

## LA ESTÉTICA DEL CINE EN UN RELATO

DE ANTONIO BENEDETTO

Teresita Mauro

Teresita Mauro

Licenciada en Filología Hispánica  
Prof. E. U. «Pablo Montesino»  
Universidad Complutense de Madrid

### LA OBJETIVIDAD EN LA ESCRITURA

EL autor argentino, Antonio de Benedetto (1922-1986), nacido y radicado durante casi toda su vida en la ciudad de Mendoza, logró con la publicación de su novela *Zama* (1956)<sup>(1)</sup> el reconocimiento no sólo a nivel nacional, sino también internacional, pues la novela se publicó en alemán, polaco, italiano, francés y mereció el Premio Internacional IILA (Italia-América Latina) concedido en Roma en 1978.

Junto a la labor en el periodismo y la narrativa, desarrollada con maestría en otras novelas como *El Pentágono*, *Los suicidas* o *El hacedor de silencio*, Di Benedetto desarrolló una amplia actividad como cuentista, que quedó reflejada en sus más conocidos libros *Mundo animal*, *El cariño de los tontos*, *Aburridos*, *Cuentos del exilio*, además de numerosas antologías que recogen sus relatos. La crítica, en general, ha dedicado su atención a las novelas del autor y a los cuentos sólo le ha dedicado escasos espacios críticos. El germen de toda su temática y técnicas narrativas, que se condensan en célebres novelas como *Zama* o *Los suicidas*, se halla presente desde sus primeros cuentos publicados en *Mundo animal* (1953); aquí nos referimos a un relato en particular que, por su estructura y técnica narrativa anticipa, de algún modo, los procedimientos que desarrolló con posterioridad el *nouveau roman* francés y revela el carácter innovador y experimental en el relato breve por parte del autor, superando la tradicional división de los géneros y los caracteres propios del cuento.

En 1958 el autor editó en Mendoza el volumen de cuentos *Declinación y ángel*<sup>(2)</sup>, integrado por dos relatos; un cuento y una *Nouvelle*

(1) DI BENEDETTO, Antonio: *Zama*. Buenos Aires, Ediciones Doble P, 1956. Edición española, Madrid, Alianza, 1985.

(2) DI BENEDETTO, A.: *Declinación y ángel*. Cuentos, Mendoza, Biblioteca Pública San Martín, 1958. Edición bilingüe español-inglés. Introducción de Luis Emilio Soto.

o novela corta que lleva el mismo título del libro. En este volumen se agrupan estas dos narraciones de muy diferente extensión, «El abandono y la pasividad» tiene sólo tres páginas y treinta y ocho «Declinación y ángel»; poseen ambas narraciones como rasgo en común una nueva forma experimental de construcción del relato.

Di Benedetto compuso «El abandono y la pasividad», como respuesta a una conferencia pronunciada en 1953 por Ernesto Sábato en Mendoza. Sábato al disertar sobre *Madame Bovary* hizo referencia a la imposibilidad de deshumanizar la novela, ya que ésta siempre encierra un drama humano. En numerosas entrevistas, el autor mendocino ha reproducido esta escena y el desafío que constituyó el escribir un cuento sin personajes, sin acciones humanas <sup>(3)</sup>. De allí nació «El abandono y la pasividad», otro experimento narrativo del autor que, dejando de lado lo fantástico y lo psicológico, se interna por los caminos del objetivismo, como se denominará luego a esta tendencia dentro de la literatura francesa o «escuela de la mirada», sostenida por Robbe-Grillet, Nathalie Sarraute, Claude Simon, Michel Butor, entre otros.

En la misma entrevista que acabamos de citar, Di Benedetto, agrega:

«Yo escribí el cuento «El abandono y la pasividad» pero como ya había partido hacia Buenos Aires se lo mandé por correo y le escribí: «Mire Sábato, posiblemente una novela sin seres humanos no se puede hacer porque requiere más acción, la concurrencia de más episodios y la conflagración de los episodios, pero un cuento, sí se puede». Sábato, con su laconismo, que es de una maestría extraordinaria, me contestó: «La excepción confirma la regla». Es decir que yo había conseguido escribir un cuento pero no tenía razón» <sup>(4)</sup>.

En cuanto al origen de «Declinación y ángel», no poseemos datos sobre su fecha de composición y se puede suponer su proximidad en la escritura con «El abandono y la pasividad», dado que esta técnica no vuelve a reaparecer en las demás obras del autor, aunque el volumen no se diera a conocer hasta 1958 en la edición bilingüe castellano-inglés que prolonga Luis Emilio Soto.

(3) Di Benedetto reafirma en una entrevista más reciente este desafío: «me atropelló un desafío de Sábato. Él anduvo por Mendoza hace muchos años y un grupo de amigos lo rodeamos para escuchar sus lecciones sobre tal o cual tema literario. Incluso, lo invitamos a nadar en su zanjón donde aprendimos cosas de la naturaleza. (...) Cuando Sábato concluía su estadía en la provincia, dijo una conferencia sobre *Madame Bovary*, de Flaubert y en un pasaje dijo que en toda novela no puede faltar el ser humano con sus sentimientos y su conducta». HALPERIN, Jorge: «Conversación con el escritor Antonio Di Benedetto: Lentamente estoy volviendo al exilio», en *Clarín*, Buenos Aires, 14 de julio, págs. 18-19.

(4) HALPERIN, Jorge, op. cit., pág. 19.

En el prólogo de Luis Emilio Soto no se hace ninguna mención explícita a las novelas del *nouveau roman* francés que ha comenzado su difusión por esos mismos años. Por el contrario, Soto alude a la relación con el cine y a los procedimientos narrativos propios de este medio que incorpora la literatura. Cuando se publica este volumen, Di Benedetto ya ha dado a conocer también su celebrada novela *Zama* en la que la técnica narrativa asume caracteres diferentes. Por tanto, estas narraciones «objetivistas» u «Objetistas», como prefiere denominarlas Juan Jacobo Bajarliá <sup>(5)</sup> y otros críticos, se inscriben en el período experimental de búsqueda de un estilo propio y definitorio del autor mendocino.

Luis Emilio Soto destaca en el Prólogo del libro esta búsqueda e indagación personal de Di Benedetto:

«Prefiere correr el riesgo que es inherente al prurito de indagación, al gozoso rastreo de pistas inéditas. Desde su rincón cuyano participa de la inquietud innovadora que hoy desasosiega a los cultores del arte narrativa. Ráfagas universales propagan la necesidad de liquidar los resabios de un impresionismo formalista, rezagado y difuso. La requisitoria de nuestro tiempo bajo la crisis sin fronteras, radicaliza y problematiza todo el ámbito de la cultura, aunque esa revisión incide fundamentalmente en los valores estéticos. Si la técnica narrativa se transforma no es por mero afán de originalidad» <sup>(6)</sup>.

Es en estos años, cuando el autor menciona también su preocupación y su pasión por el cine, a través de la tarea de guionista o de comentarista cinematográfico que desarrollaba en Mendoza en Andes Film y en diversos periódicos y revistas. La estética del cine, que habían iniciado los escritores norteamericanos de la «Generación perdida» fue un reto y una fuente de inspiración en la renovación de las técnicas narrativas.

La vocación y el gusto por el cine aunaba, entre otras preocupaciones, a los jóvenes mendocinos que en la década de 1950 se nuclearon en el grupo denominado «Voces», grupo heterogéneo de pintores, novelistas, críticos, ensayistas que pretendían renovar tanto la novela como la narración fílmica.

Luis Emilio Soto, señala con acierto, esa estética cinematográfica como modelo traspuesto en esto experimentos narrativos de Di Benedetto:

(5) BAJARLIÁ, Juan Jacobo: «Antonio Di Benedetto y el Objetivismo», en *Comentarios*, Nro. 49, Buenos Aires, julio-agosto, 1966, págs. 65-67.

(6) SOTO, Luis Emilio: «La literatura experimental de Antonio Di Benedetto», prólogo a *Declinación y ángel*, op. cit. pág. 9.

«Varios investigadores anotaron las afinidades del cuento con el cine cuando a éste se le regateaba aún la categoría de *Séptimo arte*. Partiendo de esos préstamos mutuos el autor de *Declinación y ángel* ha concebido y realizado un extenso relato donde traspone la acción narrativa al ritmo de la pantalla. La prolijidad detallista por obra del *raletti* le permite en el boceto anterior recortar las cosas y reagruparlas a la manera de huellas digitales o lengua cifrada con la cual reconstruye un drama»<sup>(7)</sup>.

La construcción de estas narraciones persigue, como el movimiento de la cámara, el enfoque de diversos escenarios desde diferentes ángulos o punto de vista. La focalización de las escenas muestra, como en una sucesión de imágenes fotográficas, el movimiento de las cosas y los efectos de la naturaleza sobre ellas. No hay personajes, en el sentido tradicional del término, hay imágenes visuales que se suceden dando ritmo y sentido al drama humano que está implícito a través de las mismas imágenes sugerentes. Imágenes y sonidos, reconstruyen la atmósfera de la separación de una pareja que se deduce al final de «El abandono y la pasividad». La superposición de sonidos e imágenes se completa con las palabras que, del mismo modo que en la pantalla, integran los diferentes planos de la composición narrativa.

En esta renovación formal, los escritores norteamericanos fueron los pioneros en unar la estética del cine y de la novela. Claude Edmonde-Magny, en su valioso ensayo sobre la novela norteamericana, señala la introducción de la técnica cinematográfica en autores como Dos Passos, quien «ya en la pre-guerra había publicado *Manhattan transfer*, a propósito del cual se ha hablado de *jazz sinfónico*, aunque más aún que de la música negra acusa la influencia del cine»<sup>(8)</sup>.

La novela, forma de relato al igual que el cine, ha tomado de éste los modos de narración que tienden a dar continuidad a los sucesos, ya sea mediante la figura del narrador como mediador entre la obra y el lector, mediante la incorporación de diferentes planos y niveles de narración, o el objetivismo de las descripciones que permite descubrir los hechos desde el exterior, sin intervención de la psicología de los personajes, sino de sus conductas.

En este mismo sentido, apunta Magny, el objetivismo se erige como característica diferenciadora de casi todos los novelistas norteamericanos de la época previa a la guerra mundial y en cuya elaboración ha incidido de manera decisiva la técnica cinematográfica. «Casi todos los novelistas americanos de los últimos veinte años, desde Caldwell a Hemingway, parecen haber adoptado inconscientemente la visión be-

(7) SOTO, Luis Emilio: op. cit. pág. 10

(8) MAGNY, Claude-Edmonde: *La era de la novela norteamericana*, Buenos Aires, Juan Goyanarte Editor, 1972, pág. 44.

haviorista del hombre: no nos dan los sentimientos o los pensamientos de sus personajes, sino la descripción objetiva de sus actos, la estenografía de sus discursos; en pocas palabras, el registro de sus comportamientos ante una situación dada»<sup>(9)</sup>.

La novela norteamericana también aprendió del cine que más que decir, vale el mostrar con palabras, situaciones o imágenes contrapuestas, divergentes; la elipsis en la novela, como en el cine, configura esa nueva estética de la narración que deja al espectador como al lector ante la tarea de completar los significados de una trama tan compleja como la vida misma.

Cine y literatura, aunando procedimientos narrativos, ha tratado de abarcar los temas abstractos que preocupan al hombre contemporáneo, antes que detenerse en la evolución psíquica y vital de uno o varios protagonistas o en relatar simplemente acontecimientos. No hay explicaciones causales, ni relaciones de causa-efecto, los hechos ocurren, se suceden bajo la mirada atenta y objetiva del narrador que registra los acontecimientos.

En esta renovación ha incidido el desarrollo de la industria cinematográfica norteamericana desde comienzos de siglo y la novelística de la «Generación perdida». Los ensayos de Sartre no sólo sobre existencialismo, sino también sobre la estética del cine llevaron también a la novela francesa de posguerra a plantearse y cuestionarse los modos de narrar. En esta búsqueda que se inicia en la década de 1940, también se inscribe la nueva novela latinoamericana, heredera del surrealismo, del existencialismo y del cine, influencias que orienta en la búsqueda de sus propias formas expresivas.

## «EL ABANDONO Y LA PASIVIDAD»

Di Benedetto para escribir este breve cuento toma como objetivo central el movimiento de los objetos y la participación de los elementos naturales, motivado por un simple suceso real:

«Yo vi como un cielo abierto —o cerrado— que descargaba una cantidad de granizo. Algunas de las piedras rompían una ventana, rodaban y golpeaban en su paso un vaso de agua. El vaso se iba sobre la carta escrita y el agua desflataba la letra. La acción se completa sin que participe el ser humano. Fue por el cielo y el agua, los elementos de la naturaleza»<sup>(10)</sup>.

De este modo, motivado por las palabras de Ernesto Sábato, Di

(9) *Ibid.* pág. 47.

(10) HALPERIN, Jorge: *op. cit.* pág. 19.

Benedetto transforma esas imágenes en el relato «El abandono y la pasividad»:

«Una bocanada de luz se derramó en el cajón de la ropa de hombre; pero inmediatamente fue ahogada. La luz fue entonces sobre la ropa femenina, que mudó de continente: del cajón de la cómoda a la valija»<sup>(11)</sup>.

Un narrador impersonal, extradiegético en la terminología de Genette<sup>(12)</sup>, nos ofrece imágenes y movimientos que se traslucen de los mismo objetos, antes que de las acciones de los personajes. Las imágenes se suceden y los cambios cromáticos aluden al paso de las horas, al atardecer, al envejecimiento que padecen los objetos con el paso de los días.

De las secuencias se deduce que una mujer ha abandonado su hogar, partiendo con su maleta y dejando en el apartamento una nota debajo de un vaso con flores. Las imágenes sucesivas dan nociones temporales, el agua del vaso se enturbia, el reloj se detiene, la tormenta y el granizo han culminado. Hasta que una piedra procedente de una acequia rompe el vidrio de la ventana y provoca lo que no pudo la tormenta, romper el vaso con flores y turbias aguas. El agua, otro agente externo provoca en su avance la disolución de la escritura:

«La tinta, que fue caligráfica, se vuelve pintora y figura, en azul, barbas, charcos, estalagmitas...»<sup>(13)</sup>.

Las sucesivas imágenes dejan de percibir el paso del viento Zonda y su acción sobre los objetos. El papel se seca, el polvo se acumula sobre los muebles. Un hombre entra en la habitación y pretende leer el mensaje, que por obra de la naturaleza ha dejado de serlo.

La luz muestra un diferente orden en los objetos. La mañana deja ver la cama que ha sido utilizada, la ropa del hombre sobre una silla.

«La luz solar, consecuente inspectora, encuentra que todo está. Hay menos orden: la colcha arrugada, cajones abiertos... pero todo permanece. Faltan del cajón de la ropa de hombre una camisa, un pañuelo y un par de medias; pero encima de una silla quedan otra camisa, otro pañuelo y un par de medias sucias»<sup>(14)</sup>.

Los actos y movimientos de los sujetos se comunican y exteriorizan

(11) DI BENEDETTO, A.: «El abandono y la pasividad», en op. cit. pág. 13.

(12) GENETTE, Gérard: *Figuras III*, Barcelona, Lumen, 1989.

(13) DI BENEDETTO, A.: op. cit. pág. 14

(14) DI BENEDETTO, A.: «El abandono y la pasividad», op. cit. pág. 15.

por los cambiantes escenarios. Como el objetivo de una cámara, las sucesivas imágenes muestran el drama de la separación sin aludir a ningún sentimiento ni al pronunciamiento de palabras; los acontecimientos se desvelan por su imagen, se suceden en las imágenes. Este cuento reafirma lo que anunciaba Claude-Edmonde Magny para la literatura del período de entreguerras: «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 oír las narrar»<sup>(15)</sup>.

El «Procedimiento de la cámara», como la denomina Noé Jitrik<sup>(16)</sup> a este registro objetivo de la realidad, tiende a la captación, que no puede ser neutral, de una indubitable realidad, como a través del procedimiento de la cámara fotográfica, aunque siempre estará condicionada por el enfoque que el usuario haga del objetivo.

Este modo narrativo pretende ser un registro veraz e indiscutible de la realidad que presenta, rompiendo el tradicional esquema descriptivo-narrativo de esa otra manera de hacer realismo de la novela naturalista tradicional. La tecnología se pone al servicio de la literatura para mostrar una parcela de la realidad o para buscar en las diferentes miradas otros significados<sup>(17)</sup>. En «Las babas del diablo», Julio Cortázar pone en boca del fotógrafo una reflexión acerca de la objetividad de la mirada:

«todo mirar resume falsedad, porque es lo que nos arroja más afuera de nosotros mismos, sin la menor garantía, (...) si de antemano se prevé la posible falsedad, mirar se vuelve posible;

(15) MAGNY, Claude-E.: op. cit. pág. 44.

(16) JITRIK, Noé: *Procedimiento y mensaje en la novela*, Córdoba, Imprenta de la Universidad Nacional de Córdoba, 1962, págs. 91-108.

(17) Como procedimiento narrativo el uso del artilugio de la cámara fotográfica, como instrumento para captar la realidad objetiva, fue utilizado también por otros narradores argentinos contemporáneos de Di Benedetto como la puerta que abre el camino a la fantasía o a otras realidades. En este mismo sentido se inscribe el cuento de Adolfo Bioy Casares «Los nervios en tarjetas postales» en el que la ficción supera la objetividad de la cámara fotográfica con la aparición de aquello que no ha visto el ojo detrás del objetivo; BIOY CASARES, Adolfo: *Cuentos breves y extraordinarios*, Buenos Aires, Raigal, 1955. *La invención de Morel* (1940) también elabora una realidad mediante procedimientos fotográficos y filmicos, aunque esta novela se inscribe en la corriente de lo fantástico, trata de mostrar dos realidades superpuestas, la objetiva y la proyectada por aparatos de reproducción de imágenes y sonidos. El autor más tarde retoma la preocupación por la técnica fotográfica en *Aventuras de un fotógrafo en La Plata* (1985), en la superposición de los diferentes planos de la realidad vista por el ojo humano y el de la cámara.

Julio Cortázar en el cuento «Las babas del diablo» también fusiona el recurso fotográfico y lo fantástico para mostrar otros modos de la realidad. CORTÁZAR, Julio, en *Las armas secretas*, Buenos Aires, 1959.

basta quizá elegir bien entre el mirar y lo mirado, desnudar a las cosas de tanta ropa ajena»<sup>(18)</sup>.

Con la adopción de este procedimiento narrativo no se excluye la figura del narrador, éste asume una forma impersonal en el empleo de la tercera persona o mediante las formas verbales reflexivas para dar esa proyección hacia lo exterior, buscando un modo de focalización externa. Procedimientos que había utilizado John Dos Passos tanto en *Paralelo 42* como en *Manhattan Transfer* o Hemingway en *Adiós a las armas* o en *Ahora brilla el sol*, en las que la actividad de los personajes se describe con un lenguaje despersonalizado:

«Fuera, un tren nocturno, corriendo por los rieles de los tranvías, pasaba llevando verduras a los mercados. Eran ruidosos por la noche, cuando uno estaba desvelado»<sup>(19)</sup>.

Noé Jitrik en su valioso ensayo acerca de la evolución de la noción de personaje en la narrativa latinoamericana, *El no existente caballero*, señala las diversas formas y procedimientos narrativos que, en la actual literatura latinoamericana adoptan los autores en ese camino de desaparición o anulación del concepto de personaje. Como ejemplo del procedimiento que Jitrik denomina «de la inversión de los signos», cita este cuento breve de Di Benedetto, «El abandono y la pasividad» para señalar la oposición presencia-ausencia de personaje que se efectiviza como una mera descripción:

«una pura descripción desde los objetos —descripción que elude toda mención a seres humanos o personaje de cualquier índole que sea— va informando, conformando un vacío que corresponde, no obstante, a alguien percible; dicho de otro modo: la ausencia de personaje nos da la forma de un personaje; no nos queda otro remedio que reinvertir los signos para precisar esa forma y entenderla; una existencia posible, la del personaje, se desarrolla ante nosotros como una ausencia completa, como una inexistencia visible que apela a la condición fundamental del personaje»<sup>(20)</sup>.

El procedimiento narrativo ensayado en este cuento pretende mostrar una realidad objetiva, con los límites que la subjetividad impone a esa misma objetividad: el ángulo desde el cual se la enfoque o perciba. La realidad que se presenta no está sujeta a interpretación por parte del

(18) CORTÁZAR, Julio: «Las babas del diablo», *Las armas secretas*, Buenos Aires, 1959, pág. 67.

(19) HEMINGWAY, Ernest: *Ahora brilla el sol*, Buenos Aires, 1957, pág. 105.

(20) JITRIK, Noé: *El no existente caballero*, Buenos Aires, Megápolis, 1973, pág. 86.



narrador, en sí misma esa realidad está llena de significación a través de las imágenes.

El procedimiento mecánico que supone la intervención de una cámara, está condicionado por quien la opera; Jitrik afirma que «la cámara sirve tan sólo para ejemplificar una actitud intelectual que se traduce en un tipo de narración. (...) esa actitud consiste fundamentalmente en un deseo de captación indubitable de la realidad como es, a través de un registro amplio y fiel y por medio de una objetividad que no quiere ser neutralidad sino la única expresión posible y, por eso, quiere estar comprometida con los altos fines éticos que dan sentido a su mera existencia»<sup>(21)</sup>.

Albert Camus en sus ensayos cuestionaba la técnica fotográfica como medio capaz de duplicar la realidad de manera irrefutable:

«La mejor de las fotografías traiciona ya lo real, nace de una elección y da un límite a lo que no tiene. Reproducir los elementos de la realidad *sin escoger*, sería, si ello fuese imaginable, repetir estérilmente la creación»<sup>(22)</sup>.

Maurice Nadeau, al referirse a las nuevas corrientes de la literatura francesa planteaba el problema del objetivismo como un problema de lenguaje, que asume nuevos puntos de vista en la consecución de la originalidad, «la búsqueda de la objetividad es una cosa, pero su conquista otra distinta, e ilusoria mientras el novelista deba servirse de un lenguaje que no puede ser el de las cosas mismas, mudas por definición»<sup>(23)</sup>.

El o los personajes se eliden de la narración como *actantes*, en el sentido que los define Greimas<sup>(24)</sup>, dejan de ser el soporte del relato, pero el drama del hombre está implícito en la narración. Los objetos no se personifican ni se les concede animación son sólo los testigos mudos que configuran cada escena y dan marco a la actuación del hombre. Pero esos mismos objetos, en el relato de Di Benedetto, adquieren significación humana por el procedimiento de las analogías y la adjetivación a la que recurre el lenguaje, que los convierte en objetos vistos por una mirada esencialmente humana.

Jorgelina Loubet señala como característica fundamental de este relato de Di Benedetto, que si bien la descripción se hace desde los objetos, el autor no reniega del reflejo humano sobre ellas —como proponía Robbe-Grillet—, «posa sobre ellas una mirada que, lejos de

(21) JITRIK, Noé: *Procedimiento y mensaje en la novela*, op. cit. pág. 93.

(22) CAMUS, Albert: «Carnets», cit. en GOYTISOLO, Juan: *Problemas de la novela*, Barcelona, Seis Barral, 1959, pág. 27.

(23) NADEAU, Maurice: «Le nouveau Roman», en *Critique Nros*: 123-124, París, pág. 714.

(24) GREIMAS, A. J.: *La semiótica del texto*, Barcelona, Paidós, 1983.

pretenderse inocente, asume la carga humana total. De ahí en «El abandono y la pasividad», el empleo de giros animistas: *la puerta selló con ruido, el despertador mantuvo la guardia, el vaso está aterido, el agua... se hace nido, la castidad del vidrio*. Tan impregnada está esa mirada en la circunstancia del hombre, que llega el escritor argentino incluso a establecer entre las cosas vinculaciones humanas; así, el vidrio *arrastra a su perdición al hermano vaso*, y el agua *va al papel que resultaba intocable vecino»* (25).

El drama queda sin resolver, no sabemos quiénes son los que se separan, ni la causa del abandono de la mujer del hogar; la forma de presentación indirecta del suceso apela a la función completiva por parte del lector. Los significados pueden ser múltiples; la ficción se presenta como un modo de enunciación al que el receptor debe otorgarle significado.

Sartre afirmaba con respeto a la función del lector: «El lector tiene conciencia de develar y crear al mismo tiempo, de develar creando, de crear por desvelamiento. En un palabra, la lectura es creación dirigida» y «Escribir es llamar al lector para que haga pasar a la existencia objetiva el desvelamiento que ha emprendido por medio del lenguaje» (26).

Las formas del presente del indicativo de los verbos tratan de emular la sucesión simultánea de las imágenes como en una proyección fílmica. Las escenas se continúan en una relación de simultaneidad narrativa corroboradas por el presente; el paso del tiempo se refleja en la modificaciones que sufren los objetos, no por la modificación de la sintaxis.

«Por su inercia cobra vigencia una mosca, entre un sol y otro, entre un sol y otro, pero no más de dos.

El agua se enturbia y se hace nido. Como una flor ha sobrenadado su superficie un mosquito y adentro, ahora, prueban profundidad las larvas.

No obstante, este mar manso es cuna letal, agua sin alimento, y al cabo manda arriba los débiles despojos.

(...) el papel sube crujiendo hasta las proximidades brillantes de unos anteojos. Desciende hasta la mesa de noche y después, con otra luz encima, la del resurrecto velador, tiembla un rato inacabable ante los lentes redondos. Pero no se entrega. No es más un mensaje (27).

(25) LOUBET, Jorgelina: «Crítica», en «Aproximación a la obra de Antonio Di Benedetto», Nueva crítica, Nro. 1, Buenos Aires, Instituto de Relaciones Internacionales, 1970, pág. 96.

(26) SARTRE, Jean Paul: «¿Qué es la literatura?», Losada, Buenos Aires, 1965, 3.ª ed. págs. 94 y 95.

(27) DI BENEDETTO, A.: op. cit. pág. 14.

Di Benedetto antepone unas breves palabras preliminares en la edición del volumen que reúne esas dos narraciones, explicando el procedimiento narrativo empleado:

«El abandono y la pasividad está compuesto sólo con cosas, pero no simulándoles vida y lenguaje como en las fábulas. El florero es florero y la carta carta. Si el vidrio y el agua hacen estragos es en función meramente pasiva. El drama humano se halla implícito <sup>(28)</sup>.

Este cuento, «El abandono y la pasividad», del autor mendocino, mereció la aprobación de Ernesto Sábato, pero no la confirmación de la posibilidad de objetivar la novela. Un nuevo reto llevó a Di Benedetto a aventurarse con similares procedimientos en un narración más extensa, la novela corta «Declinación y ángel», en la que la trasposición de la técnica cinematográfica a la escritura se logra mediante la sucesión de imágenes de carácter visual, sonidos y silencios que se complementan con diálogos y palabras de los diferentes personajes. La simultaneidad de los acontecimientos se refuerza por el presente de la narración, en la que los verbos adquieren una mera función conectiva. Como en la pantalla, las imágenes se suceden de manera encadenada para mostrar el drama y la condición humana con sus rasgos de miseria moral, degradación y violencia, que son rasgos característicos en la temática y la obra del autor.

Una casa de apartamentos es el escenario en el que se desenvuelve el drama del amor, los celos, la infidelidad, la violencia que despiertan las relaciones entre las personas, en apariencia seres comunes y vulgares de cualquier ciudad o país. La presencia de un niño y la fatalidad que se cierne sobre él, es otra constante en la narrativa del autor mendocino. La infancia es ese espacio de virtud e inocencia que el mundo de los adultos corrompe y deteriora.

Sin menospreciar el valor de la novela, en este artículo nos interesa destacar que, Di Benedetto con este relato brevísimo, o *short short story* como denomina Irving Howe <sup>(29)</sup> a este tipo de cuentos de la limitadísima extensión, ha sabido aunar los procedimientos complejos de la nueva novela en el tratamiento de la noción de personaje, tiempo, espacio, punto de vista, con la preocupación por el drama de la vida y del hombre y la maestría de la condensación casi lírica de la narración. El cuento, como un poema, se presenta como un impacto, como una miniatura emblemática de la condición humana.

La experimentación de las formas y técnicas narrativas iniciadas

(28) DI BENEDETTO, A.: *Declinación y ángel*, «Introducción», pág. 7.

(29) HOWE, Irving: *Shorts shorts an anthology of the shortest stories*, New York, Bantam Books, 1983.

por el autor en el cuento, se revierten luego en el estilo de sus novelas, que adoptan las formas objetivas de la descripción, el profundo lirismo que se incorpora a las mismas, para desarrollar diferentes facetas de la condición del hombre en el mundo contemporáneo. Este hondo humanismo, convierte el *objetivismo* de Di Benedetto en un mero recurso narrativo más, que lo separa y diferencia de los postulados de la nueva novela francesa que comenzó a difundirse en los primeros años de la década de 1950. Estos procedimientos narrativos encuentran su más cercano antecedente en la trama y estructura fílmica, así como en los postulados del neorealismo italiano que supo ahondar en los problemas humanos derivados de la situación provocada por la guerra. Experimentación formal y narrativa, se aúnan en las formas breves narrativas del autor mendocino para reflejar también contenidos existencialistas que están presentes en toda la literatura de posguerra, cuyos postulados difundieron Sartre o Camus en sus novelas y ensayos, que el autor supo fusionar en obras originales y personales enlazadas con la propia realidad.