



**Instituto Superior de Letras Eduardo Mallea (A-1369)**

*Formación del corrector literario especializado en textos literarios*

## **AMORES GEOMÉTRICOS**

**Estudio sobre los triángulos amorosos  
en los cuentos de Antonio Di Benedetto**

**Autora:** Viviana D'Andrea

**Tutoras:** Carolina Kelly y Adriana Santa Cruz

**Fecha de entrega:** noviembre 2010

## ÍNDICE

<b>INTRODUCCIÓN</b>	<b>3</b>
<b>CAPÍTULO I: “LAS PODEROSAS IMPROBABILIDADES”. EL SILENCIO, LA ESPERA Y LA IMPROBABILIDAD DE UNA HISTORIA DE AMOR.</b>	<b>5</b>
<b>CAPÍTULO II: “DECLINACIÓN Y ÁNGEL”. LA INFLUENCIA DEL LENGUAJE CINEMATOGRAFICO EN DI BENEDETTO.</b>	<b>16</b>
<b>CAPÍTULO III: “EL CARÍÑO DE LOS TONTOS”. FANTASÍA Y TRAGEDIA EN LOS TRIÁNGULOS AMOROSOS DIBENEDETTIANOS.</b>	<b>31</b>
<b>CONCLUSIÓN</b>	<b>46</b>
<b>ANEXO</b>	<b>48</b>
<b>BIBLIOGRAFÍA</b>	<b>49</b>

## INTRODUCCIÓN

La literatura universal cuenta con numerosas historias creadas en torno a esta forma particular de las relaciones humanas denominada el triángulo amoroso. Di Benedetto no ha sido la excepción y dentro de su producción literaria podemos encontrar varios relatos en los que expone este tema desde su singular visión.

En este estudio nos ocuparemos de analizar tres cuentos de Antonio Di Benedetto para poder observar de qué manera el autor plasma en ellos estas historias de amor. Analizaremos en profundidad las elecciones que hace para describir estas relaciones que se sostienen dentro de la geometría triangular, pero en las que también aparece fuertemente la presencia del “erotismo del corazón” —del que habla George Bataille en su obra (1979)— jugando un papel fundamental en las fantasías de los protagonistas. Este erotismo, presente en los tres relatos, se muestra de diferentes maneras pero con un mismo resultado; termina siendo el anhelo de los cuerpos que no se completa: todo pasa por la fantasía de los personajes, por la trasgresión en pos de la libertad personal.

Las relaciones que presenta Di Benedetto en estos cuentos pueden aparecer reducidas a la mera geometría del triángulo o, desde allí, ramificarse en múltiples formas de conexión y de interacción entre los personajes, pero siempre estableciendo el vértice del que parten.

Hemos escogido tres cuentos del autor que fueron publicados entre 1953 y 1961, los que presentaremos por orden cronológico.<sup>1</sup> “Las poderosas improbabilidades”, “Declinación y Ángel” y “El cariño de los tontos” tienen en común, como ya dijimos, la aparición de la figura del triángulo amoroso como eje, y tienen la particularidad de desplegarse dentro de historias que cuentan acerca de amores imposibles o platónicos.

Intentaremos analizar en profundidad los personajes que dan vida a estos relatos creados por Di Benedetto, observando la importancia de aquello que es expresado, como de lo que aparece elidido. En los cuentos analizados, predomina el efecto de lo “no dicho”, aquello que comienza a ser parte de la imaginación en el acto de lectura, lo que construimos, lo que acude a nuestras mentes cuando debemos completar información que nos falta. Di Benedetto con sus variados recursos literarios revela historias que llevan, como una marca, la pulsión del ser humano.

---

<sup>1</sup> Todas las citas que aparecerán refieren a esta edición: Di Benedetto, A., (2009) *Cuentos completos*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.

Podremos observar los puntos en común y las diferencias que tienen estos cuentos, así como la constante experimentación de Di Benedetto en su escritura. En una primera lectura pueden parecer relatos muy diferentes, pero al verlos en profundidad terminan siendo muy cercanos entre sí, debido a que, en todos ellos, los protagonistas atormentan una intensa vida interior en la que guardan poderosamente sus secretos, anhelos y fantasías. Los personajes creados por Di Benedetto viven historias complejas, siempre al borde del desgarramiento, de la incertidumbre existencial y, también, de lo trágico. Los protagonistas de estos relatos desafían las reglas establecidas por la sociedad o se atienen a ellas, por su moral o por sus creencias religiosas. Algunos se valen del silencio, otros de poderosas fantasías. Así, el autor nos muestra con cuánta sensibilidad imaginó a estas criaturas.

En cada capítulo nos detendremos a analizar algunas de las formas narrativas que Di Benedetto elige para sus cuentos. A veces, valiéndose de un narrador-personaje, establece una visión absolutamente subjetiva de la historia, como es en el caso de “Las poderosas improbabilidades”. En otras ocasiones, incorpora una original forma de utilizar el lenguaje que ronda lo cinematográfico, como en el cuento “Declinación y Ángel” o, también, se adentra en los vórtices de la fantasía y la tragedia con toda la intensidad y el dramatismo característicos de su obra, como podremos observar en “El cariño de los tontos”.

## CAPÍTULO I

### ‘LAS PODEROSAS IMPROBABILIDADES’. EL SILENCIO, LA ESPERA Y LA IMPROBABILIDAD DE UNA HISTORIA DE AMOR.

“¿Estoy enamorado? —Sí, porque espero”. El otro, él, no espera nunca. A veces quiero jugar al que no espera; intento ocuparme de otras cosas, de llegar con retraso; pero siempre pierdo a este juego: cualquier cosa que haga, me encuentro ocioso, exacto, es decir, adelantado. La identidad fatal del enamorado no es otra cosa más que ésta: *yo soy el que espera*.

Roland Barthes, *Fragmentos de un discurso amoroso*.

Los relatos de *Mundo animal*, según el propio Di Benedetto, son producto de sueños nocturnos que, en las primeras horas de la mañana, el escritor pasaba de su recuerdo al papel; quizá esto pueda explicar la extrañeza de las piezas que forman parte de este volumen. Editado por primera vez en el año 1953 en Mendoza, *Mundo animal* es el inicio de su carrera literaria “en público” —como el mismo autor reconocía— y también el punto de partida de su constante experimentación literaria. Entre la primera y la segunda edición de *Mundo animal*, Di Benedetto hizo correcciones en sus textos, por lo que difiere la cantidad de cuentos aparecidos en estas publicaciones. La segunda, de 1971, cuenta con el agregado de un relato, “La comida de los cerdos”, y con la ausencia de dos que fueron excluidos por el propio Di Benedetto, “Pero no pudo” y “De viboradas”. Estos dos últimos volvieron a ser publicados en 2009 por Adriana Hidalgo en la edición de los *Cuentos completos*, integrando un apartado con algunos relatos que aparecieron en diversos medios gráficos entre 1943 y 1985. En esta segunda edición, Di Benedetto también decide cambiar el nombre de dos de los cuentos de *Mundo animal* a la vez que efectúa modificaciones en algunos de sus textos; así “Mi muerte suya” pasa a llamarse “Trueques con muerte”, y “A vuestra elección”, “Sospechas de perfección”. Dentro de los relatos que mantienen su nombre original, pero sufren algunas correcciones hechas por el autor, está “Las poderosas improbabilidades” que, en su segunda edición, muestra una historia más extensa y con un final diferente al de la primera versión. Nosotros tomaremos como material de análisis la que fue publicada en 1971, y trataremos de observar los cambios que aplicó el autor a esta segunda versión.

Desde sus comienzos, Di Benedetto presentó historias ligadas con la existencia del hombre y al parecer sintió la necesidad de plasmar con cierta extrañeza la vida interior de los personajes que componen los relatos de *Mundo animal*. Prefirió los cuentos

cortos, con historias contundentes que, a pesar de su rareza, no dejaran dudas acerca del mensaje moral implícito en ellos. En el prólogo de la primera edición, Di Benedetto confesaba al lector que pretendía persuadirlo con un tipo de literatura “evolucionada”, que tenía como fin provocar en él una reflexión acerca de su propia existencia más allá de una simple lectura del texto:

En realidad, al principio yo había pensado anotar algo así como una advertencia de que busco poner al lector en el juego de la literatura evolucionada, para internarlo en misterios de la existencia que, si no le planteo, puedo suscitar en su imaginación, y también para convocarlo a una cavilación —más duradera que la lectura— sobre la perfectibilidad del ser humano.<sup>2</sup>

Di Benedetto se valía entonces de la extrañeza para provocar e introducir al lector en una revisión profunda de sus relatos. Los cuentos de *Mundo animal* “piden” una segunda lectura. No son sólo cuentos fantásticos, como se los pretendió encasillar, sino que además conllevan una mirada existencial y una crítica social, la combinación que eligió Di Benedetto para dejar su mensaje entonces. Y si bien la crítica catalogó *Mundo animal* dentro del género fantástico, Julio Premat, en el prólogo de los *Cuentos Completos*, alude a ciertas características de estos relatos y les otorga un plus:

La literatura fantástica en la versión dibenedettiana supone también la puesta en escena de un sujeto sufriente y conflictivo, que muchas veces actualiza la figura de un ingenuo culpable o de un inocente acusado, o de una víctima responsable.<sup>3</sup>

Por su parte, Jimena Néspolo, refiere a la extrañeza que provoca la lectura de estos cuentos:

...estas ficciones claramente provocan en el acto de lectura una suerte de extrañeza o de enajenación ante la superposición de dos mundos que parecen en primera instancia distintos, y la alucinada comprobación posterior de que ambos nos remiten a un universo imposible de ser aprehendido, el de la subjetividad humana (Néspolo, 2004: 57).

El objeto de análisis de este capítulo, el cuento “Las poderosas improbabilidades”, también forma parte de *Mundo animal*, pero es quizá el relato más “realista” de todos. Se corre de un cierto diseño kafkiano que podría atribuírsele a otros relatos de este volumen, como por ejemplo el cuento “Es superable”. En este último, el personaje

---

<sup>2</sup> En prólogo: Di Benedetto, A., 1953, *Mundo animal*, Mendoza: D'Accurzio.

<sup>3</sup> Julio Premat, Prólogo, A. Di Benedetto, *Cuentos completos*, Adriana Hidalgo editora, 2009, Buenos Aires, p. 19.

sufre una constante metamorfosis pesadillesca, pasa de ser una vaca a ser un hombre que teme morir en un incendio por estar detenido y encerrado en la oficina de un juez sin explicación alguna; o luego, en su constante transmutación, este hombre es un pan, que —en una imagen subjetiva— ve cómo un niño le arranca un pedazo de sí mismo.

“Las poderosas improbabilidades” se aparta de este eje fantástico para ser un relato de tintes realistas porque en él se presentan como temas centrales el silencio, la espera y la improbabilidad. Este relato, lleno de indefiniciones, es la representación del mundo interior del narrador, de sus pensamientos, de lo que no es dicho. Es un “espacio” imposible de vulnerar que está representado por el registro de su actividad mental y, también, por las elecciones que el personaje hace: callar, esperar que algo se haga posible, pero no actuar. Aquello que podría ser no es porque nada impulsa a la acción, todo se prolonga en una larga espera producto de las especulaciones que caracterizan el mundo propio de este personaje, un mundo solitario que, curiosamente, disfruta. Podríamos decir que, en el relato, coexisten dos mundos paralelos: el “real”, de la apariencia, un espacio en el que el narrador se relaciona con Nora y José; y el “imaginario”, el mundo inmaterial donde conviven sus deseos y sus pensamientos en los límites de la subjetividad. De esta forma, desde su mirada, el narrador revela al lector el curso de las cosas y su visión del mundo.

La oración inicial del cuento nos da la pauta de su contenido: “Esta historia mía pudo ser una historia de amor”. Y lo cierto es que, al finalizar la lectura, concluimos que esta oración contiene la clave del cuento. En este relato, aparece un triángulo amoroso que sólo existe en la mente del narrador. Los protagonistas de esta historia comparten momentos de su vida desde la infancia, pero siempre desconociendo los sentimientos del otro. Desde el comienzo mismo forman este triángulo: un hombre, el narrador —al que el escritor ni siquiera le asigna un nombre—; Nora —que en la segunda versión del cuento tiene nombre, no así en la primera—, y José, el amigo y compañero de escuela de ambos y, a la vez, quien se “interpone” en la relación con Nora. No hay pasiones concretas, sólo hechos y suposiciones que dan cuenta de los sentimientos que el protagonista tiene por Nora, pero que jamás le confiesa. En este sentido, el silencio y la espera, dos características que se presentan a lo largo de la narrativa de Di Benedetto, también están presentes desde el inicio de su obra y se traslucen claramente en este cuento.

La narración coloca al lector en un escenario de duda e indeterminación, en el que Di Benedetto crea una atmósfera que hace difícil establecer el límite entre la reali-

dad y la imaginación del narrador. Aquí este personaje sin nombre describe una posible imagen de él y de Nora en su infancia, pero sin muchas certezas:

El comienzo, con la relativa indeterminación de las grandes acumulaciones, puede haberse producido cuando ella y yo éramos individuos de unos doce años y mis rodillas estaban habitualmente sucias y su larga cabellera posiblemente también, aunque no se notara y fuese muy adornada con cintas (Di Benedetto, 2009: 70).

Di Benedetto elige para contar esta historia un narrador en primera persona; un personaje sin nombre, que parece hacer cómplice al lector de sus sensaciones, mientras le revela sus pensamientos. Nora es el objeto de deseo, lo inalcanzable, está idealizada por éste. En un recuerdo de su infancia, evoca cómo ella lo miró de una manera particular por primera vez durante un discurso en la escuela:

Nora me miraba, mientras el maestro decía unos versos olímpicos, y si bien no puedo considerar que ella me mirase porque me considerara importante, su mirada caía en mí y no en otra cosa ni en otra persona porque yo, entre todos los colegiales, había sido el elegido para decir el discurso y porque, efectivamente, lo había dicho. [...] Después ha de haber olvidado esto y como nada más que pueda considerarse notable hice yo, hasta la primavera no me miró de nuevo de una manera particular (70).

En algún momento Nora dejó de mirarlo hasta la primavera. Lo que sucedió entonces aparece en el siguiente fragmento, donde Di Benedetto presenta el triángulo amoroso antes mencionado. En el anhelo de acercarse a Nora, el protagonista, su compañero de escuela, le dice que conoce un lugar especial, un lugar que él imagina tiene las condiciones ideales para un encuentro a solas con ella; situación que, veremos, se trunca por la presencia de José. Un dato curioso es que, a lo largo del relato, lo único que sabemos de José, además de ser la figura que siempre pareciera interferir entre el narrador y Nora, es su nombre. No tenemos otro dato de este personaje.

Entonces, en primavera, el 21 de septiembre, en el picnic, yo dije que sabía dónde estaba el manantial del agua fresca en verano y tibia en invierno, y Nora dijo que también sabía y fue la primera vez que ella dijo algo por mí. Pero también José declaró que lo sabía, de modo que los tres —y no sólo yo, ni sólo ella y yo— condujimos a los demás arroyo abajo, adonde crecen los berros porque el agua del constante surgente les da vida y desde arriba los sauces cuidan que haya sombra y, creo yo, cuidan asimismo que haya sosiego (70-71).

Si observamos algunas elecciones del autor, podemos ver que no hay descripciones físicas de ninguno de los personajes que aparecen en el cuento. El escritor elige no proporcionar al lector una posible “imagen” de los protagonistas; los datos de estos son muy escasos, casi nulos. Decide así experimentar en su escritura aplicando algunas de las técnicas narrativas que hereda de su madre quien, en la infancia, le contaba historias que, según él, le resultaban cautivantes y que le producían cierta inquietud:

...comencé a prestar atención a cómo hacía ella para narrar, cómo construía un relato. Cómo lo empezaba, lo desarrollaba, lo cerraba. Si incluía o no la descripción de personajes, qué palabras usaba, qué proporción les concedía en el relato. Veía una justeza y una distribución perfecta en la historia y en el grado que concedía a la descripción. Más tarde, observé que ella contaba una historia y sólo mencionaba a los personajes, sin detalles de estos. [...] Entonces me los figuraba yo y seguía construyendo el relato que se me quedaba prendido, la historia continuaba en mí. Me provocaba estímulos para descubrir que es bueno, para una narración, dejar elementos inconclusos. Así, la historia continúa con la ayuda creativa de quien la escucha o quien la lee. Es decir, el lector o el oyente participan de la creación, reciben su siembra.<sup>4</sup>

Di Benedetto hablaba de “elementos inconclusos” entre los que también podríamos incluir los saltos temporales. En el cuento hay un importante salto que el autor marca con un cambio de párrafo. De repente pasamos de la infancia a la juventud de los personajes y vemos que, luego de muchos años, el personaje-narrador vuelve a reencontrarse con Nora, su amiga de la infancia. Esto sucede en ocasión de un casamiento que los reúne. En aquel encuentro él siente que hay algo familiar entre ellos, algo que hace que ya no se traten de “usted”, hecho que trae nuevamente los sentimientos del personaje al primer plano:

Si la vecindad en aquel año en que observamos que yo soy hombre y ella mujer nos inhibió la palabra, la sostenida ausencia de contacto, después, hizo del reencuentro el hallazgo de amigos, y nada había de “usted”, quizás por repentino coraje de ambos. Con José, desde luego, para mí eso era más natural (71).

El narrador asume, o quiere creer, que la relación entre él y Nora es una relación de amistad; que él es el “amigo” de “la muchacha más bonita de todas”. Durante el casamiento la observa y la considera de una forma especial, piensa: “Ella, esa noche, era

---

<sup>4</sup> Celia Zaragoza, “Antonio Di Benedetto. Los cuentos de mi madre me enseñaron a narrar”, *Crisis*, Nº 20, diciembre de 1974, p. 42.

libre, absolutamente libre, porque no estaba en el corazón de uno, sino en el de todos” (71). A lo largo del cuento, este personaje busca de varias formas acercarse a Nora, siempre de manera infructuosa. Esto nos hace pensar que tiene cierta torpeza, que en cuestiones de amor su mente vaga inútilmente, que no tiene capacidad de concreción. A medida que avanza la historia esta incapacidad del personaje se repite una y otra vez. El silencio, la espera y la improbabilidad de que se produzca un hecho es la ambientación que Di Benedetto le da a esta historia llena de incertidumbres.

La ausencia de diálogos, la nube de pensamientos del narrador, a veces abrumadora, dice mucho más de los personajes que lo expresado. Todo pasa por la cabeza del hombre, y esta subjetividad hace que sus acciones queden libradas al azar y que, finalmente, operen en su contra. Es innumerable la cantidad de cuestionamientos que, a lo largo del texto, éste se hace en relación con Nora. Así, en ese segundo encuentro en el casamiento, aparecerán también los obstáculos que impedirán la comunicación entre ellos, la posibilidad de romper el silencio. Sabemos que, para el narrador, su amigo José es uno de estos obstáculos y lo presenta como “un tercero en discordia”, al que siempre imagina en una posible relación con Nora. Lo cierto es que en muchas acciones José acompaña a Nora, también desde la infancia, pero no está definido cuál es su lugar en la vida de la mujer.

Avanzando en el relato, podemos ver que en el casamiento se producen algunas situaciones favorables para el reencuentro. Todo se prolonga, la fiesta no termina con la despedida de los novios y los invitados se quedan hasta el otro día. En el momento de la siesta, el personaje observa la posibilidad de acercarse a Nora, situación que, obviamente, se ve truncada por el entorno que imagina desfavorable. Decíamos que este narrador en primera persona sirve a Di Benedetto para reafirmar la mirada subjetiva del personaje, con la que aquel siempre justifica su inacción. Hechos triviales le impiden que hable o que actúe como él imagina que podría hacerlo, el entorno le impide confesarse. Es así que en su “dejarse llevar”, el personaje decide ir a dormir la siesta a una acequia cercana para viajar con sus pensamientos hacia Nora:

...y pensé en Nora, pero no mucho ni muy circunstanciadamente. Sólo que deseé que estuviera allí, conmigo, solos los dos, allí, bajo el sauce y con todo el silencio de la viña y del domingo, sin hablar, partes del silencio nosotros mismos, pero, ¡palabra!, sin dejarla que respirase un instante, besándola, besándola sin piedad (72).

En esta situación de ensoñación, en la que imagina que está besando a Nora —situación que en la realidad nunca sucede— el personaje es picado por un insecto que no alcanza a ver, pero que cree que es una hormiga, y al que no le da demasiada importancia. Esto le provoca dolor y una reñuera que le produce cierta dificultad para caminar y para retornar a la casa donde están todos los invitados, incluida Nora. En el camino de regreso le sucede un hecho particular que lo lleva al pasado y lo hace reflexionar. El hecho es que al pasar por un gallinero cercano ve a una pavita que camina con una sola pata pero que, a pesar de esta mutilación, se maneja con total comodidad. Este animal le recuerda a uno que había visto en su infancia, y que, a pesar de faltarle también una pata, no tenía grandes dificultades para moverse, se desplazaba normalmente, como si en el lugar de la mutilación hubiese tenido una pata invisible. Este acontecimiento le produce cierta inquietud y lo hace pensar en la posibilidad de que esta imagen lo persiga siempre: “Era estrictamente como la pavita de mi infancia y ni siquiera conseguía excitar mi imaginación. En todo caso, suscitaba en mí estas mortecinas preguntas: ¿siempre habrá alguna así...? ¿Siempre he de encontrarlas...? ¿Siempre...?” (73). Aquí podemos reparar en que Di Benedetto establece una analogía entre el personaje y la pavita, si pensáramos que tanto él como la pavita, a pesar de su aparente limitación —la del personaje sería no poder actuar, no poder confesar su amor— caminan y siguen adelante con sus vidas (más adelante veremos que retomará esta analogía para hacer lo propio con Nora).

Al llegar a la casa, el hombre también comprueba que José se ha quedado en la fiesta, como todos los invitados, lo que le produce un cierto fastidio: “José estuvo allí, con nosotros; pero ya, esa tarde y hasta el final, fue como si estuviera más” (73). La propia imposibilidad de comunicarse, la impotencia que tiene el personaje para accionar lo lleva a sentir cierto rencor por la presencia de José, al que siempre coloca, como una amenaza, entre él y Nora. Es escaso el espacio que el autor le asigna a José en el cuento, pero, al menos, Di Benedetto se ocupa de darle un nombre y de presentarlo como una molestia para el narrador y, a la vez, como la perfecta justificación para mantenerse en silencio y practicar la especulación.

Casi como un juego podríamos pensar al narrador como un álter ego de Di Benedetto, aunque el único sustento que tenemos para pensar esto es que no tiene un nombre. Sin embargo, es llamativo que el personaje principal no pueda ser identificado y pensamos más en un ocultamiento de su identidad, con el fin de dejar también la incertidumbre de saber quién es el que está contando esta historia. Este personaje-narrador sin

nombre, del que sólo conocemos su visión subjetiva, nos priva de mucha información. Como decíamos, las descripciones de los personajes, y hasta la de él mismo, son nulas. Sin embargo, a pesar de esto, podemos saber que tiene una visión poética del mundo, con la que describe los lugares y los sucesos:

Una acequia, cariñosamente sombreada por los sauces, confortablemente rellena de limpia arena, me invitaba, si no a la siesta, que al cabo hice, a sentirme en paz sobre la misma tierra, a saberme en una soledad deliberadamente buscada y no ingrata ni dolorosa. Allá arriba —¿a cuántos metros?— algún bichito con alas hacía algún cantito liviano, repetido y, tal vez, enamorado (72).

Retomando la cronología del relato, observamos que, luego de los festejos del casamiento, el personaje descubre que lo había picado un tábano y no una hormiga. Esto le produce una infección y una obligada postración. Es entonces cuando pasados unos días del encuentro recibe en su casa la visita de Nora:

Nora lo supo y si lo desairado de mi actitud en la visita nada pudo expresarle de mi agradecimiento, nada tiene que ver eso con mi cariño especial, que ha nacido junto al de siempre, siendo quizás, parte de él mismo. Ha nacido de saber que se decidió a entrar en mi casa para estar conmigo; es más, que después del domingo averiguó, o, si es que lo supo accidentalmente, no prescindió de la información e hizo lo que yo no me habría atrevido a hacer siendo ella la enferma (73).

Siempre en el relato encontramos esa gratitud desmedida que expresa el narrador cuando habla de esta mujer, el “cariño especial” que siente porque Nora hace lo que, obviamente, él no hubiera podido hacer nunca en su lugar. Las acciones de Nora renuevan su afecto hacia ella, a pesar de que en esta visita el hombre enamorado puede entonces comprobar el sentimiento real que Nora tiene para con él:

A pesar de José, posiblemente dispensada por la indiferencia y falta de sobresalto con que él asiste a mi existencia, tuve entonces el beso —uno para siempre— con el cual Nora me religó a la convicción de que la tengo en mí pero nunca la tendré conmigo. Porque sus labios no fueron al encuentro de mis labios, sino de mi frente, y únicamente allí se posaron (73).

Anteriormente mencionamos que en el relato Di Benedetto vuelve sobre la analogía de la pavita renga. Así, en la segunda versión del cuento encontramos esta repetición, la que se plantea como una revelación, como una situación inesperada que se pro-

duce en el momento en que el narrador descubre la “mutilación” de Nora. Antes, veamos que esta “revelación” no aparece en la versión original del cuento, que presenta un final diferente en el que se puede vislumbrar cierta compasión del narrador por Nora, también por él mismo, y quizá por la historia de los dos que no fue:

Vino por mí, por este infortunado por este torpe y callado enamorado. Porque, ¿qué he de hacer? Vino, sí; vino a verme, pero con José. Con José. Pero, ¿podía ser de otra manera? Ahora, por ella misma, he determinado su casa y sus actividades. No siempre está José con ella. No tiene razón ni justificativo para estar siempre; pero, quién lo duda, es como si estuviera.<sup>5</sup>

En este último fragmento, Di Benedetto pareciera darle al lector la certeza de que José siempre está con Nora. Observamos que, como en todo el relato, la presencia de José aparece para reafirmar la obsesión del personaje-narrador. Esto produce en su mente una constante especulación acerca de qué clase de relación existe entre Nora y José. Además, notamos que, según la visión del personaje, al parecer el silencio también es un común denominador en esta relación de amistad:

En general, de ellos lo ignoro todo, si bien creo saber que no son novios, que no se aman ni los une la alegría. Cuando se reúnen —creo—, el silencio los separa. A mi vez, para pensar en Nora tengo que desunirla de José (74).

Pero veamos ahora cuando Di Benedetto aplica los cambios en la segunda edición del cuento e incluye la “revelación” que conducirá el relato hacia un final con el foco puesto en la relación entre la mujer y el narrador, lo que da un giro diferente y plantea claramente un contraste con la primera versión:

Su cabeza se inclinó al beso sobre mi cabeza en la almohada. Ella estaba de pie y vestía una blusa blanca. Al agacharse se abrió la blusa y pude ver; porque yo había bajado levemente la mirada, a causa de sentir que el beso era de amiga. Pude ver, por la blusa entreabierta, que sólo tenía un seno, y con la pena por Nora acudió la memoria de la pavita de una sola pata. Enseguida, Nora, inadvertida de la revelación, se irguió con su sonrisa buena y diáfana, y se reestablecieron el relieve y la armonía exterior de su busto (74).

---

<sup>5</sup> Di Benedetto, A., “Las poderosas improbabilidades”, *Mundo Animal*, D’Accurzio, Mendoza, 1953, pp. 58-59.

Para el final de este cuento, Di Benedetto optó por mantener en ambas ediciones el clima de incertidumbre presente en todo el texto, generando tantas dudas que hasta podríamos pensar que el sino de la improbabilidad podría ser un rasgo de normalidad para el personaje creado por el escritor. De todos modos, queda claro que José siempre está acompañando a Nora, lo que provoca la existencia de un triángulo amoroso que gravita en la atmósfera de este relato en todo momento, por la singularidad de cada encuentro del narrador con Nora y, a la vez, por la “omnipresencia” de José.

Queremos destacar un párrafo que caracteriza la mirada poética y romántica que tiene el personaje para narrar el paso del tiempo: “Cedieron los fuegos del verano. El otoño fue un manso atardecer que transcurría lentamente. Luego ha vuelto la estación que inmoviliza el aire y aterra las cosas” (74). Esta reflexión del narrador sólo aparece en la segunda versión del cuento. En la edición de 1953, Di Benedetto optaba por darle al relato un final quizá menos poético, formulando una pregunta que el narrador se hace a sí mismo mientras piensa en ese amor inalcanzable:

Para verla, hasta cierto punto para esperarla, podría aplanarme sobre la pared de enfrente, disimulado y tontamente evidente, y quizás lo haré; pero es romántico, no tengo tiempo y desconozco hasta dónde podré llegar.  
De todos modos, me pregunto, ¿esta situación será constantemente igual?<sup>6</sup>

Este personaje niega su romanticismo, esa condición le parece una pérdida de tiempo, sin embargo fantasea con un posible encuentro con Nora, situación que lo condena a una espera permanente.

En la versión aparecida en 1971, el autor da un cierre quizá más concreto e incluye un dato particular que muestra cierto aspecto del narrador aumentado. Muestra un acrecentado sentimiento de compasión hacia Nora, tanto que nos encontramos con un personaje, que en su obsesión hasta cree ser un apoyo en la vida de Nora, cuando en realidad parece ser al revés, como si fuese Nora quien le diera un sentido a su vida. Si no, ¿para qué tanta espera?, ¿por qué tanto silencio?

En la anormalidad —presuntamente irreal— de Nora hay un sostén invisible. Soy yo. Me tomo de la afligente improbabilidad.  
Por ver a Nora, de cierto modo para esperarla, me aplano sobre el muro que da frente a su casa. El muro traslada humedad a mi espalda. La

---

<sup>6</sup> *Ibidem.*

humedad avanza hacia la base del cráneo y poco a poco me voy helando. Los ojos quedarán detenidos en una mirada hacia Nora, ausente (74).

Por último, observamos que Di Benedetto da así un cierre a esta historia —un tanto desoladora—, presentando los elementos que gravitan en este triángulo amoroso imaginario y mostrando una instantánea del personaje en silencio, con la mirada fija, en la espera de ese amor ausente y ante la improbabilidad de que se produzca el encuentro. Manifiesta con esta última imagen la improbabilidad como un signo que persigue a este personaje incapaz de tomar decisiones, incapaz de actuar, de hablar, entregado a una espera que se puede vislumbrar, como a lo largo de todo el relato, infructuosa.

## CAPÍTULO II

### “DECLINACIÓN Y ÁNGEL”. LA INFLUENCIA DEL LENGUAJE CINEMATOGRAFICO EN DI BENEDETTO.

La pasión amorosa es un delirio; pero el delirio no es extraño; todo el mundo habla de él, está domesticado. Lo que es enigmático es *la pérdida del delirio*: ¿se entra en qué?

Roland Barthes, *Fragmentos de un discurso amoroso*.

Antonio Di Benedetto trabajó como crítico de cine en el diario mendocino *Los Andes* y posiblemente muchas de las reseñas de películas publicadas entre 1955 y 1959 —momento en el que dirigía la sección Espectáculos del diario— hayan sido escritas por él. Su desempeño en esta área le permitió asistir a las muestras de cine más importantes del mundo (y también en alguna ocasión ser jurado), como el festival de Cannes, el de San Sebastián, el de Berlín, el de Mar del Plata o la entrega de los premios *Oscar* en Hollywood. La relación de Di Benedetto con el séptimo arte no sólo es desde su trabajo como crítico, sino que también escribió dos guiones para cine; uno en 1959 y otro en 1971. El primero fue para *El inocente*, una producción cinematográfica sobre su cuento “El juicio de Dios”; aunque la muerte de Ángel Magaña, su protagonista, truncó la realización del film. El segundo fue escrito en coautoría con Abelardo Arias, para *Álamos talados* (sobre un cuento homónimo de Arias), que fuera dirigido por Catrano Catrani para el Instituto Nacional de Cinematografía.

Es importante destacar la influencia que el lenguaje cinematográfico ejerce sobre la literatura de Di Benedetto y es por esto que se presume que el escritor tomó del cine neorrealista italiano cierto estilo que aplicó a su narrativa de la segunda mitad de los años cincuenta. Recordemos que el cine neorrealista italiano surge hacia 1945 con la intención de poner al descubierto los vestigios de la posguerra. Distanciándose de su antecesor, el cine del fascismo —que estaba destinado al entretenimiento—, el neorrealismo pone énfasis en mostrar la cruda realidad de ese momento histórico en su contexto. Desde ese punto de vista, este movimiento rechaza la hipocresía y presenta las situaciones de una manera particular, con el propósito de provocar conciencia y poner en el centro de la cuestión el comportamiento humano. Es por eso que a partir de imágenes, cuadros, fotogramas o descripciones puras hace una autocrítica de las costumbres y también de los prejuicios de los hombres en la sociedad. Grandes cineastas como Rossellini, De Sica o Visconti, han llevado cantidad de historias a la pantalla grande. Pero la

influencia mayor en la escritura de Di Benedetto quizá sea el cine de Antonioni, quien hacia 1950 —y corriéndose del eje entonces puesto en mostrar las consecuencias de miseria y pobreza de la posguerra— traslada su visión del neorrealismo hacia el plano del drama en la cotidianeidad burguesa. Observando esta variante en el cine de Antonioni, Deleuze señala que éste no cesará de desplegarse en dos direcciones: “...una asombrosa utilización de los tiempos muertos de la banalidad cotidiana” y luego “un tratamiento de las situaciones-límite que las lanza a paisajes deshumanizados, espacios vacíos que se diría han absorbido personajes y acciones hasta dejar en ellos tan sólo una descripción geofísica, un inventario abstracto” (1985: 16).

Di Benedetto adopta esta variante y la traslada a su narrativa. En “Declinación y Ángel” se vale del lenguaje cinematográfico como un registro artístico más eficaz para entregarnos un relato sin juzgamientos pero denotando la hipocresía de la sociedad. En este encontramos situaciones de las que se desprenden deseos reprimidos, anhelos y pasiones de gente común en las vivencias de la cotidianeidad. En el relato, el autor muestra cómo se arman triángulos amorosos, así como también revela que estos no surgen de simples infidelidades, sino que se generan de situaciones complejas presentes en los núcleos sociales, y que tienen más que ver con aquello escondido, contenido o no dicho por sus personajes. Así el cuento se presenta como una sucesión de imágenes fragmentadas más parecidas a lo que un fotograma de una película nos proporcionaría.

Si bien es bastante usual encontrar en muchos cuentos de Di Benedetto un narrador omnisciente con focalización cero —es decir, que ve la escena desde atrás— recorriendo diferentes cuadros tal como lo haría la lente de una cámara, con la publicación de “Declinación y Ángel” encontramos un ojo exacerbado que viaja de un plano a otro, sube y baja, o se desplaza panorámicamente por todo el escenario contando las historias casi exclusivamente desde la imagen o el sonido, elementos que dan cuenta de lo que está sucediendo. Di Benedetto ya había dado muestras de esta técnica en el volumen de cuentos publicados en 1957 con el nombre de *Grot* (posteriormente editado en 1969 bajo el nombre de *Cuentos claros*) en los que ya se podía ver una tendencia del escritor hacia la construcción de su narrativa a partir de imágenes visuales.

Para mostrar la realidad, para no disfrazarla, Di Benedetto elige un ojo narrador imparcial que permite entonces al lector imaginar las situaciones como una película que va pasando. Así encuentra la forma de mostrar la universalidad de hechos comunes que la sociedad esconde. Las pasiones, la pulsión incontenible y la transgresión, en definiti-

va, dan contenido a esta historia y muestran la humanidad de aquellos que sufren por amor o por deseo.

*Declinación y Ángel* se editó por primera vez en Mendoza en 1958, en un volumen bilingüe, español-inglés, y contenía dos relatos muy disímiles en cuanto a su extensión. Uno de ellos, “El abandono y la pasividad”, es una breve historia que va describiendo el estado de las cosas en un ambiente donde, desde los objetos, un narrador impersonal describe lo que podría ser la escena de una separación, y a través de estos objetos cuenta lo que sucede en el transcurso de un tiempo que se presume breve. Una nota que dejó una mujer sobre la mesa, un vaso de agua que se derrama, un mensaje que no llegará a ser leído por un hombre porque, por efecto del agua, se borró. Todo sucede sin la intervención humana, y es descrito a través de “instantáneas” y de la observación de los objetos que develan la historia y van marcando el paso del tiempo: “El vaso, casi repentinamente, alarga su sombra, una sombra alargada y traslúcida, como hecha de agua y cristal; luego, despacio, la contrae y más tarde, con cautela, la extiende de nuevo, pero con otro rumbo” (Di Benedetto, 2009: 187). Este estilo adoptado por el escritor posiblemente haya nacido como un desafío personal generado por un comentario de Ernesto Sábato, quien hacia 1953 y en una visita a la ciudad de Mendoza aseguraba: “...todo relato sin apoyaturas, sin referencias inmediatas, sin el hombre mismo, se convertiría en una narración deshumanizada, imposible”.<sup>7</sup>

El otro relato lleva el nombre del libro; “Declinación y Ángel” está contado desde un ojo-cámara que recorre toda la escena y muestra imágenes del acontecer en un condominio. Este “ojo” se traslada tal como lo haría una mosca sobrevolando un espacio donde todo lo que sucede es observado de manera omnisciente e imparcial, similar a lo que podría ser la lente de una cámara siguiendo un guión establecido.

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 físico 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).

---

<sup>7</sup> Juan Jacobo Bajaría, “Antonio Di Benedetto y el objetivismo”, *Comentario*, Buenos Aires, 1966, N.º 49, p. 65.

Esta “cámara” se propone pasar intempestivamente de una escena a otra enmarcando pasionales relaciones triangulares. El cuento comienza así: “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). Este fragmento describe la escena de regreso de Cecilia a su casa, una mujer sola, que no acepta su papel de amante y cree ser “la señora” de Julián, un hombre deseado por ella pero que se vuelve inasible y violento. El personaje que acompaña a Cecilia en este fragmento es el adolescente que ella conoce en un viaje de tren y con el que mantiene una conversación breve, pero con un atisbo de coqueteo por parte de Cecilia, quizá inconsciente. El joven personaje apenas trasciende en la historia, salvo por un desliz que éste comete, un acto inocente que provoca gran tensión en la trama.

El texto está repleto de imágenes sugerentes. A través de objetos, el narrador, ese ojo omnisciente, va descubriendo elementos que si bien son sólo una ambientación parcial: “una caja destapada”, “una cigarrera de metal”, estos pueden despertar en el lector la tentación de completar el resto del cuadro. Asimismo, en ocasiones los personajes son tomados como un objeto, y mediante la descripción de sus gestos y sus acciones carentes de un enunciado que los acompañe, uno puede ser capaz de imaginar un cierto clima, una tensión. Al igual que en el cuento “Las poderosas improbabilidades”, el autor deja siempre elementos y diálogos elididos, en un ejercicio extremo de participación para el lector. En el siguiente fragmento, los objetos mencionados anteriormente cobran vida y sugieren un acercamiento entre Cecilia y el joven del tren: “La caja destapada, en sus manos, avanza hacia la mujer. Ella hace que no, con un gesto de los ojos y de la boca. Surge una cigarrera de metal. Humo entre los labios: un celeste flotante contra el rojo fresco” (191). Ella tiene sus labios pintados de un “rojo fresco” y hay un “celeste flotante” contra ellos, hasta podríamos imaginar la tonalidad de los colores que acompañan este “fotograma”. De este modo entendemos la importancia que Di Benedetto le da a los colores en el texto, como si quisiera que el lector viera una película en colores y no en blanco y negro. Otro ejemplo sería el color del departamento de Cecilia: “El brazo de la mujer indica hacia adentro y hacia arriba de una casa de departamentos marrón chocolate...” (195).

Algo muy frecuente en este relato es la personificación de los objetos, que cobran vida más allá de sus funciones. De este modo Di Benedetto logra darle movimiento a las cosas, más bien, logra que el lector imagine ese movimiento. Por ejemplo, la llegada del tren que trae a Cecilia a la estación, cuando el colosal ingreso de la máquina pro-

voca que todo lo que se encuentra a su alrededor “salte” y tome una cierta vida: “Desde adentro del coche se siente que el tren invade con paso fuerte la estación. Saltan atrás, a sus costados, andenes, gente, otros trenes” (193). A la vez, el narrador transforma en objetos, o sea, cosifica a Cecilia en varias oportunidades; veamos dos: “el cuerpo con el vestido azul sigue subiendo” o “un taco delgado y alto, verde intenso, se eleva unos milímetros: primer movimiento para reanudar la marcha” (196-197).

La historia que nos cuenta Di Benedetto también se centra en una postal familiar cotidiana donde aparecen los vecinos de planta baja de Cecilia, una familia compuesta por tres integrantes: Ana, un ama de casa; su esposo, un oficinista; y su pequeño hijo, Ángel. Estos conforman un núcleo disfuncional y en todo momento se percibe en el relato la falta de comunicación entre ellos; casi no aparecen diálogos entre el matrimonio que no involucren a Cecilia, ya que prácticamente sólo se comunican cuando hacen comentarios suspicaces sobre su vecina. El pequeño hijo de ambos hace las veces de comunicador entre el matrimonio y la mujer. En definitiva, Cecilia tiene una presencia inusual en la cotidianidad de sus vecinos, tanta que da la sensación de que ellos no vivieran su vida sino a través de la experiencia ajena.

Otra característica que el neorrealismo pone en primer plano es la participación de los niños en las historias y la importancia que esta tiene. Tal como lo describe Deleuze: “Se ha subrayado el papel que cumple el niño en el neorrealismo [...]: en el mundo adulto el niño padece una cierta impotencia motriz, pero esta lo capacita más para ver y para oír” (1985: 14). Esta característica aparece en “Declinación y Ángel”, ya que el niño (Ángel) es un punto de tensión a lo largo de todo el relato y es a través de ese hilo conductor y de su recorrido por los espacios que la historia va tomando forma. Ángel va desde su casa hasta la terraza del edificio, pero para poder acceder a lo más alto debe pasar por la casa de Cecilia. El ojo-cámara, elige la figura del niño para mostrar con el desplazamiento de éste por todo el condominio las distintas escenas, la escenografía. El neorrealismo también toma al niño como medio de expiación, y vemos que este hecho se repite en otros relatos de Di Benedetto, por ejemplo, en “El cariño de los tontos”, texto que analizaremos en el siguiente capítulo.

El espacio y las circunstancias elegidas por Di Benedetto condimentan la trama. La historia está enmarcada en un día de verano en el que, por arreglos en el tanque de agua del condominio, sus habitantes se han quedado sin suministro. Esta situación provoca una serie de hechos que el narrador describe detalladamente, en los que están presentes el calor, el sopor, la sed, y también las mentes perturbadas de los personajes, en

un ambiente abrumador que quizá no permite a Cecilia o a sus vecinos pensar correctamente. Se describen algunas situaciones límite, como la del niño cuando intenta alcanzar lo más alto del edificio para remontar su barrilete (comparado con un arma mortal, un fusil) y el desinterés o falta de control de sus padres sobre esta situación que pone en riesgo su vida. Partiendo desde la imagen del niño, el ojo del narrador va, desde un plano corto, siguiendo la silueta de Ángel y la descripción de una clara situación de peligro para el niño:

Medio cuerpo del niño: los brazos sostienen el piolín como un fusil liviano y el rostro está ansioso por el vuelo del volantín y el control del propio equilibrio. De la mano se sigue el piolín hasta el rollo caído y el rollo, ya pequeñito se halla a los pies de Ángel: los pies de Ángel en una canaleta de desagüe, donde apenas puede estar, porque inmediatamente se recuestan en pendiente las chapas de zinc (227).

De esta historia que nos cuenta Di Benedetto se desprenden dos triángulos amorosos. Uno lo podemos ver en la relación de Cecilia con Julián, donde el vértice es el hombre que se encuentra entre dos mujeres: su esposa y su amante. La esposa de Julián no aparece en el relato, pero es mencionada por Silvia, la mucama de Cecilia, y esto irrita tanto a la amante de Julián que en un ataque de celos la despidió:

Y la muchacha cabecea su desconcierto cuando Cecilia dice “La señora soy yo” e inicia la negativa; reacciona y cabecea la afirmativa, pero no basta porque ya Cecilia está gritando: ¡...tamaño insolencia! ¡Te vas ya mismo de mi presencia y que nunca más te vea...! (199).

Cecilia parece ser una mujer ávida de atención y el episodio con el joven en el tren no le será gratuito. La confusa y equívoca situación que provoca la llegada de este joven a la casa de Cecilia para dejarle una caja con bombones; la intervención de Ángel que aporta gran confusión al episodio; y los infundados celos de Julián, terminarán develando el segundo triángulo. Éste surge del deseo reprimido en el vecino de Cecilia (el hombre de planta baja) que, por estos hechos circunstanciales y desafortunados, encontrará la oportunidad para abordarla e intentará desahogar sus deseos.

Di Benedetto describe situaciones con abruptos cortes de escenas y utiliza el montaje o la simultaneidad de acciones. Muestra los sucesos desde las imágenes y los sonidos con una cierta distancia, con una visión desde afuera que produce estímulos en el lector quien finalmente completará la historia desde su punto de vista. En su prólogo de los *Cuentos completos* de Antonio Di Benedetto, Julio Premat también identifica el uso

de este recurso por el autor: “Un distanciamiento narrativo transforma al sentido en enigma, dejándole al lector construir el resultado de lo narrado. Un interrogante implícito (pero con resonancias éticas) reemplaza así la afirmación plena”.<sup>8</sup> Di Benedetto no sólo cuenta una historia, la muestra con un ojo-cámara *voyeurista* y permite que la imaginación del lector la complete; pone el foco en las actitudes humanas sin juzgarlas pero con el claro énfasis de provocar un cambio de paradigma y develar la hipocresía presente en la sociedad. Este ojo que observa todo a veces se traslada violentamente de una escena a otra en una alternancia de imágenes por cortes abruptos que generan gran suspenso:

El hombre deja el portafolios en la mesita del hall.  
Rostro de mujer, siempre de perfil:  
—Después se cerró la puerta y él volvió. Dice que era una muchacha y que le dijo “Aquí estoy” y que no parecía una sinvergüenza: que estaba llena de vergüenza.  
El hombre tira el saco en la cama y su cara se define cuando dice sin gran esfuerzo de garganta:  
—¡Ana, aquí estoy!  
Rostro de la mujer, siempre de perfil.  
—Le dijo: “El C está arriba”, y a ella entonces le creció la vergüenza.  
El hombre entra a la cocina, abriéndose el cuello de la camisa. La mano derecha levanta la tapa de una sartén. Trozos de carne ribeteados del amarillo de grasa, pimientos rojos y verdes, blancas rodajas de cebolla sufren y exhalan vapor a medio hundirse en un aceite brillante y oscuro. La mano del hombre acciona la llave del gas. Debajo de la sartén costrosa y quemada, la llama, con su delicadeza celeste, se reduce.  
El rostro de la mujer, de frente, está confirmando:  
—Sí en la ventana de ustedes había luz. Quiere decir que él estaba ahí.  
El hombre avanza hacia el baño. Su mano izquierda dobla el puño derecho de la camisa.  
Empuja la liviana puerta del baño, ¡pero queda con la palma en alto, adherida a la puerta, el cuerpo a medio entrar!  
Ve a la esposa sentada en un banquito, de espaldas, callada, y a la mujer de arriba en la bañera, con el pelo tostado que flota en el agua, casi cerca de la cara congestionada y caída.  
Todo es ahí adentro como una congoja estática (202).

Este fragmento describe un momento en el que Cecilia se ha quedado sin agua y Ana, su vecina, le ofrece el baño de su departamento de planta baja para que aquella pueda refrescarse. Ana aprovecha la ocasión y a modo de confidencia le revela a Cecilia que, en su ausencia, Julián estuvo en su departamento con otra mujer. Mientras Di Benedetto desarrolla esta escena, intercala el relato de la llegada del marido de Ana a su

---

<sup>8</sup> Julio Premat, Prólogo, A. Di Benedetto, *Cuentos completos*, Adriana Hidalgo editora, 2009, Buenos Aires, p. 15.

casa y el modo en que éste perpetra su callada intromisión en la escena que tiene como protagonistas a las dos mujeres; momento en el que puede ver por la rendija de una puerta la figura de Cecilia desnuda, en la bañera de su casa. Di Benedetto crea tensión y suspenso intercalando, a modo de un vertiginoso montaje, una escena con otra, sin previo aviso. De este modo coloca al lector en una suerte de vorágine de sucesos.

Con gran destreza Di Benedetto describe a sus personajes desde su conducta, desde la observación de sus actos y no desde su psicología. Esta técnica es llamada behaviorismo, Bajarlía la explica así:

Renuncia a la introspección psicológica y a la descripción del hombre desde adentro para tomarlo como entidad sobreentendida desde el lado de la acción. Realiza lo que se llama el behaviorismo o conductismo cuyos juicios de valor se dan a través del comportamiento, de las reacciones objetivamente observables.<sup>9</sup>

El propio Di Benedetto aclara esto desde el principio, ya que en la edición bilingüe del cuento publicada en 1958 en Mendoza, el autor deja constancia de su técnica en una breve introducción que titula como “Declaraciones del autor”:

“Declinación y Ángel” está narrado exclusivamente con imágenes visuales —no literarias— y sonidos. Fue concebido de modo 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.<sup>10</sup>

De esta manera, permite que el lector pueda ir descubriendo la personalidad de los protagonistas desde los hechos más simples y cotidianos. Así nos muestra a Cecilia como una mujer sofisticada en su imagen, a la que muchas veces elige mostrar desde los objetos, o casi como si ella misma fuese un objeto que adorna la escena:

Chorrillos blancos de la flor del baño. Los ojos de Cecilia bañados por la lluvia, entrecerrados, para no anegarse, se levantan a ver. Los chorrillos se afinan, amenguan. Últimas gotas.  
Manipuleo violento de las llaves.  
Zuecos de madera que van dejando rastros de agua por el camino de baldosas que antes recorrieron las piernas de la sirvienta.

---

<sup>9</sup> Juan Jacobo Bajarlía, art. cit., p. 66.

<sup>10</sup> Di Benedetto, A. (1958), *Declinación y Ángel*, Ediciones bilingües de la Biblioteca pública Gral. San Martín, Mendoza, Argentina.

Espaldas de Cecilia, donde desciende una gota de agua, que reduce su impulso a cierta altura y luego se suicida en la carrera de la cintura abajo (200).

Descubrimos la realidad de Cecilia. Es una mujer sola, que se siente fracasada y está entregada a un amor que no la completa, Julián, quien es parte del triangulo amoroso. Por un lado éste tiene una esposa oficial, y por otro a Cecilia, también “oficial” pero como amante. Este hecho es público para su empleada doméstica y para sus vecinos también. Ana, la madre de Ángel conoce a Julián, y hasta hemos observado en un fragmento citado anteriormente que ella es quien pone en conocimiento a Cecilia de los movimientos de Julián en el departamento durante su ausencia. Cecilia sabe que ha sido engañada por su hombre porque primero se lo cuenta su empleada y luego lo confirma su vecina. Un fragmento que trasluce el descontento de ella es cuando llega a su casa, donde se la muestra abatida por la confirmación, pero al ingresar en su departamento encuentra a Julián:

Se adelanta con precaución. Queda en el vacío de la puerta con una mezcla de desconcierto, rabia, quebranto y satisfacción.

Ahí está su hombre. Ostensiblemente: los brazos abiertos y una exclamación:

—¡Venga aquí esa muchacha!

Los ojos derrotados, el sacudimiento de cabeza de la desesperación de Cecilia.

Los brazos del hombre fuerte se extienden a lo largo del cuerpo; las piernas abiertas y los pies firmes en el piso, como a la espera del vuelco de ella que no se produjo (203).

Las imágenes que nos presenta Di Benedetto son clarísimas, no se escucha un sonido, no hay diálogo, sólo la exclamación de Julián, pero la escena lo dice todo por sí misma. No hay dudas de que el fuerte es el hombre y que ella es una pobre mujer devastada. El relato también nos lleva a pensar que esta situación podría suscitar una venganza por parte de ella, en parte estaría sugerida por ese detalle de “rabia y satisfacción” que se describe en su rostro, quizá por haber tenido acceso a la verdad. No obstante, avanzando en el texto tenemos nuevamente una imagen desoladora de la mujer a la que encontramos dándose bríos a sí misma para seguir adelante con su vida. Para hacerlo utiliza una de las pocas frases (mínimamente modificada) que salen de la boca de Julián en todo el relato:

Cecilia está desnudándose, sentada en la cama.  
Observa el espejo del tocador: el pedazo de espejo que recorta el busto declinante.  
Boca de sonrisa amarga y triste, la suya, que remeda:  
—“¡Venga aquí mi muchacha!”  
Inmedido tiempo de silencio, con la soledad del busto reflejada en el espejo (208).

La falta de agua en el edificio es una de las formas que Di Benedetto elige para transmitir al lector una situación agobiante. La tensión va creciendo en el relato y lleva las acciones hasta el límite, pero, por momentos, en una especie de meseta narrativa, transcribe situaciones como la que citamos a continuación, la que nos brinda una descripción que transmite cierta normalidad cotidiana:

El plomero desciende por la escalera de la calle.  
El niño baja por un caño de desagüe. Apoya un pie en la ventana que da a la cocina de su hogar. Salta al alfeizar. Enfrenta el interior. Cocina vacía de gente. Se vuelve. Ahí está el hombre. Rostro alegre del niño.  
—¡Papá, aquí estoy! ¿Llegaste?  
La voz levanta del asiento a la madre, acá adelante, y en el fondo hace erguir la cabeza de Cecilia. En la superficie quieta de agua azulina, a la altura del busto tostado, cae una gota, una sola gota.  
Dos manos de trabajador desnudan una servilleta que descubren la forma de dos platos puestos boca contra boca. El obrero, sentado en el borde de la acequia, pone los platos sobre las piernas y destapa su comida (202-203).

Estas situaciones de normalidad son escasas, más bien, podríamos decir que hay tensión en todo el relato y una extraña sensación de que algo malo puede suceder. Por ejemplo, la insistencia de Ángel en subir a lo más alto del edificio para remontar su barrilete, o la recurrencia del vecino de planta baja monitoreando constantemente a Cecilia, quejándose y enardecido por sus acciones, por los pedidos de ésta, por los ruidos que hace, contribuyen a un clima insano en una tarde de verano. Así, los personajes van transformándose y de tener una apariencia normal llegan a desencajarse totalmente. De este modo se generan situaciones peligrosas.

Como el anticipo de lo trágico, vemos una secuencia que muestra cuando Julián regresa de una salida con Cecilia. Momento en que vuelven al departamento de ella luego de haber conseguido un acercamiento, luego de “reconciliarse” en una cena de lujo en el Casino:

Comedor de lujo visto desde lo alto y de ahí, si se desciende a una mesa determinada se encuentran las manos de Cecilia entretenidas en los pliegues de una servilleta. En el campo visual donde se hallan esas manos están también las copas —cristal transparente y verde tallado y con aplicaciones plateadas— y sobre una de ellas se posa el pico castaño de una botella de delgado cuello, que vierte cautamente su contenido rubio y se retira.

Parte el mozo y a sus espaldas queda la mesa con Cecilia y Julián. Julián sonrío brindando en el aire; Cecilia, tras su copa apenas levantada sonrío a su vez con un aire de aceptado sacrificio (210).

Mientras esto sucede el joven del tren llega a la casa de Cecilia con una caja de bombones que había prometido le llevaría. Al no encontrarla, se la deja a Ángel. Lo que sigue es una sucesión de imágenes que nos muestran a Ángel sentado al pie de la escalera escribiendo una nota sobre un papel mientras come algunos bombones, y a Cecilia con Julián, apostando y ganando en la ruleta:

Sentado con las piernas abiertas, estira el papel en la baldosa.

La bolilla corre desfalleciente el último tramo, tropieza, salta, arriba, agoniza, se inserta en una ranura —el 12— y se deja llevar por la calesita taraceada de rojos y negros. Todas las cabezas dan vuelta con el giro de la rueda.

En una escena sin sonidos, Cecilia ve que Julián, gozador exuberante, levanta la mano extendida como marcando un nivel de acumulación o ganancias. Ella lo celebra con bondad, sin abrir los labios. Él recoge el gesto y lo agradece con un beso al aire.

En el suelo, con el papel entre las piernas, Ángel termina de escribir (215).

Con este montaje intercalado que muestra dos escenarios diferentes pero simultáneos, el autor contribuye a crear un clima de suspenso; de este modo, anticipa con escenas de aparente calma y normalidad situaciones que se tornarán violentas. Como decíamos al regreso de Julián y Cecilia al departamento de ésta, el hallazgo de la caja de bombones que deja el joven del tren a Ángel, y que cuidadosamente el niño deposita frente a la puerta de Cecilia con una nota que dice: “Cecilia: Se los traje su hermano. Me dio tres a mí. Ángel” (217), provoca en Julián una repentina violencia. Sabe que Cecilia no tiene hermanos y esto lo desencaja. El hombre engañador se siente traicionado y reacciona violentamente sacudiendo a la mujer y confesándole algo que ella no espera:

...una mano la alcanza de súbito y le estruja el vestido a la altura del escote:

—¡Mentime, también!

Tras el reto, la sentencia, pausada:  
—Es lo único, ¿sabés?, que me faltaba para decidirme (217).

Julián amenaza con dejarla, la maltrata, la zamarrea, la golpea con un puño en la sien y la deja tendida en la puerta de su departamento con el vestido desgarrado. En ese momento, el vecino de planta baja se encuentra sacando la basura y, sin quererlo, es testigo de estos hechos al percibir la violenta partida de Julián. Esto provocará sucesos que precipitarán el final de la historia. Hechos que se tornarán confusos, llenos de decisiones equivocadas y apresuradas, y de futuros arrepentimientos.

El desenlace comienza cuando el vecino encuentra a Cecilia tendida en el piso, con el vestido desgarrado y en el que a través de la rotura puede verse el busto de la mujer. Al verla en ese estado decide asistirle, la toma en brazos y la ingresa a su departamento: “El seno desnudo se halla tan cerca de su rostro que el aliento del hombre jadeante puede humedecerlo” (219). El hombre siente el perfume de Cecilia y se excita, y a pesar de lo extraño de la situación Di Benedetto prepara un terreno para el erotismo, para que el vecino se deje llevar por sus fantasías. Entran al departamento de Cecilia y, aprovechando las circunstancias y percibiendo el deseo en su vecino, ella intenta utilizarlo como la herramienta para vengarse de Julián. Esto desencadena una serie de hechos de dudosa ética, en los que Cecilia ofrece a su vecino “algo” a cambio de su ayuda, así, aprovechándose de él, le insinúa: “Ganaría... lo que usted desea” (220). Es asombroso cómo todo se va deformando en la trama; la aparente tranquilidad de un condominio pasa a estar dominada por las pulsiones y los sentimientos irracionales de sus habitantes. A pesar de estas decisiones, tanto en el hombre como en Cecilia se produce una lucha interna y un cuestionamiento moral. Sin embargo, él opta por seguir adelante y baja hasta su casa a buscar su revolver, mientras que Cecilia reflexiona sobre su equivocación y, arrepentida, no vuelve a abrirle la puerta a su vecino.

Este otro triángulo, aunque es bastante raro por su concepción, tiene como protagonistas masculinos a Julián y al vecino. Ellos no se disputan el amor de Cecilia, ellos la toman como objeto. Quizá por eso Di Benedetto se haya empeñado tanto en “cosificar” la imagen de Cecilia, es decir, describirla a través de lo que se puede ver de ella: su vestido, sus zapatos, la imagen que entrega al espejo o cómo las gotas de agua de la ducha recorren su cuerpo. Y nunca revela sus pensamientos, salvo por aquellos mínimos comentarios y gestos en los que el lector puede advertir su infelicidad. Cecilia está arrepentida de la desfachatez de ese acto insensato que acaba de cometer. Trata de salvar su

error no abriéndole la puerta a su vecino. Trascibimos aquí las últimas líneas de este párrafo, cuando el vecino, simulando haber ido a buscar el arma, regresa a golpearle la puerta en la noche:

La fricción del cristal llega al lecho: Cecilia se crispa (dientes que se torturan), se estremece y enseguida sacude la cabeza a uno y otro lado, con vigor, como negando, como negándose; corta unos gemidos que apuntan, y se confía a un llanto de muchísima pena.

El hombre, con el fracaso de su figura, que físicamente pareciera haberse vuelto miserable, de la cabeza gacha saca una mirada hacia arriba: otra puerta, con la letra D pintada. La vista recorre el muro y da con la llave de luz del descansillo. El hombre se acerca.

En la penumbra, contra el rincón de una puerta, queda acurrucado un hombre. De cerca se le oye:

—Cecilia... Cecilia

Un tiempo sin cambios.

—Puede abrir: soy yo... Cecilia... Señora (222).

Al día siguiente, en el edificio la vida sigue con una aparente normalidad. El ojo narrador hace un recorrido que va desde la terraza a planta baja, como si éste estuviese montado en una grúa que le facilita moverse de un lado a otro rápidamente. Nos provee de sugerentes cuadros, visiones parciales de la cotidianidad, esas imágenes incompletas que Di Benedetto entrega para que el lector pueda completarlas:

En diagonal, el busto del obrero, con la atención succionada por la soldadura. La frente se moja de sudor; por debajo de la gorra se cuelga un chorrito. Parpadeando mira el sol que arde en blanco y pareciera superponer imágenes de discos blandos y flotantes.

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.

[...] Ollas de panza celeste, lecheras y jarros de frío aluminio, espejantes de agua, ocupan la pileta. La mano de Ana retira una botella y agrega agua a la cafetera que vaporiza sobre el fuego (222-223).

“La frente se moja de sudor”, “el sol que arde en blanco”; el autor pone énfasis en el calor y los impulsos que el clima provoca. Configura un escenario agobiante, como en todo el texto; se vale de mini secuencias, pequeños “actos” extraídos de las acciones de los personajes, y las transforma en mínimas postales de su personalidad.

Para cerrar esta historia Di Benedetto elige darle al relato la categoría de una película de aquellas en la que los hechos se precipitan hacia un trágico final. Todo co-

mienza cuando Cecilia le pide a Ángel que le alcance agua nuevamente; el niño, el interlocutor de la familia dice: “—Más agua. Para tomar. Tiene sed. La otra era para lavarse” (224).

El niño lleva el agua y, a la vez, le pide al padre su barrilete, para poder remontarlo porque hay un poquito de viento. El padre le concede su voluntad pero se inquieta por una música que repentinamente baja desde lo de Cecilia. Esto provoca que el hombre suba velozmente al departamento de aquella. Di Benedetto muestra aquí a un hombre trastornado, que también se violenta al igual que Julián. El hombre encuentra que la puerta de Cecilia está abierta, entra, la sorprende y luego la acorrala en su propio departamento. Hasta aquí parece evidente que el vecino de planta baja, a juzgar por sus actos, quiere pedirle a Cecilia alguna explicación, pero de una manera un poco violenta. Al traspasar los límites de la vivienda de Cecilia, el hombre traspasa los propios, se descontrola, no está pensando lo que hace.

Lo que sigue es una sucesión de imágenes que completan diferentes planos que elige el escritor para llegar hasta la trágica escena final. Secuencias simultáneas, que dan una visión sintetizada del estado de las cosas, cuadros que nos ayudan, por fin, a descubrir quién es quién:

El hombre con un arranque poderoso enfila al dormitorio.  
[...] Cecilia circula por detrás y alejada de él, hacia el living-room.  
Él la oye, salta en redondo y la conmina:  
—¡Ni un paso más!  
Sin moverse, sin verlo, Cecilia corta la carrera, pero enfrente tiene la ventana y se vuelca de bruces sobre el marco.  
Por la inclinación brusca de la cabeza, capta un velocísimo paso: arriba, el niño-un barrilete naranja; abajo, en el fondo, Ana y su cepillo de piso que avanza y se retrae. Va a gritar (225-226).

A partir de aquí se alteran las cosas que sobrevendrán en un desenlace trágico. Es así que Di Benedetto comienza a mezclar fragmentos cada vez más cortos, en una frenética edición de “imágenes” que anticipan la fatalidad: “El niño está saltando —allá abajo hay un vacío—, de su techo al otro, más encumbrado, de zinc, de dos aguas” (226). Simultáneamente, Cecilia le pregunta a su vecino si está armado; él miente y le dice que sí: “Los dedos de Cecilia aprietan con mayor fuerza la ventana. Sin embargo, la cabeza, dada al aire, permanece erguida y orgullosa” (226). Sin dudas Cecilia retoma el plan para vengarse de Julián, es capaz de entregarse a su vecino para conseguirlo, lo que la desencaja y comienza a alentar a Ángel a que siga remontando más alto su barrilete, aún a costa del peligro al que expone al niño. Las imágenes siguen pasando verti-

ginosas, y encontramos al plomero gritándole a Ángel para prevenirlo del peligro. Él es el único que toma conciencia de la situación en la que se encuentra Ángel. Le grita: “No estás firme, un tirón te puede voltear” (227). Mientras Cecilia, en contraposición, le grita: “—¡Arriba, Ángel! ¡Más alto!” (227). El estímulo de Cecilia provoca a Ángel, que se deja llevar y se olvida del peligro.

A la vez, el padre del niño está extasiado, mira las piernas desnudas de Cecilia: “El hombre de abajo se echa al suelo. Se arrastra con la fiebre de alcanzar esas piernas de mujer. Excitada y contenta, Cecilia replica al trabajador. —Déjelo no tenga miedo. Él puede. ¡Es un Ángel!” (228).

Podemos imaginar esta escena caótica llena de tensión, con advertencias y gritos, con sensaciones extremas, tanto las del niño remontando su barrilete a lo más alto, como las del padre o Cecilia, que está entregada a lo que está pasando, al despropósito que significan los actos que están llevando a cabo todos ellos.

Finalmente en los últimos párrafos, al contrario que en los anteriores, cambia la velocidad de las imágenes y comenzamos a tener la sensación de estar viéndolas ralentadas, es decir, como si Di Benedetto hubiera optado por incluir una cámara lenta:

Un grito de Cecilia queda como inscripto en el aire, y en los oídos del niño choca con un gemido de furia del plomero:

—¡Señora, lo mata!

La criatura se estremece y... arriba, de improviso, el círculo de palomas se inclina y todo es blando e inestable y el mareo, que viene a los ojos y los pone aguachentos... el cuerpo se afloja y mansamente se entrega al plano inclinado de las chapas de zinc. Un momento se desliza así, sin voluntad, pero de pronto las manos reaccionan y tientan un último e imposible asidero.

[...] Ángel mira: debajo una terrible profundidad lo absorbe. ¡Grita!  
¡Grita desde muy adentro! (228-229).

Mientras esto sucede Cecilia y su vecino luchan en el suelo, hasta que el grito llega a sus oídos. Allí se paraliza el tiempo, mientras al grito de “¡Soy culpable!” el padre de Ángel abandona a Cecilia y sale corriendo escaleras abajo. Lo que sigue a este trágico hecho en el cuento es que Cecilia se da cuenta de que Ángel ha caído al vacío y ha muerto. La mujer sólo atina a rezar un Padre Nuestro, mientras “desde el patio profundo comienza a subir, muy delgado, el llanto”. Así, en este cuento, vemos otra de las formas que Di Benedetto utiliza para profundizar en las relaciones humanas, y para mostrarnos estos triángulos de pasiones desgarradas, signados por la violencia y por lo trágico.

### CAPÍTULO III

#### “EL CARIÑO DE LOS TONTOS”. FANTASÍA Y TRAGEDIA EN LOS TRIÁNGULOS AMOROSOS DIBENDETTIANOS.

¿El abismo no es más que un aniquilamiento oportuno? No me sería difícil leer en él no un reposo, sino una *emoción*. Enmascaro mi duelo en una huida; me diluyo, me desvanezco para escapar a esta compacidad, a este atasco, que hace de mí un sujeto responsable: salgo: es el éxtasis.

Roland Barthes, *Fragmentos de un discurso amoroso*.

“El cariño de los tontos” fue publicado por primera vez en 1961, en una edición que llevaba el mismo nombre y a la que se sumaron dos relatos: “Caballo en el salitral” –uno de los cuentos de Di Benedetto más publicados en diversas antologías y recopilaciones– y “El puma blanco”.

El cuento que vamos a analizar es uno de los más extensos de este autor y es también uno de los pocos que describe una postal regionalista de su Mendoza natal. Di Benedetto no solía definir con claridad los espacios que elegía para darle marco a sus relatos que, en general, describen lugares imaginarios o difíciles de identificar. Este no es el caso, ya que el cuento comienza con la descripción de lo que sería un temblor y esto inmediatamente nos hace pensar en un lugar cercano a la Cordillera de los Andes. Di Benedetto también menciona en el cuento un sitio llamado Chacras de Coria, locación que se sitúa en la provincia de Mendoza. El autor eligió este particular espacio para narrar los días de una mujer llamada Amaya, quien es la protagonista principal del cuento. Es un personaje que, de cierta forma, sufre “temblores internos”, lo que podríamos considerar una analogía con la que juega Di Benedetto para no dar lugar a dudas de que la vida de la mujer que retrata es intensa y sus temblores podrían equipararse a los temblores que sufre la tierra en el momento de un terremoto. Como tantos otros personajes creados por Di Benedetto, Amaya es una mujer que dice poco y piensa mucho; tiene una imaginación descontrolada y sus pensamientos, llenos de deseos y de erotismo, la colocan en el centro de la escena. Tiene un esposo llamado Leonardo, un hombre parco y básico que no la hace feliz, un compañero al que, bajo un manto de respeto, desprecia. Él es un típico comerciante de provincia que posee un negocio. La otra integrante de esta familia es la hija de ambos, Suspiros, una niña que parece tener cierto retraso mental, podemos observarlo en este fragmento en el que Amaya le habla a Suspiros:

—¿No te he explicado qué es el temblor? ¿Te acordás de todo lo que rompió cuando eras más chica?

—Sí; pero me olvido, mamá.

Amaya se resigna otra vez a que la hija sea de esa manera (Di Benedetto, 2009: 253).

Del relato también emergen dos personajes con cierto peso en la historia: la Colorada, hermana de Amaya y Cataldo. Ellos son los “tontos” de este cuento. El narrador nos muestra que estos personajes tienen una relación de noviazgo simbiótica; entre ellos, el entendimiento es profundo. Ambos tienen cierto retraso mental, algo que en el caso de la Colorada se ve acrecentado por la pérdida de una hija que no vivió. Algo que transmutan estos personajes es la libertad con que viven; condición de la que, como veremos más adelante, carece Amaya.

Como decíamos al comienzo, Amaya es una mujer que está anhelando situaciones y “temblores” que la saquen de la monotonía con que transcurren sus días, de la “chatura” de una vida matrimonial provinciana. Desea fervorosamente que se produzca un cambio y vive buscando situaciones que la corran del hastío que siente. Espera que los temblores naturales de la tierra provoquen una modificación, tanto en el entorno que la rodea como en su vida interior, a tal punto que no le inquieta que estos temblores la lastimen: “Que me lastime, que destruya todo, todo” (253). Esto en parte se debe a la infelicidad en su matrimonio, en el que pareciera que el único vínculo que la mantiene unida a su esposo fuera su hija. Leonardo es un hombre celoso, aquel que la ha sumido en la monotonía, que ha censurado sus fantasías y ha quemado sus libros y novelas, pero que, a pesar de esto, le concede como único entretenimiento la salida de los domingos al cine. El narrador revela que Leonardo ha descubierto las fantasías que tiene su mujer, y lo muestra utilizando recurrentemente la frase: “Él sabe por qué”. Es claro que el esposo sabe que Amaya no tiene una vida sosegada, una vida más parecida a lo que podría esperarse de una típica ama de casa provinciana; y sabe que Amaya no está conforme en su matrimonio. Esto hace que él, de alguna manera, la controle, aunque —como veremos a lo largo del relato—, esto será imposible.

Amaya busca de muchas formas salir del hastío que le produce su matrimonio, y así, encuentra momentos, como la hora de la siesta, para recorrer el negocio y allí buscar nuevas sensaciones que puedan sustraerla del aburrimiento en el que está sumida. En su secreto recorrido por el negocio puede transformarse en una mujer coqueta, en lo que ella verdaderamente quiere ser, una mujer atractiva, deseable:

En la siesta el marido vuelve al lecho. Entonces a ella le gusta el negocio, porque está sombreado, vacío y fresco, porque las puertas permanecen cerradas a los compradores. Dos horas de silencio, de no estar con nadie. Le agrada la mercadería nueva. Probarse todos los zapatos de su número, oler las cajas de polvo, aflojar el tapón de cristal de los frascos de perfume, aspirar profundamente las colonias fuertes que usan los hombres... (255).

Hurga en el rincón del dependiente del negocio en búsqueda de “la revista deportiva, con atletas musculosos y jóvenes” (255). Esto se debe a que su marido, como decíamos anteriormente, le ha quemado todas sus novelas. Es evidente que Amaya tiene en su interior un gran espacio para la fantasía y para el erotismo. Esta mujer, de alguna forma, busca provocar no sólo “temblores” en su persona, sino que, quizás inconcientemente, necesita confesar sus deseos más íntimos. Por momentos podemos encontrar fragmentos en los que Amaya, sin ser muy consciente de la situación, manifiesta sus deseos, sin siquiera darse cuenta que los está revelando a su marido. Veamos este fragmento en el que claramente ella, en una charla con él, se deja llevar y dice más de lo que quisiera. Esta es una conversación donde Amaya le cuenta a Leonardo algo que leyó en el diario, pero luego se arrepiente. Ella ha leído una noticia acerca de la muerte de un joven de 31 años en Buenos Aires, llamado José Luis. Alguien que nunca conoció, pero que repentinamente se transforma en un enamorado imaginario que ocupará, a lo largo del relato, gran parte de sus fantasías:

—Treinta y un años... Pudo estar acá, algún verano. Pudimos verlo, vos y yo, cualquiera pudo verlo y nadie podría decir que se iba a matar. [...] Esto es lo importante: el misterio de la muerte de un muchacho de 31 años. —Su voz se hace íntima y concentrada—: Es hermoso...

El marido se fastidia:

—¡Qué palabra tonta!

La mujer pierde pie, sorprendida, porque le han quebrado el tono:

—¿Cuál, qué he dicho?

—Eso: hermoso. Y es muy sonso.

Amaya lo mira, mansamente contrariada. Siente que dentro de sí se desintegra toda la fuerza de la tarde, toda la vehemencia del diálogo de sobremesa. Enmudece y sus labios se ablandan, porque de improviso ha comprendido que no debe ostentar a José Luis fuera de ella (257).

José Luis, su amante imaginario, el que en todo momento llevará como un tatuaje en su corazón o como la señal de algo que ella deseaba y que siente ha perdido, le pertenece y ella a él. Si pensamos en que Amaya nunca conoció a este hombre sería

ridículo ubicarlo en ese lugar, pero la imaginación de esta mujer no tiene límites y llevará a ese amante imaginario hasta un lugar insospechado. Comenzará percibiéndolo como aquel terroncito de azúcar que disolvía en el agua que endulzaba para Suspiros:

No sabe por qué; pero sin buscar comparaciones se ha puesto a recordar el terroncito de azúcar que disolvía en el agua para Suspiros, cuando Suspiros era muy niña. Percibe así disuelto, en su interior, como una dulzura, el recuerdo de ese José Luis que ella no conoció (257).

Amaya, este personaje creado por Di Benedetto, se asemeja a dos personajes muy famosos de la literatura. Por un lado, podríamos compararla con el clásico personaje de Madame Bovary, una mujer desencantada por la vida que tiene, en constante búsqueda de emociones fuera de su hastío matrimonial. Jimena Néspolo en la biografía que desarrolló sobre Di Benedetto es una de las que describe a Amaya como una “mujer bovarysta”. Por otro lado, también podríamos compararla con el personaje de Don Juan aunque en una versión femenina. Julia Kristeva, en su obra *Historias de amor*, dice de Don Juan: “La confesión, de hecho trivial, de que el deseo se nutre del cambio de objeto, bordea aquí un rasgo más particularmente específico a don Juan: la búsqueda de la conquista sin la posesión” (1987: 175-176). Y esta es una característica de Amaya. Ella está en la constante búsqueda de sensaciones que la sacudan de alguna manera y que la alejen de su aburrimiento crónico, pero esta búsqueda se centra en una conquista que no llega a ser posesión, ella no concreta su fantasía, sino que se retroalimenta permanentemente de un deseo, con una forma de erotismo que George Bataille denomina “erotismo del corazón”. Bataille establece una diferencia entre el erotismo de los cuerpos y el erotismo del corazón, y lo hace de la siguiente manera:

El erotismo del corazón es más libre. Si bien se distancia aparentemente del la materialidad del erotismo de los cuerpos, procede de él por el hecho de que a menudo es sólo uno de sus aspectos estabilizado por la afición recíproca de los amantes. Puede estar enteramente desprendido de esa afición, pero entonces se trata de excepciones como las que tiene en reserva la gran diversidad de los seres humanos. Lo básico es que la pasión de los amantes prolonga, en el dominio de la simpatía moral, la fusión mutua de los cuerpos. La prolonga o es su introducción. Pero para quien está afectado por ella, la pasión puede tener un sentido más violento que el deseo de los cuerpos (Bataille 2009: 24).

Quizá para Amaya ese sentido sea el de la transgresión. Ella irradia una constante provocación. Viaja al centro de la ciudad y allí se pasea con la intención de provocar a los hombres, no de una forma explícita, pero con la necesidad de que los hombres se fijen en ella.

De este modo, a lo largo del relato, Amaya tiene diferentes vinculaciones con otros hombres y de allí surgen diversos triángulos amorosos. Algo particular en ella es que, a pesar de involucrar su cuerpo en la búsqueda de nuevas pasiones que pongan a flor de piel toda su seducción, logra acercarse a algunos hombres que la miran o que se fijan en ella pero no llega a entregarse a ninguno de estos. Esas búsquedas, esos momentos de transgresión la confunden: “Vuelve de la ciudad alucinada, pero insatisfecha. Alguien le ha dado un número de teléfono. ¿Por qué accedió a escucharlo? Procura olvidar el número, no obstante, las cifras persisten” (259). En el relato no se conforman vínculos que podríamos clasificar como una relación de amantes o como una clásica infidelidad. Algo detiene a Amaya antes de que esto suceda, y, en verdad, el inexplicable motivo sería la fidelidad que ella tiene para con su amor imaginario, José Luis. En este sentido, en el sentido de una entrega sexual, Amaya es una mujer atrapada en sus absurdos delirios de enamoramiento, y que, en cierta forma, envidia la libertad que tienen la Colorada y Cataldo, quienes parecerían vivir su sexualidad naturalmente. La Colorada y Cataldo imaginan —o, en realidad, tienen la seguridad— de que ellos “se juntan y hacen moscas”, una particular visión de lo que podría ser un encuentro sexual entre estos “tontos”. De alguna forma el título del cuento refiere más a la libertad de estos personajes que a Amaya misma, a pesar de tener un mayor protagonismo en esta historia. En el fragmento que sigue podemos ver lo que mencionábamos y veremos cuánto le molestan las moscas a Amaya y, por el contrario, qué importancia les da la Colorada:

Amaya se reprime y deja de soplar flit. Teme. Teme que se acuerde de la hija que no vivió. Teme que la Colorada se distraiga de su fantasía que no daña: que es la madre sólo de las moscas, porque una le entró por la nariz y se quedó en la cabeza, y ahí cría, y de ahí nacen todas las moscas del pueblo. Y cuando los muchachos le preguntan qué hace con el Cataldo, responde con limpia naturalidad: “Hacemos moscas” (258).

Como acostumbraba hacer en muchos de sus escritos, y de un modo que constituye un estilo característico del autor, Di Benedetto presenta el relato en mini secuencias que, cual rompecabezas, van armando la trama. Da un respiro al lector para que vaya

acomodando las ideas que le surgen de la lectura de estos períodos cortos, que hacen sumamente sugestivo el argumento, y que lo llevan a la reflexión y le generan interrogantes, como ya hemos visto en los relatos anteriores. Aplicando diversos ritmos a la historia, crea los climas y la conduce hacia el desenlace. Di Benedetto siempre espera la participación activa de quien lee sus escritos.

En el cuento, Di Benedetto describe situaciones triviales de una familia provinciana. Amaya es un ama de casa pero tiene mucho tiempo libre, no sabe qué hacer con su vida entonces busca emociones fuera de su ámbito familiar, y es tan profusa su imaginación que logra encontrar en la cotidianeidad oportunidades para experimentar nuevas sensaciones. Por un episodio sucedido en el negocio de su marido, encuentra una excusa perfecta para dejarse llevar y entregarse a sus fantasías. Sucede que en una visita del veterinario del pueblo al negocio, el perro de éste ataca al gatito de Suspiros, no llega a lastimarlo, pero este hecho provoca que, a modo de disculpa, el veterinario termine ofreciéndole de regalo un cachorrito. El hecho de que Suspiros tenga una nueva mascota no convence a Amaya, pero excita mucho a la niña y a la Colorada. Sin embargo, rápidamente Amaya evaluará este acontecimiento como la posibilidad de encontrarse de nuevo con el veterinario, a quien anteriormente había cruzado en la ciudad y con el que había tenido un contacto visual intenso. Así la mujer entonces apurará la decisión y decidirá ocuparse personalmente de pasar a buscar al cachorro ofrecido.

En esa ocasión en la casa del veterinario, Amaya utiliza a la niña a modo de oráculo, ella no quiere tomar la decisión, sabe que esto puede provocar situaciones que ella ansía pero que no sabe si puede enfrentar, a la vez que se siente tentada por experimentar:

Interroga a Suspiros, con preguntas de doble fondo, porque en ese momento hace de la niña su oráculo:

—¿Te gusta? ¿Entramos? ¿Nos decidimos?

Suspiros contempla largamente el jardín resguardado por tejido de alambre. Dice sí con los labios y la cabecita, y cree necesario expresarlo de modo más completo:

—Sí, me gusta.

El oráculo ha respondido, Amaya siente que adentro le crecen la confianza y la esperanza (263).

Luego nada saldrá como esperaban. Amaya y Suspiros no encuentran al veterinario en su casa, en su lugar hablan con la madre de éste que les informa que ya no tienen más cachorros. Sin embargo, Amaya se promete volver, con el pensamiento o la

excusa de sentir que se ha equivocado de casa y que nada de eso puede haber sido real. Ella esperaba ver al veterinario, algo que no consigue, pero que a pesar de ello no logra desanimarla. El veterinario, al enterarse de que la mujer y la niña habían pasado a buscar el cachorro, se acerca al negocio y le deja de regalo a Suspiros un cabrito que luego el padre entrega a su hija y ella recibe con alegría. Amaya, en cambio, queda sorprendida por esto. Y motiva que la mujer se acerque al negocio para mantener una breve conversación con el veterinario que todavía se encuentra allí. Gandolfo Gildas Romano, tal el nombre de este veterinario, es un hombre que tampoco está muy contento con su vida, que ha tenido expectativas acerca de su profesión que no ha podido cumplir y siente alguna frustración por ello, como también por estar trabajando en el matadero. En esa conversación, Romano (así prefiere llamarse, Romano a secas) le cuenta que ha traído unos monos y le ofrece a Amaya la oportunidad de conocerlos junto con su hija y con algún otro hijo si ella lo tuviera. Es claro que esta invitación se debe a que él también siente atracción por Amaya. Transcribimos aquí el fragmento del diálogo en cuestión:

—¿Ha visto monos vivos?

—Claro, en el zoológico, en el circo...

Él se contraría, procuraba ofrecerle una novedad. Pero insiste:

—Ayer he traído dos, puede llevar a la nena.

Se interrumpe y luego, de un modo terco, ofuscado, plantea:

—Si tiene otro hijo, que venga también.

Amaya persevera en su tranquilidad.

—No tengo otro hijo.

Él cabecea, pestañando, tomándose tiempo para asentir, porque ha querido entrar en la intimidad de Amaya y tiene adentro un tumulto de cosas. Amaya lo sabe (270).

Al irse el hombre del negocio, Amaya reflexiona acerca de la actitud de aquel, lo considera un hombre desesperado. Mientras su marido sigue haciéndole comentarios del veterinario, ella no lo escucha: “Amaya piensa ante este desesperado: no docilizarlo, no hacerlo como los demás. Que no sea un resignado. Y envolverse, dejarse envolver por la desesperación apasionada de él. Quemarse, quemarse. Pero... ¿él lo merece? ¿Él la toma en cuenta?” (271).

Finalmente, ella va a su encuentro, pero acompañada de Suspiros y la Colorada. Ella y Romano charlan trivialmente, y él le cuenta el significado de sus dos nombres, le dice que Gildas significa “dispuesto al sacrificio” y Gandolfo “guerrero valiente”. Este es un detalle que Di Benedetto introduce solapadamente y que no deja de ser llamativo. Nombres fuera de lo común que cobran un significado relevante para Amaya:

...Amaya se repite: “Dispuesto al sacrificio, dispuesto al sacrificio...”.  
Y ya no piensa en Gildas, ni en Romano, y dice, se dice dulcemente:  
“El dispuesto al sacrificio, José Luis, al sacrificio dispuesto...” (272).

Amaya siempre está pensando en José Luis, es su amor imaginario, y lo traslada a cada contacto que tiene con cada hombre que no sea su marido, busca en ellos a José Luis, tiene una tremenda obsesión con ese hombre al que jamás conoció. José Luis es quien verdaderamente forma parte del triángulo de esta historia, mejor dicho, del que tiene el mayor peso en el relato. Todos los demás hombres que aparecen son, para Amaya, un vehículo para llegar hacia José Luis, hacia el sentimiento que ella tiene por ese desconocido que ha decidido transformar en su “amante”.

En el encuentro, Romano lleva a las mujeres y a la niña a conocer los animales que tiene en su casa, pero pone una especial atención en Amaya a la que, en un momento de distracción de la niña y la Colorada, toma de la mano y la aleja de ellas: “Amaya obedece y a la vez mira buscando a la hermana y a la hija, para controlarlas, por si la controlan”, a la vez que mira las manos de Romano y piensa: “Amaya mira esas manos, no la asustan. Podrían ahogarla a ella. En ciertas circunstancias, tal vez, lo admitiría” (274). En el texto podemos advertir una cierta pulsión que Amaya tiene con la muerte, como una vinculación del acto sexual con la muerte. Por un lado piensa en José Luis, que se ha ahorcado, que estuvo “dispuesto al sacrificio”; por el otro, piensa en que ella misma estaría dispuesta a morir ahogada por las manos de Romano.

La visita —especialmente de la Colorada— a la casa del veterinario introduce notables cambios en la trama, ya que Amaya, la Colorada y Suspiros logran presenciar allí el acoso de Romano contra un pequeño zorro. Esto las motivará a pedirle al veterinario que lo suelte pero él no accederá, lo que generará, avanzado el relato, consecuencias que lo afectarán.

Al retirarse de la visita el veterinario se insinúa con claridad a lo que ella responde del mismo modo, lo podemos observar en este diálogo:

Amaya toma de la mano a su criatura, que la sigue doblando la cabeza para despedirse de los animales presos.  
La tonta trota detrás, con su vestido verde.  
Donde hay sombra y se respira, entre la galería y las plantas altas que cobijan el jardín, Romano retiene a la mujer tomando su brazo desnudo.  
—Quiero ver con usted una figura de yeso.  
—¿Dónde está? Vayamos, hay tiempo.

Es como decir: no soy arisca, no estoy ofendida.  
—Aquí no, en la ciudad, en el taller.  
—¿Qué taller?  
—Del escultor, se llama Cardona. ¿Lo conoce?  
—No, pero a la ciudad no puedo ir.  
—Hoy no. Mañana, pasado, ¿podrá?  
Busca otra vez el encuentro de los ojos. Sus ojos se comprenden:  
—Sí  
Se ponen de acuerdo. Cierta ómnibus, el día de mañana... (275).

Más adelante en la historia se puede ver que las consecuencias de la visita a lo del veterinario son rápidas y evidentes. La Colorada lleva a Cataldo a conocer la casa de Romano, trepan un muro, entran sin permiso. Se cuestionan soltar a los animales, no admiten que estén encerrados, así, evalúan la peligrosidad de este acto clandestino y, finalmente, deciden liberarlos.

En cuanto a la relación entre Amaya y Romano, ellos logran concretar su encuentro secreto. Lo que sigue es un suceso que va a poner de manifiesto la personalidad de Amaya:

Son las 9 de la noche. Amaya regresa con la cara, el cuello, las manos cubiertas de besos. No vieron la escultura del criollito, no estuvieron en el taller de ningún artista. (...) Amaya siente en la boca, todavía, esa presión húmeda, con un poco de olor a tabaco, que la violenta cálidamente, por ondas sucesivas que no se acaban (280).

Di Benedetto pone tensión en el relato intercalando mini escenas, un recurso que utiliza en muchos de sus cuentos con el fin de dar la sensación de aceleración o precipitación de los acontecimientos. Es así que mientras Amaya hace realidad su encuentro con Romano, simultáneamente, su hija, Suspiros, sale con la Colorada y Cataldo y se pierde. Amaya, al regresar a su casa, nota que ha sucedido algo anormal, y lo primero que piensa es que la han descubierto: “Todavía no imagina la desgracia de nadie en particular, no quiere suponer eso. Se le ha ocurrido otra cosa” (281). Como decíamos se le ha ocurrido que la han descubierto, hasta que piensa en Suspiros. Descubre que ha desaparecido su hija y sale desesperada a buscarla. Es entonces cuando, arrepentida de sus actos, eleva la mirada y dice: “Renuncio a ese hombre. No me tocará más. Yo te prometo. Pero que ella esté viva. Aunque enferma, aunque herida, viva” (282).

Finalmente, Suspiros aparece. Sucedió que, durante la salida con la Colorada y Cataldo, se asustó con un murciélago y se perdió. Amaya, entonces, que ha hecho la promesa de no volver a ver a Romano ensaya un posible dialogo con el veterinario:

Ella le dirá “¿Usted cree en Dios?”, ya que nunca llegaron a tratarse sino de usted, y el negará, porque no puede ser de otra manera: “No, no creo”. Le pedirá que respete sus condiciones religiosas, y él dirá que sí, que puede hacerlo, que puede respetar la fe de los demás. Ese será el momento para explicarle el compromiso, su compromiso, que debe cumplir, porque la criatura le fue devuelta...” (284).

Como algo recurrente en algunos cuentos de Di Benedetto, y como observamos anteriormente en el neorrealismo, movimiento del que el autor ha nutrido su escritura, nuevamente aparece la figura de un niño como un medio expiatorio (en este caso, es Suspiros, en el capítulo anterior vimos que era Ángel), que toma gran importancia en el argumento. Di Benedetto muestra la pureza, la inocencia, la espontaneidad de los niños que, en contraposición, dejan expuesta la figura de sus padres. En el caso de Amaya, ella hace un pacto con Dios, al que le pide intercesión por su hija. Es por ese motivo que Amaya decide no volver a ver a Romano, porque Dios ha tenido piedad de ella y le ha concedido su pedido. Di Benedetto, tanto en este cuento como en “Declinación y Ángel”, coloca fuertes componentes que tienen que ver con lo religioso, con las creencias de sus personajes. Estos terminan cuestionando su moral y arrepintiéndose de sus actos; en el caso de Amaya, en su ruego, propone un “intercambio” para pedir por la vida de su hija. No obstante, Amaya no cesa con sus fantasías, no puede sacarse de la cabeza a José Luis y acomoda las cosas para poder seguir con sus juegos mentales: “José Luis. Sigue con ella, sigue con ella. No se comprometió por él, sino por el otro hombre. No tiene que echarlo de sí. La leche gira sola y lleva la mano y cuchara como si no pesaran. José, José Luis” (284).

En el texto aparecen, además, intercaladas secuencias de diálogos entre la Colorada y Cataldo. Los temas que tratan entre ellos y la manera en que estos se desarrollan muestran con claridad la condición mental de ambos, pero dentro de esa condición ellos se acompañan y todo el relato refleja el sentimiento mutuo de incondicionalidad que tienen el uno para el otro. Lo observamos en la transcripción de un sueño de Cataldo:

Esa noche, Cataldo sueña que su compañera le propone:

—Si tengo que quedarme sola, Cataldo, quiero que me ayudés a casarme.

—Te ayudo Colorada, vos sabés que sí.

—Tenés que decirle, vos tenés que decirle.

Están caminando, sueña Cataldo, detrás del carro que lleva las jaulas, la cama y el baúl del veterinario Romano.

Y Cataldo, que se sueña vestido de soldado, le está diciendo que sí, que la ayudará a casarse con el veterinario que va en el carro (291).

Cataldo toma tan en serio su sueño que al día siguiente, con un “Estate tranquila” que la Colorada no comprende, promete ayudarla. La Colorada no entiende lo que Cataldo habla, sin embargo asiente sin mayores cuestionamientos y acepta la ayuda de este. Esto traerá consecuencias desmedidas por el accionar desequilibrado de Cataldo, que en su alucinación exige a Romano que cumpla lo que ha prometido: casarse con la Colorada. Lleva aquel sueño a tal realidad que termina enfrentándose con el veterinario en un equivocado episodio donde llega a poner en riesgo su vida.

Los personajes creados por Di Benedetto son desmedidos. Esto se puede apreciar en muchos de sus cuentos. En ellos es habitual el desgarró, el desasosiego, las situaciones extremas y hasta a veces absurdas por las que transcurren sus personajes. Cataldo es un joven de 24 años que no ha hecho siquiera el servicio militar debido a su debilidad psíquica y física, y pretende enfrentar al veterinario en un reclamo absurdo, producto de su imaginación, de un sueño de un tonto. Romano, en cambio, es alguien que luego de instalar su criadero ha tenido problemas con la policía por disparar con su escopeta a un intruso.

En cuanto a la ambientación de este relato, Di Benedetto nos brinda una foto del paisaje mendocino al que seguirá agregando postales de la región en cada secuencia del relato: “Piedra y maleza rodean el criadero de Romano, menos por el lado del canal, de bordes frescos con sombra de sauces” (293). No es difícil imaginar el lugar donde ocurren estos desenfrenos pasionales. Ambientes absolutamente campestres, piedras, sauces, pájaros, un criadero; en cada escena, Di Benedetto describe un paisaje inconfundible. Elige un espacio de aparente tranquilidad donde Amaya despliega su imaginación. Veremos que no cesará en sus fantasías, y así, aparecerá Gaspar en su vida, un rbdomante, una persona que tiene la capacidad de descubrir dónde hay aguas subterráneas o metales. Lo conoce en casa de Ignacia (una amiga) y su marido (un funcionario público), gente adinerada y de rasgos conservadores. Ellos, para guardar las apariencias, deciden contratar al rbdomante para que pueda estar atento a la emigración de antiguos agricultores, dueños de pequeñas viñas instaladas detrás de las casas de familia que, debido a la edificación, comienzan a desaparecer y sus terrenos comienzan a ser vendidos por pocos pesos. Pareciera que Di Benedetto, con la inclusión de estos personajes en el relato, quisiera dejar para la posteridad un retrato de la época que describe la de-

vastación de las pequeñas viñas, algo que seguramente vivía de cerca en su provincia y no quería dejar de mencionar a modo de denuncia: “Tierras inútiles, conseguidas con unos pesos, al grueso, por hectáreas; algún día valdrían, algún día se cotizarían por metro cuadrado (296).

En las visitas a Ignacia, Amaya es acompañada por Suspiros. En una ocasión, la niña establece comunicación con Gaspar porque le da curiosidad su nombre:

—Gaspar —dice la niña.  
Y él entorna la cabeza con una sonrisa de bondad como diciendo “Aquí estoy. Te escucho”.  
Pero vuelve al diálogo de los mayores.  
Amaya se tranquiliza. Mira a Gaspar con buena voluntad. “Gaspar —piensa—. Es tan sencillo. Como decir mi nombre, como decir José Luis.” Y nombra mentalmente a José Luis sin retirarse de todo lo que en ese momento la circunda (291).

Mientras Amaya piensa esto, algo que dice Suspiros la hace reaccionar. La niña en un diálogo con Gaspar le pregunta qué significado tiene su nombre:

Amaya interviene como mandada por un presentimiento:  
—No quiere decir nada, los nombres de la gente son nombres, nada más.  
Gaspar la ataja afable poniendo el brazo extendido hacia ella y la palma de la mano como si contuviera un borbotón:  
—Sí. Sí significan... El mío quiere decir “el que custodia el tesoro”.  
Amaya se siente como envuelta en una reiteración: “¡Gildas! ¿Se da cuenta? ¿Y sabe qué significa?”. Teme repetir, teme confundirse. La enardece esa posibilidad.  
“Sin embargo, es diferente”, quiere convencerse. Y trata de estar en los demás (291).

Acercándose al final, Di Benedetto resalta con más intensidad el problema existente en el matrimonio de Amaya y Leonardo. Esto se desencadena porque Ignacia le pide a Amaya que en su ausencia le eche un vistazo a su casa. Por un lado, a Leonardo no le agrada que Amaya cuide la casa del matrimonio; por el otro, ella, al querer justificar la ayuda que le brinda a su amiga, le dice que en la casa está Gaspar, pero rápidamente se da cuenta que eso es algo que no debía decir. Algo notorio es que a lo largo del cuento Amaya siempre pareciera cometer actos involuntarios que terminan poniendo en evidencia sus actitudes ante su esposo, como si ella jugara con esto inconcientemente, con estos “temblores” que activan su adrenalina y que la preparan para continuar con su juego:

Amaya incurre en una ostentación de la que no se da cuenta: esas tardes lleva zapatos bajos y faldas anchas. En cada ocasión supone que, si él está, caminarán mucho, por el camino que sale de la villa y bordea la falda de los cerros. En realidad, nunca van más allá de los eucaliptos que forman el vasto fondo de la propiedad (297).

Amaya disfruta pasear con Gaspar, se siente liberada, olvida su tediosa vida y se entrega al romance. Pero al descubrir que la estadía de Gaspar es pasajera y que pronto se irá, le extiende un reproche y una revelación de sí misma:

—Todos los que me hacen bien se van... Se hallan de pie, bajo los eucaliptos. Amaya se apoya en un tronco blanco-plata. El agua golpea tumultuosa en la cuneta. Sin conciencia de ello, Amaya tiene los ojos puestos en el suelo cubierto de delgadas hojas caducas, ya marrones, próximas a la putrefacción.

—Tuve un novio...

—Caminemos —invita Gaspar con delicadeza.

Y caminan entre los troncos lisos de los árboles.

—Tuve un novio. Tenía 31 años. Se mató.

Él calla. Amaya piensa que cada vez es más cierto que pudo tener a José Luis (298).

Y es así, es tan grande la fantasía de Amaya, que lo que siente por José Luis cada día es más verdadero. Cada momento afirma que su amante, quien es parte del triángulo amoroso, no es el hombre que esté a su lado en ese instante, sino quien haga las veces de José Luis. Sin embargo, se deja seducir por Gaspar y se siente halagada por lo que él le dice:

—Puedo ser un buen recuerdo, Amaya —le propone al verla recobrada, y no se puede decir con exactitud si su tono es ingenuo o intencionado.

Amaya no quiere discernir. Sólo le agrada que él sea así y diga cosas que la recorren.

Se siente blanda, dócil a una voz que, al parecer, todavía no se resuelve a decirlo todo (299).

Para el final del cuento, Di Benedetto lleva las cosas al extremo, presenta dos situaciones de gran impacto en la vida de Amaya. La primera revela claramente a su marido como un golpeador y a ella como una pobre mujer sometida que pareciera estar inconsciente de lo que pasa en su propio cuerpo, sólo intenta resguardar aquello que florece en su mente, la necesidad de encontrar a José Luis en esos hombres que frecuen-

ta. Pero Leonardo no quiere que eso vuelva a repetirse y le prohíbe que siga cuidando esa casa:

El marido ha dejado el diario.  
No se apresura. Ella no se moverá. Ni cuando le pegue. Ni gritará ni hará resistencia. Ni siquiera cuando haya caído sobre las baldosas y él la esté pateando.  
[...] No se moverá. Él sabe. Ni cuando alce la mano ni cuando la mano caiga sobre ella. Y a su vez, Amaya sabe que la golpeará y la golpeará. Será lo mismo (302).

La cuota trágica que el autor pone a este cuento es la aparición de un brote de sarampión que pone en alerta a la población mendocina y en consecuencia se decreta la clausura de las escuelas por diez días. Pero, a la vez, Di Benedetto en el texto introduce un segundo dato que bien podría estar sacado de la realidad de entonces: “La Cámara de Diputados aprobó la vacuna antidiftérica obligatoria para toda la provincia” (303). Podemos presumir que esta historia podría situarse entre los años 30 y 50, y que bien ambas pueden haber sido noticias que en su momento hayan impactado al escritor, que en consecuencia quiso incluirlas en el relato, a pesar de no dar demasiados datos precisos. Di Benedetto traslada estas noticias al argumento y así cuenta que Suspiros tiene fiebre, que está enferma, pero que Amaya, en un principio, se niega a hacer un pacto con Dios, como lo había hecho anteriormente, porque esta vez no quiere resignar sus fantasías; sin embargo, la niña empeora y ella cede:

—Mi culpa, balbucea, asociando a una idea de castigo lo suyo y de Gaspar.  
Piensa en Dios, pero no quiere comprometerse. Le pide, sólo le pide.  
Ruega y reza.  
En la noche, con el segundo diagnóstico, se rinde. Cae de rodillas y promete (304).

Con un final de dimensiones catastróficas, Di Benedetto opta por magnificar las dos escenas como vistas por una lupa. Por un lado, Suspiros muere, víctima de la epidemia y, por el otro, Cataldo incendia el criadero de Romano. Aquí encontramos reminiscencias del “efecto” que consigue Di Benedetto al intercalar sin previo aviso dos acciones que impactan en el relato:

Comienza a extenderse el olor de las aves quemadas, mezcla de pluma y de carne, y la hambreada gente de los ranchos sale a oscuras a sen-

tarse, para gozar en silencio la fragancia de los seiscientos pollos a la vez.

Olfatea y se anima la perrada; pero más tarde, sin esperanzas, los pichos se echan junto a los hombres, con el hocico mustio entre las piernas extendidas.

—Quiero ir —dice Amaya, y pone la punta de los dedos sobre el pequeño ataúd, a la altura donde pueden estar los pequeños labios de la niña.

La carroza es blanca y en las cuatro esquinas tiene ángeles gorditos de pelo dorado (306).

Cerramos este análisis con un fragmento que, creemos, sintetiza lo mucho que Amaya ha perdido, pero, a la vez, la liberación que finalmente siente:

Medita.

Se dice: “He vivido. Ahora pienso”.

Se supone lúcida, mas se contradice.

“Mucho he pensado lo que hacía, ahora debo vivir”.

Repasa la memoria de la criatura.

“Ya no le haré daño. Aunque me fuera con todos los hombres nada más le pasaría”.

“Soy libre”.

[...] Después, otra tarde, va diciendo: “Mi cariño, José Luis, es como el cariño de los tontos: mi cariño dura”.

Y aún: “Debes perdonarme, José Luis. Debes perdonarme por Romano y por Gaspar. Te buscaba” (306-307).

Amaya sufre enormemente la pérdida de su hija, pero se resigna y reflexiona sobre su vida, decide liberarse de todo, menos de ese amor imaginario, menos de la fantasía de José Luis que, parece, la perseguirá por siempre.

## CONCLUSIÓN

Por lo analizado hasta aquí hemos podido ahondar en las particularidades que tienen los triángulos amorosos que Di Benedetto nos entrega en muchos de sus relatos. En los tres cuentos analizados, nos hemos encontrado con el arsenal de recursos que tiene este escritor singular y multifacético. Como hemos visto, lo no dicho o lo elidido en el lenguaje, en imágenes o en descripciones, lo que deja librado al azar o a la imaginación de quien lee el relato, es una característica que comparten estos tres cuentos. A pesar de que los relatos que hemos seleccionado hayan sido producidos en épocas muy diversas de la narrativa del autor, en estos se pueden detectar algunas de las obsesiones de Di Benedetto: el silencio, la tragedia, la muerte; temas recurrentes en los cuentos elegidos y también en toda su obra literaria.

Con una evolución hacia un constante cambio de forma en su narrativa, Di Benedetto revela estos triángulos amorosos atípicos, imaginarios, llenos de fantasías, de deseos, de anhelos. Estos relatos dan vida a personajes diversos, en ámbitos totalmente diferentes, pero con la singularidad de llevar todos ellos el sino de la pasión. En “Las poderosas improbabilidades” hemos conocido al personaje que creemos podría ser un alter ego de Di Benedetto, quizá uno de los tantos personajes que ha creado para mostrar con él sus propias vivencias. También, “Declinación y Ángel” nos permitió acceder al personaje de Cecilia, alguien a quien el autor se empeñó en cosificar. Y por último, en “El cariño de los tontos”, encontramos a Amaya, una mujer con una vida intensa y plena de fantasías.

Muchos son los recursos de los que Di Benedetto se vale para presentar estas relaciones de amor, estos extraños triángulos amorosos que hemos podido conocer. Para dar cuenta de ellos, hemos observado algunos de los aspectos sobresalientes de la narrativa de Di Benedetto. Así, el silencio, la espera y la improbabilidad forman parte de algunos de los temas recurrentes en la obra del autor y en el cuento que elegimos para mostrarlos. “Las poderosas improbabilidades” los expone claramente a través de su personaje principal, también narrador, de una forma exacerbada.

Hemos apreciado la influencia que el séptimo arte ha tenido en la escritura de Di Benedetto. En “Declinación y Ángel” encontramos un relato que casi podríamos decir está guionado, configurado en mini secuencias —aspecto que también hemos observado en “El cariños de los tontos”—. Mediante el tratamiento “cinematográfico” que le da al

texto, Di Benedetto maneja el clima y el ritmo admirablemente, de un modo muy estimulante para la imaginación del lector.

Por último, observamos que en “El cariño de los tontos” Di Benedetto nos ha presentado una atmósfera trágica, intensa y conmovedora, y, en gran medida, esto se debe a lo que transmite el personaje de Amaya. En este relato también hemos podido encontrar, como una característica poco usual en las historias creadas por el autor, una mirada hacia su provincia que, con una especial descripción de los espacios elegidos, posibilita a quien lee este relato imaginar fragmentos de la vida mendocina a mediados del siglo pasado.

Aquí hemos analizado sólo tres de los cuentos de Di Benedetto que rondan la temática de los triángulos amorosos; podríamos encontrar más dentro de su obra, como el cuento “Los trágicos amores de Julieta y Jordán”, o lo que constituyó en su momento para la crítica una compleja creación dibenedettiana, la novela escrita en forma de cuentos: *El pentágono*.

Para finalizar, cabe destacar lo mucho más que se podría estudiar dentro de las creaciones de este autor excepcional que seguramente concibió su obra por placer, pero también con la intención de provocar en el lector una profunda reflexión acerca de la conducta de los seres humanos, sobre todo en aquellas situaciones en que la pulsión supera a la reflexión, como lo es en las cuestiones del amor.

## ANEXO

Autobiografía escrita por Antonio Di Benedetto en 1968 por encargo para una publicación de Alemania Occidental.

He leído y he escrito. Más leo que escribo, como es natural, leo mejor que escribo.

He viajado. Preferiría que mis libros viajen más que yo.

He trabajado, trabajo. Carezco de bienes materiales (excepto la vivienda que tendré).

Una vez, por algo que escribí, gané un premio, y después otro y después... hasta unos 20 de literatura, uno de periodismo y otro de argumentos de cine.

Una vez tuve una beca, que me dio el Gobierno de Francia, y pude estudiar algo en París.

Un tiempo quise ser abogado y no me quedé en querer serlo, estudié mucho, aunque nunca lo suficiente.

Después quise ser periodista. Conseguí ser periodista. Persevero.

Una época anduve de corresponsal extranjero (por ejemplo, revolución de Bolivia, la que llevó al poder a René Barrientos).

Yo quería escribir para el cine. Pero en general no soy más que un espectador de cine, y también periodista de cine. Una vez fui a Hollywood, el día de los Oscar, y otra... Bueno, en el Festival de Mar del Plata un año me pusieron en el jurado Internacional de la Crítica.

Soy argentino, pero no he nacido en Buenos Aires.

Nací el Día de los Muertos del año 22.

Música, para mí, la de Bach y la de Beethoven. Y el “cante jondo”.

Bailar no sé, nadar no sé, beber sí sé. Coche no tengo.

Prefiero la noche. Prefiero el silencio.

## BIBLIOGRAFÍA

### CORPUS LITERARIO

DI BENEDETTO, A. (1953) *Mundo animal*, Mendoza: D'Accurzio.

----- (1958) *Declinación y Ángel*, Ediciones bilingües de la Biblioteca pública Gral. San Martín, Mendoza, Argentina.

----- (2009) *Cuentos completos*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.

### LIBROS

BARTHES, R. (1993) *Fragmentos de un discurso amoroso*, México: Siglo veintiuno editores.

BATAILLE, G. (2009) *El erotismo*, Buenos Aires: Tusquets editores.

DELEUZE, G. (1985) *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, Barcelona: Ediciones Paidós.

DI BENEDETTO, A. (1953) *El pentágono*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.

KRISTEVA, J. (1987) *Historias de amor*, México: Siglo veintiuno editores.

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

PÉREZ WALKER, M. (1993) *Antología de Sor Juana Inés de la Cruz*, Chile: Editorial Universitaria.

PREMAT, J. (2009) Prólogo, A. Di Benedetto, *Cuentos completos*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.

### REVISTAS

CELIA ZARAGOZA, "Antonio Di Benedetto. Los cuentos de mi madre me enseñaron a narrar", *Crisis*, N° 20, diciembre de 1974.

JUAN JACOBO BAJARLÍA, "Antonio Di Benedetto y el objetivismo", *Comentario*, Buenos Aires, 1966, N° 49.