

Di Benedetto: erotismo y escritura

*Jimena Néspolo**

SI ES CIERTO QUE CADA “ESCRITURA” define un modo particular de apropiación del lenguaje —lo que Barthes (1972) ha denominado “estilo”—, no es menos cierto que ese estilo está también delineado por la o las obsesiones que cada escritura irremediablemente convoca. En la narrativa de Antonio Di Benedetto hay un universo sobre el cual permanentemente se reflexiona; es “la” obsesión dibenettiana un problema que la narración (escrituración) constante no logra dilucidar, aun abordándolo por los más diversos costados. Esto es: el enigma de “experiencia erótica” y el modo en que ésta, por definición asocial, puede y debe ser abordada por el sujeto que la cultura o la civilización convoca.

En vano sería tentar una enumeración de cómo este problema asume diversos matices y ribetes en los numerosos cuentos y novelas del autor argentino. El tema de la culpa, el absurdo, la fricción entre el hombre y el mundo —la cual lo impulsa a dos respuestas antagónicas, la espera y la inmovilidad o la abierta transgresión— han sido, en uno u otro sentido, apuntados no erróneamente por la crítica como tópicos redundantes de la narrativa de Antonio Di Benedetto. Lo que quizá no se ha subrayado suficientemente es que el gran motor de estas temáticas es siempre la “experiencia erótica”. Es el modo particular en que se encadena la trama a partir de las relaciones humanas eróticamente invocadas, lo que convierte en constante, en “obsesión” dibenettiana, a esta problemática.

En este sentido, Diego de Zama —de la novela a la cual el personaje da nombre—, y Amaya —del extenso relato *El cariño de los tontos*—, marcan

* Profesora-investigadora, Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Literatura Hispanoamericana, Área de investigación: Literatura Argentina e Hispanoamericana.

T E M
los límites posibles, los bordes extremos que en abanico esta narrativa es capaz de abrir al sumergirse en estas temáticas. Ambos personajes marcan dos puntos extremos de una misma flexión a la cual responden el resto de las subjetividades que Di Benedetto logra componer.

Diego de Zama es, con justicia, el personaje de Di Benedetto que más ha trascendido; Amaya, sin embargo, es apenas recordada aunque sea la única figura femenina protagónica que el escritor haya construido enteramente en toda su narrativa.

Diego de Zama y el conocimiento a partir de la transgresión

Ningún hombre —me dije— desdeña la perspectiva de un amor ilícito. Es un juego, un juego de peligro y satisfacciones.¹

Un mono muerto flotando en un río arremolinado. Un niño rubio que no es ni la sombra de lo perdido. Un oscuro funcionario de provincias que agobiado de esperas y de muertes cotidianas ya sólo sufre su sexo y su vida como inevitable degradación moral. Por sorprendente que parezca, es posible leer estas imágenes invocadas en *Zama* (1956) como los tímidos e irrefutables “indicios” de una novela básicamente caracterizada por la búsqueda de un *conocimiento sí*, como diría Paul Ricoeur (1996), por parte del protagonista. La cuestión, entonces, radica en saber qué tipo de aprendizaje marcará al protagonista durante los nueve años (1790-1799) que abarca el relato de sus aspiraciones a ser ascendido de su cargo de asesor letrado en un Paraguay colonial e improbable.

Sin duda, la aparición del misterioso “niño rubio” hacia el final de la novela, le impone un sello particular al texto:

Despegué los párpados tan pausadamente como si elaborara el alba. Él me contemplaba. No era indio. Era el niño rubio. Sucio, estragadas las ropas, todavía no mayor de doce años. Comprendí que era yo,

¹ En lo sucesivo trabajaremos con la siguiente edición: Di Benedetto, Antonio, *Zama*, Buenos Aires, Alianza, 1990, p. 29 (∞).

el de antes, que no había nacido de nuevo, cuando pude hablar con mi propia voz, recuperada, y le dije a través de una sonrisa de padre: —No has crecido... A su vez, con irreductible tristeza, él me dijo: —Tú tampoco (∞:240).

Crecimiento, aprendizaje, la serie convoca también al término “visión”: “Ciegos. Todos los adultos eran ciegos. Los niños, no” (∞:229), dice el texto en la última parte, cuando la expedición de la que forma parte Diego de Zama corre en pos de Vicuña Porto, a quien contiene en sus propias filas y cuya verdadera identidad sólo el funcionario conoce.

La figura del “niño rubio”² y las alucinadas situaciones en que éste aparece, puntúan de manera singular al relato. La primera aparición es por la noche, en el cuarto del asesor letrado, quien cree ser víctima de un robo. La segunda, es en casa de una “mística” o curandera; la tercera, acontece cuando muere atropellada una mulatita encomendada a la tarea de entregar a Zama unas monedas de oro en singular abono por los “servicios prestados” a una señora madura. Finalmente, la cuarta ocasión es la señalada anteriormente y se sucede cuando el asesor se desangra agonizante con los muñones enterrados en las cenizas dejadas por la expedición que comandara. Si bien es cierto que estos acontecimientos marcan los hitos de un periplo en el que el protagonista se degrada —a su entender— moralmente; no es menos cierto que también imponen un camino de conocimiento hacia cierta “verdad última”, la verdad de la locura o la de la muerte.

Frente a la comprobación de que “ninguno de los dos han crecido” y que ambos “son niños”, se sucede la inmediata refutación de un supuesto tan central como redundante en la poética dibenettiana: la contemplación de la niñez como un universo cándido, ingenuo, y esencialmente “bueno”.³ En el momento de la agonía, Zama asiste entonces a la aprehensión de una certeza absoluta: si ambos son niños alucinados, la niñez no puede sino oponerse al reino del “Bien” y la “Razón” puesto que lo absorbe a él

² Por su parte, Julio Schwartzman (1996) ha distinguido en *Zama* la presencia de “microhistorias condensadoras que hallan en la pregunta por el misterioso niño rubio, su principal enigma, cuya dilatada resolución es una de sus líneas de fuerza. La otra se manifiesta en un discurso reflexivo donde la progresiva degradación de Zama intenta pensarse a través de una estructura marcadamente racional, en la que la sintaxis impone un orden de causalidades y derivaciones”.

³ Cfr. Di Benedetto, Antonio, *Mundo animal; Declinación y Ángel*; algunos relatos de *Grot y de Absurdos*.

T E M A T

mismo, por definición "impuro" y "degradado". Y aquí entramos en el territorio de Bataille, para quien el universo de la infancia se caracteriza por el libre juego y (como el sadismo) por la gratuidad de las acciones realizadas. Oponiéndose así al mundo de la razón y al del cálculo del interés, "la rebelión del niño contra el mundo del Bien, contra el mundo de los adultos... está destinada al Mal" (1959:13). Es este saber al que llega Zama al final de sus días, luego de nueve años de búsqueda ciega, irracional y desesperada. Búsqueda que él, equivocadamente, cree encauzar hacia el cumplimiento de sus objetivos políticos pero, cuya verdadera índole sólo comprenderá con la muerte:

No obstante, no todo estaba bien. Algo en mí, en mi interior, anulaba las perspectivas exteriores. Yo veía todo ordenado, posible, realizado o realizable. Sin embargo, era como si yo, yo mismo, pudiera generar el fracaso. Y he aquí que al mismo tiempo me juzgaba inculpable de ese probable fracaso, como si mis culpas fueran heredadas y no me importaba demasiado: disponía como de una resignación previa, porque percibía que, en el fondo, todo es factible, pero agotable (∞:120).

Hacia el final de la primera parte del texto, Zama ya percibe la proximidad del fracaso de sus aspiraciones. Lo único que lo retiene lejos de su familia es, según él mismo cree, su objetivo de ser ascendido; pero, malogrando cada una de las oportunidades que tiene, persiste en ese pseudo-exilio al que se condena. Su empresa se tiñe —lo sepa cabalmente o no— de otros ribetes. La búsqueda de la continuidad, de lo "no agotable", es el verdadero motor de sus acciones:

De momento, todo se presentaba con rostro favorable. Pero recelaba de otra etapa —¿lejana?, ¿inmediata?— irrefutable, a la que yo llegara sin vigor, como a una extinción en el vacío. ¿Qué era eso tan peor? ¿La destitución, acaso? ¿La pobreza? ¿Alguna afrenta? ¿Tal vez la muerte? ¿Qué, qué era?... Nada, lo ignoro. Era nada. Nada (∞:120).

Frente a una sintaxis que pretende imponer un orden racional, austero, regido por las causalidades y las derivaciones, la acción se erige básicamente por el desborde (de sueños, de pulsiones, de pequeños relatos ajenos a *quien* habla) e impone en el texto la misma marca que el erotismo en el sujeto social: el sello del "derroche", del gasto gratuito.

A la luz de las observaciones hechas por Mauss en *Essai sur le don, forme archaïque de l'échange* (publicado en 1925), en donde el intercambio es analizado como una pérdida suntuaria de los objetos cedidos, a la vez que se presenta como un proceso de consumo del excedente sobre el cual se ha desarrollado un proceso de adquisición; Bataille llega —en *La parte maldita*— a un extremo definitorio. El filósofo toma la teoría del “potlach” para desmontar la ilusoria idea de “un mundo tranquilo y conforme a sus intereses, supuestamente gobernado por la necesidad primordial de adquirir, de producir y de conservar”, y denunciar así, en principio, el dispendio bestial y superfluo que representan las guerras en el mundo moderno, y a la vez festejar el derroche gratuito en todas y cada una de sus formas.⁴

El gasto de energía realizado en la actividad erótica es para Bataille el acto de humanidad más alto al que es capaz de acceder el hombre, puesto que éste supone un acercamiento a la verdad del erotismo, que es la verdad de la muerte, la verdad de la locura:

La actividad sexual utilitaria se opone al erotismo, en tanto que es el fin de nuestra vida... La esencia del hombre, dada en la sexualidad —que es el origen y el comienzo del mismo—, le plantea un problema cuya única salida es la locura... Esta locura está dada en la “pequeña muerte”. ¿Puedo *vivir* plenamente la “pequeña muerte”? ¿Puedo pregonar en ella la muerte final? (Bataille, 1970:38 y s.).

Por sobre las objeciones que acaso puedan apuntarse a la tesis central que recorre el estudio del erotismo en Bataille⁵ (esto es: la homologación

⁴ “Al respecto la sociedad actual es una inmensa imitación, en la cual esta verdad de la riqueza ha pasado solapadamente a la miseria. El verdadero lujo y profundo potlach de nuestro tiempo corresponde al miserable, se entiende a aquel que se echa al suelo y menosprecia. Un lujo auténtico exige el desprecio acabado de las riquezas, la triste indiferencia de quien rechaza el trabajo y hace de su vida, por una parte, un esplendor infinitamente arruinado y por otra parte un insulto silencioso a la mentira laboriosa de los ricos” (Bataille, 1974:120).

⁵ Tal homologación se sustenta sobre tres pilares. El primero centra la interpretación de los dibujos de las cavernas de Lascaux. La imagen del hombre agonizante, extendido frente a un bisonte y que muestra el sexo erguido y una cabeza de pájaro, le permite a Bataille manifestar: “En lo más profundo de la caverna de Lascaux ya vimos el erotismo ligado a la muerte”. Tal enigma, “ese drama olvidado desde hace tantos milenios reaparece pero no sale de la oscuridad. Se muestra y no obstante se vela”. A este acuerdo esencial y paradójico entre la muerte y el erotismo, es al que habrían accedido los hombres del Paleolítico y cuyo arcano recuerdo nos habrían heredado. El segundo

T E M Á T I C A

entre la plétora sexual y la muerte), es necesario reconocerle al filósofo el mérito de haber intentado superar la interpretación estática del universo y significación de las “transgresiones” en la cultura occidental (como lo ha hecho Freud), para sumergirse valientemente de lleno en la posible relación tramada entre la misma prohibición que la funda —la de dar muerte al otro— y el erotismo. Y es esta misma revelación a la que asiste el protagonista de la novela de Di Benedetto en su culposo y progresivo ejercicio de la transgresión: “Diego de Zama, o un hombre sin nombre con unas manos poderosas para capturar la cabeza de una muchacha y morderla hasta hacerle sangre” (∞:43).

soporte de tal homologación consiste en un argumento pseudo-biologicista de la reproducción sexual: El espermatozoide y el ovocito se encuentran en el estado elemental de los seres discontinuos, pero se unen estableciéndose entre ellos una continuidad que formará al nuevo ser, a partir de la muerte, de la desaparición de los seres separados. “El nuevo ser es en sí mismo discontinuo, pero porta en sí el pasaje a la continuidad: la fusión, mortal para ambos, de dos seres distintos.” Así, Bataille logra explicar la reproducción sexual con el mismo modelo con que describe la asexual en donde la célula se divide en un punto de su crecimiento, formándose dos seres de uno, muere el primero. Ahora bien, surgen aquí dos o más objeciones. Primero, las gametas sexuales humanas al unirse desencadenan algo radicalmente distinto a lo que ellas solas en sí constituyen. Segundo, si de vida y muerte se trata, ¿cómo se puede hablar de “muerte” de las gametas sexuales si lo que en realidad sucede luego de la fecundación es una expansión de las potencialidades de ambas? De hecho las gametas tienen un ciclo vital real que finaliza al no lograrse esa unión. Es decir en términos de Bataille, son seres discontinuos que dan origen a otro ser discontinuo, evitando la muerte de sí mismas por esta expansión. Por ende, no hay muerte. Y si no hay muerte, cae la supuesta nostalgia o recuerdo “inconsciente” (?) de esa muerte primera (asexual-sexual) que nos habría constituido. El tercer y último argumento que sustenta dicha tesis, es la elevación del pensamiento de Sade al carácter de universal. Si en *La literatura y el mal* Bataille le había reconocido a éste el valor de haber accedido a la esencia del impulso erótico, en *El erotismo* declara: “En efecto el pensamiento de Sade podría ser una aberración. De todos modos, aunque sea verdad que la tendencia a la que se refiere no es tan rara en la naturaleza humana, *se trata de una sensualidad aberrante*. Pero no por ello deja de existir una relación entre la muerte y la excitación sexual. *La visión o la imagen del acto de dar muerte pueden despertar, al menos en algún enfermo*, el deseo de excitación sexual. Pero no podemos limitarnos a decir que la enfermedad es la causa de esta relación. *Personalmente, admito que en la paradoja de Sade se revela una verdad*. Esta verdad no está restringida a lo que abarca el horizonte del vicio; *hasta creo que podría ser la base de nuestras representaciones de la vida y la muerte*. Y creo finalmente que no podemos reflexionar sobre el ser independientemente de esta verdad” (1997:16). Pocos filósofos han manifestado tan abiertamente el vértigo y la duda que supone el tránsito de la “consideración personal” a la constitución de un eje en un sistema de pensamiento dado. (las cursivas son nuestras).

Para Bataille el terreno del erotismo es básicamente el terreno de la violencia, de la violación. Puesto que “sólo la violencia puede ponerlo todo en juego”. Sin una violación del ser constituido —es decir, constituido como ser discontinuo— no puede el filósofo imaginarse el pasaje de un estado a otro. Violencia que se haría presente en las tres formas que asume el erotismo (el “erotismo de los cuerpos”, “el de los corazones”, y “el sagrado”) al lograr sustituir el aislamiento del ser por un sentimiento de profunda continuidad.

Si en la primera parte de la novela *Diego de Zama*, aceptando su “disposición pasional”,⁶ se entrega a la búsqueda de una “mujer blanca” libre del “mal de la península” (dirigiendo principalmente sus intereses hacia Luciana, esposa de Honorio Piñares de Luenga), manteniendo a la vez activa su carrera política y su prestigio dentro de la gobernación; hacia la segunda parte del texto, lo encontramos “atendido” por Emilia,⁷ una española viuda y pobre, deseando un hijo que, por supuesto, tampoco logra calmar su sed de continuidad y al que no tarda en abandonar para entregarse a una carrera ciega hacia la muerte:

Observé las gotas oscuras, aún frescas. En frío, muy consciente de lo que hacía, las aplasté llenando de tinta mi mano y de salpicaduras otros papeles. Quería extender la suciedad, que todo estuviera sucio. Sopesé la bolsa; quedaban unas moneditas. Eran suficientes. Salí en busca de mujer (∞:174).

Las analogías tinta/sangre, suciedad/sexo, son más que explícitas. El texto mismo, en tanto inaudito despliegue de “tinta” por parte del narrador-protagonista (*Zama* está íntegramente narrada en primera persona), vendría a materializar la máxima transgresión que es capaz de cometer un ser humano: matar dando vida (y viceversa, según la dialéctica discontinuidad/continuidad). El texto da muerte al consumir en su génesis periodos vitales, y a la vez, es el símbolo máximo de la continuidad, de la permanencia.

⁶ “Si admito mi disposición pasional, en nada he de permitirme estímulos ideados o buscados” (∞:13).

⁷ “Emilia, la mujer que me atendía... que no me superaba en edad pero sí en carácter, se resistió y me insultaba en cada ocasión que yo volvía sobre mis propósitos (esto es: ser padre nuevamente). Por cuidar apariencias, yo conservaba mi cuarto en la posada, aunque dormía en rancho, con ella, naturalmente” (∞:124).

Manuel Fernández, verdadero *alter ego* de don Diego de Zama,⁸ es el encargado de poner en relieve esta problemática:

—Escribo (dice el secretario al ser interrogado por el asesor letrado por escribir un libro de su autoría en la casa de la gobernación) porque siento la necesidad de escribir, de sacar a fuera lo que tengo en la cabeza. Guardaré los papeles en una caja de latón. Los nietos de mis nietos los desenterrarán. Entonces será distinto (∞:129).

Si Fernández es capaz de desposar a Emilia, adoptar al hijo de Zama, alimentar y cuidar a éstos y al mismo funcionario, e incluso escribir *su* libro, la empresa del asesor letrado deberá necesariamente circular por otros caminos, aunque ambos compartan en esencia la misma búsqueda, la de la permanencia.

El erotismo surge de la dialéctica entre lo continuo y lo discontinuo, como aquello que define al hombre en su singularidad y lo distancia de los animales en la negación de la procreación. Allí es donde se manifiesta la importancia del análisis de la transgresión y las prohibiciones en la configuración de pensamiento de Georges Bataille. Desde que el hombre “entró en la cultura” (esto es, desde que el *hombre de Neandertal* comenzó a enterrar a sus muertos) su práctica sexual se ha caracterizado por estar punteada por una serie de prohibiciones, recaudos, límites a lo permitido y a lo no. En *El erotismo* los capítulos dedicados al cristianismo, demuestran ampliamente que la prohibición se define por su aspecto positivo, al señalar el “pecado” se coteja la posibilidad de su realización y en determinados casos hasta se la permite. Así es como la prohibición de dar muerte es suspendida en situaciones de guerra, por ejemplo. Si la prohibición se define entonces por su pasibilidad de ser transgredida, ésta es también responsable de saturar de valor a aquello que comúnmente no lo tendría asignándole, en este doble movimiento, a la transgresión y a la violencia que trae aparejada un exceso de goce inaudito. Dice Bataille en *La literatura y el mal*:

⁸ “Persona alguna, me dije, puede realizar mi amor, mi bondad, mi sacrificio, pero puede proceder por mí. No obstante, si me lastima, sin celos, que Manuel lo haya hecho, es que no he perdido la compasión ni la magnanimidad” (∞:191).

Lo prohibido es el dominio de lo trágico o, mejor, el dominio sagrado. En verdad, la humanidad excluye lo sagrado, pero es para magnificarlo. Lo prohibido diviniza lo que prohíbe. Subordina esta prohibición a la expiación —a la muerte—, pero lo prohibido es, al mismo tiempo, un incentivo y un obstáculo (1959:15).

En el estadio pagano de la religión, la transgresión fundaba lo sagrado, cuyos aspectos impuros no eran menos sagrados que los puros; lo puro y lo impuro componían el conjunto de la esfera sagrada. El cristianismo expulsó fuera de los límites del mundo sagrado a la impureza, la mancilla, la transgresión, para cotejarla dentro del universo de la culpa. Ya la transgresión no era el fundamento de la divinidad, sino el de su caída: el diablo, caído, había perdido el privilegio divino.⁹

Diego de Zama emprende la búsqueda de lo sagrado, de la suprema continuidad, a partir del erotismo de los cuerpos y del solapado ejercicio de la transgresión. Durante este sinuoso camino, tomará progresiva conciencia de que si bien la aparición de la culpa es inevitable dentro del sincretismo filosófico que lo constituye, ésta ofrece también el privilegio de proyectar al sujeto de la acción hacia el futuro, hacia la promesa del perdón, de la redención encontrada inevitablemente en la vida futura y no en el pasado:

—Tengo miedo de elaborar culpas, para que el pasado no sea más poderoso que el futuro. No eran para mí reparos nuevos, pues podían confundirse con los de toda mujer que formula la última vacilación antes de su entrega pasional. No obstante... ¿por qué me penetraban de tan inquietantes impresiones? Cuando hablaba de sí misma, ¿no podía creerse que hablaba de mí? ¿Por cuál razón su lenguaje era tan extraño y enjuiciador?” (∞:188).

La escena en la que son pronunciadas estas palabras se desarrolla hacia el final de la segunda parte y constituye —junto al episodio final en que

⁹ “La transgresión habría revelado lo que el cristianismo tenía velado: que lo sagrado y lo prohibido se confunden, que el acceso a lo sagrado se da en la violencia de una infracción. Como dije, el cristianismo propuso, en el plano de lo religioso, esta paradoja: el acceso a lo sagrado es el Mal y, al mismo tiempo, el Mal es profano. Pero el hecho de estar en el Mal y ser libre, el hecho de estar libremente en el Mal no sólo fue una condena, sino una recompensa para el culpable” (Bataille, 1997:127).

T E M A T I C A

Zama dialoga con el niño rubio— uno de los dos accesos o fuentes de conocimiento al que accede el asesor letrado en su apoteótica empresa. Luego de tal revelación don Diego de Zama no puede sino emprender aquella absurda expedición a la caza del bandido Vicuña Porto sabiendo a ciencia cierta que va hacia la muerte:

Pensé que no puede gozarse de la muerte, aunque sí de ir a la muerte, como un acto querido, un acto de la voluntad, de *mi voluntad*. No esperarla, ya. Acosarla, intimidarla" (α:236).

Emprendida la expedición se encamina hacia la misma muerte que ha conocido de cerca en la alucinación de un sueño febril, en la voluptuosidad de un encuentro erótico que ha desquiciado los límites de su misma subjetividad:

Todo era demasiado ambiguo, pero no me parecía que la ambigüedad estuviera en ella, sino que emanara de mí mismo y que esa figura femenina, a mi lado, no fuese verdadera, sino una proyección de mi atribulada conciencia, una proyección corporizada por los poderes de mágica creación que posee la fiebre (α:189).

Al final de la segunda parte del texto, Zama es visitado una noche por esta mujer espectral cuya aparición viene celando durante todo el tiempo en que ha estado alojado en la casa de Ignacio Soledo: "No podía saber si había mujer, no podía saber si dialogaba con alguien. Yo no sabía, no conseguía saber si todo eso estaba sucediendo o no". Y luego:

Me besó como para hacerme llagas. Me besó infinitamente. Tomaba, con aquellos besos, mis fuerzas. Era de una sensualidad dominadora y, sin embargo, capaz de cavar y dejarme vacío hasta hacer que ya no la deseara. Sólo mis labios tomaba y a través del beso, como en una absorción, parecía llevarme allá, adonde no sé, ni nada hay, nada es. Todo se negaba. Mis fuerzas se agotaban antes de donde es posible la voluntad. Terminaban... Terminaban... Sin sobresaltos, ya sin sobresaltos, quedamente, terminaban. Y todo era... un acogedor y dilatado silencio (α:189 y s.).

Zama esa noche se ha asomado al corazón de la tormenta. Ha vislumbrado a través de esta mujer vieja el horror del tiempo estragando las carnes, ha acariciado y se ha dejado acariciar por la misma muerte, se ha erotizado con ella, y ha comprendido que aun en el cuerpo de una mujer joven o amada encontrará siempre las huellas del inminente final. La aprehensión de esta certeza minará de horror lo que quede de su existencia:

Eso, justamente, era. El horror, esa noche no revelado aún como horror, ya me había capturado. Entonces me negué, por negarle poderes sobre mí a esa mujer que tan certeramente penetraba en mi interior (∞:187).

Amaya y sus anhelos

Cuando empieza el temblor, Amaya piensa: "Lo que tanto he esperado". Y luego, fervorosa, enardecida: "Que me lastime. Que destruya todo, todo".

ANTONIO DI BENEDETTO (1961:33).

Amaya anhela la pasión, el temblor, la furia. Está en la cama y todo comienza a moverse, la tierra tiembla y ella quiere diluirse, sumarse al temblor. El marido grita desde el patio, conmina a su mujer y a su hija a guarecerse bajo un árbol. Pero la mujer nada escucha. Por sobre el peligro que las acucia ella sólo se entrega a su deseo, a su fantasía. La tierra al fin se calma, y el lector asiste así, a partir de estas primeras líneas con las que se abre el extenso relato *El cariño de los tontos* de Antonio Di Benedetto (80), a dos hechos cruciales: que Amaya será transportada durante las siguientes cincuenta páginas por una fuerza similar a la que sacude a la tierra, y que ningún ser humano es capaz de detener a esa fuerza sin entregar su vida en el intento.

El deseo de Amaya parece también iluminarse a la luz de algunas ideas expuestas por Georges Bataille en *El erotismo*. Para este filósofo, la parte femenina con la que se conjuga el movimiento de disolución de los seres propio del erotismo, es básicamente pasiva; mientras que al participante masculino le corresponde un papel activo. "Es esencialmente la parte pasiva,

femenina, la que es disuelta como ser constituido" (1997:22). Amaya percibe el movimiento furioso de la tierra y a partir de una operación simbólica lo subjetiviza en una fuerza masculina capaz de poseerla con violencia. Difícilmente pueden ser interpretadas estas palabras sólo como un anhelo de destrucción suicida. O, en todo caso, invitan a una doble interpretación: erótico-suicida, es decir, sádica. "Fervorosa y enardecida" Amaya desea entregarse a una pasión que la destruya, y ese deseo parece ser —en un primer momento— de muerte.

Amaya desea a tres hombres. Con ninguno llega a concretar aquella unión de los cuerpos capaz de transformar, según la tipología de Bataille, el "erotismo del corazón" que la embarga en un "erotismo de los cuerpos" y entrar así enteramente en el terreno de la pasión amorosa. Sin embargo, es con el veterinario Gildas Romano con quien se aproxima a cruzar dicho límite. El texto anuncia: "Amaya mira esas manos. No la asustan. Podrían ahogarla a ella. En ciertas circunstancias, tal vez, lo admitiría" (§:53). Pero en los hechos no lo admite, y aquellas estructuras teóricas que nos habían servido para reflexionar sobre el erotismo en *Zama*, quizá debemos desmontarlas a fin de comprender cabalmente la originalidad de esta subjetividad trazada.

El comportamiento de Amaya es irreverente. Ella se mueve en el límite entre lo permitido y la transgresión sin llegar a realizarla:

Toma el ómnibus de las 4 y se entrega a las calles de la ciudad, para ser rociada de piropos. Porque está desesperada y la desesperación le da, después de la primera caída, una fuerza que pone vibrante su cuerpo, elástico, más joven (§:36).

En la lógica que organiza al texto, la Colorada, la hermana idiota de Amaya, es su contrapartida. Mientras que Amaya es un personaje confinado a su sola fantasía y a una existencia que deplora junto a un marido que la cela y la castiga, la Colorada representa la inocencia y libertad, la disposición libre del cuerpo más allá de cualquier tabú. Cercana a la animalidad, la Colorada ha tenido un novio y un embarazo frustrado que la han sumido en una demencia aún mayor. Ahora vaga con su amigo Cataldo, también limitado mentalmente:

ella es madre sólo de las moscas, porque una le entró por la nariz y se le 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 Cataldo, responde con limpia naturalidad: Hacemos moscas (p:37).

Mientras que la Colorada dispone libremente de su tiempo y de su cuerpo, Amaya se mueve como un ser acorralado por todos los ambientes que transita. Ya desde Freud sabemos que la lógica del trabajo se opone diametralmente a la de las pasiones, o para ser más exactos, al “principio del placer”. Amaya, extraña y a la vez extranjera, transita por estos mundos —el del placer y el del trabajo— sin atreverse a entrar en ninguno. Mientras Leonardo, su marido, es quien atiende el almacén junto a un empleado; el texto nada anuncia acerca de las tareas de Amaya quien tiene contratada a una mujer para realizar los quehaceres de la casa. Si acordamos con Freud en que la civilización es antes que nada progreso en el “trabajo” —esto es, trabajo para el procuramiento e intensificación de las necesidades de la vida—, debemos aceptar también que este trabajo no produce satisfacción en sí mismo. En la metapsicología de Freud no hay lugar para un “instinto de trabajo original”; es decir, no es inocente la mención de la “natural aversión humana al trabajo” realizada en “El malestar en la cultura”. El síndrome instinto “infelicidad y trabajo” se repite constantemente en las obras de Freud, en la perpetua conexión entre el descenso de la pasión sexual y el trabajo civilizado.¹⁰

El perfil del marido de Amaya cabe perfectamente dentro de esta repartición de tareas o saberes. Si bien es el personaje que más “sabe trabajar” en el texto, es también quien está más despojado de cualquier rasgo que haga referencia a su sexualidad. Bataille, atento lector de Freud, suma en este sentido algunas líneas de reflexión. Para el filósofo el trabajo es antes que nada fundamento del conocimiento, la “Razón” y el “Bien”, y el punto de partida a través del cual la humanidad se ha diferenciado del animal. Pero, así como el trabajo es la clave de la humanidad, no es menos cierto que éste es responsable del alejamiento de la vida sexual libre. Mientras que el resultado del trabajo es la ganancia, ya que enriquece; el erotismo, considerado en la perspectiva del deseo, es decir con independencia al posible nacimiento de un hijo, es pura pérdida, puro gasto.

¹⁰ Cfr. Marcuse, Herbert, *Eros y civilización*, Ariel, Buenos Aires, 1985, p. 85.

Ya en *La parte maldita* se anuncian todos aquellos “gastos improductivos” mediante los cuales Bataille luego percibirá la relevancia y transfiguración de las distintas formas del erotismo: el lujo, los juegos, los espectáculos, los cultos, la actividad sexual desviada de la finalidad genésica, las artes, la poesía... Exacta lista de ausentes en el relato de Di Benedetto: No existe el lujo y sólo le está permitido jugar a la niña y a los idiotas, Amaya apenas invoca a Dios cuando teme por su hija, va al cine (único espectáculo) muy esporádicamente, no se atreve a cometer adulterio y su vida matrimonial no la complace, el único poeta del texto no sólo muere tempranamente sino que nunca llega a ser conocido por Amaya, quien en el delirio de su fantasía le entrega su amor.

Amaya se derrocha a sí misma porque es transportada por su deseo a lo largo de la trama. Circula por las calles anhelando ser deseada por los hombres, transita por una casa que la ahoga y por un almacén al que sólo accede en las horas de siesta porque:

está vacío, sombreado y fresco, porque las puertas permanecen cerradas a los compradores. Dos horas de silencio, de no estar con nadie. Le agrada la mercadería nueva... Hurga el rincón concedido al dependiente... Amaya busca la revista deportiva con atletas musculosos y jóvenes (§:35).

Luego de renunciar a Romano y del paso de algunos años, Amaya conoce en casa de una amiga a Gaspar, un extraño personaje contratado por el marido de ésta para buscar minerales por las montañas. Otro tipo de desplazamiento se convierte entonces en su rutina, los largos paseos por el campo que realiza junto a su nuevo amigo son también propicios para la confesión de íntimas fantasías:

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 (§:74).

La tibia amistad que la une a Gaspar se diferencia notoriamente de aquella fuerte atracción ejercida por Romano, con quien Amaya se aproxima realmente a la transgresión, al “pecado”. El azoramiento que la embarga durante el breve tiempo que lo frecuenta insinúa el nacimiento de una pasión que sin duda la hubiese arrebatado:

Amaya se considera frente a ese 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 (§:49).

Pese a sus anhelos, Amaya nunca deja de ser dueña de sí misma, nunca se pierde o es “disuelta” por esa pasión que imagina. Alejándose aquí de aquella relación entre Catherine y Heathcliff descrita por Emily Brontë en *Cumbres borrascosas*, a través de la cual Bataille ha podido bosquejar el siniestro universo que desencadena la pasión amorosa, Amaya parece desconocer cualquier pasión que la sumerja en el desenfreno y la enajenación, y aun así no deja de recorrer los caminos del erotismo.

En palabras de Bataille, Brontë adquirió

un conocimiento angustiado de la pasión: este conocimiento que no une sólo el amor a la claridad, sino también la violencia a la muerte, puesto que la muerte es aparentemente la verdad del amor. Como también el amor es la verdad de la muerte (1959:10).

Amaya renuncia a conocer esa pasión por su hija Suspiros. La niña se pierde estando en compañía de los tontos justo cuando ella regresa del que será su último encuentro con el veterinario “Gildas” Romano (cuyo nombre significa precisamente “dispuesto al sacrificio”). Amaya se culpa a sí misma por tal desaparición y promete a Dios renunciar a esa relación si aparece su hija. Pero no “sacrifica” ese amor dándole muerte, es decir, otorgándole simbólicamente la suprema continuidad del ser al que sólo las víctimas (de los sacrificios primitivos)¹¹ acceden. Tan pronto termina con

¹¹ En *El erotismo*, Bataille analiza la relevancia de los sacrificios primitivos en el fundamento de lo sagrado para prolongarlo luego al basamento de toda religión, de la pasión erótica, e incluso a la literatura. La muerte de la víctima supone tanto el otorgamiento de la suprema continuidad al ser que muere, como una oportunidad —para aquel que ejerce el sacrificio— de gozar algo de esta continuidad de manera mediada: “En su mayor parte, los dioses más antiguos eran animales... Al comienzo, dar la muerte a un animal debió inspirar un fuerte sentimiento de estar cometiendo un sacrilegio. La víctima a la que se daba muerte colectivamente, adquirió el sentido de lo divino. El sacrificio la consagraba, la divinizaba... Todo nos lleva a creer que, esencialmente, lo sagrado de los sacrificios primitivos es análogo a lo divino de las religiones actuales... De hecho la literatura se sitúa en la continuación de las religiones, de las cuales es heredera. El sacrificio es una novela, es un cuento, ilustrado de manera sangrienta. O mejor, es, en estado rudimentario, una representación teatral, un drama reducido al episodio final en que la víctima, animal o humana, desempeña su papel, pero lo hace hasta la muerte” (1997:86 y ss.).

T E M A T I C A

Romano vuelve a su antigua fantasía: "José Luis. Sigue con ella, sigue en ella. No se comprometió por él, sino por el otro hombre. No tiene que echarlo de sí" (p:62).

Años después se repite la misma situación, pero esta vez con un final trágico. Una epidemia de gripe y sarampión acosa a la provincia y Suspiros enferma. Amaya se reprocha: "—Mi culpa —balbuce, asociando a una idea de castigo lo suyo y de Gaspar". Por la noche, cuando la hija no mejora, vuelve a realizar su promesa, pero esta vez la niña muere. Lo sorprendente es que luego de acaecida tal muerte y de que Amaya se sepa realmente libre, libre de la culpa y de la necesidad de realizar más sacrificios ante cada nuevo peligro, renuncia a Gaspar y vuelve a refugiarse en aquella relación tramada con el poeta José Luis:

"Soy libre". Se siente liberada del compromiso: ella ofreció a Gaspar en cambio de Suspiros; pero perdió a Suspiros. Y encuentra a Gaspar. Él la mira y quiere detenerla con la mirada. Ella se detiene... Le dice no, con la cabeza. Y sigue su camino. 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" (p:82).

Lejos de cualquier clausura, estas palabras finales abren una serie de interrogantes. Desde la lógica del pensamiento de Bataille, Amaya se priva en todas y cada una de sus acciones, a diferencia de Diego de Zama, de acceder a un conocimiento profundo del ser. Es decir, de acercarse a través de los distintos caminos posibles, o formas aleatorias, a la "experiencia" de la continuidad. Imbuida en una cosmovisión típicamente cristiana, no se atreve a cometer transgresión alguna que la vuelva "impura", que la ponga en contacto con el "Mal", por lo que su empresa está irrevocablemente condenada, no alcanzará jamás "la Verdad" de sí.

Sin embargo, la revalorización extrema de la *experiencia* que recorre todo el pensamiento de Bataille, no sólo juega en desmedro del papel de la fantasía, sino que además lo coloca en un callejón sin salida. Amaya, privada de toda "experiencia", tiene —por lo visto— también negado el acceso al conocimiento de la continuidad. Al paulatinamente constituirse en un ser "cerrado" que se niega "diluirse" en un otro ("el ser se pierde objetivamente, pero entonces el sujeto se identifica con el objeto que se pierde. Si

hace falta, puedo decir que, en el erotismo, YO me pierdo”) (1997:35), su empresa tampoco puede adquirir el relieve del erotismo sagrado, aquel que se da en la experiencia mística, a partir del cual el sujeto, prescindiendo de cualquier medio que no dependa de su voluntad, se centra en sí mismo sin admitir desplazamiento.

Aunque el filósofo coteje el valor de la fantasía cuando percibe el papel de la literatura, su valoración no se compara a la práctica explícita de la “experiencia” de la transgresión. De hecho en cada ensayo de *La literatura y el mal*, Bataille sustenta sus hipótesis de lectura de la obra de los distintos autores implicados, a partir de una evaluación de la “experiencia” de éstos frente al hecho literario: si la obra de Genet no alcanza la “soberanía” y la “pasión” de los grandes textos, no lo es tanto porque ésta se niegue a la “comunicación y a la poesía”, como porque “La vida de Genet es un fracaso, y bajo las apariencias de un éxito, lo son también sus obras” (1959:142); Emily Brontë, por su parte, “murió por haber vivido los estados de alma descritos en su libro” (*ibid.*:14); y finalmente, fue gracias al encierro (“Libre, Sade hubiera podido aplacar la pasión que le solicitaba”) (*ibid.*:94) que el “divino Marqués” alcanzó la “conciencia clara y distinta” de la verdad del erotismo —esto es: la búsqueda de la supresión de la diferencia entre el sujeto y el objeto mediante la modificación y/o destrucción del “otro” a fin de alcanzar la pérdida de la conciencia de sí. Acorde con esta propuesta y discutiendo con una “filosofía alejada de la vida”, en su estudio del erotismo Bataille no podrá menos que “abordar lo *sagrado* desde el punto de vista de lo sagrado” (1997:129); es decir, desde la misma experiencia del Bien y del Mal. Por ende, en el festejo supremo de la *experiencia* de la *transgresión*, Bataille —así como él ha dicho de Baudelaire—¹² “elige ser tomado en falta, como un niño” y no hace más que consolidar el *status quo* vigente.

Sin caer en ingenuidades podríamos oponer a este pensamiento las reflexiones de Lou Andreas-Salomé respecto a la denominada “pureza” de la mujer: “(ésta) siempre ha sido entendida falsamente como algo negativo y por ende para los hombres libres a menudo ha tenido el resabio de puras quimeras artísticas, de clausura o perjuicio. Y, en realidad tiene su lado positivo: es la feliz unidad que la mujer posee todavía mientras que en el varón las diversas pasiones del alma y los sentidos siempre lo disgregan y

¹² Cfr. Marcuse, Herbert, *op. cit.*, pp. 137 y ss.

dispersan" (1998:17). Enfrentándose a los movimientos feministas de su tiempo, Andreas-Salomé define a la mujer a partir de su capacidad para acceder a la experiencia de la maternidad. Cerrada, completa, y perfecta en sí misma, la mujer, desde esta perspectiva, alberga en su interior la auto-satisfacción y el autodomínio. Este es el modelo de erotismo que Amaya defiende y que se encuentra en las antípodas de la empresa zamaniana. Amaya es la ensoñación de la transgresión.

Si es cierto que Amaya al refugiarse en su fantasía se entrega a la pasión sólo mediante la ensoñación, no es menos cierto que al operar de tal forma también se niega a ratificar la "Ley" a partir del abierto ejercicio de la "infracción", diseñando así un nuevo modelo de erotismo. El mismo Freud señala la *fantasía* como la única actividad mental que conserva un alto grado de libertad con respecto al "principio de realidad", inclusive en la esfera del consciente desarrollado. La fantasía, como un proceso mental separado, nace y al mismo tiempo es dejada atrás por la organización del ego de la realidad dentro del ego del placer.¹³ La razón prevalece; llega a ser poco agradable, pero útil y correcta; mientras que la fantasía permanece como algo agradable, pero llega a ser inútil y falsa. Como tal sigue hablando el lenguaje del placer, de la libertad de la represión, del deseo y la gratificación no inhibidos. En cuanto a su relación con el Eros original, la fantasía va aún más lejos, aspira a una "realidad erótica" donde la vida de los instintos lleguen en una realización sin represión. Según Herbert Marcuse, en la configuración de pensamiento de Freud, la posibilidad de acceder por medio de las imágenes brindadas por la fantasía a un mundo futuro libre de represión, es, a lo más, una agradable utopía (1985:137 y ss.).

Fueron los surrealistas quienes reconocieron las implicaciones revolucionarias del pensamiento de Freud e intentaron ir más allá al exigir que el sueño se convirtiera en realidad sin comprometer su contenido. El arte se unió a la revolución: "la imaginación está cerca de reclamar sus derechos" —decía André Breton en el *Manifiesto Surrealista*.

¹³ En "Los dos principios del suceder psíquico" Freud interpretó el aparato mental en términos de la transformación del principio del placer en principio de la realidad. El individuo existe en dos dimensiones diferentes, caracterizadas por procesos mentales distintos. Uno por el placer irrestringido y la falta de represión; otro, con el ambiente humano, la productividad y la fatiga. El ajustamiento del placer al principio de la realidad implica una subyugación y desviación de la gratificación instintiva.

Denunciando el “estatismo” que supone la teoría freudiana (en el cual Bataille al fin de cuentas también cae), Marcuse percibe en el proceso de la imaginación que se conserva libre del proceso de actuación, la aspiración y el germen de un *nuevo* principio de realidad. La dialéctica de la civilización avanza hacia un cambio histórico mediante la abolición gradual de todo lo que constriña las tendencias instintivas del hombre, del fortalecimiento de sus instintos vitales y de la liberación del poder constructivo de Eros. En *Eros y civilización*, Marcuse realiza una crítica radical de la cultura contemporánea, desde la perspectiva del psicoanálisis freudiano, corregido “históricamente” con Marx, y ampliado a la utopía del Estado estético que Schiller establece en las *Cartas sobre la educación estética*. Marcuse reformula así la teoría cultural de Freud (cfr. “El malestar en la cultura”), desde la perspectiva “materialista” de un contenido sociohistórico que el psicoanálisis no tiene en cuenta: la naturaleza de los instintos tiene, al igual que las necesidades humanas, una causa histórica que como tal puede ser alterada. El “principio de realidad” freudiano no es invariable, sino que está determinado históricamente; el “principio de actuación”, en cambio, está condicionado por una “represión añadida” impuesta por el principio de realidad que es posible superar, como Freud intuye, a partir del Eros (esto es: el principio del placer y el elemento lúdico del juego). La cultura podría, entonces, ser considerada desde esta perspectiva no como sublimación (represiva), sino como libre autorrealización del Eros por medio de la única capacidad humana que puede al “principio de realidad”: la fantasía. Es acá donde Marcuse trae a colación la teoría de la educación estética de Schiller, con su reivindicación de la imaginación, de la belleza y del principio lúdico del juego, como festejo extremo de la totalidad del carácter humano apresado en lo heterogéneo.

Al enterarse de los pormenores del suicidio del poeta: “Amaya se reintegra a la imaginación callada... Eso es lo importante (comenta a su marido): 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!... Amaya lo mira, mansamente, contrariada. Siente que dentro de sí se desintegra toda la fuerza de la tarde” (§ 36 y s.).

Amaya desea construirse otro mundo, otra realidad a partir de su fantasía. Un mundo erigido sobre la erotización de un poeta muerto, sobre la belleza y la poesía. Aunque se condene al estatismo, a la inmovilidad,

T E M Á T I C A

a la irrevocable espera de “nuevos tiempos”, la embarga un optimismo similar al que recorre el pensamiento de Herbert Marcuse. Quizá en la alucinación de ese sueño acceda a algo de ese imposible universo anhelado.

Bibliografía

- Bataille, Georges, *La literatura y el mal*, Madrid, Taurus, 1959.
- , *La parte maldita*, Edhasa, Barcelona, 1974.
- , *Breve historia del erotismo*, Calden (dirigida por Óscar Del Barco), Uruguay, 1970.
- , *El erotismo*, Barcelona, Tusquets, 1997.
- Di Benedetto, Antonio (1956), *Zama*, Buenos Aires, Alianza, 1990.
- , *Mundo animal*. Mendoza, D'Accurzio, 1953.
- , *Declinación y Ángel*, Mendoza, Biblioteca San Martín, 1958.
- , *Grot*, Mendoza, D'Accurzio, 1957.
- , *Absurdos*, Barcelona, Pomaire, 1978.
- , *El cariño de los tontos*, Buenos Aires, Goyanarte, 1961.
- Freud, Sigmund, “El malestar en la cultura”, en *Obras completas*, Amorrortu, Buenos Aires, 1976.
- Lou Andreas-Salomé, *El erotismo*, José Olañeta Editor, Barcelona, 1998.
- Marcuse, Herbert, *Eros y civilización*, Ariel, Buenos Aires, 1985.
- Ricoeur, Paul, *Sí mismo como otro*, México, Siglo XXI, 1996.
- Schvartzman, Julio, “Las razones de Zama”, en *Microcrítica*, Buenos Aires, Biblos, 1996.