

En: Congreso Internacional “Literatura, arte, cultura y crítica comparadas en América Latina: un sistema cultural al sur del Río Bravo”, Facultad de Filosofía y Letras-UBA, 26 y 27 de septiembre de 2012.

Carla Daniela Benisz  
(UBA/UNR-CONICET)

**Se trata de *realismos*.**  
**Antonio Di Benedetto y sus fragmentos de lo visual.**

*La cosa grave se me planteaba con la palabra realismo. La palabra significaba algo: una actitud que se caracterizaba por tomar en cuenta a la realidad. De eso estaba seguro. Me faltaba, únicamente, saber qué era la realidad. O cómo era, por lo menos.*

Juan José Saer, *Cicatrices*.

**Abstract:** Los escritores que comienzan a producir en la década del 50, incluso dentro de nuestra frontera latinoamericana, ya nacieron con el cine como uno de los principales pasatiempos de los sectores populares urbanos. Por lo cual, la percepción de lo visual y la narración del paso del tiempo requieren nuevas formas de ser vehiculizadas por un escritor (y un supuesto lector) influido por la técnicas cinematográficas. Los marcos espacio-temporales en la narrativa exigen, entonces, nuevos parámetros de representación realista. En este contexto, la aparición de *Declinación y Ángel* de Antonio Di Benedetto (1958), volumen de dos cuentos, uno de los cuales había sido escrito varios años antes, implicó una polémica doméstica que tradujo la perplejidad de la crítica para leer una resolución, ciertamente singular, de los problemas de representación característicos de la época. Literatura experimental, narración objetivista o *nouveau roman* fueron algunas de las fórmulas esgrimidas para situar la narrativa dibenedetteana. Sin embargo, lejos de trazar influencias, padrinazgos o adelantamientos, los relatos radicalizan la propuesta ya puesta en juego por el autor en *Grot* (o *Cuentos claros*) y *Zama*, bisagra “realista” de su obra, bajo la manifiesta intención de traducir en literatura la perspectiva neorrealista del cine contemporáneo.

I.

Creo que hay espacios en la academia y en la literatura en que todavía se maneja una definición decimonónica del realismo, vinculada a una serie de características como: la sólida construcción psicológica (y su mostración), la caracterización socio-económica de los personajes, referencias espacio-temporales fuertemente establecidas, exposición de los bajos fondos (muchas veces como crítica social), diferentes niveles de naturalismo descriptivo, un trabajo sobre la lengua de los personajes que completa su caracterización, etc. La impugnación que en su momento

hicieron las vanguardias y, al mismo tiempo, el artificial realismo socialista colaboraron en esta cristalización. En la literatura argentina, además, los forjadores del realismo (y con ello de la novela), desde Cambaceres a Gálvez, habrían impulsado con esta estética una crítica social no tan reformista como profiláctica; el referente real caía sobre sectores que habría que purgar.

Luego, el cuestionamiento a los universales burgueses como consecuencia de la Revolución de Octubre, el avance del nazismo y las dos guerras mundiales, tuvieron también su correlato en el plano literario. La debacle de uno de estos universales es el eje del clásico trabajo de Lucien Goldmann, *Pour une sociologie du roman*: el individualismo liberal, que tras la instauración del capitalismo monopólico -la etapa imperialista- para luego recaer en la sociedad de mercado, queda en la abstracción de la ley, mientras que la regulación implícita del mercado cosifica las relaciones intersubjetivas. En el plano literario el personaje pierde la centralidad del relato para transformarse en una función del mismo.

En este contexto, los ensayos programáticos del *nouveau roman* bregaron por la disolución del psicologismo, vedette de la novela modernista, mediante la técnica del monólogo interior. Contaban para ello con el influjo de Kafka, la novela norteamericana y la literatura del absurdo. Pero también un elemento extraño funciona como un disparador de técnicas entonces e incluso como un nuevo campo de escritura, ya no suplementario sino central: el cine. Los escritores que comienzan a producir en la década del cincuenta, incluso en nuestra periferia sudamericana, ya nacieron con el cine como una de las principales atracciones de los sectores populares urbanos. Hijos de los oficinistas y obreros, hombres y mujeres, que en las crónicas de Arlt inundaban “los dos mil cinematógrafos que hay instalados en el país”; en consecuencia, los jóvenes del cincuenta había desarrollado una percepción de lo visual y de la narración del paso del tiempo vinculadas a las técnicas del cine.

Representativos de esta nueva percepción son los ensayos de Nathalie Sarraute. A diferencia de Robbe-Grillet, para Sarraute el personaje no está del todo disuelto en función (Goldmann 1970), por el contrario, según su ensayo “L’ère du soupçon”, el triángulo que estructura la novela está compuesto por el lector, el personaje y el autor, enlazados por la desconfianza.

Le coup d’œil le plus rapide jeté autour de lui [el lector], le plus fugitif contact, révèlent plus de choses au lecteur que toutes ces apparences qui n’ont d’autre but que de vêtir le personnage de vraisemblance. Il lui suffit de puiser dans le stock immense que sa propre expérience ne cesse de grossir pour suppléer à ces fastidieuses descriptions. (Sarraute 1974: 79)

El lector entra en la novela a través del “coup d’œil”, de su “ojo entrenado”, con el que termina (cierra) la construcción de sentidos del personaje y del relato a través de ese sentido precisamente, el de la vista. Proliferan en los ensayos de Sarraute las relaciones entre la lectura y el ver. Es así como el lector: “Il doit, pour identifier les personnages, les reconnaître aussitôt, comme l’autour lui-même, par le dedans, grâce à des indices qui ne lui sont révélés que si, renonçant à ses habitudes de confort, il plonge en eux aussi loin que l’autour et fait sienne sa vision” (Sarraute 1974 : 90).

Como todo texto programático, los ensayos de Sarraute son imperativos, algo arbitrarios, tendientes en este caso a mostrar los límites de la novela anterior y proyectar una nueva narrativa, cuya renovación está ligada a las técnicas del cine, las cuales –según Sarraute– no hacen más que potenciar elementos originalmente pertenecientes a la novela, anquilosados éstos en el plano estrictamente literario. Aquí Sarraute persigue un objetivo mayor, la representación realista de la literatura; el psicologismo así como ciertos procedimientos de la novela decimonónica son impugnados porque ya no representan la realidad del sujeto de la posguerra.

En la literatura argentina, Juan José Saer, que ha tenido una relación de beligerancia y atracción con el *nouveau roman*, justifica las sinuosidades de su prosa también desde un problema de representación. En tanto, la realidad se presenta como una “selva espesa”, en la que se imbrica el lenguaje, la representación de la “cosa”, dice Saer, y podemos traducir esa “cosa” como “la realidad”, va a ser necesariamente oscura porque ella lo es (Saer 2004: 150). “Intemperie”, “selva”, “cosa”, el acercamiento (siempre aproximado y nunca acabado) hacia lo real requiere del poder de metaforización, de representación oblicua, del lenguaje. Antes que la visión panorámica tradicional o la descripción como lujo, lo visual se construye desde el fragmento, desde el único lado nítido de la “cosa”, para que el lector complete/reponga lo significativo, algo así como “esa porquería de luz de junio, mala, entrando por la vidriera”, con que Saer empieza *Cicatrices*. Incluso en el ámbito de la narrativa objetivista, precisamente por su obstinación en ese vaivén entre lenguaje y objeto, ésta pone en juego altos grados de artificio ya que, como afirma Jacques Leenhardt (1975: 15) en su análisis de *La celosía*, “si se puede labrar la forma es que lo implícito del lenguaje no es lo real sin más ni más”.

## II.

Por razones del campo intelectual mendocino hegemonizado por el regionalismo y como una táctica para soslayar esa impronta regionalista, Di Benedetto se vinculó, de forma periférica – desde ya–, al grupo *Sur* y abogaba por la utilización del fantástico como una forma de contrarrestar el discurso y la censura peronistas. Entonces publica *Mundo animal*, su primer libro de relatos, abocado por completo al género del *fantasy*. Sin embargo, sus publicaciones posteriores a 1957, y siguiendo el cauce abierto por la filosofía existencialista y el influjo sartreano en la literatura argentina, dejarán de lado esta predominancia. Con *Cuentos claros (Grot)*, *Declinación y Ángel* y *El cariño de los tontos*, Di Benedetto vira su obra hacia una estética que se plantea también las posibilidades del realismo en el mundo de posguerra; un viraje realista que se perfecciona luego en las novelas de los sesentas (*El silenciero* y *Los suicidas*). Los cuentos, en general, presentan la particularidad de abordar los acontecimientos desde una perspectiva exterior, por lo cual se imponen las imágenes visuales; algunos de ellos son narrados en tiempo presente y con una sintaxis entrecortada. En el más radical de ellos, “El abandono y la pasividad”, no intervienen personajes sino que se aborda la escena a través de la descripción de objetos.

Precisamente este cuento incluido en *Declinación y Ángel* (1958), aunque escrito varios años antes, produjo una discusión doméstica acerca de la adscripción de la literatura de Di

Benedetto en la estética del *nouveau roman*. Juan Jacobo Bajarlía (2004) publica una crítica sobre *Declinación y Ángel* en la que asegura, no solo que Di Benedetto estaría en la línea de la renovación de la novela del *nouveau roman*, sino que además se habría adelantado a ella, en tanto los cuentos del volumen se habían escrito antes –o casi paralelamente– que las primeras novelas de Robbe-Grillet. Este intento de legitimación no respeta, sin embargo, las particularidades del cuento que no se corresponden mecánicamente con los postulados teóricos del *nouveau roman*. Por el contrario, hay diferencias radicales. Di Benedetto no llega, ni se propone la disolución del sujeto, ni la cosificación. Aunque tienda a ella: algunos de sus protagonistas son anónimos héroes sin atributos (parafraseando a Saer) que nos llegan solo través de sus acciones y de sus diálogos. Sin embargo, hay en él un fuerte influjo existencialista, por lo que el despojo del que adolecen los personajes dibenedettianos es una consecuencia de la conciencia angustiante del absurdo.

En este sentido, puede resultar provechoso hacer dialogar a Di Benedetto con los ensayos de Nathalie Sarraute antes que con los de Alain Robbe-Grillet, sin impostar relaciones de influencias o padrinazgos, sino marcar un aire de época compartido en el que la revisión del realismo en literatura se alimenta de las técnicas del cine. Pero además, dentro de una estética aún estrechamente vinculada a la centralidad del personaje, reconstruido éste por la mirada del lector a través de indicios que en muchos casos están refractados por la mirada del mismo personaje, es decir, se nos presentan los acontecimientos o los objetos una vez apropiados, digeridos por él. De modo que a la vez que se evita el psicologismo (no la psicología, sino su mostración en primer plano) también se evita la omnisciencia del narrador “Virgilio”, tan típico del realismo clásico, que nos introduce los escenarios, los acontecimientos y los personajes, con los precavidos resguardos de la descripción o la tipificación. Según Jimena Néspolo (2004), lo que actúa sobre la prosa de Di Benedetto no es tanto la traducción criolla de una escuela francesa en boga, guía de lectura en la que suele basarse la crítica, sino el influjo del cine, fundamentalmente de las técnicas del neorrealismo italiano que alimentaron también las reseñas de espectáculos del autor en el diario *Los Andes*. El mismo Di Benedetto lo denuncia: “Yo pude escribir un relato a la manera tradicional, como había aprendido que se hacen los cuentos, como me lo pudo enseñar Horacio Quiroga o Chejov o Kafka. Pero esa necesidad de expresarse con imágenes y sonidos hizo que yo dijera: no lo voy a contar así nomás, lo tengo que contar de otra manera. Esa otra manera era la aproximación al cine” (cit. por Néspolo 2004: 90).

“El abandono y la pasividad” es la historia de una separación, pero despojada de todo drama explícito. El argumento circula por los objetos: la carta que anuncia la partida, la ropa retirada del cajón, la habitación en que la luz del sol ilumina el vacío o la ventana golpeada por la lluvia. A través de los cambios que se producen sobre ellos, sin interacción humana aparente, la prosa dibuja el paso del tiempo. La carta es ejemplo de ello: mojada a la espera demorada de su receptor, se estropea con el agua y se vuelve un mensaje ilegible. El cuento tiene un fuerte *a priori*, la intención explícita de Di Benedetto de escribir una narración sin personaje; por lo que el cuento se desarrolla brevemente, mientras éste permanece ausente, aunque esa ausencia nunca deja acechar y, de hecho, el relato termina con la amenaza del personaje, aparecido bajo los anteojos, los zapatos y la ropa sucia en lugar de la ropa limpia.

Se trata, en consecuencia, del relato más extremo que experimenta la prosa dibenedettiana, que luego *Zama*, anterior en la publicación pero posterior en la redacción, termina fijando: cambio del régimen habitual de los verbos, elisión de conectores, párrafos de oraciones sueltas y entrecortadas, cambio del nexos causal por el montaje, de modo que la continuidad narrativa debe ser repuesta por el lector. “Declinación y Ángel” repite algunos de estos recursos y agrega focalizaciones constantes sobre fragmentos de lo visual, incluso la fragmentación del cuerpo, a partir de los cuales despunta el acontecimiento. Repetidamente, Di Benedetto ofrece la escena desde el dibujo del fragmento o resaltando la ubicación de un punto de fuga (desde arriba, desde los pies, así como también desde el movimiento –acompañando– o desde la fijeza). Valga como ejemplo el comienzo de la escena fatal y final del cuento, vista desde la ventana de Cecilia, una de las protagonistas:

El rostro de Cecilia, de frente, lleno de luz solar: los párpados se inclinan, el labio inferior se muerde sin crueldad.

El plomero salta del tanque al techo de “rubberoid”. Arriba tremola el barrilete. Él lo percibe y abierto de piernas se para a contemplarlo. Sin energía previene al niño:

- No estás firme. Un tirón te puede voltear.

Cabeza del niño. Oye, pero se sacude en una negación, sin mirar al obrero. La boca se ensancha de placer y los ojillos destellan. Peleando al sol con los párpados, observa su barrilete, que allá en lo alto forcejea, pero se despliega con la nitidez de su plano horizontal.

La cometa en el aire es un anaranjado movedizo, pero concreto, que se define contra todo el azul de la alta mañana.

Cecilia ha puesto la mirada en la limpidez del vuelo y color de barrilete. A través del nuevo poder que toman sus ojos, pareciera que eso la alienta y la afirma. (Di Benedetto 2009: 227)

Los fragmentos priman, pero no se logra una objetivación completa. En el encuadre prevalece el recorte que Cecilia realiza de la escena; de modo que en la fragmentación de la realidad, como en la mayoría de los relatos de Di Benedetto, participa la mirada del sujeto. En “Declinación y Ángel”, los escenarios se dividen en dos departamentos de un edificio y van unidos por montaje de oraciones, pero también por el deambular travieso de un niño, Ángel, que al modo de clásicos del cine italiano como *Ladrón de bicicletas* o *El ferroviario*, no solo protagoniza el relato, sino que también su mirada interviene en el relato de los hechos. Luego del fragmento citado, Ángel va a morir por remontar el barrilete en las alturas. Pero en la escena, en realidad, se proyectan varios puntos de vista: el de Cecilia, que funciona como eje, porque es el que participa de los demás y por el cual el lector “observa” la situación, el del padre de Ángel, el del plomero y el del mismo Ángel. Tras este cruce, en un segundo plano, acontece el drama: el padre de Ángel, que también está dentro del departamento de Cecilia, se desinteresa de la escena por ella presentada (Ángel y el barrilete) para continuar con su acoso. De modo que la objetivación no podría funcionar aquí más que como una mirada posada en el exterior, en la que por momentos participa el mismo personaje, una búsqueda de neutralidad, que narre con el mismo ritmo la tragedia y la trivialidad.

Desde características similares a éstas, André Bazin asocia el cine italiano con la novela, cuando crítica *Ladrón de bicicletas*:

Los encuadres son tan neutros como los de un film de Charlot. Sin embargo, si se analiza el film, se descubre que el número y las variaciones de los planos no distinguen sensiblemente *Ladrón de bicicletas* de un film ordinario. Pero su elección no busca nunca más que realzar con toda limpidez el acontecimiento, con el mínimo índice de refringencia por el estilo. Esta objetividad es bastante diferente de la de Rossellini en *Paisà*, pero se inscribe en la misma estética. Se la podría emparentar con lo que Gide, o sobre todo Martin de Gard, dicen de la prosa novelesca: que debe tender a la transparencia más neutra posible. (...) Si el acontecimiento se basta a sí mismo sin que el director tenga necesidad de esclarecerlo gracias a los ángulos o las posturas de la cámara, es que ha obtenido esa luminosidad perfecta que permite al arte mostrarnos una naturaleza que finalmente se le parece. Por eso la impresión que nos deja *Ladrón de bicicletas* es de constante "verdad". (Bazin 1990: 338).

Se trata de una limpidez o neutralidad lograda, desde ya, de forma artificiosa. Para ello Di Benedetto se vale en estos cuentos de un recurso que luego llevará a la novela, la narración en presente. Lo que contribuye a una nivelación del paso del tiempo, es decir, a la sensación – aparente– de que no hay profundidad histórica ni biográfica, o –más precisamente– ésta se produce porque ese laconismo del primer plano implica la existencia de planos subyacentes: reconstruidos a partir de los indicios (los diálogos, los fragmentos de lo visual), al modo de ese "trasfondo" que lee Auerbach en el relato bíblico. Aunque, aquí, se trata de los tiempos del cine: la presentificación constante de la trama tiene que ver con que el cine *muestra* el acontecimiento mientras ocurre y debe recurrir a procedimientos como el flashback para explicitar el trasfondo pasado. Ese aplanamiento del tiempo hace surgir una atmósfera angustiante, y lo hace no solo con episodios de la trama, algo que aún prevalece en *Zama*, sino que la potencia con recursos formales.

### **Bibliografía citada:**

Corpus:

- Di Benedetto, Antonio [1958] (2009) *Declinación y Ángel en Cuentos completos*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora.

Bibliografía:

- Auerbach, Erich (1996) *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*, México, F.C.E.
- Bajarlía, Juan Jacobo (2004) "Antonio Di Benedetto y el objetivismo" en Grupo de investigación de literatura argentina UBA (comp.) *Ficciones argentinas. Antología de lecturas críticas*, Buenos Aires, Norma.
- Bazin, André (1990) *¿Qué es el cine?*, Madrid, Rialp.
- Goldmann, Lucien (1970) *Pour une sociologie du roman*, Paris, N.R.F.-Gallimard.
- Leenhardt, Jacques (1975) *Lectura política de la novela*, México, Siglo XXI.
- Saer, Juan José (2004) *El concepto de ficción*, Buenos Aires, Seix Barral.
- Sarraute, Nathalie (1974) *L'ère du soupçon*, Paris, N.R.F.-Gallimard.