

Enigmática congoja del eros: una lectura de algunos poemas chilenos

Maria Rita Consolaro

mariarita.consolaro@uniroma3.it

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI ROMA TRE

Resumen

Rechazando la idea del erotismo como un sentimiento fácilmente sondeable, el artículo propone una lectura de algunos textos de poetas chilenos (pertenecientes a De Rokha, Neruda, Hahn, Bertoni, Millán), que se cargan con una manifestación de horror y deleite: elementos que no son antitéticos, según apunta la filosofía de Bataille.

Abstract

Refusing the idea of eroticism as a feeling easy to penetrate, this paper offers a reading of some Chilean poems (belonging to De Rokha, Neruda, Hahn, Bertoni, Millán), which deal with an expression of horror and pleasure: elements that are not antithetical, as Bataille's philosophy indicates.

Palabras clave

Poesía chilena
Erotismo
Horror
Bataille

Key words

Chilean poetry
Eroticism
Horror
Bataille

AnMal Electrónica 47 (2019)
ISSN 1697-4239

*L'érotisme est pour nous lettre fermée dans la mesure
où nous ne voyons pas le principe de l'homme
dans l'horreur qu'il eut d'une nature immonde à ses yeux.*
(Bataille 1976: 59)

INTRODUCCIÓN

La fascinación, la atracción impulsiva, la seducción ansiada, la necesidad de atreverse a tocar otro cuerpo y a conocerlo en sus márgenes, en su superficie, hasta en sus profundidades, en el adentro de sus ojos, en la penetración de sus

sentimientos, sentidos, pensamientos, vísceras; poseerlo para perder la posesión sobre sí mismos: el erotismo. Pulsaciones que no se conforman con una explicación, con un control lúcido, sino que prenden nuevos abismos, nuevos porque inconfesables e inadmisibles pero originarios, enraizados en nuestro ser. Este texto busca evocar esas honduras, indagar los pliegues ocultos que mueven el deseo y encienden el placer, que lo alumbran de una luz cegante. Como dice Bataille, el sol que se mira fijamente es horriblemente feo, es un «soleil pourri» (1930: 173-174); sin embargo, sigue siendo luz y, por eso, los motivos angustiosos que acompañan el eros no son solamente terroríficos, más bien revelan su poder inacabable sobre los seres, y la fuerza que estos empuñan en el vacío donde son arrojados.

Sentir el erotismo incluye, por lo tanto, visiones inestables, saberse eróticos implica desnudarse y, con ello, la perspectiva que se ofrece no coincide con una dinámica que transparenta las formas, que las neutraliza en un instinto reproductivo o idealizado, porque justamente a través suyo nos despojamos de una cantidad de niveles funcionales y estructurados que intentan silenciar el universo del desorden, de la caída y del horror, de lo que no nos esperábamos tan patente, de lo que pretendíamos excluir de nuestra existencia. Nos rebelamos ante esas realidades obscenas que, con todo, nos conforman; miramos lo desconocido con una pesadumbre sin entender pero terriblemente concreta. Hay cosas que nos producen asco y que nos dan miedo. A esta altura, parece imposible conciliar la maravilla del transporte amoroso y físico con todas las aflicciones que nos plagan. Por esta razón, no nos proponemos dar sentido y unidad a dichas ambivalencias, sino avivarlas y, finalmente, admitirlas en nuestro sentir y en nuestro imaginario.

La literatura se patentó entonces como el lugar privilegiado no solo para la expresión, mas para el acontecer (de algún modo vaciado) de la repulsión turbia que ofusca los sentidos (Kristeva 1980: 246). Más aún, la poesía, inspiración y revelación máxima del creador y de su público, se inserta dentro del movimiento que, al igual que el arrebató erótico y religioso, no admite una resistencia o un razonamiento totalizante del sujeto, llevándolo así a la experimentación del contraste sufrido entre negación y descubrimiento de sí mismo (Paz 1992: 135-136). Tal vez sea justamente el poema la clave para preservar ese encuentro complicado, esas imágenes intolerables; según Tornos Urzainki es el discurso que desmantela el discurso (refiriéndose a la escritura de Bataille) lo que permite entregar lo subitáneo del erotismo y su acción desgarradora ([2010: 196 y 204-205](#)). Al mismo tiempo, Kristeva

considera que es en la lírica donde se vuelve a encontrar lo que antiguamente se había separado; o sea, placer y dolor (1980: 76-77): inclusive, las obras literarias que tienen como tema lo abyecto se hacen cargo de una expresión de lo imposible, de un papel que tiene sus orígenes en los rituales sagrados (34).

Con la intención de destacar algunos momentos poéticos donde resulta posible percibir esa dicotomía hambrienta de disgusto y deleite, se van a seleccionar versos pertenecientes a la producción literaria de Chile. A pesar de la distancia temporal y artística de los autores elegidos, que abarcan casi un siglo a partir de los primeros años del XX, se cree que esta heterogeneidad y variedad creativas pueden entregar una evidencia aún mayor del tema focalizado: germen angustioso y suave injertado en líricas ajenas que, al final, acaban compartiendo ese sentir, esa necesidad de decir lo prohibido, de engendrar figuras que trascienden sus contextos, que de hecho remiten a una expresión de lo humano tan antigua como imborrable.

El estudio se interesará por lo tanto en las divergencias y afinidades de dichos textos, específicamente temáticas, en cómo estas soportan la herida de lo incomunicable, la atracción de la oscuridad, los ataques de un erotismo incómodo y fuertemente complejo. De hecho, no nos encontramos frente a un deseo satisfecho, lineal, que con su pura aparición se adueñe del objeto que lo mueve, no se trata de ese «derecho al goce» tan divulgado por nuestra sociedad y tan rechazado por Baudrillard (1984: 30). Algo más (y, al mismo tiempo, mucho menos encajador) se abre paso en nuestra interioridad y en nuestras pulsiones, y tampoco se está hablando de subconsciencia o psicología, otras herramientas más de una explotación que, al igual que la liberación sexual, transforma el cuerpo en un producto del capital, en una máquina trabajando activamente y puesta, además, bajo una perpetua clasificación (Baudrillard 1984: 58)¹.

El desarrollo del eros no se da entonces dentro de un cumplimiento necesario y positivo, y su trayecto tampoco se determina con facilidad. Su profunda verdad (e incompreensión) radica en el hecho de que, antes que todo, es lo que nos hace realmente humanos (Bataille 1976). Por lo tanto, más allá del psicoanálisis, de la sexología, de la fenomenología y del feminismo, según apunta Perniola, es la filosofía de Georges Bataille la que se hace cargo de ese erotismo ancestral y poderoso,

¹ Para profundizar en dicha conexión entre sexualidad libre e instrumentalización social de la misma, con su consecuente pérdida de significado e intensidad, cfr. Marcuse (1955), Bataille (1961-1971 y 1976) y Paz (1993).

propio de la humanidad y ajeno tanto a la ciencia como a las disciplinas que investigan la subjetividad del individuo (Perniola 1998: 7-9). Además, es el filósofo francés quien nos indica esas presencias inmundas que, pervirtiendo nuestras pasiones no las extinguen, sino que las agrandan, puesto que el horror se une a la fundamental debilidad de su rechazo: «G. Bataille reste [...] le seul à lier la production d'abject à *la faiblesse de cet interdit* [...]» (Kristeva 1980: 79). En consecuencia, si por un lado «nous avons vite fait [...] d'oublier ce dégoût d'être *humain* [...]» (Bataille 1976: 56), por el otro las voces poéticas que se proporcionarán, tanto en calidad de gritos como de murmullos desconcertados, encarnan ese camino hacia el reconocimiento de una tensión problemática perteneciente al cuerpo y al alma. En el momento en que asentimos a la existencia de ese sentimiento dual, buscamos los detalles y los materiales de las expresiones líricas que lo exponen.

UN LLAMADO TERRIBLE

Lo otro nos repele: abismo, serpiente, delicia, monstruo bello y atroz. Y a esta repulsión sucede el movimiento contrario: no podemos quitar los ojos de la presencia, nos inclinamos hacia el fondo del precipicio (Paz 1956: 133).

Je puis rapprocher mon horreur de la pourriture (si profondément interdite qu'en moi *l'imagination* [la cursiva es nuestra] la suggère et non la mémoire) du sentiment que j'ai de l'obscénité. Je puis me dire que la répugnance, que l'horreur, est le principe de mon désir, que c'est dans la mesure où son objet n'ouvre pas en moi un vide moins profond que la mort qu'il émeut ce désir qui, d'abord est fait de son contraire, qu'est l'horreur! (Bataille 1957: 62).

Erotismo y repulsión, al igual que vida y muerte, se encuentran en sus tendencias extremas y entreabren, en este juntarse, una vastedad de agobio y dulzura. El asombro que genera la pasión erótica se halla en su búsqueda de la totalidad, de una continuidad hacia la cual se dirige el ser fragmentario e imperfecto (Bataille 1957 y 1976). Se busca saciar esta necesidad de infinito por medio de una disolución de las formas que nos constituyen y de las normas que nos disciplinan, más precisamente a través del encuentro carnal y del erotismo en sus varias manifestaciones (Bataille 1957: 23). En consecuencia, el eros se presenta de manera crítica y ambivalente:

«*l'érotisme est dans la conscience de l'homme ce qui met en lui l'être en question*» (Bataille 1957: 33). Así es que, el recorrido pasional no se concluye con un resultado positivo: el ser que transita por ello se da finalmente cuenta de que el precio de esa inmensidad es la muerte, que lo que se desplaza junto con su dicha es un tormento profundo e irresoluto (Bataille 1957: 84-85).

Reconocer la eternidad es, a su vez, detectar esa apariencia terrible que forma parte de ella, el «*secret intolérable de l'être*» (Bataille 1976: 102): no solo, entonces, acepto ese deshacimiento, sino que lo persigo, me hundo en ello, en la medida en que me entrega inmortalidad y autonomía (103). Efectivamente, en el pensamiento de Bataille, abrazar la ruina y la obscenidad significa provocar la evanescencia del sujeto, atrayéndolo y proyectándolo así en el dominio de lo absoluto (Ponti 1999: 112). Pero, en todo caso, se hace necesaria la existencia de una prohibición, de una ley moral, de un orden: en verdad, es la superación de estos que produce la seducción y, más aún, la sacralidad del erotismo (Bataille 1957: 107 y 216; 1961-1971: 607; 1976: 137). Y dentro de esta destrucción de las imposiciones sociales se asoma un sentimiento contradictorio, que preanuncia un rechazo más puntual y profundo: por una parte, la angustia producida por la interdicción; por la otra, el placer que se genera al evitarla (Bataille 1957: 42).

Entramos, de esta manera, en el reino de lo sagrado. Nos horrorizamos frente a esa infinidad que se nos hace inexplicable y que nos enfrenta tan abruptamente. Dice Paz (1956: 130) con respecto a la experiencia divina, sin duda vinculable con el erotismo bataillano:

En el horror está incluido el terror —el echarse hacia atrás— y la fascinación que nos lleva a fundirnos con la presencia. El horror nos paraliza. Y no porque la Presencia sea en sí misma amenazante, sino porque su visión es insoportable y fascinante al mismo tiempo. Y esa presencia es horrible porque en ella todo se ha exteriorizado. Es un rostro al que afluyen todas las profundidades, una presencia que muestra el verso y el anverso del ser.

Allí, en ese contacto, en esa visión de la «presencia», el sujeto enmudece porque por fin mira lo que le estaba vedado, los secretos de la existencia los cuales resultan, a sus ojos, insoportables.

Más específicamente, esas «exteriorizaciones» que nos agobian remiten a la otra cara del deseo, es decir, a la muerte mencionada anteriormente, pero también

a la naturaleza, mundo que el ser humano no ha sido capaz de someter por completo y que sigue alimentando sus terrores: «Mais encore qu'il [el erotismo] commence où finit l'animal, l'animalité n'en est pas moins le fondement. De ce fondement, l'humanité se détourne avec horreur, mais en même temps elle le maintient» (Bataille 1957: 95). Esa naturaleza se nos aparece como repugnante porque no representa un ser armónico sino más bien devastador, porque encarna una acción que no se dirige solamente a la reproducción, sino que también a la disgregación de sus energías acumuladas (Bataille 1957: 62-63).

Junto con esas apariciones que nos incomodan, nos impresionamos igualmente frente a la desnudez humana, a los órganos sexuales que recuerdan tanto la vida como la putrefacción y que, además, con fuerza, nos manifiestan la ambigüedad y el desafío de la naturaleza (Bataille 1976: 113): «Lo de adentro está afuera. Son visibles al fin las entrañas de la vida. Pero esas entrañas son la muerte. [...] Los órganos de gestación son también los de destrucción» (Paz 1956: 132). No obstante, en paralelo con su rechazo, ese reconocimiento de las formas corporales más ocultas resulta ser un avance dentro del desarrollo del individuo, vale decir de la percepción de su propia humanidad: «la vue, terrible pour certains, des rides et des viscères, nous fait faire un pas de plus dans le sens de l'intensification de notre conscience humaine» (Leiris 1930: 264-266).

Superar esa repugnancia se transforma, pues, en la clave para conocer realmente el deseo, y su consecuente placer, en su totalidad. En efecto, el erotismo no puede acontecer tan solo con el disgusto perturbador sino con su inclusión y superación: se hace necesario abrazar el horror para volver a la atracción, al derrumbe que esta provoca (Bataille 1976: 71). Con aún mayor intensidad el goce es canalizado, por medio de este proceso, en un sentimiento todavía más estremecedor, todavía más arraigado: «Si notre désir n'avait eu tant de peine à surmonter notre indéniable répugnance, nous ne l'aurions pas cru aussi fort [...]» (Bataille 1976: 83). Si para Paz este trayecto se identifica con la «experiencia del Otro» y su relativa «experiencia de la Unidad» (1956: 132-133), para Kristeva la seducción de lo abyecto tiene su significado en la construcción por parte del sujeto de un límite que, a pesar de todo, lo cautiva incesantemente (1980: 9-10).

Lo extraordinario de dicha aceptación de lo que nos repele, reside en el hecho de que, al final, reconocemos que ese horror no nos es totalmente ajeno puesto que

también forma parte de nosotros, también nos identifica pese a su naturaleza inconcebible:

Fuerza de gravedad de la muerte, olvido de sí, abdicación y, simultáneamente, instantáneo darse cuenta de que esa presencia extraña es también nosotros (Paz 1956: 133).

Maintenant l'homme normal sait que sa conscience devait s'ouvrir à ce qui l'avait le plus violemment révolté: ce qui, le plus violemment, nous révolte, est en nous (Bataille 1957: 195).

Al mismo tiempo, saberse seres abyectos nos entrega una fuerza antes desconocida, un poder ocultado por las estratificaciones de la conciencia y sociales, significa ver que lo infinito y lo imposible también están dentro de nosotros (Kristeva 1980: 12). La focalización, en el pensamiento de Bataille, sobre los elementos más desagradables se debe entonces a que estos son fundamentalmente independientes, vigorosos, libres, en continuo desgaste (Perniola 1998: 56). Esa inclusión del disgusto en la conciencia y en el goce representa una intensidad de vida, donde ya no existen relaciones de subordinación ni autoridad (Ponti 1999: 70).

LOS SERES EN MOVIMIENTO

Una de las inquietudes más conturbadoras del ser humano, consecuentemente transmitida a sus proyecciones imaginarias, es detectable en las agrupaciones de pequeños y numerosos organismos que serpentean y patalean ubicuos y amenazantes. Esta realidad se refiere, según explica Durand, al primer estadio del «esquema de lo animado» dentro de la producción creativa humana (1969: 75); adicionalmente, es posible resumir en un solo concepto dichas presencias irritantes y siniestras: el *fourmillement* (76); no solo el miedo que este mundo genera se debe a su multiplicidad escurridiza sino que, más intensamente, a su perpetuo movimiento, a su agitación que no encuentra descanso, que mantiene, a nuestra vista, un bullir constante y caótico (76-77). Finalmente, Durand explica que este revuelo larvario nos terroriza porque su gran significado consiste en un desarrollo temporal que está fuera de nuestro control y de nuestro entendimiento.

La germinación infecta, excesivamente viva y visible pero, a la vez, fundamentalmente sutil y disimulada, ha sido detectada también por Bataille. En el trabajo del filósofo, la estimulación, por parte de dicho ámbito, de las pesadillas humanas se debe a su carácter paradójico y, por lo tanto, que otra vez supera y burla nuestra inteligencia: tratándose, por un lado, de una «débauche d'énergie vive» y, por el otro, de una «orgie de anéantissement», las mismas tendencias contradictorias que definen sexualidad y muerte (Bataille 1957: 64). Si el núcleo de nuestro disgusto nace frente a «ces matières mouvantes, fétides et tièdes, dont l'aspect est affreux, où la vie fermente, ces matières où grouillent les œufs, les germes et les vers [...]» (Bataille 1957: 59), análogamente, nuestra aversión se desarrolla también por la obscenidad del sexo y la suciedad, sin, además, ninguna explicación aparentemente razonable (Bataille 1957: 60-61), produciendo de esta manera un «mêler les nausées» (*ibid.* 64). Sin embargo, este disgusto encierra la excitación de la perdición, el goce de un desmayarse inesperado, en la náusea «notre sentiment est celui d'un vide et nous l'éprouvons dans la défaillance» (Bataille 1957: 61).

La presencia de dichos elementos, entendidos no solo como fuentes de angustia sino que, con mayor alcance, como evocadores de un sentimiento de vacío, capaz de dar cuenta del transporte erótico, es empleada, en poesía, como un intenso recurso temático. Por ejemplo, en la cuarta estrofa de «Caballero solo» (Neruda 1933-1935: 57-58), es en esas horas de la tarde, que deberían ser tranquilas, de sueño, de silencio, de digestión, donde los actores de una sexualidad prohibida (los jóvenes, el incesto, el pecado) acechan al hablante, quien expresa ese ímpetu sin frenos por medio de una larga anáfora de «y»: «y las horas después de almuerzo en que los jóvenes estudiantes / y las jóvenes estudiantes, y los sacerdotes se masturban, / y los animales fornican directamente, / y las abejas huelen a sangre, y las moscas zumban coléricas, / y los primos juegan extrañamente con sus primas, / y los médicos miran con furia al marido de la joven paciente»².

Mientras que, en este contexto, los animales hacen muestra de sus necesidades sexuales sin ningún tipo de represión, también los enjambres de insectos atormentan

² El erotismo en la escritura de Pablo Neruda, más puntualmente en su *Residencia*, ha sido señalado por Melis como una manifestación degradada y turbia, dentro de un contexto a su vez disgregado y sin sentido (1970: 22-33). Por otra parte, Candia Cáceres lo interpreta como el único elemento potencialmente positivo con respecto a la realidad caótica y destructora que aparece en dichos poemarios (2004: 187-191).

al yo poético: «y las abejas huelen a sangre, y las moscas zumban coléricas». Un ataque, entonces, hecho, además que por estas agrupaciones confusionarias que se insertan dentro de las inquietudes eróticas del sujeto, también por el olor que traen: a sangre, a muerte, a herida. Junto con ello, está el zumbido, por su parte rabioso: recordemos que el terror del paso del tiempo, reconocido por Durand en ese tipo de imágenes, se debe tanto al cambio como al ruido (1969: 67). Por lo tanto, en ese momento indefinido del día donde, además, las defensas del individuo se relajan y debilitan, las dos presencias que se han identificado encarnan, junto con las otras que son parte de la estrofa, una invasión turbia que «sepulta» al protagonista, pero con «sábanas», envolviéndolo entonces entera y suavemente.

Una visión igual de incómoda, pero no tan desafiante, es detectable en «Tractatus de sortilegiis», de Óscar Hahn (1992), poema que presenta las dinámicas ambiguas que, dentro de un jardín fuertemente erotizado, describen la sensación de malestar y atracción que evocan unas niñas. Y justamente esas niñas, cuando hacen su aparición en el texto, son «llenas de lluvia, de cucarachas blancas»: no solo el color de la pureza se aplica a unos insectos generalmente negros y habitantes de espacios insalubres sino que estos definen a las mismas muchachas, construyéndolas plurales, numerosas en vez que uniformes: «La frescura simbólica de la lluvia y la tradicional pureza de lo blanco —aquí imagería ambivalente y paródica de la juventud y del comienzo— acompaña a las niñas que entran en el jardín» ([Beach-Viti 1980: 74](#)). Otra vez la materia caótica que encubre un eros vital y devorador. Más adelante, dentro de un horror que empieza a desarrollarse más y más («un rumor de pájaros / pisoteados, un esqueleto naciendo»), la voz lírica irrumpe con «Dime, muerta de risa, a dónde llevas / ese panal de abejas libidinosas». No se sabe dónde, ni para qué esa «muerta de risa» (que, por lo demás, demuestra su alegría gozosa justo en ese contexto inquietante) lleva su objeto, pero sí se sabe que ese panal encierra una multitud de abejas deseosas y listas, que zumban en las manos de la niña: un sentimiento, un anhelo que están a punto de explotar fatalmente.

La dirección enloquecida de esos seres abundantes e incontenibles es también lo que se ofrece a la pareja, quien está destinada a caer en la misma insensatez del hablante. En «Material nupcial», de Neruda (1933-1935), la amada es obligada por el protagonista a mirar ese horror e, igualmente, a vivirlo. En la última estrofa, ella ya está en el límite del erotismo, que se encuentra, en su punto máximo, con la muerte. En ese lugar lejos de todo, terrible, de pesadilla, donde la amada tiene que

luchar para salvarse, sus enemigos son también las hormigas: el mundo maldito que le ha sido abierto e impuesto por el otro cuerpo, la batalla imposible: «Debe correr durmiendo por caminos de piel / en un país de goma cenicienta y ceniza, / luchando con cuchillos, y sábanas, y hormigas» (Neruda 1933-1935). Incluso en «Rompiente», de Gonzalo Millán (1968), la mujer, en el acto erótico, es destruida, pierde su autonomía y, otra vez, lo hace atrocemente: «devorada caliente y viva por los perros»³. Además, este «pez mujer», al final del poema, es comido «por las arañas de mar y las estrellas»: par que une, en un solo verso, lo trascendental del cielo y la oscuridad de los abismos, donde se desplazan secretamente esos animales marinos, parecidos a insectos, que también participan en la desintegración provocada por el eros y la transmiten con mayor penetración.

LOS ANIMALES ACUÁTICOS

El reino del agua guarda en sí una vida escondida que evoca nuevamente, para el sujeto perdido en el arrobamiento amoroso, una carga de malestar y desagrado. Si las arañas de mar en «Rompiente» de Millán (1968) se insertaban dentro de la simbología del movimiento caótico y amenazador, otros seres conviven con ellas y en las líricas: presencias huidizas, viscosas, lacias. Estas últimas características han sido poetizadas, como una clara fuente de perturbación erótica, en «Babosa» de Claudio Bertoni (2009), donde la mujer se asemeja a dicho animal que, por medio de un acercamiento lento e inevitable, alcanza al protagonista y lo cautiva integralmente: «como un hombre de lana como / una criatura sin huesos comienzas / a escalar mi cama como una babosa del / tamaño de un perro chico quedas echada»⁴. Efectivamente, si los rasgos de estos elementos se conectan de manera directa con la esfera sexual, gracias a su apariencia ocultada y a su textura húmeda y suave,

³ Aunque Bianchi reconoce que el amor del poemario *Relación personal* (al cual pertenecen los poemas de Millán considerados en este trabajo) supera con amplitud las dinámicas fáciles y superficiales de la rutina, a la vez lo interpreta como una experiencia que entrega la futilidad y la decepción de la vida (1990: 117-118).

⁴ Para un estudio más detallado y global del erotismo bataillano en la producción de Bertoni, cfr. Consolaro (2016-2017).

también promueven un contexto imaginativo poblado por la desorientación, el misterio y, en algunos casos, un horror vehemente.

En el largo poema «Satanás», de Pablo de Rokha, el sexo es representado como un castigo del cual no es posible escaparse, como un verdadero círculo dantesco donde se encuentran «las lenguas pegadas a los sexos, / lamiendo, chupando, mordiendo, lo mismo que moluscos azotados» (1969: 58). El receptor, frente a esta imagen, se pregunta hasta qué punto puede ser cruel, hasta qué punto puede llegar la violencia obscena del erotismo: ¿esos moluscos, en el recibir su lacerante punición, estarán abiertos o cerrados, protegidos por su concha o exponiendo su propia carne al azote de los sexos? Esa obligación angustiada (pero jamás rehusada), proporcionada por medio de elementos marinos, se halla igualmente en «Caballero solo» de Neruda (1933-1935), donde las presencias erotizadas que rodean al protagonista están comparadas con «un collar de palpitantes ostras sexuales»: objeto (sin embargo precioso: es una joya) que ahoga al sujeto, acorralado por figuras «palpitantes», vivas sobre su piel. Las «ostras sexuales», por su parte, sugieren una relación entre el órgano sexual femenino, la concha y el ojo⁵.

Bachelard subraya que la representación del caparazón y del organismo que lo habita entrega un significado mixto, híbrido, de un ser que no está ni adentro ni afuera, que no es ni duro ni blando, casi grotesco (1957: 108). Pero entonces, de manera incisiva, también el horror se origina en la ambigüedad, en un orden subvertido (Kristeva 1980: 12) y el mismo eros busca la totalidad por medio de un sentimiento vago e indefinido (Bataille 1976: 102). Inclusive, si el hormigueo animal de Durand encarnaba el terror del tiempo, el molusco en la concha protagoniza igualmente el devenir, siendo el objeto que se construye por sí solo, en perpetua transformación (Bachelard 1957: 123). Finalmente, este ser es también furia, rebelión ocultada, anuncio de lo que está por estallar pero que está guardado, que todavía es secreto: «la dialectique de l'être enchaîné: et que ne peut-on attendre d'un

5 Cfr. Deonna (1965: 25 y 68), que remite también a Eliade (1952: 169 y 177). Vale la pena indicar que Eliade reconoce en la concha un reflejo del ritmo vital y del orden social (1952: 177). Cfr., por otra parte, la visión de una naturaleza caótica en Bataille, mencionada en este artículo, e, inclusive, el «sexo de pestañas nocturnas» de «Material nupcial», y también los «senos femeninos que brillan como ojos» de «Caballero solo», de Neruda (1933-1935) y, al respecto, Deonna (1965: 26-27). En algunos países de Hispanoamérica, incluido Chile, *concha* se refiere, en términos vulgares, a la vulva y a la vagina (DRAE 2014).

être dechaîné!» (Bachelard 1957: 109). Una imagen, en fin, que origina, en los contextos que se están considerando, la manifestación de un erotismo heterogéneo y, por esto, profundamente poderoso e impresionante.

En «El agua y tu axila», Millán (1968) ofrece un mundo de correspondencias inesperadas, que permiten explorar lo que está debajo de la superficie de nuestros impulsos, lo descontrolado. Esa axila blanca, pura, maravillosa, resplandeciente, esconde un contraste no tan ideal y, sobre todo, evoca un paisaje de mar desagradable y desesperado, con una «arena ardiente / cociendo los caracoles» y luego «en la arena mojada / un pescado muerto que hedía». Esos primeros animales húmedos, pequeños, indefensos que se mueren quemados por la aridez letal de la arena (¿del deseo?), junto con el olor a muerte que se propaga en una playa ya apagada y pasiva (un olor, por lo tanto, distinto al de las abejas enfurecidas de «Caballero solo» [Neruda 1933-1935]) conducen por un camino inquietante que, por las repetidas alusiones sentimentales a la «axila, asombrosamente blanca» y a «el mar, asombrosamente azul» que lo acompañan, se oscurece todavía más, revela con mayor intensidad su abismo y el otro lado de esa belleza⁶.

Se ha indicado cómo la «mujer pez» de «Rompierte» de Millán (1968) era destrozada a causa de una acción de descuartizamiento y alimentación. En este caso, el acto erótico, además de destruir, es el hecho desencadenante que proyecta unas visiones que desconciertan repetidamente al lector. En primer lugar, los «peces muertos semienterrados en la arena» destacan no tanto por su apariencia repugnante como en «El mar y tu axila», sino más bien por su calidad híbrida, parcial: fragmentos que afloran y perturban la costa. Ese panorama es también de una dulzura per-

⁶ En este poema nos parece importante destacar otros elementos que se insertan dentro de la ambivalencia horror/erotismo: «Las algas pudriéndose» que no solo determinan una simbología de marchitamiento, sino que ellas mismas guardan las connotaciones de una sexualidad compleja, vinculables en este sentido con las «algas perezosamente alzadas» de «Babosa» (Bertoni 2009); «la gran alga ma- / rina que se engendró con el horror que es el sexo» de «Únicamente» (Rokha 1969), y «sus cabellos ondearon en el charco / llenos de canas verdes» de «Tractatus de sortilegiis» (Hahn 1992). Esta última imagen conduce a la temática del pelo: «Hoy vi en el lavatorio / la máquina sucia de pelos» en «El mar y tu axila» (Millán 1968); y, en Neruda (1933-1935): «y presiones de crimen y pelos empapados» («Material nupcial»), «veo sangre, puñales y medias de mujer, / y pelos de hombre» («Agua sexual»), así como «acaricia sus piernas [de la vecina] de dulce vello» («Caballero solo»). Cfr. las imágenes de la *féminisation*, del agua estancada y espesa, del pelo, entre otras (Durand 1969: 106-108).

versa, puesto que esos cuerpos sin vida ofrecidos a los rayos de un sol atroz tienen una conexión con los besos nuevos, distintos, de la joven que se acerca a una sexualidad completa:

Comme, après la découverte en plein soleil, sur une plage déserte, d'un mollusque immonde, à demi transparent et lumineux, étirant ses membres gluants à travers une flaque d'eau éblouissante mais laiteuse, il se produit une déchirure libératrice après laquelle un univers absurde, cessant d'opposer à des pensées coupables une attitude glaçante et incompréhensible, devient docile, pénétrable et troublé, de la même façon qu'une jeune fille, quand elle a été bouleversée par un premier attouchement provoque par des soubresauts de défense maladroits des attouchements nouveaux et des baisers encore plus singuliers (Bataille 1970: 44).

Luego, el yo poético obliga a la mujer «sobre conchas pegajosas de sangre», imagen en la cual se subraya la sangre como premonición de muerte, pero, inclusive, el carácter contaminante de las «conchas pegajosas», que adhieren fatalmente al cuerpo y lo pervierten, de modo análogo al de «Babosa», de Bertoni (2009): «juntas tu mejilla pegajosa con la mía y no me abandonas / en todo el día». En este sentido Durand evidencia cómo los tabúes conectados con la sangre (entre otros, el de la sangre menstrual) tienen un doble significado de caída, que se radica tanto en la carne sexual como en la alimenticia, la cual, a su vez, amplifica el miedo de la muerte y del tiempo (1969: 130 y 133-134): «Ce que l'acte d'amour et le sacrifice révèlent est *la chair*. [...] *La chair* est en nous cet excès qui s'oppose à la loi de la décence» (Bataille 1957: 93).

Si las niñas de «Tractatus de sortilegiis», de Hahn (1992), estaban llenas de cucarachas blancas, en «Material nupcial» de Neruda (1933-1935) la mujer, subvertida por el movimiento erótico del sujeto poético, está sumergida por «gotas de negra materia resbalando / como pescados ciegos». Los pescados, privados de la vista, se vuelven un solo objeto en descenso, movidos por una oscuridad total, martirizados, pero sin embargo vivos, activos: una ceguera que los vuelve más potentes, dado que los hace impredecibles. De manera parecida, en «Agua sexual» describe Neruda la invasión final que experimenta la voz lírica como «una catarata de espermias y medusas»: los líquidos sexuales se entremezclan, en su inundación, con animales marinos, que también son transparentes, indefinidos, numerosos y, además, castigan con su efecto urticante a quien los toca.

LOS LÍQUIDOS

L'homme s' imagine volontiers semblable au dieu Neptune, imposant le silence à ses propres flots, avec majesté: et cependant les flots bruyants des viscères se gonflent et se bouleversent à peu près incessamment, mettant brusquement fin à sa dignité (Bataille 1929c: 300).

No son solamente los seres que habitan los poemas los que acechan al hablante sino que, asimismo, de manera más general, todo lo líquido que, sobre todo, por medio de una consistencia densa, sumerge a los protagonistas corrompiéndolos en su integridad. El mundo de lo fluido se presenta en primera instancia como una manifestación de varios elementos implicados en la seducción y en la cópula (líquidos sexuales, deyecciones, saliva, sudor...), mientras que posteriormente se transforma en agente efectivo de diseminación de lo erótico, por medio de movimientos que agreden al sujeto o que este asume para hundir a la otra persona en su propio afán disgregador. Por lo tanto, los flujos conforman un universo donde el ser corre (o más bien busca) el riesgo de perderse, de olvidarse de sí mismo, incluso de ahogarse; el agua es un espacio donde el cuerpo ya no encuentra sus conexiones, experimentando una fragmentación de los sentidos como en el acto erótico: lugar de pérdida, búsqueda de fusión, negación del orden establecido, ruptura de las estructuras (Bataille 1957, 1961-1971 y 1976).

Si lo que más produce angustia es la acción de la muerte (y no tanto su fatalidad), la cual «dissolve la forma nel movimento viscoso e nauseabondo della materia putrida», igualmente el eros hace patente esa consumación, puesto que disgrega la singularidad de los individuos (Perniola 1998: 142). En consecuencia, mientras que lo que perturba de la muerte es dicho proceso de aniquilación gradual —la inquietud frente al cambio que Durand expone en «Les visages du temps» (1969: 71-134), primera parte de su obra—, las materias que lo encarnan tampoco significan la muerte en sí, sino que los límites que esta establece con la vida, o más bien su presencia dentro de nuestra existencia: «Ces humeurs, cette souillure, cette merde sont ce que la vie supporte à peine et avec peine de la mort. J'y suis aux limites de ma condition de vivant. De ces limites se dégage mon corps comme vivant» (Kristeva 1980: 11). También el erotismo vive en la frontera, y su inquietud junto con su dicha lo demuestran, pero su necesidad de deshacerse no es, al igual que las sustancias informes, exposición pura del fin: «La fièvre sensuelle n'est pas le désir de mourir.

De même l'amour n'est pas le désir de perdre, mais celui de vivre dans la peur de sa perte possible [...]» (Bataille 1957: 237). Es así que, si lo abyecto nos pone en el límite y el erotismo también, vemos cómo estas dos esferas, al parecer lejanas, se encuentran, y lo hacen justamente tanto en el sentimiento de terror, rechazo e innegable deseo como, más puntualmente, en el contacto con esos componentes indefinidos, con los líquidos espesos.

Las sustancias acuosas, las corrientes, tienen la capacidad de transportar a los sujetos eróticos más allá de sí mismos: «L'eau qui s'écoule est amère invitation au voyage sans retour» (Durand 1969: 104). En «Rompiente», de Millán (1968), cuando se genera la unión de los dos cuerpos, la voz poética afirma «y en la marea te arrastro en mi marea», una dirección entonces compartida pero sin un destino claro, que también aflora en «Material nupcial», de Neruda (1933-1935), donde se lee, entre las varias acciones que el sujeto impone a la mujer: «y haré que retroceda con los ojos cerrados / en un espeso río de semen verde»; aunque ella no quiera enfrentarse a una experiencia capaz de dejarla suspendida y fuera de sí, finalmente tendrá que dejarse llevar por ese río turbio, constituido por un líquido sexual y linfático. Más abajo, «La inundaré de amapolas y relámpagos» expresa una invasión (dependiente del campo semántico de los líquidos) que sigue y que, si en este momento conlleva elementos heterogéneos, en la última estrofa del poema solo quedará reducida a «gotas de negra materia resbalando / como pescados ciegos o balas de agua gruesa», verso que ya se mencionó anteriormente pero en el cual, ahora, quisieramos destacar las gotas matéricas que, además, resultan ser balas mortales hechas de un agua que no circula libremente y que está allí con el preciso papel de corromper a la amada.

Esta propiedad viscosa se encuentra con mayor insistencia en «Agua sexual», de Neruda (1933-1935), que ya del título introduce a la experiencia, casi catastrófica, del elemento líquido y erótico que inunda al protagonista por medio de una acción *in crescendo*. En dicho poema abundan los oxímoron que entregan, gracias a sus continuas contradicciones, la violencia y el horror que el erotismo paradójicamente encarna, la herida que abre en su introducirse: «gotas como dientes», «goterones de mermelada y sangre», «una espada en gotas», «un desgarrador río de vidrio», «cae mordiendo». Inclusive, la penetración de esta «agua sexual» se resuelve a través de un constituirse concreto y denso; véase, en este sentido, la gradación ascendente «un líquido, un sudor, un aceite sin nombre», donde la sustancia pierde cada vez más

su fluidez hasta llegar a ser una materia grasienta y pegadiza pero, además, indecible, «sin nombre», misteriosa y desconocida, un sentimiento que no se puede describir pero que impregna y pervierte realmente al individuo.

De dicha manera, el «agua sexual» se vuelve concreta, tangible: a lo largo del poema se va formando su corporeidad amenazadora a través de «espesos goterones», o «haciéndose, espesándose» y, finalmente, «Es como un huracán de gelatina» que no solo moja al hablante, sino que lo alcanza adentro suyo y, a pesar de que este intente rechazarlo («y aunque cierre los ojos y me cubra el corazón enteramente»), se vuelve parte de él: «Ve pasar sus aguas a través de los huesos». En paralelo con este ataque consistente, en «Debo irme», de Bertoni (2002), se representa otra zona de peligro y seducción muy parecida, identificada con la intimidad femenina. Como un potente imán, el órgano sexual de la mujer (y todo el universo húmedo y el deseo que simboliza) atrae la boca del protagonista y lo contamina con su sustancia: «debo irme de lo húmedo / no quiero lamer una concha más en la vida»⁷. Lo que el yo poético no quiere definitivamente ser (intención, por lo demás, subrayada por la epífora final «de nuevo») es transformarse en una «cloaca de bofes jugosos» (*bofe*, «pulmón de las reses» [DRAE 2014]), imagen que define un espacio inmundado, impreciso, donde flotan objetos blandos (conectados, además, con la alimentación) y que presenta con claridad el aspecto inquietante del erotismo que, a pesar de esto, no es rechazado (cfr. [Consolaro 2016-2017: 82-83](#)).

Ya se ha visto cómo en las imágenes iniciales de «Agua sexual» (Neruda 1933-1935) el contacto con la sustancia erótica es, al mismo tiempo, suave y dañino. En esta línea de lectura, resultan significativos los dos primeros versos de «Rompiente» de Millán (1968): «Como una ola y de espuma pesada de cal y filuda / me derrumbo yo sobre tu carne». Contradiendo los tradicionales rasgos del paisaje marino, no solo la espuma de la ola, a la cual se asemeja el acto erótico, es pesada (entonces, nuevamente, espesa y concreta) sino que, además, paraliza por ser de cal, y se manifiesta como una verdadera arma, un cuchillo filudo a punto de penetrar la carne del otro cuerpo y desangrarlo (tal vez sea esta herida de la cópula la que originará,

⁷ Aunque Kristeva considere que los objetos contaminantes son principalmente los excrementos y la sangre menstrual, excluyendo en específico las lágrimas y el esperma (1980: 86), pensamos que por lo menos en este caso en que se está exponiendo la relación entre erotismo y disgusto, también se puede incluir a otros elementos como, por ejemplo, los líquidos sexuales o, más en general, según estamos viendo, todos los fluidos.

algunos versos más abajo, las antes mencionadas «conchas pegajosas de sangre»). La caída aterradora de estas visiones, provocadas por el encuentro sexual, es todavía más ejemplar en «Material nupcial» de Neruda (1933-1935), texto en el cual, después de una primera estrofa compuesta por un acercamiento dulce, casi idealizado, con «una niña de papel y luna», acontece el derrumbe inesperado del sujeto, el miedo que alumbra la profundidad del momento. La voz poética dice entonces «siento hundirse palabras en mi boca, / palabras como niños ahogados»: de nuevo aparece el tema de la inefabilidad —el mismo erotismo es, finalmente, silencio (Bataille 1957: 243-244)— y, junto con ello, la belleza aludida anteriormente es despedaza bajo el peso del terrible símil y se dispersa en la inmensidad y oscuridad del mar erótico.

Existen otras sugerencias que, en un fragmento del poema de Rokha «Únicamente» (1969), dedicado a su mujer, van creando un espacio líquido, inestable, intenso por las presencias que conlleva. El afán erótico juvenil es «cruzado por un río de vino, en el que retozan cien amantes», flujo ebrio y desinhibido en el cual las parejas que se van descubriendo constituyen una parte más del desfallecimiento de la ola alcohólica. Enseguida señala el yo lírico: «te rodeé de caricias indescriptibles y canto de tinajas, que hervían / amargos caldos milenarios, medio a medio de la inmen- / sa noche coagulada». Las «caricias indescriptibles» remiten otra vez al tema de la indecibilidad pero, por lo que concierne el aspecto que se está considerando en esta sección, destaca el canto que el poeta ofrece a la amada: ancestral, casi magmático, una voz tanto hirviendo, desesperada, inspirada, como amarga, es decir que reconoce la insensatez del eros y del amor. La misma noche aparece como un líquido coagulado, un borbotón de sangre negra incrustado pero que, a la vez, acompaña a los amantes con su inmensidad.

El bestiario que aparece en «Únicamente», y que encarna el afán amoroso y sexual incluye «los sapos plagiarios, los culebrones que ordeñan cocodrilos, que edu- / can tiburones, para escribir como elefantes, el orangu- / tán versificador, las ranas sagradas», «nos la- / draron, animándonos su gran perro amarillo, su gran / cielo invertido de batracios»⁸. Después de esta larga sucesión de animales agresivos, hasta

⁸ Una visión parecida, conectada con la sexualidad exagerada y angustiada de las niñas, ofrece «Tractatus de sortilegiis», de Hahn (1992): «y las palomas abortan cuervos». A este respecto, resulta interesante notar cómo Bataille reconoce algunos animales (arañas, gorilas, hipopótamos, entre otros) como insultos a los animales académicos, es decir, pertenecientes al imaginario del sistema dominante (1929a: 30-31).

horribles, que se van generando del transporte erótico acechando a la pareja, el hablante admite «y nos engrandecieron, nos chorrearon de infinito y padecimiento». A pesar de los ataques de las fieras y del constante peligro en que obligan a los sujetos, estos al final reconocen que es justamente dicho clima de pérdida e inquietud el que le concede la posibilidad de vislumbrar la totalidad, aunque dolorosa y, en efecto, lo hace al igual que un chorro que los va sumergiendo. Este poder que los cuerpos condenados al erotismo adquieren, se advierte también en «Satanás», de Rokha: «los cuerpos torcidos, que parecen escarabajos feroces, / batallando en la pelea alucinada, / el beso que hiere y que muerde, enyugando los elementos» (1969: 58).

LAS FLORES

Aunque las flores parezcan el símbolo ideal de la poesía, de la pureza, de la elegancia, del amor, Bataille (1929b: 163) hace notar que estas, en realidad, son la creación natural más perversa, puesto que detrás de su rápida belleza esconden la marchitez, la desintegración que, asociada con sus formas asombrosas, las transforma en principios de inquietud:

Mais plus encore que par la salissure des organes, la fleur est trahie par la fragilité de sa corolle: aussi, loin qu'elle réponde aux exigences des idées humaines, elle est le signe de leur faillite. En effet, après un temps d'éclat très court, la merveilleuse corolle pourrait impudiquement au soleil, devenant ainsi pour la plante une flétrissure criarde.

Por lo tanto las flores, al igual que la atracción erótica, están compuestas por una compenetración de motivos, la cual fortifica su influencia sobre la imaginación humana, a través de una seducción que repele y, en este rechazo, se propaga⁹.

⁹ Nos parece interesante notar que Bataille se refiere a las «orchidées grasses» como a las flores más turbias (1929b: 163). Recordemos que el protagonista de *La vorágine*, de José Eustasio Rivera, en su penetración de la selva, «más que a la encina de fornido gajo, aprendió a amar a la orquídea lánguida, porque es efímera como el hombre y marchitable como su ilusión» (1998: 190). Las mismas descripciones de la naturaleza que se encuentran en dicha obra remiten a la impensada coexistencia, que ya presentamos, de vida y muerte; cfr., por

Antes, en «Tractatus de sortilegiis» de Hahn (1992), focalizamos la atención en las figuras de las niñas quienes, equívocamente, traen suavidad y dulzura en el ambiente creado por la lírica. Junto con ellas, el mismo contexto en que se encuentran, en específico el jardín, está formado por una gran cantidad de elementos ambivalentes, que van alimentando el erotismo incómodo del texto. Según Beach-Viti, este poema, por medio de sus componentes, remite tan solo a la muerte, a la destrucción como fin en sí misma: es un «paraíso al revés» representado, sin embargo, con una punta de ironía (1980). Más en específico, son las flores las que constituyen este espacio natural fuertemente sexuado, vivo, deseoso. En los dos primeros versos se lee, con un tono muy coloquial que se asemeja al de una confesión de un secreto o un chisme: «En el jardín había unas magnolias curiosísimas, oye, / unas rosas re-raras, oh». De inmediato nos introducimos en un lugar extraño, distinto, que no se desarrolla dentro del orden natural de las cosas. Inclusive, estas mismas líneas están repetidas al final del poema, por lo cual este presenta una forma circular, como si estuviera efectivamente delimitando la extensión del jardín y, con ello, cerrándolo a los que no están invitados a visitarlo. «Como el Paraíso, el jardín onírico de la visión de Hahn contiene míticamente todo el tiempo y el espacio. [...] Mediante un dispositivo de enmarcación suave, casi cinematográfico, que aparece y desaparece, se sugiere esa impresión de enclaustramiento» (Beach-Viti 1980: 74).

Después de esta primera impresión visual, se hace referencia a una experiencia que incluye gradualmente a todos los sentidos: «había un tremendo olor a incesto, a ejemplo: «la tierra cumple las sucesivas renovaciones: al pie del coloso que se derrumba, el germen que brota; en medio de los miasmas, el polen que vuela; y por todas partes el hálito del fermento, los vapores calientes de la penumbra, el sopor de la muerte, el marasmo de la procreación» y luego, para introducimos en este apartado específico, «la diversidad de flores inmundas que se contraen con sexuales palpitaciones y su olor pegajoso emborracha como una droga» (296). Bataille reconoce en ese mismo paisaje la más grande amenaza a las creencias humanas de una supuesta armonía de la naturaleza: «Ainsi les forêts pourrissantes et les marécages croupis des tropiques reprendraient la réponse innomable à tout ce qui, sur terre, est harmonieux et réglé, à tout ce qui cherche à faire autorité par un aspect correct» (1929a: 30). En el poema «Digitale purpurea», de Giovanni Pascoli, una *flor de muerte* seduce a las niñas en un colegio de monjas: «il fiore ha come un miele / che inebria l'aria; un suo vapor che bagna / l'anima di un oblio dolce e crudele» (1904: 63); dicha flor, atractiva y peligrosa a la vez, tiene un aspecto que ensombrece la pura juventud de las estudiantes: «una spiga di fiori, anzi di dita / spruzzolate di sangue, dita umane» (64).

violetas macho»¹⁰. Más allá de las prohibiciones conectadas con el incesto —prohibiciones universales, como lo abyecto, según destaca Kristeva (1980: 83); cfr. también Bataille (1957: 54-56)—, vuelve aquí la temática del olor, que ya se ha evidenciado en el tercer apartado, la cual responde tanto a un tabú sexual como a las «violetas macho»: flores que no solo emanan su perfume intensamente gracias a sus intentos reproductivos, sino que se contradicen en sí, puesto que el género de la palabra se opone al efectivo sexo que las caracteriza, haciéndolas por lo tanto elementos oscuros y fuertemente activos en su influjo erótico. Esta variación de género, para Beach-Viti, pone en relieve una «anomalía sexual» (1980: 73). Además, las flores, junto con el ciclo de polinización llevado a cabo por las abejas, se manifiestan como agentes promiscuos, los cuales en los siguientes versos están indicados, indirectamente, como el origen de la iniciación sexual (al parecer vedada) de las protagonistas: «Te pillamos in fraganti limpiándote el polen / de la enagua, el néctar de los senos, ves tú?». Significativamente, la difusión sexual del polen y del néctar se concentra sobre la prenda interior y los senos.

En cierto momento, unos versos incómodos y macabros que ya se mencionaron («un rumor de pájaros / pisoteados») producen otro movimiento en el poema, causando un fenómeno reproductivo repentino e intenso, expresado por lo demás gracias al uso del polisíndeton: «Y los claveles comenzaron a madurar brillante / y las gardenias a eyacular coquetamente, muérete, con sus durezas y blanduras y patas / y sangre amarilla, aj!». El polen se transforma por lo tanto en la «sangre amarilla» que es placer, que le llena la boca a la niña y, a la vez, es un sabor que pertenece a la alternancia de la vida y de la muerte: si la sangre se generó de las flores, luego «la sangre sueña con dalias / y las dalias empiezan a sangrar», constituyendo de este modo un proceso circular donde la vida se injerta en las plantas y estas, por su parte, acaban trágicamente.

Otra manifestación de una naturaleza provocadora, conminatoria, pulsante, la encontramos en el final de «Caballero solo», de Neruda (1933-1935), poema donde las figuras, principalmente humanas, que angustian sexualmente a la voz lírica, que le recuerdan su soledad encendida, terminan todas encarnándose en «este gran

¹⁰ Efectivamente, junto con el olor, en la lírica se hace referencia a los demás sentidos también, que no quisimos mencionar en este punto para no alejarnos del tema principal: «un rumor de pájaros / pisoteados», «con sus durezas y blanduras», «con la boca llena / de sangre» (Hahn, «Tractatus de sortilegiis»).

bosque respiratorio y enredado / con grandes flores como bocas y dentaduras / y negras raíces en forma de uñas y zapatos». En ese espacio vivo y sin salidas, crecen unas flores que son labios para besar pero que también muerden, tragan, imágenes de las fauces, del *sadisme dentaire* que preancia la caída (Durand 1969: 89 ss.). Y debajo de esta peligrosa ofrenda hay un mundo aún más misterioso y agobiante, hecho por un entramado de raíces que se presentan como extremidades amputadas del cuerpo («uñas y zapatos»): uñas que escarban en esa multitud oscura, en esa selva de deseo y desesperación. En este sentido, Bataille apunta que «il ne faudrait pas moins, pour détruire l'impression favorable [de las flores], que la vision fantastique et impossible des racines qui grouillent, sous la surface du sol, écœurantes et nues comme la vermine» (1929b: 163): visión que efectivamente está allí, en esos versos de «Caballero solo», para insinuarse como una mano abierta, un brazo moviéndose, en las entrañas del sujeto para desconcertarlo totalmente.

CONCLUSIONES

Como un párpado atrozmente levantado a la fuerza estoy mirando («Caballero solo», Neruda 1933-1935).

Este recorrido poético nos permitió sondear la existencia de una pulsión liberadora e hiriente a la vez, de un erotismo difícil de probar pero fundamentalmente auténtico, de la efectividad de un «gozo reversible» el cual, según Baudrillard, se opone a los esquemas sociales que se le atribuyen (1984: 30)¹¹. Después de las varias focalizaciones temáticas, siempre acompañadas por la evidencia y la voz viva de los versos, permanece sin embargo abierta la pregunta de Kristeva: «Porquoi est-ce un *déchet corporel*, le sang menstruel et l'excrément, ou tout ce qui leur est assimilé, des ongles à la pourriture, qui représente –telle une métaphore qui se serait incarnée– cette fragilité objective de l'ordre symbolique?» (1980: 85). Se ha

¹¹ Aunque el discurso sobre la seducción de Baudrillard, quien la considera un juego de las apariencias y un ritual en su sustancia femenino, se encuentre bastante separado del erotismo bataillano, ambos pensamientos comparten algunos puntos muy significativos: sobre todo, las ideas de que seducción y eros tienen que rebelarse ante las imposiciones y canalizaciones sociales y de que resulta imposible reducirlos a categorías fijas y estables.

visto cómo esos deshechos, esas abyecciones, o más bien esas presencias inquietantes y amenazadoras, se encarnan en todo lo que pueda amplificar su horror: sean estos animales, líquidos, flores.

Insistimos sobre el hecho de que no se trata de un agobio totalizante, del miedo puro, puesto que nos encontramos en la esfera erótica y, por ello, la angustia siempre está acompañada por el deseo, la repulsión se alimenta porque su sentimiento es el más intenso, el más inmenso y cede el paso a un placer sin límites. Tal vez sea cierto entonces que estas figuras representan la fragilidad del orden simbólico pero, en sí, son entre las más poderosas y penetrantes sugerencias a las cuales el ser humano puede abandonarse. Por consiguiente, no existe una negación de los objetos turbadores, pero tampoco una valorización de estos porque, en dicho caso, se verían encajados en un orden positivo y, por lo tanto, despojados de su naturaleza e insertados en una nueva jerarquía (Perniola 1998: 42-44 y 54-55); el espacio que se va formando logra mantener entonces en sí los contrarios y su cualidad de drama irresuelto: «La poesía, in quanto esperienza del negativo, non può essere perciò che *l'espiazione*, il poeta *il colpevole per eccellenza*» (44).

Ponti escribe que la admisión y la escritura (en Bataille) de la angustia y la obscenidad «lo sottrae alle leggi del vivere quotidiano che deruba gli uomini del senso di umanità» y, además, se manifiesta «come pratica di frantumazione violenta del reale» (1999: 113). Doble tensión entonces, tanto en los textos bataillanos como, creemos, en las líricas enseñadas, donde los cuerpos son, al mismo tiempo, alumbrados por su humanidad originaria y están cayendo irremediamente a causa de los símbolos terribles que van evocando: revelación y destrucción. Así es que nada es dejado afuera, en los lugares poéticos nos encontramos con llamadas inaceptables, con la violencia, con la muerte, con secretos, con rechazos y búsquedas anheladas: «les visions les plus atroces comme les plaisirs les plus cruels sont entièrement légitimés, s'ils contribuent au développement d'une telle humanité» (Leiris 1930: 266).

Miranda reconoce en el mismo sentimiento erótico el origen e impulso de la actividad artística: «Esa atracción hacia afuera de uno mismo en que consiste el erotismo produce chispas en forma de escritura» (1998: 161). Pero más profundamente es la evidencia de ese signo la que nos perturba y nos enfrenta brutalmente con su forma, tanto del objeto como del signo (Kristeva 1980: 18). Allí, de manera determinante, la materia repugnante y atractiva se encuentra con el significante, es

decir con la poesía, remitiendo a esa misma exteriorización violenta de que habla Paz. Las imágenes líricas, aproximadas por medio de una *ontologie directe*, para mencionar a Bachelard (1957: 2), representan una superficie verbal que indica su propia hondura, al igual que los cuerpos, en el eros de Bataille, apuntan hacia el infinito. Baudrillard explica que el signo de la seducción no declara ni representa nada, solo está ahí para liberarnos de la opresión del sentido (1984: 186): al mismo tiempo, nosotros «séduisons par notre mort, par notre vulnérabilité, par le vide qui nous hante», y es dicho abismo que, de modo paradójico, enriquece la palabra y le entrega fuerza (103), un significante, entonces, que con su apariencia inmediata seduce (104), atracción del vacío y jamás acumulación ni mensaje directo (107): lo mismo que acontece en la poesía, la cual, sin relaciones causales, es presencia en el instante (Bachelard 1957: 1-2), «la imagen se explica a sí misma [...] no es medio, es su sentido» (Paz 1956: 110); lo mismo que acontece en el erotismo, donde el vértigo nos llama y nos asusta obligándonos a dar el salto fatal (Bataille 1976: 88).

BIBLIOGRAFÍA EMPLEADA

- G. BACHELARD (1957), *La poétique de l'espace*, Paris, Presses Universitaires de France, 1983.
- G. BATAILLE (1929a), «Le cheval académique», *Documents*, 1, Cahiers de Gradhiva 19, Paris, Jean-Michel Place, 1991, pp. 27-31.
- G. BATAILLE (1929b), «Le langage des fleurs», *Documents*, 1, Cahiers de Gradhiva 19, Paris, Jean-Michel Place, 1991, pp. 160-164.
- G. BATAILLE (1929c), «Le gros orteil», *Documents*, 1, Cahiers de Gradhiva 19, Paris, Jean-Michel Place, 1991, pp. 297-302.
- G. BATAILLE (1930), «Soleil pourri», *Documents*, 2, Cahiers de Gradhiva 19, Paris, Jean-Michel Place, 1991, pp. 173-174.
- G. BATAILLE (1957), *L'Érotisme*, en *Œuvres complètes*, X, Paris, Gallimard, 1987, pp. 7-270.
- G. BATAILLE (1961-1971), *Les Larmes d'Éros*, en *Œuvres complètes*, X, Paris, Gallimard, 1987, pp. 573-627.
- G. BATAILLE (1970), *Dossier de l'œil pinéal*, en *Œuvres complètes*, II, Paris, Gallimard, pp. 21-47.

- G. BATAILLE (1976), *L'histoire de l'érotisme*, en *Œuvres complètes*, VIII, Paris, Gallimard, 1997, pp. 7-165.
- J. BAUDRILLARD (1984), *De la séduction*, Paris, Galilée.
- E. BEACH-VITI (1980), «[El paraíso al revés en un poema de Óscar Hahn](#)», *Inti: Revista de Literatura Hispánica*, 12, pp. 72-74.
- C. BERTONI (2002), «Debo irme», *Jóvenes buenas mozas*, Santiago de Chile, Cuarto Propio, p. 81.
- C. BERTONI (2009), «Babosa», *Piden sangre por las puras*, Santiago de Chile, Cuarto Propio, 2014, p. 15.
- S. BIANCHI (1990), «[La poesía de Gonzalo Millán \(Atención al detalle y concentrada intensidad\)](#)», *Atenea*, 461, pp. 115-132.
- A. CANDIA CÁCERES (2004), «Residencia en la tierra: erotismo en las cenizas», *Nueva Revista del Pacífico*, 49, pp. 179-192.
- M. R. CONSOLARO (2016-2017), [El erotismo en la poesía de Claudio Bertoni](#) [tesi di laurea magistrale], Venezia, Università Ca' Foscari.
- W. DEONNA (1965), *Le symbolisme de l'œil*, Paris, De Boccard.
- DRAE (2014) = Real Academia Española, *Diccionario de la lengua española*, Barcelona, Espasa Libros.
- G. DURAND (1969), *Les structures anthropologiques de l'imaginaire: Introduction à l'archétypologie générale*, Paris, Bordas, 1987.
- M. ELIADE (1952), *Images et symboles: Essais sur le symbolisme magico-religieux*, Paris, Gallimard.
- Ó. HAHN (1992), «Tractatus de sortilegiis», *Tratado de sortilegios*, Madrid, Hiperión, pp. 50-51.
- J. KRISTEVA (1980), *Pouvoirs de l'horreur: Essai sur l'abjection*, Paris, Éditions du Seuil.
- M. LEIRIS (1930), «L'homme et son intérieur», *Documents*, vol. 2, Cahiers de Gradhiva 19, Paris, Jean-Michel Place, 1991, pp.261-266.
- H. MARCUSE (1955), *Eros and Civilization: A Philosophical Inquiry into Freud*, New York, Vintage Books, 1962.
- A. MELIS (1970), *Neruda*, Firenze, La Nuova Italia (*Il Castoro*, 38).
- G. MILLÁN (1968), «El mar y tu axila» y «Rompiente», [Relación personal](#), Santiago de Chile, Arancibia Hermanos, pp. 11 y 29.

- R. MIRANDA (1998), [«Arder \(sobre erotismo y literatura\)»](#), *Texto Crítico*, 7, pp. 161-171.
- P. NERUDA (1933-1935), «Caballero solo», «Material nupcial» y «Agua sexual», *Residencia en la tierra (1925-1935)*, Barcelona, Planeta, 1989, pp. 57-58, 111-112 y 113-114.
- G. PASCOLI (1904), «Digitale purpurea», *Primi poemetti*, Milano, Mondadori, 1941, pp. 62-65.
- O. PAZ (1956), *El arco y la lira*, México, Fondo de Cultura Económica, 1992.
- O. PAZ (1993), *La llama doble: amor y erotismo*, Barcelona, Seix Barral, 2014.
- M. PERNIOLA (1998), *Philosophia sexualis: Scritti su Georges Bataille*, Verona, Ombre Corte.
- M. B. PONTI (1999), *Georges Bataille e l'estetica del male*, Palermo, Centro Internazionale Studi di Estetica.
- J. E. RIVERA (1924), *La vorágine*, ed. M. Ordóñez, Madrid, Cátedra, 1998.
- P. de ROKHA (1969), «Satanás (1927)» y «Únicamente (1942)», [Mis grandes poemas. Antología](#), Santiago de Chile, Nascimento, pp. 39-67 y 141-151.
- M. TORNOS URZAINKI (2010), [«Deseo y transgresión: el erotismo de Georges Bataille»](#), *Lectora*, 16, pp.195-210.