

Objeto indirecto: notas sobre Antonio Di Benedetto



Martín Kohan

1- El hábito (no solamente literario) de asociar lo claro con lo directo encuentra en Di Benedetto un punto de desconcierto. Son otras las escrituras que se valen de lo barroco, de su profusión y de sus volutas, para dar con lo difuso, con lo opaco, con lo impreciso, con lo equívoco. Di Benedetto por su parte lo consigue recurriendo más que nada a palabras claras, porque su literatura conjuga lo claro con lo indirecto. Lo claro, como vocación de lo accesible, no habrá de deparar, sin embargo, en sus textos, sino aquello que restringe su acceso, que no se ofrece ni se entrega sin más.

Es claro y es indirecto. Sergio Chejfec señala en Di Benedetto “un orden de razones y mecanismos difuso y definitivo a la vez”. Su “uso increíble de las perífrasis y los eufemismos” y la torsión de “lo desviado de la norma” en su escritura se resuelven, acaso por valerse de “una subrayada neutralidad”, en las formas de una claridad perturbadora. Acaso de ese modo en que el primero de los *Cuentos claros* se llama ni más ni menos que “Enroscado”.

2- Es claro y es indirecto. ¿En qué sentido?

En el sentido en que, en *El pentágono*, escribe: “Así, más evidentemente resulta, los otros dos, aunque la establezcan entre ellos, como en la confusión mental puede suceder, pierden relación directa con el damnificado, manteniéndola sólo por la vía indirecta de una y otra mujer”.

Porque en *El pentágono* hay que pasar por el cinco para poder llegar al tres. Y hay que pasar por un tercero para poder llegar a quien se quiere llegar.

3- Es claro y es indirecto. ¿En qué sentido?

En el sentido en que, en *Zama*, escribe: “Entretanto, no habíamos pronunciado una palabra y yo no sabía cómo participarle mi disposición afectuosa, repentinamente fraternal. Le dije entonces algo desmañado, apelando a un recurso de vía indirecta. Le dije que sentía una inmensa gratitud por ella”.

Así le dice a Rita. A Rita, la amante que fue, en vez de a Luciana, la amante que no será, y en vez de a Marta, la esposa ausente, siempre ausente.

4- Es claro y es indirecto. ¿En qué sentido?

En el sentido en que, en *El silenciero*, escribe: “Y no, porque yo soy indirecto (como que amo a Leila y hablo a Nina)”.

Porque es con Nina, y no con Leila, con quien el narrador va finalmente a casarse.

5- Tres mujeres; es decir, tres nombres de mujer. Que empiezan por lo demás con una misma letra, y acaso así se enhebran: Laura en *El pentágono*, Luciana en *Zama*, Leila en *El silenciero*.

¿Y si el amor, el deseo, la seducción, el erotismo fuesen en cierto modo la cifra misma de ese “orden de razones y mecanismos”: el de lo claro e indirecto?

6- Dice Di Benedetto de Laura, en *El pentágono*: “Laura no está porque no es. Laura es aquello a lo que se tiende”. Por eso dirá poco después, con un lenguaje algo más prosaico, ya en la frase final de la novela: “Comprendí entonces a dónde me dirigía con el fordcito”. Laura no está, Laura no es. Laura existe como aquello a lo que se tiende, aquello hacia donde se va.

Rafael Arce plantea una discusión con las lecturas de Di Benedetto que se inclinan por asignarle a la fantasía un carácter negativo: expresión de miedos, de fobias, de impedimentos, de imposibilidades; o en todo caso a considerarla como un factor apenas compensatorio. Arce alega: “Pienso, por el contrario, que no hay fatalidad ni compensación ni explicación negativa: el narrador quiere producir lo imaginario como tal”. Lo imaginario como forma de potencia (no de impotencia, ni de subsanación). Y lo incierto puede ser por eso el combustible mismo del deseo: “Ese ‘no saber con certeza’ es lo deseado: no es una carencia, sino la potencia de lo imaginario en cuanto se vuelve inseparable de lo real”. Esa es, precisamente, la entidad que cobra Laura: “Laura irreal, aun siendo abstracta, lejana, inasible, se ajusta más al deseo del narrador que Laura real”.

Es cierto lo que dice Julio Premat: que, en *El pentágono*, están “las relaciones amorosas reducidas a formas geométricas”. Pero ahí donde se dice reducidas, también podría decirse ampliadas, también podría decirse potenciadas. Porque las formas geométricas, así dispuestas, favorecen el tenor de lo abstracto y, con eso, de lo estrictamente pensable, concebible, imaginable, incluso sin la carnadura de lo concreto, de la que resulta, de todos modos, inseparable.

7- Sostiene Jean Baudrillard, a propósito de la seducción, que es antes que nada una estrategia de las apariencias, todo un trabajo del cuerpo a través del artificio, una estrategia de estar y no estar. Lo que se juega en la seducción es la fuerza de lo femenino, su dominio en el universo simbólico. Su clave no está en la insistencia (como en la seducción vulgar), sino en la ausencia. Se modula con intensidad en la histeria, que “conjuga la pasión de la seducción y la de la simulación”.

La seducción opera con lo que se da pero a la vez se retira, con la postergación y el diferimiento, con la suspensión y la espera. Se opone así a la lógica de “la realización inmediata e imperativa de un deseo”. La suple con otra inmediatez, la de los signos, que en rigor no funciona como tal, ya que no es una mediación hacia nada.

8- “Torné a guardar mi ansiedad en prudencia y silencio”. ¿No se condensa, en esta sola frase, la historia entera de Diego de Zama? La ansiedad contenida, la prudente espera, el silencio de su soledad: son los componentes subjetivos de ese estado de dilación y diferimiento, ese estado de suspensión radical en que Diego de Zama se

encuentra. La frase de por sí no remite, sin embargo, a ese traslado oficial del que Zama está pendiente, sino a una circunstancia menos determinante de su vida personal: remite al episodio amoroso con Luciana Piñares.

Y es que los ardides de seducción indefinida (seducción sin concreción, arte de historia) desplegados por Luciana Piñares resultan una puesta en abismo del agobio general de Zama; si hubiese aprendido a lidiar con eso, habría podido lidiar con todo. De ella dice Di Benedetto que “era sabia, si no en otras materias, en la advertencia, la acumulación y el arte de apuntalar esperanzas”. ¿Y de qué otra cosa está hecha la trama entera de *Zama*, sino del arte de apuntalar esperanzas? Por una parte, la imperiosa necesidad de Zama (“mis ansias urgentes de amar”, “la decisión de tomar de una vez a Luciana”); por otra, la postergación, la dilación, la espera (“prolongar el placer de sentirse asediada”) en las que Luciana revela su maestría.

Se deja seducir y seduce, sale a buscar o deja esperando, urde maniobras de desencanto que no hacen sino aumentar su encanto. Pero hay algo que no va a dar, y lo establece desde el comienzo, y es nada menos que su cuerpo. Un núcleo de reticencia visceral al interior de la aventura del darse. Zama acata: “Yo estaba enamorado de su cuerpo y hacia él tendía (...). Pero ella despreciaba a quien pretendiera el amor de su cuerpo”. Es de nuevo un tender hacia, un tender sin resolución, pero ya no hacia una mujer como tal (como pasaba con Laura), sino hacia el cuerpo de una mujer (como pasa con Luciana, que se entrega sin entregarlo).

Zama queda en vilo, como hombre, no menos que como funcionario. Y si por un lado esa otra espera, la mayor, parece preparar a Zama para la espera amorosa (“Confíe, sin embargo, en el dominio que podía ejercer sobre mí mismo, ejercitado por la espera larga ya de año y medio”), por otro lado las tretas dilatorias de Luciana pueden llevar a Zama incluso a preferir que esa otra “espera larga” hasta vaya a prolongarse. Justo antes de admitir que ningún hombre “desdeña la perspectiva de un amor ilícito” (Luciana Piñares está casada), Zama confiesa de manera sorprendente: “Si de regreso me hubiese dado en la calle con Su Majestad y en sus labios esta propuesta: ‘Zama, ¿quieres cargo en Buenos-Ayres, mejor visto y rentado, si es que aceptas partir mañana?’, le habría respondido: ‘Todavía no’”.

Es decir que el diferimiento amoroso no solamente replica el diferimiento mayor, sino que además lo afecta. Y lo afecta de forma inesperada; de pronto Zama, el propio Zama, la víctima del “todavía no”, enarbola esa misma consigna; de pronto Zama, una víctima de la espera, elige la espera, prefiere la espera, alarga la espera —la precisa para la otra espera, la que va tejiendo Luciana—.

9- Las dilaciones que Luciana Piñares activa con sus estrategias de seducción y suspensión del cuerpo suscitan en Diego de Zama fantasías de inmediatez: “llevó mi imaginación (...) a la posibilidad de un amor inmediato, el de Luciana u otra mujer agradable y sana, que necesitaba tanto como comer”. Con Rita, en cambio, con quien el acto sexual se concreta de inmediato, surge entonces una “vía indirecta”: “Le dije entonces algo desmañado, apelando a un recurso de vía indirecta. Le dije que sentía inmensa gratitud por ella”.

Ahí donde lo inmediato acontece, es preciso producir lo indirecto. Y ahí donde lo indirecto impera, con fantasías de inmediatez, la escritura de Di Benedetto encuentra eso que Roa Bastos alguna vez definió como “la angustia en un modo de espera o de deseo que se vigila a sí mismo”. Eso que de kafkiano hay en Di Benedetto encuentra una manifestación muy subrayada en el desenlace de la historia de Luciana Piñares y Diego de Zama. Al cabo de esa larga sinuosidad de ofrecimientos y retaceos, de dar sin darse o de darse sin dar, llega el momento de despedirse y, para despedirse,

Luciana dice: “Eres tanto para mí, soy tan tuya y sólo tuya, que te habría dado lo que nunca me pediste, si me lo hubieras pedido”. Se trata evidentemente de una versión de “Ante la ley”, que más que ante la ley en este caso es ante un cuerpo. La espera, la suspensión, la prolongación indefinida de un umbral, y por fin la revelación de que eso vedado, eso ocluido e inaccesible, era en verdad accesible, estaba en verdad abierto. Revelación tardía, oscura, pesimista, que convierte ese “todavía no” que antes imperaba, en un “ya no” que es de veras definitivo.

10- “El mundo moderno murmura”, escribe John Digenet, “lo que entendemos por silencio es apenas el rumor que toleramos como ruido de fondo”. La soledad lo predispone, pero no lo garantiza; y no siempre ni necesariamente es un precio a pagar a cambio de la falta de ruido (en las cárceles, por ejemplo, especifica Digenet, el aislamiento y lo callado llegan a instrumentarse como una forma de castigo extremo).

Y en efecto, en *El silenciero*, no todos los ruidos se deploran, no es un silencio absoluto lo que se busca, y se asume en lo esencial que “la soledad es imposible”. Hay por cierto ruidos hostiles (“Me hostiliza el ruido”), pero también hay ruidos benignos (“Benignos ruidos domésticos”); así como hay músicas que se aprecian (las que se eligen) y hay músicas que se padecen (las que se imponen).

El problema con los ruidos es que no se los puede bloquear, es que no se los puede filtrar, que no dejan distraerse hasta negarlos. El problema de los ruidos es lo que tienen de directo.

11- “Yo soy indirecto (como que amo a Leila y hablo a Nina)”.

¿Se trata de un “fiasco de seducción”, como señala Jimena Néspolo, ya que el narrador termina casándose con Nina y no con Leila? Así parece. A menos que se considere que es preferible casarse con aquella a quien se le habla: armar la vida ahí donde la palabra es posible.

Y preservar a la amada en esa condición tan especial, acaso la más significativa en el universo de Di Benedetto: la del objeto indirecto.

12- Ser indirecto. No se trata solo de una condición, sino también de un “método” (de hecho el narrador lo emplea también cuando va a la farmacia: no va para pesarse en la balanza, pero primero se pesa en la balanza). “Soy indirecto” podría llegar a resultar hasta un lema (de su madre aclara que también lo es). ¿Cómo no casarse, entonces, con Nina, que es ante todo una mediadora (“Comprendo por qué estoy con Nina: porque es amiga de Leila”), y como tal, la garantía de lo indirecto? ¿No es así como habrá de preservarse lo mejor de su amor por Leila?

Casarse con Nina: “es lo más fácil”, “mucho más fácil que todo lo demás”. Los ruidos, a la larga, acabarán por estropear esa relación (los sonidos que no pueden dejar de escucharse, sí, pero también los que convendría escuchar y él no escucha: el llanto del bebé, por ejemplo). ¿Y Leila, entretanto? Leila traspasa la condición más apreciable y más apreciada, la más intensa, la definitiva: Leila traspasa primero la condición de la ausencia (“Tendré que prescindir de Leila. Me resultará tranquilizador que así sea”), para alcanzar por fin el aura de la ficción (“Cuando sienta necesidad de ella, pensaré que es un personaje de ficción, la criatura de mi segunda obra”).

En *El pentágono*, Laura era lo imaginario; en *Zama*, Luciana, lo que pudo ser y no fue; en *El silenciero*, Leila, un personaje de ficción posible. En cada una de las historias de amor, esas variantes, las de lo indirecto, se resuelven como puesta en abismo de la propia literatura.

Bibliografía

- » Arce, R. (2020). *La visitación*. Adrogué, La Cebra.
- » Baudrillard, J. (1994). *De la seducción*. Buenos Aires, Rei.
- » Chejfec, S. (2017). Los misterios de Di Benedetto”. En *El visitante*. Buenos Aires, Excursiones.
- » Di Benedetto, A. (1979). *Zama*. Madrid, Alfaguara.
- » Di Benedetto, A. (2004a). *Cuentos claros*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo.
- » Di Benedetto, A. (2004b). *El silenciero*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo.
- » Di Benedetto, A. (2005). *El pentágono*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo.
- » Diguenet, J. (2021). *Silencio*. Buenos Aires, Godot.
- » Néspolo, J. (2004). *Ejercicios de pudor*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo.
- » Premat, J. (2009). *Héroes sin atributos*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- » Roa Bastos, A. (2004). Reportaje a la tentación de muerte. En VV.AA. *Ficciones argentinas*. Buenos Aires, Norma.

