

## La mirada que se abre al cierre. Sentidos de la écfrasis en *Beni* de Hebe Uhart

Julián Guidi  
Instituto del Desarrollo Humano - UNGS  
[julianlumos@gmail.com](mailto:julianlumos@gmail.com)

**Resumen:** En este trabajo se analiza *Beni*, una de las tres novelas de Hebe Uhart reunidas en *El amor es una cosa extraña* (Adriana Hidalgo, 2021). La narradora observa sus espacios propios y se contamina con las miradas de terceros; pinta su mundo, lo describe e interpreta en una visualidad que registra las demandas de su madre, escruta su objeto amoroso e indaga en su propia interioridad, a la vez que surge la zozobra entre el deseo del cuerpo y las formas propias de la intimidad cuando mirada y pensamiento se posan sobre lo que no cierra. Para esto, Uhart muestra usos de la écfrasis que lejos de situar la mirada en un punto fijo y ver desde ningún lugar, se proponen como una visión encarnada en un cuerpo atento a dialogar con el lugar y el tiempo que habita. Así, voz y mirada se entretienen con zozobra, contingencia y extrañeza y figuran una paradoja propia de lo amoroso.

**Palabras clave:** lenguaje; imagen; écfrasis; mirada; cultura visual.

**Resumo:** Este artigo analisa *Beni*, um dos três romances de Hebe Uhart reunidos em *El amor es una cosa extraña* (Adriana Hidalgo, 2021). A narradora observa seus próprios espaços e se contamina dos olhares de terceiros; pinta o seu mundo, descreve-o e interpreta-o em uma visualidade que registra as exigências da mãe, perscruta o seu objeto de amor e indaga na sua própria interioridade, enquanto a inquietude surge entre o desejo do corpo e as formas de intimidade quando o olhar e o pensamento repousam sobre o que não fecha. Para isso, Uhart mostra usos da écfrase que, longe de colocar o olhar em um ponto fixo e ver nada, se propõem como uma visão encarnada em um corpo atento ao diálogo com o lugar e o tempo que ele habita. Assim, voz e olhar se entrelaçam com inquietude, contingência e estranheza e configuram um paradoxo típico do amor.

**Palavras-chave:** linguagem; imagen; écfrase; olhar; cultura visual

**Abstract:** This paper analyzes *Beni*, one of the three novels by Hebe Uhart gathered in *El amor es una cosa extraña* (Adriana Hidalgo, 2021). The narrator observes her own spaces and is contaminated with the gazes of others; she paints her world, describes it and interprets it in a visuality that registers his mother's demands, scrutinizes her loving object and inquires into his own interiority. Anxiety arises between the desire of the body and the forms of intimacy when gaze and thought rest on what does not close. For this, Uhart shows uses of ekphrasis that, far from placing the gaze at a fixed point and seeing from nowhere, are proposed as a vision embodied in a body attentive to dialogue with the place and time it inhabits. Thus, voice and gaze are intertwined with uncertainty, contingency and strangeness and a paradox typical of love appears.

**Key-words:** language; image; ekphrasis; gaze; visual culture

La vida humana, distinta de la existencia jurídica y tal como de hecho tiene lugar sobre un globo aislado en el espacio celeste, del día a la noche, de una región a otra, en ningún caso puede ser limitada a los sistemas cerrados que se le asignan dentro de concepciones razonables. El inmenso trabajo de abandono, de flujo y de torbellino que la constituye podría expresarse diciendo que no comienza sino con el déficit de esos sistemas.

Georges Bataille. *La noción de gasto*.

Luisa, la protagonista de *Beni*, se nos presenta en Buenos Aires en 1980 atenta en sus relaciones con los espacios que habita, con sus amigos, con su mamá, y con Beni. Luisa vive en un departamentito pequeño: “un departamento que parecía una cajita de zapatos” (Uhart, 2021, p. 9), y se instala con un dejo de ternura la idea de una cajita en la que se pueden guardar memorias, mapas, planos, cartas de amor. El cronotopo que queda instalado desde el comienzo en la novela de Uhart indica el cruce de un tiempo y un espacio que pasan por la intimidad, como un flechazo que atraviesa el cuerpo. Y, como todo lo que atraviesa un cuerpo, lo hiere. Veremos, en lo siguiente, cómo la voz narradora se encarga de escribir esta herida a través de una serie de relaciones entre lenguaje e imágenes que componen los cruces paradójales que transita Luisa, en las que se enlazan su mirada y su deseo.

En el prólogo de los *Relatos reunidos* de Hebe Uhart, Graciela Speranza sostiene que los personajes de Uhart son protagonistas de “aventuras mínimas, levemente absurdas o inconducentes, son casi siempre personas sencillas, [poco sorprendidas] por una peripecia trivial, que hablan un lenguaje simple pero lleno de matices (...)” (2010, p. 10). Señala entonces que sobre aquello que podría ser de una sencillez anodina sobreviene una mirada que revaloriza lo que se fuga: “incluso en las vidas comunes hay una extrañeza resistente que los relatos quieren enfocar” (2010, p. 11). Eduardo Muslip y Pía Bouzas narran en el epílogo de *El amor es una cosa extraña* que “[Las tres novelas que componen el volumen] comparten con el resto de la obra impulsos muy claros, como la construcción de personajes a partir de una escucha atenta al lenguaje oral, la reelaboración ficcional de experiencias autobiográficas, la aparición de su alter ego Luisa (...)” (2021, p.167). La voz uhartiana que se funda en la extrañeza enuncia en esta novela el desvío al que se somete Luisa al fijarse en Beni. Y decimos fijarse porque se fija con su mirada y a la vez lo roza, se le pega y queda como “estaqueada” junto a él durante un tiempo. En este caso, el ejercicio de sostén de una mirada es aquello que ocupa a la voz durante la narración. Ya desde el mismo título se nombra a Beni, así se propone su imagen identitaria, es decir, su nombre: un significante que lo diferencia y lo autonomiza. El mismo nombre Beni acabará por volverse un atractivo visual, revestido de contundencia. Frente a ese nombre-imagen solo se podrá estar por fuera. En la novela se retrata hábilmente la mirada de Luisa sobre Beni: una mirada que lo recorre buscando cómo confundirse, mezclarse o enchastrarse con él, pero que finalmente solo terminará por rodearlo, como a un paquete que permanece cerrado. Ella nunca logra atravesarlo, sino que queda con Beni atravesado en su mirada.

Beni es el objeto que se construye desde el título de la novela y Beni es el objeto preferido de Luisa. Es el objeto que la motiva, entre otras cosas, a leer; incluso cuando está enojada con él y no quiere verlo pero no

puede evitar pensarlo. Beni se presenta como el novio “no adecuado” de Luisa (Uhart, 2021, p.10). De un perfil errático, Beni es descrito como “un sujeto del espacio más que del tiempo,” (p. 10) una persona que se desplaza, que va y viene, del campo a la ciudad, de charlar con los muchachos del almacén de Ramos Generales al banco con sede en Plaza de Mayo donde tenía una cuenta. De un modo particular y obstinado, Beni es objeto efrástico de la narración a los ojos de Luisa. Entendemos por éfrasis a la narración de una observación sostenida.<sup>1</sup> La superficie de Beni, toda, es motivo para que la mirada de Luisa discurra. Y será en su superficie discursiva en donde hallará los intersticios para colarse. En las discusiones que Beni y Luisa mantienen sobre los proyectos laborales de Beni, Luisa trata de guiar y poner orden, porque si bien Beni profiere discursos idealistas sobre cómo las cosas funcionan bien en Inglaterra o que la gente del campo es ignorante pero no es mala gente, muestra que le ganan el desorden y la contingencia. Luisa lo observa cuando él se refiere a la gente del campo que “no es mala gente” (Uhart, 2021, p.13) y ve en el rostro de Beni un secreto que lo ensombrece, un fantasma de “algo mal vivido, vergonzante” (p.13). Esta mirada de Luisa es insistente y figura una paradoja: aunque la mirada de Luisa sea potente, Beni permanece en la opacidad. La escucha dispuesta en Uhart, objeto de referencia constante en la crítica literaria (Kohan, 2008; Muslip, 2019; Enríquez, 2020) se acompaña en este caso con una mirada que ejercita y sostiene la observación hasta captar y acumular detalles con lo que referirse a una totalidad inabarcable (Beni) que el deseo pone a mirar. De hecho, en esta novela se cumple el narrador incierto que Ricardo Piglia lee en Uhart con “esa idea de que el sentido no se termina nunca de construir, y que se opone a otras tradiciones en las que el narrador está convencido del orden de las cosas” (2010). De este modo, la transparencia de la lengua pierde confianza para enunciar la otredad. Esta voz sostiene ejercicios efrásticos para mirar una y otra vez. Beni es visto y oído constantemente, se lo describe en su superficie como a un terreno por el que se ronda y se interpreta su interioridad mediante observaciones de su intimidad.

## 1. Una cinta de Moebius.

La pregunta por la herida que desune a la imagen del texto halla una posible sutura cuando William Mitchell sostiene que mediante la éfrasis el lenguaje puede “hacernos ver” (2009, p.138). La potencia de la imaginación y de la metáfora se tienden como una cuerda sobre un abismo, otorgan forma y presencia y ascienden por encima de la imposibilidad de traducción. Así, retoma el autor, las palabras parecerían mostrarse frente a un ojo interior. De hecho, el ocularcentrismo moderno ha puesto al lenguaje a su servicio por la preeminencia del sentido de la visión (Montes y Ares, 2022, ii). De manera particular, las derivas de los distintos ejercicios efrásticos en *Beni* de Uhart dan cuenta de una voz atenta a interpretar lo que los ojos de Luisa ven. Esos mismos ojos que ven, a la vez piensan y son el impulso de un discurso indirecto libre que aflora de modo corporal y emocional.

Su estructura social no se puede entender sólo como un encuentro fenomenológico entre un sujeto

---

<sup>1</sup> William Mitchell define a la éfrasis como “la representación verbal de una representación visual” (2009, p.138).

y un objeto, sino que debemos imaginarla como un *ménage à trois* en el que las relaciones de yo y otro y de texto e imagen están inscritas de forma triple. Si bien la *écfrasis* expresa el deseo por un objeto visual (ya sea para poseerlo o para alabarlo), también suele ser una ofrenda de esta expresión como regalo al lector. (Mitchell, 2009, p. 147)

La voz narradora recurre a las expresiones que oye de los demás para describir su casa, y esto resulta valioso porque en su casa es donde se constituye parte de su realidad y por lo tanto, le pasa inadvertida. En su casa cocina, lee, estudia, duerme; de su casa sale y a su casa siempre vuelve. No obstante, la descripción de su casa está contaminada por la mirada de los otros.

Pronto se revela también que la mirada de Luisa se posa por momentos sobre algunos otros, por caso, su madre.

A esa casa iba a visitarla su mamá, con un bastón de empuñadura muy elegante, que daba idea de mando y sensatez. El bastón contrastaba con el tapado marrón claro, de paño muy grueso con el que ella se cubría; ese tapado se había amoldado a su cuerpo gordo de anciana, un poco encorvada, y que ella quisiera proteger su cuerpo con un paño grueso, un cuerpo que había coqueteado tan poco, le producía piedad a Luisa y deseos de tratarla bien (pp. 9-10).

La mirada de Luisa se revela entre minuciosamente descriptiva y a la vez sensible y pivoteará entre estos dos ejes.

De las subculturas visuales que Martin Jay ubica en el entramado de miradas de la modernidad, destaca el arte de describir de la escuela de pintura holandesa del siglo XVII, que valoriza las superficies materiales y se regocija con el fetichismo de las mercancías. Las texturas y los brillos del mundo de los objetos cautivan la mirada; junto a los mapas, que proyectan intenciones y cruzan relaciones sobre el territorio. Jay retoma los estudios de Svetlana Alpers sobre la disputa de la hegemonía visual que el arte nórdico le propone al perspectivismo cartesiano que se impone durante el Renacimiento a partir de la escuela de pintura italiana. Esta tradición pictórica que surge en los Países Bajos pone por encima la descripción y la superficie visual y desplaza la acción narrativa de la pintura (Jay, 2003, p. 231). Jay señala, así, cómo se dibuja un mundo de objetos que yace indiferente al espectador que lo contempla y que se extiende por fuera de cualquier encuadre.

Algo de este modo de ver descriptivo se cuela en la mirada de Luisa cuando el narrador relata que en una reunión con amigos de Beni.

El santafesino tenía una hermosa campera de colores, limpia y nueva, pero su piel estaba gastada por las comidas de la Avenida de Mayo, por las pizzas y las empanadas. El boliviano, chiquito y con un pulóver que lo mimetizaba, tenía una piel resistente a las comidas y se ve que había soportado con altura el moho, los roperos y las cucarachas del hotel de la Avenida de Mayo (p. 18).

En este caso, la mirada de Luisa discurre por las superficies: la ropa insulsa y las pieles afectadas por la comida chatarra son por donde su mirada se desliza sin demasiados rodeos ni indagaciones. Si en la pintura holandesa la mirada se volvía descriptiva de los objetos que se podían tener, aquí el narrador se patina por

las superficies que no le interesan. De esta manera, el uso de la écfrasis adopta matices: las describe porque no puede evitarlo, pero no busca hundirse ni contaminarse en ellas. Este trazo comienza por la campera del santafesino y el pulóver del boliviano: la ropa, lo más próximo del afuera absoluto del cuerpo. La vestimenta de ambos se les despega por las analogías que la voz propone luego con el cuerpo en sí. La campera del santafesino sobresale, parece que ha sido escogida con ganas, que atrae la mirada, que busca el elogio. El pulóver, en cambio, no. Se trata de dos prendas que no dejan de ser cuerpo, de algún modo, porque están puestas, son protésicas y proyectan algo del interior, aunque no detentan la cualidad que vuelve cuerpo a los órganos, el dolor. Acto seguido la mirada se posa sobre la piel, que en un caso está perjudicada por una mala alimentación y también, la écfrasis da que pensar, por una suerte de deshidratación. En el otro caso una piel que se asemeja a un cuero duro, grueso, que se ha forjado al golpe del rayo del sol y que se mezcla con un pulóver que podemos imaginar con algún tinte de tierra y ocre y con motivo andino. La imbricación entre el pulóver y la piel es tal que resulta indistinguible cuál ha tolerado la humedad mohosa y las cucarachas de los alojamientos sobre la Avenida de Mayo.

De este modo, podríamos considerar que la dialéctica de la imagentexto (Mitchell, 2009, p.162) florece en figuras como las que se narran en *Beni*, de manera tal que, como una cinta de Moebius, la naturaleza misma del ejercicio ecrástico no queda delimitado ni concluido, sino que se elastiza en tanto el lenguaje verbal pone en juego los modos de ver.

## 2. Zozobra en la mirada.

En *Fragmentos de un discurso amoroso*, Roland Barthes escribe: “A veces una idea se apodera de mí: me pongo a escrutar largamente el cuerpo amado (...). *Escrutar* quiere decir *explorar*: exploro el cuerpo del otro como si quisiera ver lo que tiene dentro, como si la causa mecánica de mi deseo estuviera en el cuerpo adverso” (1987, p. 80). En la novela de Uhart, cuando del objeto amoroso se trata, la descripción se vuelve un ejercicio ecrástico que retrata a Beni en su opacidad; la mirada se torna más barroca, en un sentido inextricable. La descripción del afuera que antes el narrador hubo llevado adelante, ahora se monta sobre un eje un tanto más vertiginoso: la interioridad.

Mirar es quedarse afuera de un objeto que constituimos hacia nuestros adentros. Martin Jay propone la noción de visión barroca para aproximarse a un modo de ver confuso, cargado de excesos, desorientado. El término barroco, como identifica el autor, deriva etimológicamente de “una palabra portuguesa que designaba una perla irregular de forma extraña” (2003, p. 235). El barroco hace alusión a aquello que se ve corrido de la forma esperable, desplazado de lo claro, de lo liso y transparente y Jay destaca que esta subcultura visual se conmueve con la opacidad, lo ilegible y lo más indescifrable de la realidad que pinta. Mirar lo barroco implica considerar las contradicciones entre las superficies y las profundidades y evitar “cualquier intento de reducir la multiplicidad de los espacios visuales a una única esencia coherente” (2003, pp. 235-

236). La visión barroca rehuye la mirada fija, la perspectiva situada en ningún lugar a modo de unos ojos divinos que todo lo ven. Pero sí se demora en habitar los círculos paradójales que no llevan a ningún lugar. Por caso, como cuando el narrador nos sitúa en la conversación en la que Luisa mira a Beni cuando él le dice “Yo fui punto pero también banca” y Luisa interpreta que

era como si dijera: ‘Yo viví una vida anterior, tenelo presente’. El recuerdo de su vida anterior le ensombrecía la expresión, lo encerraba en sí mismo; lo hacía parecer más viejo, como gastado, percutido; sus lindos ojos tomaban momentáneamente la expresión de un animal apaleado (p. 16).

Esta mirada de Luisa sobre el hombre por el que se siente atraída es llamativa en términos amorosos. En principio, el ejercicio interpretativo que el narrador le dispone a Luisa da cuenta de una mirada deseante, que intenta ir más allá de lo que tiene, porque objetivamente lo que se tiene nunca es suficiente. No obstante, Luisa no continúa la conversación, ve la figura de un recuerdo que eclipsa el rostro de Beni pero no pretende saberlo, mantiene una distancia con ese animal malherido que parece vislumbrar. Se aparece un mirar y desear, a la vez que se sostiene una distancia prudente que busca evitar la intrusión, como si de un gesto maternal y maduro se tratara. Se acerca un poco, a la vez que mantiene una distancia que le permite seguir mirando. Luisa sostiene la compostura frágil que es constante en Beni y a la vez en ella cuando está con él. Como decíamos, el punto de vista en la visión barroca se sostiene en la inestabilidad, dado que todo podría arder en cualquier momento. Ni claridad ni transparencia: la visión barroca se ejercita en Uhart cuando la voz mira el objeto amoroso.

El narrador también nos muestra que si bien Luisa desea pasar tiempo con Beni, sus encuentros suelen devenir en enojos. En la reunión de amigos que mencionamos anteriormente, que Beni organiza en el departamento de Luisa y ella se encuentra por sorpresa, la voz enuncia sin miramientos “Luisa estaba enojada” (Uhart, 2021, p.19). La contradicción es una constante en Luisa: ella puede estar con Beni, enojada, y sobrellevar su enojo. De hecho, el narrador va más allá sobre esta ambivalencia y relata los avances que Luisa logra en la exploración de su sentimiento de enojo:

Estaba contenta de estar enojada; como no estaba acostumbrada a ese estado, esa irritación, aparentemente molesta, la hacía sentir otra: ahora era poderosa, parca, sentía placer en ser desagradable siempre que ese estado no durara para siempre. Él no se daba por aludido; ella pensó ‘mejor, un enojo oculto es mejor’. ¿No se daba cuenta de que ella podía producir una catástrofe en cualquier momento? (p. 20).

Luisa, en su calma, sigue viendo a Beni en su parsimonia, en su ensimismamiento, al punto en que abandonará aquello que se obstinaba en sostener, concluirá el acto. En particular, en esta novela se da un planteo sobre la opacidad. En *Fragmentos de un discurso amoroso*, Roland Barthes enuncia que “la definición de la imagen, de toda imagen (...) es aquello de lo que estoy excluido (...) la imagen carece de enigma” (1987, p.154). Para no quedarse completamente afuera de Beni, Luisa intenta forjar un enigma a partir de él todo el tiempo: problematiza sus ideas, aporta soluciones que sabe que no serán escuchadas, pero esto no importa. Luisa alimenta el enigma, el misterio del saberse con un pie adentro y con un pie afuera. Y frente a

él contempla un objeto de su propia creación. Sin embargo, al saberse demasiado afuera y ver que un posible sufrimiento se abre paso, Luisa opta por irse: “Me voy” (p. 20). Por caso, a algo parecido se refiere Barthes: “Comprobar lo Insoportable: manifestándome a mí mismo que es preciso salir de él, por cualquier medio que sea, instalo en mí el teatro marcial de la Decisión, de la Acción, de la Salida” (1987, p. 165).

La visión barroca de Jay, por cierto, admite el riesgo de la no reversibilidad del afecto. Y Barthes entiende que de la imagen solo podemos participar estando por fuera: con la mirada. En efecto, una figura que flota en el campo de la visión de Luisa es la de la zozobra, es decir, lo que se entiende por una inquietud y una congoja que no da lugar al sosiego, jugando con los términos del diccionario de la RAE, ya sea o por el riesgo que amenaza, o por el mal que ya se padece. Esta noción, también utilizada por el lenguaje náutico, indica cuando el viento inclina y tumba una embarcación y provoca que le entre agua. De esta manera, el barco queda zozobrando, peligrosamente volcado y a medio hundir. La zozobra, entonces, es un estado sumido en el riesgo, es la exposición a una diagonal que, necesariamente, atraviesa el cuerpo y lo marca con su herida.

¿Qué hay en Beni si no se trata de un enigma? En *La era neobarroca*, Omar Calabrese se refiere al placer que causan el extravío y el enigma. De pronto, perderse a partir de la pregunta, del no saber, de lo que se presenta irresuelto puede ser tan dispendioso como placentero. Propone así que “No hay, por tanto, enigma más divertido que aquél del cual se hace una hipótesis de una solución, pero del que la solución misma no llega nunca” (Calabrese, 1987, p.157). Se trataría de una leve renuncia a las claves de resolución y el placer estético, en efecto, inunda la vista. Hallamos aquí cierta coherencia con Luisa, para quien las certezas pueden quedar para otro momento, porque a partir de Beni se impone la búsqueda. Luisa deambula con su mirada sobre Beni, sobre la opacidad de sus sentimientos que al fin y al cabo le resulta atractiva y de este modo su mirada lo rodea, lo respeta, lo acompaña; y ella cede. Para que Beni permanezca frente a ella, Luisa desvía su propia mirada.

### 3. Mirar sin ver.

El lugar al que Luisa decide fugarse, momentáneamente, es la casa de su madre. Una mujer con sus piernas doloridas, que se ayuda con un bastón para caminar y cuyo cuerpo, a los ojos de Luisa, “había coqueado tan poco” (p. 10). Son los ojos de la madre los que desaprueban su relación con Beni, los que, metamorfoseándose con los de la misma Luisa, ven lo inadecuado del noviazgo con Beni: “Luisa percibía que su mamá pensaba que esa casita era un buen sitio para morir. Pero el novio que Luisa tenía en ese momento, Beni, no era adecuado para ayudar a cuidar a ningún anciano en su enfermedad, no por falta de voluntad sino de tino” (p. 10). El tino, entendido como una virtud en la que se combina la destreza con el juicio, será lo que en Beni aparece por negativo, en su ausencia, fuera de la órbita de posibilidades de Beni.

Cuando el narrador nos pone en vistas de la llegada de Luisa a la casa de su madre

el papa estaba bendiciendo por televisión. Era muy temprano para bendecir, las nueve de la mañana, era una hora inapropiada y estuvo a punto de decírselo a ella, pero no dijo nada, se veía que ella necesitaba esa bendición: quietita, con sus zapatillas de felpa, con las dos manos puestas paralelas sobre la mesa, decía 'amén' con una voz humilde. (pp. 20-21).

Luisa observa y se acomoda, no es momento de discutir el tino del papa para bendecir ni el de una cristiana para recibir un sacramento por virtual que fuese. En ese punto, en el de construir objetos donde depositar la propia fe, Luisa y su madre se parecen. Y en ese sentido, verse reflejado en los padres puede ser perturbador. Por más que Luisa ejercite el autocontrol, algo se suelta cuando su madre le pregunta

–¿Comparamos un pollo? Hay raviolos, un poco de jamón. –¡Ay, por dios, mamá, cuánta comida! Yo como cualquier cosa–. Inmediatamente se dio cuenta de que no estaba bien lo que había dicho: su mamá no estaba combativa y dispuesta a pelear; se calló y dijo, como si no supiera el significado de la vida: –Entonces no sé–. Luisa dijo: –Bueno, sí, voy a comprar un pollo. (p. 21).

Luisa se rescata de la discusión a la que estaba por abismarse por efecto de la inercia. Como si el desplazamiento de su angustia encontrara en el almuerzo post bendición con su madre un cauce por donde fugarse y estallar. Sin embargo, siempre atenta, Luisa mapea rápido y despresuriza. Elige no castigar y actuar en función de cuánto puede ver. El narrador nos muestra su reacción ante el dolor del vacío:

Luisa empezó a dar vueltas por la casa: todo estaba como siempre, por los siglos de los siglos amén. Cuando ya no sabía qué hacer, su mamá le dijo: –Ahora, por favor, ¿mirás un poco a ver si hay telarañas? –Lo preguntó como temiendo que Luisa no accediera a ser inspectora de arañas. Cuando Luisa agarró una escoba para sacarlas, su mamá apagó el fuego y dijo en tono intrigado: –Espera, es que está allá, a tu derecha. ¿Es o no es una telaraña? Porque ayer me senté a estudiarla, la miraba, la miraba, de repente me parecía que era y después no. Yo miraba y me decía: '¿Será posible?'. Quiero salir de dudas –dijo decididamente. Luisa dijo: –Es una telaraña grande como una casa. –Ay, si viene alguien, vos tendrías que fijarte. –Yo, en adelante voy a mirar, quedate tranquila. ¿Pero acaso es tan terrible que haya telarañas? –Podría haber una comadreja que vos no mirás, tenés una forma muy particular de ver, porque el que ve, las percibe a simple vista. (p. 22)

Y en esta acción, la de notar que, de algún modo, ella es tenida en cuenta por su madre, surge un ejercicio en Luisa que tiene por objeto no causar dolor: posa los ojos hacia donde se le indica, o dice posarlos, pero sus pensamientos gotean en otra dirección. Como si se tratara de un mirar sin ver. El narrador, entonces, pone una pausa a la mirada descriptiva y emocional de Luisa y da lugar a la voz de la madre, de un modo ambivalente, para que aparezca el personaje en sí mismo, en un acto contemplativo de Luisa, en un permiso silencioso, paciente, amoroso. Cabe señalar que, en este sentido, Mitchell entiende que “la ambivalencia frente a la écfrasis se basa en nuestra ambivalencia frente a otras personas, a las que consideramos como sujetos y objetos en el campo de las representaciones verbales y visuales” (p. 147). El silencio del que da cuenta la mirada de Luisa (pero no su voz), le permite llevar adelante una distinción de su madre, diferenciarse, y esto da qué pensar con respecto a la afirmación de Mitchell acerca de que “la esperanza y el miedo ecfrástico expresan nuestras ansiedades respecto a la posibilidad de fundirnos con los otros” (p.147).

Si indagamos sobre lo que Mitchell propone sobre la elaboración de la descripción de la otredad mediante la écfrasis, veremos que el autor sostiene que este trabajo narrativo se asienta sobre una relación triangular en lugar de una relación binaria:

Su estructura social no se puede entender sólo como un encuentro fenomenológico entre un sujeto y un objeto, sino que debemos imaginarla como un *ménage à trois* en el que las relaciones de yo y otro y de texto e imagen están inscritas de forma triple. Si bien la écfrasis expresa el deseo por un objeto visual (ya sea para poseerlo o para alabarlo), también suele ser una ofrenda de esta expresión como regalo al lector. (Mitchell, 2009, p. 147).

El triángulo ecrástico que Mitchell despliega para considerar la relación entre escritura, écfrasis en la narración y lectura, se presenta como una alternativa ante la reiteración del problema de la alteridad entre imagen/texto dado que el “otro” del lenguaje que ambos se representan acontece, inevitablemente, como una lectura posible.

#### 4. Contacto visual.

El narrador en *Beni* dota a Luisa de la virtud de mirar la opacidad a través del desvío. Podemos aproximar-nos a esta observación, por caso, cuando se nos muestra la siguiente escena:

Él se tomó otro vino y comió una porción de torta; no la terminó, hizo migas y las iba revolviendo, ponía al gunas aparte, las tocaba con la yema de los dedos, les marcaba caminos alrededor. No la miraba, tampoco a las migas; las reunía, las peinaba, las separaba. –Yo –dijo–, ¿querés que te diga una cosa? –Dijo eso como si dijera: “Te lo voy a decir, porque lo sé desde hace mucho tiempo” –. Yo –dijo– me perdí en un ramal. Luisa no dijo nada. En tono neutral y natural como si hablara de otro, él dijo: –Yo me perdí en la vida en uno de esos ramales de estación de tren de campo, donde hay un galpón chiquito y hay un letrero que dice por ejemplo: “Ramal San Vicente”. Pasa un solo tren por día, pero va a otro lado. ¿Y a dónde va ese ramal? No se ve una vía que vaya para ningún lado–. Tenía la boca muy cerrada, como obstinado y al mismo tiempo como avergonzado de que sus padres, los dioses o los trenes, lo hubieran olvidado; seguía peinando sus migas, sin mirarlas. –Siempre hay posibilidades, siempre hay algo –dijo Luisa y tuvo ganas de ir a darle un beso para que se pusiera contento, pero se dio cuenta de que no debía acercársele. Volvió a decirle: –Siempre hay algo. (p. 25).

Una vez más, el temple de Luisa la halla habilitada a mirar la errancia bajo el discreto tremendismo de la visión barroca. El narrador pone a Beni casi a confesarse, quien expone este cuasi examen de conciencia volviéndose chiquito y vulnerable ante los ojos de la mujer que sabe que lo desea. Su intención permanece indescifrable, dado que Luisa contribuye constantemente a sostener su enigma. Beni sólo puede permanecer al margen, fuera del sistema productivo al que busca insertarse para poder narrarlo como su realización. El silencio de Luisa es, por sobre todo, la opción por la delicadeza. Y en términos de Barthes ese silencio es un drapado cargado de signos (Barthes, 2004, p. 72)

Frente a Beni, Luisa siempre está puesta a mirar. Incluso, cuando de su campo del saber se trata, cuando las fichas están, a las claras, dispuestas sobre su territorio, Luisa se guarda. Lo vemos cuando Beni adjudica el don de la bondad a la gente que, dice, posee un reglamento. Y el narrador, una vez más, nos muestra lo siguiente:

Ella había estudiado el sumo bien en Platón, el pragmatismo en Nietzsche y la moral del compromiso en Sartre; ahora todas esas teorías daban vueltas en su cabeza; quería explicarle alguna, para am-

pliar el concepto de ley, digamos. Pero no era oportuno el momento; él salió a tirar la basura de la aspiradora y dio un portazo fuerte. Cuando volvió, Luisa le preguntó: –¿Y yo, tengo reglamento?. –Vos sí –dijo él–. Estás siempre sentada, descultatando algún problema, vas a la escuela. Ahora, ojo –agregó y la miró con severidad–, tener reglamento y no saber si se lo tiene o no, puede llevar a una falta de reglamento. (p. 28).

El enamoramiento, como un juego, le ha impuesto una serie de reglas a Luisa, y ella las sigue al pie de la letra cuando habita su paradoja amorosa con su extrañeza y su zozobra.

El problema que plantea Mitchell en relación a la oposición lenguaje verbal/lenguaje visual se reactualiza en una lectura posible del devenir de la mirada de Luisa sobre Beni. Mitchell retoma a Wlad Godzich, quien enuncia que "el pensamiento occidental ha tematizado siempre al otro como una amenaza que debe reducirse, como un lo-que-será-lo-mismo potencial, un aún-no-lo-mismo" (2009, p. 146) y señala que en esa misma enunciación se ejecuta una acción esencializante, como si no se pudiera escapar de ello. Mitchell se pregunta, entonces, si acaso "la écfrasis como «principio literario» haga lo mismo, tematizando «lo visual» como un otro lenguaje, «una amenaza que debe reducirse» (el miedo ecfástico), «un lo-que-será-lo-mismo potencial» (la esperanza ecfástica), un «aún-no-lo-mismo» (la indiferencia ecfástica)" (p.147). Si bien Beni es imagen para Luisa, el modo en que Luisa puede mezclarse con él es en su derrotero verbal: ya sea para con él como para con su propia interioridad. Y así, quizás, se abisma a otra experiencia.

Finalmente, Beni parte y Luisa tomará distancia física e interior. Será demasiado tarde para cuando pueda narrarle algo de su interioridad a una amiga, quien le aconseja: "lo peor que puede haber es la simbiosis: cada uno está en la cabeza del otro. Vos no te preocupés; no vas a llegar a simbiosis" (Uhart, 37). Pero Luisa, de alguna manera, si bien no ha atravesado a Beni con su mirada, sí lo ha rondado lo suficiente con su contemplación serena de la errancia, el desvío, la confesión y el dolor de las pocas palabras que por ser pocas no duelen menos, sino que duelen lo justo. Hacia el final de la novela, un encuentro casual entre Luisa y Beni desafía a la protagonista a balancear su coherencia y sus sentimientos. Luego de invitarle un café, Luisa contempla y escucha a Beni con una mirada que, nos muestra el narrador, parecería acariciarle el rostro para despedirse y dejarlo ir. Esta mirada que evoca lo táctil surge cuando en su interior desea que a él le esté yendo bien en cualquiera que sea su destino. Barthes entiende lo Neutro como aquello que desbarata el sentido (2004, p. 51). Acaso Luisa ejercite lo Neutro barthesiano cuando se abstiene de corregir, no demanda del otro trabajo alguno (1987, p. 133) y en la asunción de la propia debilidad en la que se "atenúa su propio estado para poder sumergirse en la oscuridad de los otros" (p. 135). Luego del tiempo que ha pasado, este contacto visual con Beni le permite a Luisa volver sus ojos hacia adentro; o, acaso, trazar una posible trayectoria del desvío (incontrolado) de su propio deseo.

## 5. Consideraciones finales: la mirada que se abre al cierre.

El narrador en *Beni* nos ofrece, de manera constante, una acumulación de figuraciones de la mirada que pasan por la descripción, la aprehensión con distancia, el mirar sin ver, el mirar lo torcido, la mirada que puede tocar y hasta incluso los ojos vueltos hacia adentro. Así, los sentidos de la écfrasis que se despliegan en *Beni* sitúan al lector en el recorrido paradójal de Luisa, que sostiene diálogos que entretujan lenguaje, imágenes, deseo y contingencia. La zozobra se figura en la mirada y permanece como una niebla constante por delante de Luisa, que se entrega al juego del amor. La voz del narrador en *Beni* enfatiza la opacidad por sobre la transparencia y así permite la inferencia por medio de hipótesis y de juegos de la imaginación. La mirada uhartiana se posa sobre lo que no cierra porque así se puede construir una conjetura que justifique la fascinación obstinada de Luisa por Beni, que prescinde de reciprocidad y de explicaciones. Mirar, sentir y desear se enlazan en un regodeo que no lleva a ningún lugar, y ese es el sentido mismo de este amor que se presenta en la narración, porque Beni le gusta a Luisa, es decir, le abre la mirada, por opaco e indescifrable. Esa opacidad paradójal que se presenta ante la mirada en *Beni* es lo que entendemos como abrirse al cierre. Porque si ver bien puede entenderse como entender, aquí se mira y con mirar alcanza. Por caso podamos aproximarnos a esta paradoja mediante el deseo de Neutro en Barthes como suspensión del sentido, como anhelo de lo que no está, como “[un] No suspendido ante la dureza de la fe y la certidumbre” (2004:60) que puede interrumpir y distraer, abriarnos del abismo entre palabra e imagen y proponerse, en cambio, como una superficie de contacto ligada a un instante. Por esto, distinguimos la aparición de la paradoja en la mirada de Luisa, propia del ejercicio ecfástico que intenta representar la imagen en su posibilidad/imposibilidad, que se encarna en la emoción de la visión barroca y que figura el abismo intraducible de la palabra y la imagen como una cinta de Moebius que puede hallar la irrupción necesaria en la contingencia y que se figura en Luisa como una distracción inevitable que la arroja a la vida.

### Referencias bibliográficas.

- Barthes, Roland (1987). *Fragments de un discurso amoroso*. Siglo XXI.
- (2004). *Lo neutro. Notas de cursos y seminarios en el Collège de France, 1977-1978*. Siglo XXI.
- Bataille, Georges (2003). *La conjuración sagrada. Ensayos 1929 - 1939*. Adriana Hidalgo.
- Bouzas, Pía y Muslip, Eduardo (2021). “Epílogo”. Uhart, Hebe. *El amor es una cosa extraña*. Adriana Hidalgo.
- Calabrese, Omar (1987). *La era neobarroca*. Cátedra.
- Enríquez, Mariana (2020). “Prólogo”. Uhart, Hebe. *Crónicas Completas*. Adriana Hidalgo.
- Jay, Martin (2003). “Regímenes escópicos de la modernidad”. *Campos de fuerza. Entre la historia intelectual y la crítica cultural*. Paidós.
- Kohan, Martín (2008). Contratapa. Uhart, Hebe. *Turistas*. Adriana Hidalgo.
- Mitchell, William J. T. (2009). *Teoría de la imagen. Ensayos sobre representación verbal y visual*. Akal.

---

Montes, Alicia y Ares, María Cristina (Comp.) (2022). *Régimen escópico y experiencia. Figuraciones de la mirada y el cuerpo en la literatura y las artes*. Argusa.

Muslip, Eduardo (2019). "Prólogo". Uhart, Hebe. *Cuentos completos*. Adriana Hidalgo.

Piglia, Ricardo. (2010). Contratapa. Uhart, Hebe. *Relatos reunidos*. Alfaguara.

Speranza, Graciela (2010). "Prólogo". Uhart, Hebe. *Relatos reunidos*. Alfaguara.

Uhart, Hebe (2021). "Beni". *El amor es una cosa extraña*. Adriana Hidalgo.