



Escritores sintomatológicos: Marguerite Duras y Sacher-Masoch

María Cecilia Salas Guerra¹

Universidad Nacional de Colombia, sede Medellín
mcsalasg@unal.edu.co

Resumen: En ciertas ocasiones los grandes escritores son además excepcionales clínicos o sintomatológicos que llegan a subvertir, anticipar y renovar los discursos sobre la subjetividad. Sintomatológicos del deseo supeditado al contrato es, en primer lugar, Leopold Sacher-Masoch cuando muestra detalladamente, en *La Venus de las pieles* (1870), la dinámica de lo que a partir de su nombre se llamará masoquismo, es decir, el goce de posponer la satisfacción del deseo, valiéndose para ello del suspenso, el balbuceo y la espera. Y en segundo lugar, Marguerite Duras cuando dilucida *El mal de la muerte* (1982), en el cual se goza en la correspondencia del deseo y la imposibilidad, correlación que da lugar a un decir fluido y neutro, reverberante. Cada una de estas elaboraciones literarias indica que la sintomatología se halla “casi fuera de la medicina, en un punto neutro, un punto cero, donde artistas, filósofos, médicos y enfermos pueden encontrarse” (Deleuze).

Palabras clave: sintomatológico - deseo - contrato - Sacher-Masoch - Marguerite Duras - Gilles Deleuze.

Abstract: Sometimes the great artists and writers are also large clinical or symptoms creators, they subvert, anticipate and renew the discourse on the subjectivity. Symptoms creator of desire are subject to contract. Leopold Sacher-Masoch, as it is shown in detail in *Venus in Furs* (1870), the dynamics of what its name from masochism, that is, the enjoyment of defer the satisfaction of desire, relying suspense, babbling and call waiting. Marguerite Duras when elucidates *The Malady of Death* (1982), in which it enjoys in the correspondence of desire and the impossibility correlation results in a fluid and neutral words reverberating. Each of these literary creations indicates that symptoms is "almost out of medicine, at a neutral point, a zero point, where artists, philosophers, doctors and patients can be found." (Deleuze).

Keywords: symptoms creator - desire - contract - Sacher-Masoch - Marguerite Duras - Gilles Deleuze.

¹ **María Cecilia Salas Guerra** es psicóloga y Magister en Ciencias Sociales (Universidad de Antioquia), y Doctora en Problemas del Pensar Filosófico (Universidad Autónoma de Madrid). En la Universidad Nacional de Colombia, Sede Medellín, es profesora de Estética, Literatura, Teoría e Historia del Arte. Algunas de sus publicaciones son: *La escritura del desasosiego Una poética del pensar en Fernando Pessoa* (2009) y en coautoría *De imagen y literatura Una comprensión estética* (2013) En la revista *Filología y lingüística* 38 (2) U. de Costa Rica publicó “Poéticas de la imposibilidad Samuel Beckett y Bram van Velde”. Así mismo, escribe en la *Revista Colombiana de Pensamiento Estético e Historia del Arte*: <http://cienciashumanasyeconomicas.medellin.unal.edu.co/revista-de-estetica.html>

La obra de arte es tan portadora de síntomas como el cuerpo o el alma, aunque de un modo muy distinto.
Gilles Deleuze.

Introducción

De la clínica son constitutivas la sintomatología (signos), la etiología (causas) y la terapéutica (tratamiento). Se diría que el especialista es autónomo y responsable de las dos últimas cuestiones; pero la primera es movediza y difícil de establecer, es un espacio neutro, premédico y submédico, pues allí son casi siempre los artistas y los pensadores los que vienen en auxilio del profesional, ofreciéndole fantásticos y enigmáticos “cuadros”, a partir de los cuales podrá articular un discurso y orientar su clínica. “En ese sentido, el artista y el escritor pueden ser grandes sintomatólogos, tan buenos como el mejor médico” (Deleuze “Mística” 172). Es el caso no solo de Sacher-Masoch y el Marqués de Sade, sino también de Kafka, Duras, Beckett, entre otros, no solo porque delimiten un rasgo o una manifestación del *pathos* –nombrada a partir de los apellidos de los autores en cuestión–, sino porque “piensan el mundo como síntoma”, y eso implica para el escritor exponerse al límite, haciendo de su fantasma el objeto o el resorte íntimo de la obra, pues el fantasma es el eje común de la creación artística y la constitución de los síntomas.

Por tanto, el fantasma –formulado por Lacan como $(\S\langle a \rangle)$ ² es “lo que la obra pone en juego”, esta es una elaborada apuesta en la que el artista compromete su deseo. El trabajo del artista es un saber hacer con las marcas significantes, reconociendo así lo más íntimo, singular o visceral de sí mismo y autorizándose en ello como lo que lo diferencia con respecto a todo deber ser, a toda demanda o mandato. De ese modo, se sitúa en una posición de *atopía*, a partir de la cual dice o muestra –de forma inédita– algo de la condición humana, y por ello mismo el autor y su obra conquistan una singularidad que no se pliega a las convenciones

² A todas las relaciones posibles, ante todo indirectas, del sujeto deseante con ese “a” –relaciones de disyunción, conjunción, alienación, separación– Lacan las denomina fantasma: $\S\langle a \rangle$. Véase Seminario 6: *El deseo y su interpretación*, sobre todo la lección 27 (1 de julio de 1959), donde se problematiza la fórmula de Spinoza según la cual “el deseo del hombre (cupiditas) es la esencia misma del hombre”.

morales e imperativos de la ética del bien. En tal sentido, el acto analítico y el acto creativo constituyen fugas con respecto al deber ser.

En los términos sadismo, masoquismo, beckettismo, durasismo y kaffismo, se nombran o se iluminan sintomatologías o singularidades de la relación fantasmática del sujeto con el objeto del deseo; así, la eficacia de dichas expresiones consiste en que dan cuenta de una potencia que es al mismo tiempo estético-literaria y clínico-crítica. Por ello, si Sacher-Masoch y Marguerite Duras van tan lejos en lo que podríamos llamar la sintomatología del contrato en torno al deseo es porque –probablemente *sin saberlo*– se exponen en sus respectivas obras desde su condición de seres deseantes, fantasmáticamente determinados. Las obras aquí referidas constatan que, no en vano, Freud respeta en grado sumo “la genialidad clínica de los escritores”, Deleuze hace justicia a Masoch y Lacan se sorprende de cómo Duras *hace sin él* lo que él intenta enseñar.

El decir masoquista no es el reverso del decir sadiano

Dios le castigó, poniéndole en manos de una mujer.
Libro de *Judith*, 16, cap.VII.

¡Tú, oh sensual seductor ultra-sentimental!
Una mujer te lleva por la punta de la nariz.
Goethe, *Fausto*.

El confuso campo del llamado sadomasoquismo –categoría largamente utilizada de modo acrítico por la psiquiatría y el psicoanálisis freudiano– tiene su origen en el “cuadro” descriptivo que hiciera Richard von Krafft-Ebbing en su *Psychopathia sexualis* (1886), donde el masoquismo es considerado como el reverso o el complemento del sadismo. Gracias a este prolongado equívoco la novela *La Venus de las pieles* se mantuvo durante casi un siglo atada a la perversión que se nombra con el apellido materno del gran escritor galitziano-austriaco Leopold Sacher-Masoch (1836-1895).³ Será Gilles Deleuze quien recupere del

³ De raíces hispánicas, austriacas y eslavas, es un personaje y escritor bastante peculiar, quijotesco dice Sebald. “Con la imagen de la mujer ideal en la cabeza, Sacher-Masoch recorre mucho mundo, se encuentra en Austria, en Alemania, en Italia y Francia [...] Su extraordinaria figura encajaba tan poco en el orden del mundo de la burguesía tardía, que, como él mismo dice, no sólo fue tomado por alemán, español, austriaco y francés, sino también, por ‘judío, húngaro, bohemio e incluso por

olvido y del malentendido a este importante escritor, tan clásico y cultivado en su estilo y en sus elaboraciones, que en su momento se le conocía como el “Turgueniev de la pequeña Rusia”. En *Presentación de Sacher Masoch, Lo frío y lo cruel*, Deleuze pone de nuevo en diálogo la literatura –y el arte en general– con la clínica, pues, atento al mismo Freud, reconoce que los poetas siempre se adelantan a los teóricos; de lo contrario, no se entendería que el arduo campo teórico de las llamadas perversiones tenga en su génesis los nombres y las obras de Sade y Masoch. Autores arraigados, por demás, en épocas de Revolución, donde sus obras serán tanto un homenaje como una necesidad de pensar y reconocer dos *minorías sexuales*: por un lado los libertinos y por el otro los hombres dados al goce en la humillación pactada.

En una carta del 8 de enero de 1869, Sacher-Masoch le comenta a su hermano Karl que le dedicará cuatro años al ambicioso proyecto de escribir un ciclo de relatos bajo el título *El legado de Caín*, conformado por seis bloques: “El amor de los sexos”, “La propiedad”, “El estado”, “La guerra”, “El trabajo”, “La muerte”. Se trata de desarrollar la romántica idea según la cual la humanidad será feliz cuando las leyes morales de la sociedad alcancen pleno valor en el Estado y cuando los supuestos grandes hombres –príncipes, diplomáticos, generales– terminen en la cárcel o en el patíbulo, junto con los bandidos, falsificadores y estafadores. En 1870, el autor –con 34 años y soltero aún– se retira del oficio de Privat dozent de la universidad de Graz para dedicarse a la escritura, pese a que la remuneración no es la mejor. Para esa época y en medio de diversos viajes finaliza el ciclo titulado *El amor*, conformado por las novelas *El errante*, *El amor de Platón*, *Marcela o el cuento de la felicidad* y *La Venus de las pieles*. Esta última obra la escribe en Florencia. Luego concluye el ciclo *La propiedad*, quedando pendientes los otros cuatro sobre el Estado, la guerra, el trabajo y la muerte, o tal vez las elaboraciones previstas al respecto estaban incluidas en lo ya escrito.

En la expresión *Legado de Caín* el autor alude no solo a la insalvable herencia de crímenes y desgracias que pesa sobre la humanidad, sino al trasfondo oscuro y

mujer’. En esas suposiciones había sin duda algo exacto, y es que Sacher-Masoch, en una época hundida en el chovinismo más estrecho de miras, mostró afecto a todas las naciones, especialmente a la judía” (132).

a la frialdad de la madre naturaleza y de la madre misma de Caín. De ahí que, con miras a una redención imposible, el epílogo sea “La noche Santa. El nacimiento del Cristo”, donde no se trata de Jesucristo favorecido como hijo de Dios, sino del

Hombre en la Cruz, que permanece como símbolo eterno de la liberación por el renunciamiento al egoísmo; el amor de los hombres, Cristo, el hombre sin amor sexual, sin propiedad, sin patria, sin querellas, sin trabajo, que muere voluntariamente, personificando la idea de la humanidad; y en este sentido, todos escuchan su voz de exhortación: “Carga sobre tus hombros la cruz del mundo” (Sacher-Masoch La verdadera historia 263; cursivas en el original).

Es así como en su recorrido por *La herencia de Caín*, Masoch desexualiza el amor en la misma medida en que sexualiza la historia de la humanidad. El autor crea, como ya lo había hecho antes el Marqués de Sade, un nuevo lenguaje y un nuevo modo de sentir y de pensar. En la obra de cada uno se anudan la violencia –de la que no se habla– y el erotismo –de lo que poco se habla–, sin que se trate por ello de meras exposiciones pornográficas –tal como fueron juzgados por muchos lectores y censores–, sino de experiencias ultramodernas de la escritura, con el poder y el valor de actuar “directamente sobre la sensualidad”, como señala Deleuze. Tal eficacia se halla en las *consignas* que caracterizan la escritura de Sade, obscenas hasta el vértigo como corresponde al “instructor” instituido; sin embargo, más allá de la obscenidad, las consignas sostienen la función *demonstrativa* –violenta y abominable– sin la cual no se puede hablar de racionalidad pura sadiana. De igual modo, la eficacia sobre la sensualidad se halla en las *descripciones* de Masoch, decentes hasta el desfallecimiento, como se espera del “educador” legista, y entretajadas de tal modo que sostienen la elevada *dialéctica* –mítica y mística– sin la cual no se hablaría de la deliberación persuasiva masoquista. Surgen así el hombre de la *institución*, y el de la *ley y el contrato*; encarnando cada uno un *decir* y un *discurso* inéditos e irreductibles entre sí, que muestran las amplias variaciones de la sensualidad y del goce.

El discurso sadiano se asienta en la *negación* de la naturaleza segunda y se encamina hacia la naturaleza primera, la del caos. La negación como Idea totalizadora se hace manifiesta en la monotonía sádica, en la aceleración, en la necesidad de movimiento, en la gelidez del pensamiento demostrativo, en el afán

sadiano de mostrar no tanto que el vicio es agradable o jovial, sino apático y carente de entusiasmo. La extrañeza del intenso placer sadiano proviene quizás de tal apatía en cuanto fuerza tanática y silenciosa que sacude el lenguaje, empuja a la inercia y al grado cero... naturaleza primera que socava la segunda.

El decir masoquista recrea la *espera*, el diferimiento, el humor melancólico: al modo de Luis II de Baviera, de Manon Lescaut o de la fría estatua de Venus. Es el drama del suspenso y la *denegación*, que se fortalece con la predilección por el arte, tal como en el caso de Severino,⁴ *La Venus de las pieles*, prendado de la imagen de Venus, tanto en la versión de la fría estatua bajo la claridad lunar, como en las intimistas representaciones de la diosa humanizada, en su desnudez inaccesible ante el espejo o ataviada de pieles. En este sentido, Masoch descubre la relación mística, ideal y ultrasensual entre la carne, las pieles y el espejo –o entre lo frío, lo cruel y lo ultrasentimental–, lo que conduce a una estética de la demora y el suspenso, más próxima a las prácticas del coleccionismo y del fetichismo, que a la lógica sadiana, donde, por el contrario, imperan el movimiento, la aceleración sin ideal y la reiteración precipitada sin pasión por el arte.

Denegación y suspenso en el contrato masoquista

La novela de Sacher-Masoch recrea una estética de los rituales y de “la espera en estado puro”, taciturna y sombría, cercana a las escenas del éxtasis de los mártires; en ambos casos se ofrecen imágenes densas, coaguladas con fijeza fotográfica, repetitiva. En tal escenario tiene lugar el contrato que quiere garantizar la angustia de “esperar infinitamente el placer, pero previendo intensamente el dolor. La denegación, el suspenso, la espera, el fetichismo y el fantasma forman la constelación propiamente masoquista” (Deleuze *Presentación* 76). El todavía caballero Severino Kusiemski escribe un detallado contrato⁵ en el

⁴ De origen italiano, Severo es *respeto*, pero en diminutivo es *bendición* y *obsequio*, al tiempo que *incorruptible*. Desde el siglo XI, es uno de los linajes más importantes del sur de Italia, concretamente de Nápoles. Llama la atención que Sacher-Masoch –que escribió *La venus de las pieles* en Florencia– opte por este nombre para uno de los personajes más autobiográficos.

⁵ *Contrato entre la señora Wanda de Dunaiew y el señor Severino de Kusiemski*:

El señor Severino de Kusiemski quiere, desde el día de hoy, ser el prometido de la señora Wanda de Dunaiew, renunciando a todos sus derechos de amante y obligándose, bajo palabra de honor y caballero, a ser su esclavo, en tanto que ella no le

que se somete como esclavo, de modo incondicional, durante un año, a una fascinante viuda y vecina suya: Wanda Dunaiew, a quien no puede ver sino como la presentificación de Venus. A partir de ahora, ella será su dueña: podrá golpearlo, serle infiel, maltratarlo “por capricho y pasatiempo”, cumpliendo con la única condición de ir siempre ataviada de pieles. Wanda será el martillo y Severino el yunque, así elige satisfacer su deseo este esclavo del amor, que le cede bajo contrato a la mujer todos los derechos y todo el poder simbólico, al mismo tiempo que él –paradójico “legislador”– abdica de todos sus derechos, de su dignidad y hasta de su nombre.

Gracias al extraño contrato –puesto que un contrato es el acto más racional y definido en el tiempo–, el “masoquista conjura el peligro del padre e intenta garantizar la adecuación del orden real y la vivencia temporal al orden simbólico, donde el padre está anulado desde siempre” (Deleuze *Presentación* 70). Es así como el masoquista retrocede hacia las imágenes o versiones míticas y eternas de la madre: en primer lugar, la caprichosa madre *hetérica*, *afrodítica*, que impera en el caos de los vergeles y que pervive en instituciones como la prostitución sagrada, donde el padre no figura. En segundo lugar, la madre *demetérica*, perteneciente al mundo de las amazonas, donde predomina el orden ginecocrático y agrícola, en el cual el padre aparece, pero subordinado. Y en tercer lugar, la madre *edípica*, que comparte con el padre un poder pervertido –amazónico o dionisiaco–. En el fantasma masoquista impera la madre oral–demetérica, que acapara las funciones de la madre hetérica (prostitución) y de la madre edípica (castigo) (Deleuze

conceda libertad.

Como esclavo de la señora Dunaiew, tomará el nombre de Gregorio, y se compromete a satisfacer sin reservas todos los deseos de la susodicha señora, su dueña, obedeciendo todas sus órdenes, siéndole humildemente sumiso, considerando cualquier merced que reciba como una gracia extraordinaria.

La señora Dunaiew, no sólo adquiere el derecho de golpear a su esclavo por las faltas que cometa, sino también el de maltratarle por capricho o por pasatiempo, incluso hasta matarle, si le place. Queda, en suma, en su propiedad absoluta.

Si la señora Dunaiew concede libertad a su esclavo, el señor Severino de Kusiemski se compromete a olvidar todo lo que, como esclavo, haya podido sufrir, y a no vengarse jamás, en ninguna manera por ningún medio y bajo ninguna especie de consideración, ni a ejercitar acción alguna contra aquélla.

Por su parte, la señora Dunaiew se obliga a comparecer vestida de pieles con la mayor frecuencia ante su esclavo, incluso cuando se muestre cruel para con él.

Hecho hoy... (Sacher-Masoch *Venus* 113-4).

Presentación 71). Por ello, cuando el masoquista se hace pegar, humillar y ridiculizar, realmente es la imagen del padre la que resulta humillada y pegada a través suyo, no de otro modo renace o surge el “*hombre nuevo*”, *caínico-crístico*, pero sin intervención del padre, aferrado al contrato y suspendido en la espera del placer, a través del anhelado dolor. Su fantasma es el padre humillado gracias a la intervención directa de la madre que encarna las tres mujeres hiperpotentes, a las cuales el masoquista ha cedido todas las funciones del padre:⁶ el goce fálico ilimitado, el poder del dinero, la capacidad de producción y la función de impartir castigo.

En el fantasma del diletante⁷ Severino impera un ideal de mujer en el que se condensan Venus –esculpida por Praxiteles inspirado en Friné, su amante y musa–, Judith y Mesalina. Es decir que desea la belleza pagana entregada al desorden y al placer del instante: severa, caprichosa y dominante. “Pequeño diletante o gran asno” (29), así se denomina el balbuciente Severino en medio del temor indescriptible, del encantamiento y del horror que le produce tanto el rigor de la belleza de la Venus marmórea, como la burlona Wanda Dunaiew, “mi Venus”, diosa pagana, ante la cual se paraliza en “fatal e idiótica tartamudez”. Y Wanda se convierte –a instancias del respetuoso corruptor e instructor– en el correlato de ese fantasma, pues anhela vivir como Helena y Aspacia, reivindica el goce sin dolor y la sensualidad griega, al tiempo que critica tanto el matrimonio y el Estado, como el cristianismo y la abstracción moderna: “no creo en el amor que predicán al espíritu el cristianismo, los modernos, las almas caballerescas (...) soy más que

⁶ Según Deleuze, el masoquista pone en operación tres denegaciones: la que magnifica a la madre, a quien “no le falta simbólicamente nada”; la que anula al padre, en tanto no es “no es nada, es decir, está privado de toda función simbólica”; y la del placer sexual, suprimido a nombre del elevado ideal de renacer –bajo las condiciones del contrato– como un hombre nuevo (Presentación 67). Se entiende que *denegar no es destruir o negar*, sino “*impugnar la legitimidad*” de lo dado, suspenderlo, neutralizarlo, de modo que se abra “ante nosotros, más allá de lo dado, un nuevo horizonte” que atrae y seduce no porque sea un universo pleno sino por el placer de “engancharse unas alas y escapar hacia el sueño”, de “abrirse a un ideal suspendido a su vez en el fantasma” (37).

⁷ “Lo estudié todo, sin orden, sin sistema: química, alquimia, historia, astronomía, filosofía, jurisprudencia, anatomía, literatura. Leí a Homero, Virgilio, Schiller, Goethe, Shakespeare, Cervantes, Voltaire, Moliere, el Corán, el Cosmos y las Memorias de Casanova. Cada día me hacía más confuso, más fantástico y ultrasensualista. Y siempre con una hermosa mujer ideal en la cabeza [...]” (53-4). Curiosamente, el *diletante* de la Italia del siglo XVIII es un hombre culto e instruido, aficionado, entusiasta y experto melómano, “que se deleita”. Pero en el siglo XIX, el término adquiere una connotación peyorativa, para nombrar tanto al que ostenta saber una profesión que no es la suya y que habla sin método ni materia, como al que tiene una cultura general.

una hereje, soy una pagana” (Sacher-Masoch *Venus* 31-2). Severino no puede, por tanto, más que mostrarle a Wanda su puesto en el Olimpo, pues

nosotros, los modernos, no podemos soportar la antigua pureza, por lo menos, en amor. La idea de poseer conjuntamente con otros a una mujer, así sea una Aspasia, nos indigna. Somos celosos como nuestro Dios. Así es como el nombre de la admirable Friné se ha convertido para nosotros en una injuria. Nosotros buscamos una pobre y pálida jovencita, a lo Holbein, que sólo sea para nosotros [...] (32).

Pero Wanda replica que “Toda tentativa para asegurar el amor, mediante ceremonias santas, juramentos y pactos durables en el cambio constante de la existencia humana, constituye un desastre. ¿Me negará usted que nuestro mundo cristiano ha entrado en la putrefacción?” (33). Rápidamente, lo que empieza como juego, humorada y denegación del mundo moderno y burgués, se convierte –bajo el contrato– en una relación o sintomatología en la que Wanda se muestra descarada y “déspota”, mientras Severino cae en las emboscadas y en el estricto sometimiento físico: “Posa el pie sobre tu esclavo/ mitológica mujer, diabólicamente encantadora [...]”. Convencido de que “*Sólo se puede amar lo que está por encima de nosotros*”, Severino insiste temerariamente: “¿Podría usted amarme?” “¿Quiere ser mi mujer?” “¿Qué quiere usted que haga?”, y de ese modo termina de rodillas ofreciéndose como un juguete. Pero Wanda, que no puede amar a un hombre que se humilla, sin embargo ensaya y advierte que resulta “muy divertido dominar de tal manera al hombre que nos interesa y ama” (40-49; cursivas en el original).

Llevar hasta el apogeo esta mezcla de amor “desexualizado”, dolor y humillación es el propósito de este esclavo, a punto de convertirse en uno más entre los mártires: “vacíos de sensualidad, que sacaban placer del sufrimiento y que buscaban espantosas torturas, incluso la muerte, como otros buscan la alegría. Yo, señora, soy uno de esos hombres vacíos de sensualidad” (50).

Así pues, el corruptor de Wanda –que la incita a dejarse llevar por los impulsos– es el mismo y contradictorio caballero incorruptible al tiempo que es esclavo por gozosa elección; el mismo que sueña con una mujer que sería “el alma de Nerón en el cuerpo de Friné” (58). El mismo que, denegando lo dado, muestra mediante decentes y balbucientes descripciones que el deseo es siempre deseo

del deseo: insatisfecho o en tensión irresuelta, no de otra cosa se alimenta la fantasía y la imaginación creativa.

Si en *La Venus de las pieles* Sacher-Masoch mira el mundo como síntoma es en buena medida porque muestra de forma inédita que el fantasma que sostiene el contrato no solo arraiga en el arte y en el ideal mítico de la mujer total; también se nutre de la agitación que provocan los altares de los santos mártires y de la marca indeleble de infantiles experiencias de placentero dolor en el sometimiento y el castigo, como la que habría vivido Severino en manos de su tiránica y hermosa tía –con fama de Mesalina–. A través de su antihéroe *ultrasensualista*, Sacher-Masoch ofrece a la posteridad literaria, estética y clínica, la más refinada y agridulce comedia del vínculo fantasmático entre el placer y el dolor. Allí surge un modo de ser del arte del fantasma, un arte del deseo, una confirmación de la sintomatología como asunto del arte y la literatura.

Por demás, el paradójico contrato masoquista devela cuán disimétrica es la relación con lo *absoluto* femenino, con la alteridad radical que ello comporta:

Nunca estés seguro de la mujer que ames, porque la naturaleza de la mujer oculta más adversidades [de las] que te parece. Las mujeres no son ni tan buenas como dicen sus apologistas, ni tan malas como las pintan sus detractores. La naturaleza de la mujer es la volubilidad. [...] aun siendo malévol y egoísta, el hombre acepta siempre los principios, mientras que la mujer sigue siempre sus impulsos. No lo olvides nunca: no confíes jamás en la mujer amada (75; cursivas en el original).

Y está claro que un contrato entre los *principios* y los *impulsos* está abocado a la imposibilidad, pues todo aquello que se empeñe en operar como dique, principio ordenador o garante, verá levantarse eso otro femenino, y como tal indecible o inconfesable (Blanchot), real (Lacan), imposible (Weil). Eso otro femenino es el “mayor enigma” de todo “el problema de la existencia humana”, dice Severino cuando termina de rebajarse, en el acto de ser rebautizado como Gregorio. De origen latino, Gregorio significa *vigilante*. Y si antes se rebajó a juguete y esclavo, ahora será tratado como loco, cosa, bestia, buey, “oso que podría huir pero no quiere”, ratoncito, “perro fiel que lame a quien le maltrata”, etc. Gregorio se reconoce en la condición del caballero des Grieux, que ama incondicionalmente a Manon Lescaut hasta arrastrarse –ajeno a la virtud y al

juicio– en la “dulce, melancólica, misteriosa fuerza que nos impulsa; y dejando de pensar, de sentir y de querer, nos dejamos impulsar por ella, sin preguntar dónde nos lleva” (84).

Pero será la incursión descollante del griego, Alejo Papadopolus,⁸ el tercero largamente esperado por ambas partes, lo que precipite la disolución del contrato. El esclavo se agita en los celos, el odio y la cólera, mientras que Wanda se transforma en una leona que sólo sigue al vencedor: “es preciso que yo le posea; ¿qué estoy diciendo? Que me posea él cuando le plazca” (158). Para Severino-Gregorio, verse expuesto a la tiranía sádica del griego –alimentada por Wanda– es algo que desborda todo lo previsto en el contrato, le resulta inaceptable. En esta situación concreta se demuestra que el masoquismo no es el reverso del sadismo; en efecto, ni Justine tendría lugar en el decorado de Masoch, ni Severino aceptaría convertirse en carne de cañón de un sádico. Ante la irrupción del griego, Severino huye, se arroja al mundo como un “animal sin dueño”, puesto que tampoco se atreve a salir de la vida por cuenta propia. Huye, pero antes reivindica su condición ya no de esclavo sino de *hombre*, de lo cual se burla Wanda diciendo:

–¡Humo de paja, que alarma un instante y que se apaga tan pronto como se encendió! Crees intimidarme, y me haces reír. Si hubieses sido el hombre que me figuré al principio, un pensador, un hombre serio, te hubiera amado fielmente y sería hoy tu mujer. *La mujer desea un hombre hacia el cual pueda levantar su mirada.* Un hombre como tú, que ofrece libremente su cuello para que la mujer ponga sobre él el pie, sólo puede servir de juguete agradable; pero no tarda en tirarle cuando se hastía (167).

⁸ Ateo, educado en París, luchó en Candía contra los turcos, destacable por su bravura, su crueldad y su “odio de raza”.

Del contrato a la insalvable disimetría

El deseo es imposible; destruye su objeto. Ni los amantes pueden ser uno, ni Narciso, dos.
Simone Weil.

En una habitación ajena al día y a la noche, abierta sólo al ruido del mar supuestamente negro, tiene lugar un contrato –esta vez mediado por el dinero, pero igualmente paradójico y fallido– entre dos seres anónimos, sin historia y sin ideales, zafados de un mundo lejano, y apenas vinculados por la voz: neutra, objeto en sí misma, envolvente. Frases que brotan implacables, inciertas, hechas con las mismas palabras de todos los días, pero en su inaudita articulación alteran la lengua hasta crear algo así como una nueva lengua dentro de ella. Voz tan neutra, como el grito, el llanto, el canto y la música y como el viento, la lluvia y el mar. Su enorme poder trastorna el relato, violenta la representación e interpela las certezas del lector; pero su eficacia no consiste en persuadir (Masoch) o demostrar (Sade) sino en declarar, por ello resuena con fuerza el dicho: “muestra, no cuentas”. Se trata pues de *la voz que se hace espacio*: sin decorados, indolente realización del arte singular de la pobreza tan característico de la obra de Marguerite Duras, y en este caso *El mal de la muerte* (1984) no será la excepción.

Es la voz –ya no tanto la mirada y los ideales, como en la obra de Masoch– la que introduce una disimetría rotunda, pues se dirige a un *él* –anónimo, sin cualidades, casi invisible– en términos de *usted*, mientras que *ella* será siempre *ella*. No en vano, Blanchot (2002) señala que ese *usted* suena siempre en el texto como dicho por un director de escena, o como un *usted* bíblico: “Debiera no conocerla, haberla encontrado en todas partes a la vez, en un hotel, en una calle, en un bar, en un libro, en una película, en usted mismo [...]” (Duras 9).

Habla neutra, de la discontinuidad, el abandono y la dejadez; es el habla del mal de la muerte, próxima a la de la lepra del corazón, que ya hemos escuchado en obras como *El Vicecónsul* e *India Song*. Próxima también a la reverberación de los hombres cansados que dan apertura a la *Conversación infinita*, de Blanchot, el habla que otorga el “poder de expresarse por intermitencias” y que opera como apertura donde lo desconocido aparece como tal desconocido: extraño, separado y extranjero, tal cual se manifiesta ella como presentificación del deseo en lo que

tiene de imposible. Pero lo desconocido también es lo impensado en cuanto que Otro, ineludible, así lo plantea Foucault en *Las palabras y las cosas*, puesto que el hombre no pudo configurarse a sí mismo, hacerse imagen en la episteme –en el psicoanálisis, la economía, la lingüística, la literatura– sin que esa operación le revelase en los márgenes y en la trama, una parte de noche –pulsiones, goce, deseo–, un espesor aparentemente inerte que lo compromete, un impensado contenido en él, que le tiene cautivo y lo acompaña como la sombra desde el siglo XIX. Por tanto, eso impensado –sea cual sea el nombre que se le de– no es ni mucho menos una naturaleza retorcida ni una sedimentación rara, es lo Otro del hombre, su dualidad inexorable, nacida a su lado y adherida a él. Le concierne pues como la tarea más ardua que deberá emprender si quisiera conocer-se.

Si “Todo encuentro está marcado, nimbado de neutro”, como señala Blanchot (2008), entonces cada contrato en torno al deseo lo está igualmente. De ello constituye una sintomatología *El mal de la muerte*, pues en ese encuentro intempestivo, que enseguida será contrato, surge lo otro que impone la errancia al pensamiento, y ello acontece bajo estados neutros como la somnolencia y el abandono cansado de ella, y la desazón y el insomnio de él; estados crepusculares que constituyen un paso atrás con relación al mundo de las evidencias, al mundo habitable y práctico, un paso más allá de la conciencia clara y distinta, hacia lo no razonable del deseo. Estados que le dan una consistencia difusa a las dos partes del contrato, y de lo cual nos enteramos por esa voz que todo lo ve, o mejor será decir, por esa voz que los mira y nos mira todo el tiempo.

En el contrato él establece como condición que ella esté disponible, en silencio y sumisa, como las mujeres de los antepasados, como las campesinas, de modo que él pueda acostumbrarse y sentir “menos miedo de no saber dónde colocar su cuerpo ni hacia qué vacío amar” (Duras 12). Ella por su parte acepta y cumple sin renuencia, no porque proceda como prostituta sino porque en tanto lo escucha hablar, sabe de inmediato que él está tomado por el *mal de la muerte*, y ella sabe “eso” sin saber cómo: un mal mortal que el portador no sabe que lleva. Paulatinamente, con frases lacónicas y abandonadas, va revelando algo más de ese mal, hasta llegar a convertirse en oráculo crepuscular.

La desconocida joven, de cuerpo misterioso y “olor estancado” a heliotropo y cidro,⁹ asiste cumplidamente a la cita de cada noche, pero ante todo duerme: frágil e indefensa se entrega al sueño uniforme y majestuoso, sonriente y “más misteriosa que todas las evidencias” (Duras 19). Usted quiere *probar* –muchas semanas, toda la vida– cómo es amar–gozar, y es así como básicamente se limita a mirar a esa desconocida, y de tanto en tanto llora en ese “rincón del mundo” y no distingue ya si realmente está solo o cree estar solo. Luego posee y ausculta ese cuerpo, lo goza, le hace gozar y le impide gritar. Después, va y viene: del balcón con vistas a la negrura del mar, a la habitación que cada vez es menos suya, pues se expande, se vacía y se extranjeriza en torno a ese cuerpo entregado al sueño insondable. En ese ir y venir que le lleva siempre al estancamiento, lo único que él sabe es que la alteridad y el desconocimiento –de ella y de sí mismo– se acrecientan cuanto más intenta poseerla.

Resulta proporcional el sueño y el duermevela de ella, y la creciente desdicha de usted:

–“El mal se apodera de usted, de sus ojos, su voz.”

–¿Qué mal?

–Ella todavía no sabe decirlo.

–Nunca, ni usted ni nadie sabrá “cómo ve ella, qué piensa ella de usted y del mundo, de su cuerpo y de su espíritu y de ese mal que ella dice que le invade” (Duras 19).

Ante ese cuerpo –hecho de “una sola vaciada”– apaciblemente cerrado sobre sí mismo, pese a estar disponible, se desencadenan en él “pasiones cabales, mortales”: estrangulamiento, violación, vejaciones, insultos y gritos de odio (Duras 21).¹⁰ Ese durmiente en cada uno de sus fragmentos, que se abandona en una “fatiga inmemorial”, tiene por ello mismo el extraño poder de ser *testigo* en su totalidad, se diría que le *mira* a usted y le hace percatarse de ignorancias insospechadas: ignora “lo que ven los ojos, lo que tocan las manos y el cuerpo” (Duras 22). Pero él considera que no es el nombre desconocido de ella ni el color

⁹ Como se sabe, el heliotropo es febrífugo mientras que el cidro es sedante.

¹⁰ Llama la atención la proximidad de este pasaje con la experiencia que narra Milan Kundera, que le permite *ver de otro modo* los retratos de Francis Bacon: “No quería su ternura. Quería agarrarle brutalmente la cara y, al instante, tomarla a ella entera, con todas sus contradicciones tan intolerablemente excitantes [...] Por desplazado e injustificable que fuera, ese deseo no dejaba de ser menos real” (17).

de sus ojos, sino la *mirada*, lo que constituye la frontera infranqueable entre ambos.

De nuevo, usted llora –por usted mismo, como le advierte ella en su sonnolencia– como un desconocido, mientras ella duerme e ignora el llanto. Se diría que su mirada resbala sobre ella con desesperada ignorancia, conociéndola cada vez menos, en creciente imposibilidad de poseerla –pese a disponer de ella– hasta exclamar para sí mismo que “ella debería morir, sería más fácil...”. Da un rodeo mirando a esa extraña desparramada en el “charco de sábanas”, se abisma ante *esa forma* sombría que exhala el poder infernal latente en la fragilidad, la fuerza invencible de la debilidad.

Se dice que si a esa hora de la noche, ella muriera, le sería a usted más fácil hacerla desaparecer de la faz de la tierra, arrojarla a las negras aguas, que bastarían unos minutos para arrojar un cuerpo de ese peso a la mar creciente con el fin de eliminar de la cama ese olor hediondo de heliotropo y cidro (Duras 30).

Pero ella duerme, abandonada “en su magnificencia”, expuesta con la misma negligencia a ser vista por usted y a desaparecer. Y en su dejadez, balbucea: “Es raro, un muerto”, puesto que usted nunca ha mirado, amado, deseado a una mujer. Ese mal de la muerte usted cree verlo en todos los rincones del narcoléptico cuerpo de ella, diferente a todos los que usted conoce. Y es ella, esa forma desplegada delante suyo, la que decreta –*diagnostica*– el mal en usted, sin alterarse, rítmica y sabiamente adormilada, cual “máquina de carne prodigiosamente exacta”. Usted podría disponer de ella del modo más peligroso, pero no lo hace, en cambio, dispone de ella hasta hacerla desfallecer, quiere verlo todo en esa forma cerrada, pero es imposible. Después del éxtasis, “usted lo ha visto todo”, es decir, *nada*.

Usted cree saber no sabe muy bien qué, no puede con ello: “cree ser el único hecho a imagen de la desdicha del mundo, a imagen de un destino privilegiado. Cree ser el rey de ese acontecimiento en curso, cree que existe” (Duras 39). Vuelve el llanto, ella despierta y le pregunta por qué llora. Usted le pide que le diga por qué y ella le responde: “Porque usted no ama”. Él asiente. Y ella recalca:

El deseo de estar a punto de matar a un amante, de guardarlo para usted, para usted solo, de poseerlo, de robarlo contra todas las leyes, contra todos los imperios de la moral, ¿no lo conoce, no lo ha conocido? Usted dice: nunca. Ella le mira, repite: Es raro, un muerto (Duras 40).

Ciertamente existen contratos entre los sujetos deseantes, pero nunca comunidad, ni un conocimiento que trascienda los buenos modos, como recuerda Blanchot (2002). Relaciones de fuerza donde quien paga se verá frustrado por su mismo poder, el cual no mide sino su impotencia, en el sentido de resultarle inaccesible, en este caso, el goce extremo de lo otro femenino. El contratante está preso –o mejor será decir excluido– en la falta o impotencia para el amor y el sentimiento, y en ello parece consistir el mal de la muerte que lo golpea y le tortura. Por su parte, la “mensajera” de ese mal se desliza indemne hasta que un día simplemente *sale* del contrato. En efecto, a pesar de la fragilidad y el abandono, de la somnolencia y la vulnerabilidad, hay algo en ella que no es enajenable, y eso mismo la hace estar doblemente expuesta: en su desnudez –como si toda ella deviniera rostro, “visibilidad absoluta, evidencia invisible” (Blanchot)– y en su presencia ausente en la que duerme y habla casi sin darse cuenta. Por tanto, el mal de la muerte no sólo está en él, que ignora lo femenino aunque cree poseerlo, sino también en ella, que está sin estar y que anuncia el mal por su presencia misma.

Mientras él se consume en el insomnio y en el *hacer* incesante: va y viene, mira y escucha, y se esfuerza por captar en su unidad esa forma extraña pero solo consigue ver fragmentos; ella, por su parte, se expande en su cuasi *narcolepsia*: pasividad, acogida, “fatiga inmemorial”, habla neutra. Profunda e insalvable disimetría, “misterio inescrutable” (Blanchot).

Cierre

En la adaptación cinematográfica que hace Roman Polanski (2014) de *La venus de las pieles* –inspirado en la adaptación teatral realizada por David Ives– redescubrimos lo imposible del contrato en torno al deseo y la denegación de los

ideales del mundo actual que pretenden homogenizar el goce de los sujetos. Con humor y desparpajo, Wanda interpela a Thomas Novacheck –el “comprometido” adaptador de la pieza– diciéndole que se trata de una obra porno, de carácter “sodomazo”, sexista, degradante, un insulto a la mujer... Y cuando lo sorprende en su “pequeña desviación” lo ridiculiza diciéndole: “no te van las mujeres sino las pieles, deberías casarte con una nutria”, graciosa evocación de la Wanda de la novela cuando le pregunta a Severino si acaso una mujer con una piel no es otra cosa que “un gato grande o una batería eléctrica”. También resulta cómico que ella considere “maltrato infantil” los azotes que recuerda extasiado el buen Severino. Ante semejantes exabruptos que ponen en vilo el contrato, Thomas se ofusca y rechaza abiertamente esa tendencia a reducirlo todo a sociologías o antropologías, o lucha de sexos... no, eso no puede ser, se trata de *otra* cosa.

En la sintomatología de todo contrato –que no puede ser sino fantasmático y fallido de antemano– resuena la misma advertencia: “cuidado con lo que deseas”. Severino afirma que “*Sólo se puede amar lo que está por encima de nosotros*”, mientras que Wanda dice que “*La mujer desea un hombre hacia el cual pueda levantar la mirada*”. Él ama lo que le avasalla, pero ella desea lo que hace levantar su mirada. O sea que en la inevitable feminización que implica el contrato están en juego el *sometimiento* gozoso y el *arrobamiento* no menos gozoso de la mirada. Extraordinaria sintomatología la que nos ofrece Sacher-Masoch acerca del eficaz carácter ilusorio, fugaz y fantasmático, del amor y del deseo.

Severino y el extraño él coinciden en que quieren saber al término del contrato cómo es gozar-amar, pero el deseo es siempre de *otra* cosa, y como tal sabotea las pretensiones contractuales; es así como se goza en el ritual y la demora hasta convertirse en esclavo o en el nuevo Jesucristo –*sin amor, sin sexo, sin propiedad, sin querellas*–, o se goza *viviendo la muerte sin saber*, persiguiendo con obstinación lo que se rehúsa, queriendo objetivar y fijar lo que es del orden de la aparición y como tal fugaz o intermitente. Pese a todo, cada uno vivió el amor de la única manera posible: perdiéndolo, pero esto solo se sabe, la mayoría de las veces, a posteriori, cuando se finiquita el maltrecho contrato, cuando se confirma la diferencia y se recuerda con una sonrisa la época de esclavo (Masoch), o en un

bar se cuenta la historia también entre sonrisas, no sin preguntarse: ¿Imposible que sucediera? ¿Posible que la inventara? (Duras).

Según Spinoza “El deseo (*cupiditas*) es la esencia misma del hombre”. Es el corazón de la subjetividad, pero, psicoanalíticamente dicho –y en plena sintonía con Sacher-Masoch y Marguerite Duras–, el deseo es también lo que se opone a la subjetividad: como resistencia, paradoja, núcleo rechazado y refutable, inconsciente o no sabido (Lacan Seminario 6). Es por tanto la esencia oscura de la que se desprende un resto, un “a”, factor detonante de angustia y malestar para el sujeto. En dicho espacio se instaura y se articula la travesía analítica, en cuanto *experiencia de interrogación del deseo*, asumido como clave y resorte del sujeto. Pero esta esencia de la que estamos exiliados, no se confunde con el estallido vital, o el impulso puro y simple, más bien se separa y se fragmenta en algo que se impone como lo más diverso y distante de una relación armónica. Con su deseo el sujeto sostiene una relación conflictiva y en fuga con respecto al supuesto bien común legislado e idealizado por la cultura; es una relación marcada por el extrañamiento y la extranjería, tanto así que cuando el sujeto es sorprendido en su deseo se desvanece: *afánisis*, angustia por tanto.¹¹ Despejar algo del enigmático deseo supone para el sujeto dilucidar algo del deseo del otro: ¿qué me quiere? “¿*che voui?*”. En otros términos, asumir las consecuencias de las determinaciones fantasmáticas supone hacerse cargo o atender al propio deseo, con lo que hay de inexorable en él. Dicha operación se concreta en una travesía analítica, artística o creativa, con la inevitable pérdida de goce, vacilación, separación y toma de distancia con respecto a los mandatos adaptativos de la cultura; en suma, es la exposición del sujeto como otro lo que está en juego en el paso de la creación.

¹¹ Obviamente, el análisis no hace más llana la relación del sujeto –en su condición de ser determinado por el lenguaje– con su deseo, sino que procura dilucidar cuán problemática, dispersa, contradictoria y singular es la condición del ser deseante. En dicha experiencia, la gran dificultad tiene que ver con que ese objeto “a” participa de lo real: eso inexorable o inanalizable que opera como límite mismo del análisis, como lo que desde un principio se resiste y se repite, volviendo siempre al mismo lugar.

Bibliografía

Bernard, Michel. *Leopold Sacher-Masoch*. Barcelona: Circe, 1992.

Blanchot, Maurice. *La comunidad inconfesable*. Madrid: Arena Libros, 2002.

---. *La conversación infinita*. Madrid: Arena Libros, 2008.

De la Mora Espinosa, Rosa Imelda. *Abordaje clínico psicoanalítico del caso Sacher-Masoch*. Tesis Doctoral. México, Universidad Autónoma de Querétaro, Facultad de Psicología. Doctorado en Psicología y Educación 2010.

Deleuze, Gilles. *Presentación de Sacher-Masoch. Lo frío y lo cruel*. Buenos Aires: Amorrortu Editores, 2001.

---. "Mística y masoquismo". *La isla desierta y otros textos*. Valencia: Pretextos, 2005. 171-175.

Duras, Marguerite. *El mal de la muerte*. Barcelona: Tusquets, 1984.

Kundera, Milan. *Un encuentro*. Barcelona: Tusquets, 2009.

Lacan, Jacques. *Seminario 6, El deseo y su interpretación*. Buenos Aires: Paidós, 2014.

Quignard, Pascal. *El sexo y el espanto*. Barcelona: Minúscula, 2014.

Marion, Jean-Luc. *El fenómeno erótico. Seis meditaciones*. Buenos Aires: Cuenco de Plata, 2013.

Rabinovich, Norberto. *Lágrimas de lo real. Estudio sobre el goce*. Rosario: Homo Sapiens Ediciones, 2007.

Sacher-Masoch, Leopold. *La Venus de las pieles*. Barcelona: Cículo de lectores, 1983.

Sacher-Masoch, Wanda de. *La verdadera historia de "La Venus de las pieles", Confesiones de mi vida*. Buenos Aires: Rodolfo Alonso Editor, 1972.

Sebald, W. G. *Pútrida patria. Ensayos sobre literatura*. Barcelona: Anagrama, 2005.