*, sobre los tejados y la silueta de las chimeneas, la luna es un botón de nácar, ligeramente desgastado en un borde” (220).

Los cortes

Otra de las técnicas cinematográficas que se ve reflejada en la escritura de Antonio Di Benedetto es aquella referida a los cortes, es decir, los pasajes de una escena a otra. Emplea tanto los cortes *duros* como los llamados *blandos*. En los primeros se da fin a una escena de manera abrupta, dando paso en el siguiente fotograma a la próxima escena: “El sonido de marcha del tren se superpone a la imagen encarnada del sol en eclosión y de *inmediato* a otra que la sucede, la de una lamparilla del vagón” (190). Para señalar lo que en el cine serían cortes de la cámara para pasar a la siguiente escena, Di Benedetto suele utilizar el punto y aparte o el símbolo gráfico de las tres estrellas (* * *). Los cortes duros aparecen constantemente como forma de hacer conocer al lector lo que está sucediendo con los distintos personajes en espacios diferentes, jugando con el efecto de simultaneidad:

El hombre se retrae, con infinita cautela [...]
El plomero desciende por la escalera a la calle.
El niño baja por un caño de desagüe (202).

En algunas ocasiones emplea también los cortes suaves, en los cuales la primera escena se desvanece gradualmente dando paso a la escena siguiente: “Otro llamado (“¡Áaangel!”) *disuelve* esta última imagen y *entra en lugar de ella* la de una mano” (212). En otro caso, lo que hace que el corte entre una escena y otra no sea abrupto es la continuidad sonora (de un soplete y una máquina de afeitar): “En las manos del plomero el soplete sigue soplando fuego y *el sonido de la bocanada crece... hasta confundirse con el sonsonete eléctrico de una máquina de afeitar*, que al fin queda solo cuando conduce a un espejo pequeño y redondo que contiene un fragmento de la cara del hombre” (222).

Empleo de la luz y del sonido

La luz es un elemento imprescindible: sin ella no puede haber cine. Es también, uno de los recursos más aprovechados por Di Benedetto, que atiende cuidadosamente a la elaboración de las imágenes a partir de la iluminación.

Según la dirección distinguimos, en primer lugar, la *luz creada con dos reflectores*, en la que un personaje u objeto consigue nitidez en la figura al evitar cualquier sombra sobre él: “Un clic de la llave de luz y se llena de rojos y verdes la fuente que circula en las manos de Ana hasta el centro de la mesa” (214). La *luz en picada*, por su lado, se consigue mediante la colocación del foco de luz sobre el objeto: “La luz le dora la coronilla, que enseguida queda opaca, porque él se sale de su zona de influencia inmediata” (213). En la *luz en contrapicado*, en cambio, el foco está por debajo del objeto, lo que resalta las sombras exageradamente (recurso propio de las películas de terror): “La uña ancha de

un dedo de Julián se interpone entre la mirada que viene de arriba y el botoncito de la lamparilla de mesa. Se extingue la luz mediocre y se extinguen los *rostros insinuados* por la fingida brasa” (215). En el fragmento anterior el rostro de Julián no se muestra, sino que se insinúa con la luz que viene desde abajo, de la lámpara de mesa; nuevamente un recurso para anticipar al lector que se trata de un personaje amenazante.

En el *contraluz*, el foco se instala de cara a la cámara, con lo que la figura filmada queda oscura, poco definida: “El obrero y Ángel son figuras más nítidas, pero *el contraluz está borrando sus facciones*” (207); “La mirada de la mujer sondea las sombras [...] y asiste a la acción de sentarse de una figura quebrada, irreconocible al *leve contraluz lunar* que apenas accede a la habitación” (219); “Cecilia, *en contraluz* que le pone un poco de oro en la mejilla” (227). A esta técnica se opone la de la *luz frontal*, en la que el foco se sitúa detrás de la cámara, resaltando la figura filmada. El equivalente en literatura de este efecto es, en realidad, cualquier situación en la cual las figuras aparecen completas, sin rastros de sombra sobre ellas, lo que es lo más frecuente. De allí que sea destacable el empleo diverso que hace Di Benedetto de la luz, aprovechando para la elaboración de las imágenes todos los matices lumínicos.

Además de la ubicación de la fuente emisora de luz, la calidad de la misma es también un aspecto importante. Por ejemplo, la luz interior más suave transmite sensación de un ambiente de pobreza o agonía. Di Benedetto escoge este tipo de iluminación (lámparas de mesa, la luna, el reflejo de la luz sobre alguna superficie) para momentos precisos, como las andanzas nocturnas de Cecilia y Julián con su amor agónico, o las malas intenciones del padre de Ángel hacia Cecilia. La luz en foco, en cambio, produce la impresión de un ambiente cargado, sin lugar para las insinuaciones: “Un clic llena de luz la cocina y descubre, para el hombre de abajo, el tacho de zinc de los residuos” (216). Por su parte, la luz natural tiende a acentuar el realismo, como ocurre en las escenas del plomero, personaje bondadoso y transparente que no tiene nada que ocultar: “A la luz total; un sonido de garganta de fuego, el golpe de llama del soplete sobre el caño que se colorea de un azul inestable” (222).

A estos juegos lumínicos se suma el empleo del sonido. Di Benedetto expresa en el prólogo a “Declinación y Ángel” que su cuento está narrado exclusivamente con *imágenes visuales*, no literarias, y *sonidos*, añadiendo de este modo a lo visual el aspecto auditivo. El resultado es un relato de naturaleza “literaria-audiovisual”; en otras palabras, un texto de gran plasticidad auditiva y visual.

A continuación, algunos pocos ejemplos de sonidos: “Una pausa, entre ellos, que se cubre con el sonido de los frenos exigidos y desentonados” (193); “Suena el timbre” (196); “Unos pasos que vienen sonando y una voz de muchacha” (195); “La mano enguantada del plomero apaga la llama del soplete dorado (se corta el sonido furioso del fuego) y la cara del obrero sonrío” (222). Pero los sonidos no se presentan siempre de forma tan simple. En ciertos casos, bajan y suben su volumen según si la figura enfocada está más cerca o más lejos de la fuente del mismo: “Los pies calzados con zapatillas blanco-oscuras, de goma, avanzan por el “rubberoid” negro-arenoso y simultáneamente *crece el*

volumen de una música que el obrero localiza en la ventana de Cecilia” (204); “La mujer se inclina hacia el vano y *entra una oleada de voces* del andén (194). En otros momentos se mezclan los ruidos, una técnica muy utilizada en el cine que refuerza el realismo de la historia: “Un “No” desgarrado, lleno de autoridad y despecho, *llega instantáneamente* hasta los dos hombres y *siguiendo su resonancia* se encuentra aún chisporroteando en la boca y en la mirada de Cecilia, y en este grado *se mezcla con el ruido* de la puerta que se cierra” (206). El juego de sonidos es tal que, en ocasiones, se escucha una voz pero el personaje que lo emite no está “en cámara”. Es lo que el guion de cine se denomina voz en *off*.

La mujer de abajo, como interrogando a la puerta:

-¿Puedo?

Voz de Cecilia:

-Sí; entre (201).

La ausencia de sonido es asimismo significativa. Por ejemplo, la escena de los amantes en el casino es deliberadamente “silenciada” por el escritor. Los personajes de Cecilia y Julián están sumidos de tal modo en la alienación causada por el juego y la pasión desenfrenada, que se hallan casi aislados del mundo: “*En una escena sin sonidos*, Cecilia ve que Julián, gozador exuberante, levanta la mano extendida como marcando un nivel de acumulación o ganancias” (213); “*¡Ese silencio...! Como si la orquesta y la vajilla sonora hubieran retrocedido*” (214). En contraste con esto, el sonido regresa con el niño, que es la vitalidad, la pureza: “*Sin sonidos* se han encimado las fichas; *sin sonidos* está primero el rostro de Cecilia [...] *Los sonidos renacen* con la entrada del niño en su casa” (212-213).

Los efectos del paso del tiempo

En toda narración, tanto literaria como cinematográfica, el tiempo es un elemento fundamental. Dentro de este aspecto, Di Benedetto hace uso de una técnica muy conocida en el cine: la de cámara lenta o *slow motion*, efecto visual por medio del cual se retrasa una acción de modo artificial, en general para producir un impacto visual o emocional. En “Declinación y Ángel” es empleada en un momento muy preciso, que es el final del cuento. Toda la secuencia del niño que, sobre el techo, vuela su barrilete mientras el padre intenta ultrajar a Cecilia, esta grita y el plomero advierte desesperado el terrible peligro, parece transcurrir en un tiempo más lento de lo normal. El escritor estira la escena para suspenderla en esos segundos en los que el niño hace equilibrio sobre la canaleta del desagüe y, animado por Cecilia, suelta cada vez más el hilo de su volantín. El lector sabe que el niño va a caer, pero Di Benedetto, que suele ser muy conciso, dilata sin embargo a lo largo de tres páginas el desenlace fatal, llevando la tensión del clímax a un grado máximo. El resultado literario es perfecto: un gran dramatismo que dota a la escena de cierto carácter de tragedia moderna. Si se hace la distinción entre tiempo de la historia y tiempo

de la trama, estamos ante lo que la narratología denomina pausa, equivalente de la cámara lenta en el cine.

En otros casos detiene el tiempo en una imagen que resulte impactante para el lector, siempre en este intento de dotar de fuerza dramática a la historia. Por ejemplo, cuando Julián golpea brutalmente a Cecilia: “Un fragmento del rostro de Cecilia –en diagonal, por el dislocamiento del golpe– con unos ojos dolidos” (218). El efecto de detención del tiempo, en el caso anterior, se logra mediante el uso de sustantivos y adjetivos solos, o acompañados de verbos no conjugados. No aparece la descripción de la acción en sí misma, sino la presentación de sus resultados: solo imagen visual, impacto visual, como el fotograma de un filme.

3- “Declinación y Ángel” y su semejanza con el *storyboard*

Se le denomina *storyboard* a la secuencia de ilustraciones que se realizan con el objetivo de servir de guía para entender una historia, previsualizar una película y comprender su estructura antes de ser filmada. En otras palabras, es la disposición visual de los acontecimientos de la historia tal como deben ser vistos por el objetivo de la cámara. Partiendo de este concepto, es posible observar que Di Benedetto, en sus textos, elabora imágenes de tal fuerza plástica que el lector puede recrearlas en su mente como visiones; a su vez la sintaxis entrecortada, abundante en signos de puntuación fuertes (punto, punto y coma), separa las imágenes en distintas secuencias. El resultado es una narración no imaginable al modo de un tapiz, amplio y completo, sino como una serie de cuadros, de ilustraciones separadas que se siguen unas a otras, como si fuese, precisamente, el *storyboard* de un filme.

Esta estructura secuencial de las imágenes es anticipada explícitamente por Di Benedetto en el prólogo a “Declinación y Ángel”: “[El cuento] Fue concebido de modo de que *cada acción pueda ser fotografiada o dibujada* o en todo caso termine de explicarse con el diálogo, el ruido de los objetos o, simplemente, la música”. Estas palabras evidencian que la intención del autor al escribir su obra no difiere demasiado de aquella del guionista o director que elabora el *storyboard* de una película.

4- Lo cinematográfico en el resto de la narrativa breve de Di Benedetto

“Declinación y Ángel” 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 no es abandonada por el autor en sus obras posteriores, aunque sí modificada, llevada a una forma más pura, más estrictamente literaria. Di Benedetto ha experimentado con sus primeros cuentos, y a partir de la antología *El cariño de los tontos* (1961) comienza una etapa de decantación de todas aquellas técnicas

cinematográficas aplicadas con tanta intensidad, y cierta rigidez, en la obra primera. El escritor-guionista se transforma en escritor en el estricto sentido de la palabra.

Este pasaje vital no debe entenderse en detrimento de su primera época, sino como la evolución normal que sigue la mayoría de los literatos: una etapa de juventud literaria, donde se experimenta, se indagan todas las posibilidades narrativas, seguida de un momento de mayor madurez en la que se ponen de manifiesto, de todas las opciones formales y temáticas exploradas, aquellas que el escritor ha decidido hacer verdaderamente propias. En este sentido podemos decir que ciertos recursos de sus primeros cuentos seguirán repitiéndose en la obra futura, aunque con diferente semblante.

Hay en la obra posterior a *Declinación y Ángel* dos aspectos fundamentales que pueden considerarse vestigios del empleo de técnicas cinematográficas en la escritura literaria: la particular sintaxis, por un lado, y la construcción audiovisual del texto, por el otro. En cuanto al primer aspecto, basta observar unos pocos cuentos del autor para notar su particular empleo de la sintaxis. Visualmente es evidente la preferencia por los párrafos breves, de unas pocas líneas; las oraciones suelen ser cortas, concisas, y describen con pocas palabras una situación, acción o personaje. A modo de ejemplo de la brevedad de los párrafos transcribimos un fragmento de “Aballay”:

El antiguo se apareció con un silencio medio peleador, como empeñado en que Aballay se fuera.

Aballay se sintió vigilado y aunque no pretendía ser más que nadie, no cedió, y vigilaba al vecino.

Se daba cuenta si el antiguo bajaba más de lo perdonable y tomaba nota igual que si nutriera un encono.

Al padecer la lluvia o el frío, resistía y comparaba, por verlo aflojar (336).

Y a continuación, un fragmento de “Ítalo en Italia” para mostrar la brevedad de las oraciones:

Ya los chicos son más, y aunque nos siguen no piden. Mal signo. Bosquejo una interpretación que me sea favorable: cesaron de reclamar esa cuota de cien liras por cabeza al ver mi gesto cuando eché mano a bolsillito de la malla. Advierten que no llevo dinero encima. Son sagaces y solo perseveran por curiosidad (478).

Esta sintaxis concisa aparece de forma muy acentuada en “Declinación y Ángel”, pero también en su obra posterior. Di Benedetto se aleja de la escritura pesada y descriptiva de la novela tradicional, de largos párrafos y a veces larguísimas oraciones; se aparta también de la novela moderna de extensos monólogos interiores o fluir libre de la conciencia, en las que las frases también son largas y se siguen unas a las otras en un continuum

que pretende emular la libertad y desorganización de la mente humana. Por el contrario, opta por una sintaxis concisa, breve y ordenadora que presenta cada acción por separado, haciendo de los textos una sucesión de imágenes, de cuadros, de visiones en la mente del lector, a la manera de fotogramas de una película.

El segundo vestigio del escritor-cineasta –la construcción del relato mediante imágenes y sonidos– sigue siendo frecuente en muchos textos, aunque sin los excesos de “Declinación y Ángel”. Tomemos como ejemplo “Caballo en el salitral”, aclamadísimo cuento del autor: sintaxis simple, decantada, pura e intensa. A pesar de su brevedad (menos de cuatro páginas), el relato abunda en imágenes visuales fácilmente identificables –que no reproducimos aquí por cuestiones de extensión– formando secuencias que se combinan permanentemente con imágenes auditivas, ya sea sonidos o silencios⁹. Esta amalgama, sumada a los movimientos de los personajes, es lo que permite hablar de una *construcción audiovisual* del relato, que ya no tiene la rigidez de “Declinación y Ángel”, sino que se luce en una escritura más armoniosa, lírica y fluida.

Sin embargo, no hay que menospreciar los cuentos experimentales ni considerarlos como mero ejercicio o pasaje. Incluso en la novela *Zama* (1956), considerada la obra cumbre de Di Benedetto, es posible identificar varios recursos cinematográficos, lo cual señala un deseo del escritor de experimentar en los cuentos este modo narrativo ya aplicado a la novela.

5- Di Benedetto y los modos de hacer cine: el neorrealismo italiano y la *Nouvelle Vague*

En la literatura de Antonio Di Benedetto, el cine fue un incentivo para la experimentación formal, pero también para las temáticas desarrolladas en sus textos. En relación con esto, un fenómeno cinematográfico parece guardar especial cercanía con el escritor mendocino: el neorrealismo.

Como lo explica Giuseppe Petronio en su *Historia de la Literatura Italiana*, este movimiento 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.

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),

⁹ Existe no obstante un cambio respecto a su narrativa anterior, puesto que, si bien conserva la preferencia por la secuenciación de imágenes, se permite dos cosas: el ingreso del discurso indirecto libre para expresar los pensamientos del personaje, por un lado, y el lirismo, por el otro.

Riso amaro (1949), *Non c'è pace tra gli ulivi* (1950), entre otros. El cine neorrealista se 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.

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. Surge entonces la posibilidad de influjo del cine neorrealista en nuestro escritor, lo que se manifiesta formalmente en las técnicas ya analizadas, pero también en el contenido de sus cuentos: el gusto por los finales de intenso patetismo, conmovedores; 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.

El tema de la niñez trágica es muy frecuente en Antonio Di Benedetto. Aparece en relatos como “Nido en los huesos”, “El cariño de los tontos”, “Es superable”, “Las poderosas improbabilidades”, “Amigo enemigo”, “En busca de la mirada perdida” y en el mismo “Declinación y Ángel”. Quizás el ejemplo más representativo sea el de “Enroscado”, que narra tristemente la incapacidad de comunicación y retraimiento del niño Bertito después de la muerte de su madre. El destino trágico también suele afectar a las mujeres, cuya triste realidad, como los neorrealistas, Di Benedetto refleja. En “Declinación y Ángel”, las dos figuras femeninas que aparecen llevan una dolorosa existencia: Cecilia, golpeada por su amante, es además víctima de un intento de violación; Ana, por su parte, representa al ama de casa sumisa, sometida al dominio del marido. El escritor también aborda personajes marginales –como los locos, los tontos, los enfermos– y les da protagonismo, en general también con un destino funesto.

Otra tendencia temática de Di Benedetto que lo acerca al neorrealismo es su preferencia por las historias de gente de pueblo, de los suburbios o del campo, lo que lo opone directamente a importantes escritores contemporáneos como Borges, Cortázar, Mujica Láinez o Sábato, cuyas obras tienen como fondo, casi siempre, la ciudad, especialmente Buenos Aires. Sin embargo, su interés no es folklórico, no radica en el color local ni en la descripción de personajes y paisajes típicos y sus historias, sino en el hombre universal. Como los neorrealistas, tiende a mostrar en personajes comunes el lado más oscuro del ser humano, avivado por la injusta sociedad capitalista y desigual que deja de lado a gran parte de la población. Tanto por sus personajes como por su temática y su ambiente, ciertos relatos podrían definirse enteramente como neorrealistas: es el caso de “Pez”, “Los reyunos”, “As” y “El juicio de Dios”.

La relación con este fenómeno artístico y su carácter realista también es, en un plano más amplio, pertinente, porque el realismo es ontológico del cine en tanto no puede evitar ser una reproducción de lo real. De aquí que también pueda acercarse la literatura experimental de Di Benedetto a otro fenómeno cinematográfico, el de la *Nouvelle Vague*

francesa. Pese a la heterogeneidad de sus representantes (François Truffaut, Jean-Luc Godard, Claude Chabrol, Alain Resnais, entre otros), la mayoría compartía un interés: crear filmes alejados del academicismo y el esteticismo del cine clásico. Ciertas características de las películas de la *Nouvelle Vague*, como los rodajes exteriores, los diálogos simples, las historias sencillas, guardan semejanzas con algunos textos de Di Benedetto. Y si consideramos, además, el fuerte carácter de experimentación formal que tuvieron algunos realizadores, como Alain Resnais, especialmente en lo referente al montaje, la cercanía es aún mayor. Una analogía en la literatura de la técnica del montaje, cuya importancia fue tempranamente demostrada por el cineasta soviético Kuleshov, puede hacerse precisamente a partir de ciertos fragmentos de “Declinación y Ángel”:

Tres dedos de Ángel entran a la disposición armoniosa de los bombones, para capturar uno solo.

* * *

La mano de Julián se desliza más abajo del cuello de Cecilia.
Cecilia se vuelca sobre el respaldo del auto, explayándose a la caricia.
Ojos de Cecilia entornados, en una fuerte concentración de placer.

* * *

Ángel saborea el ya comido bombón: su boca sigue rechupándose [...] (211).

En esta secuencia, el escritor pasa rápidamente de la imagen de Ángel que come bombones a las imágenes eróticas de la pasión entre Cecilia y Julián, los amantes. Esta combinación genera un efecto de sentido: la pureza del niño contrasta fuertemente con la voluptuosidad o corrupción de los adultos, efecto que seguramente no se alcanzaría con tal intensidad si el escritor narrara en su totalidad cada situación sin alternancias abruptas. El “montaje” de las escenas que lleva a cabo Di Benedetto en su texto dota de un sentido especial a las imágenes que construye y refuerza la apariencia cinematográfica de su escritura experimental¹⁰. Justamente fueron los cineastas de la *Nouvelle Vague* quienes exploraron las posibilidades del montaje para que, sin desmedro del realismo, una pluralidad de sensaciones germinase en el espectador.

¹⁰ Según el investigador Lauro Zavala, “el lenguaje cinematográfico está formado 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: sin paginar)

Conclusiones

A lo largo de este trabajo hemos señalado los aspectos de la escritura de Antonio Di Benedetto que manifiestan cierto influjo del cine en una parte importante de su narrativa breve. Cuando hablamos de *influjo* o de *influencia* no lo hacemos en el sentido peyorativo de “recepción pasiva”, sino que, por el contrario, nos referimos a una incorporación activa, reflexiva y consciente de todo aquello que la cultura pudo brindar al escritor para renovar las formas de la narrativa de la época y colmar sus afanes de experimentación literaria. Es el mismo Di Benedetto quien admite, en varias ocasiones, el valor del cine como fuente de nuevos recursos para su escritura. Esto se evidencia, de modo particular, en el empleo literario de ciertas técnicas cinematográficas en algunos cuentos, y de un modo más amplio, en la construcción de la narración a partir de imágenes y sonidos, lo que hemos dado en llamar relato cinematográfico o literario-audiovisual.

En cuanto al contexto del escritor y la literatura de la época, tres palabras claves son útiles para comprender ciertos cuentos de Di Benedetto y su carácter “experimental”: el behaviorismo de la generación perdida norteamericana, el objetivismo francés y el cine. Estos tres fenómenos están íntimamente relacionados entre sí, especialmente en lo que respecta a la supremacía de la imagen y el narrador-cámara, y afirman el importante desarrollo y rol cultural cumplido por la cinematografía a mediados del siglo pasado.

Para finalizar, sería pertinente precisar que el estudio de los recursos cinematográficos en Antonio Di Benedetto no constituye un mero ejercicio formalista porque, a pesar de su lenguaje preciso y austero, el escritor nunca deja de lado el drama humano. Si a través de una profunda lectura que complementa la realizada en este trabajo, desnudamos a los personajes de las ropas de técnicas objetivistas y cinematográficas con las cuales están vestidos, es posible descubrir seres profundamente hondos y universales. Para Di Benedetto, la forma no es un disfraz o un artificio ornamental, sino una elección deliberada de un escritor que siempre buscó la precisión en la expresión, la palabra condensada pero infinita, singular y universal a la vez.

Bibliografía

Fuente

- Di Benedetto, Antonio (2009). *Cuentos completos*. 3 ed. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

Bibliografía general

- Benítez Pezzolano, Herbert (2000). Encrucijadas de la objetividad. En Noé Jitrik (dir.) (2000). *Historia crítica de la literatura argentina. La narración gana la partida*. XI (pp. 143-160) Buenos Aires: Emecé.
- Kester, Bernadette (2003). *Film from Weimar. Representations of the First World War in German Films of the Weimar Period (1919-1933)*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Lorenz, Günter (1972). *Diálogo con América Latina: panorama de una literatura del futuro*. Valparaíso: Ediciones de la Universidad de Valparaíso-Pomaire.
- Petronio, Giuseppe (1990). *Historia de la literatura italiana*. Madrid: Cátedra.
- Robbe-Grillet, Alain (1964). *Por una novela nueva*. Trad. de Caridad Martínez. Barcelona: Seix Barral.
- Sánchez-Biosca, Vicente (1999). El montaje: entre cine, literatura y plástica. En C. Peña Ardid (coord.). *Encuentros sobre literatura y cine* (pp.93-108). Instituto de Estudios Turolenses y Caja de Ahorros de la Inmaculada: Teruel.
- Torre, Guillermo de (1968). *Ultraísmo, existencialismo y objetivismo en literatura*. Madrid: Guadarrama.
- Varela Jácome, Benito (1967). *Renovación de la novela en el siglo XX*. 1 ed. Barcelona: Destino.
- Zavala, Lauro (2010). Cine y literatura. Puentes, analogías y extrapolaciones. *Razón y palabra*, 71, a.15, sin paginar. Obtenido el 20 de mayo de 2015 desde <http://www.razonypalabra.org.mx>

Bibliografía específica

- Martínez, Carlos Dámaso (2008). Antonio Di Benedetto: la fascinación del cine y la levedad de su escritura. *Zama*, 1, a.1, 181-185. Instituto de Literatura Hispanoamericana, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.

- Maturo, Graciela (1987). La aventura vital en la creación de Antonio Di Benedetto. Estudio preliminar de *Páginas de Antonio Di Benedetto seleccionadas por el autor*. Buenos Aires: Celtia.
- Mauro, Teresita (1992). La estética del cine en un relato de Antonio Di Benedetto. *Ensayos. Revista de la Escuela Universitaria de Formación del Profesorado de Albacete*, 6, 9-20. Universidad de Castilla - La Mancha. Obtenido el 3 de junio desde <http://www.uclm.es/ab/educacion/ensayos/pdf/revista6/r6a1.pdf>
- Néspolo, Jimena (2004). *Ejercicios de pudor. Sujeto y escritura en la narrativa de Antonio Di Benedetto*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Saer, Juan José (1997). *El concepto de ficción*. Buenos Aires: Ariel.
- Varela, Fabiana Inés (2009). Antonio Di Benedetto: del cine a la literatura. En Mariana Genoud de Fourcade. *Unidad y multiplicidad, tramas del hispanismo actual: VIII Congreso Argentino de Hispanistas* (pp.417-423). Mendoza: Sociedad Argentina de Hispanistas, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Cuyo.

Sitios web consultados

www.lenguatgecinematografic.wordpress.com

www.buenosaires.gob.ar

www.cinemafrancais-fle.com

www.ite.educacion.es

www.britannica.com